

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITOS HUMANOS

Liana de Queiroz Melo

“NA MINHA QUADRILHA SÓ TEM GENTE QUE BRILHA”: corporalidades
dissidentes e Direitos Humanos nas Quadrilhas Juninas do Recife/PE.

Recife

2018

LIANA DE QUEIROZ MELO

“NA MINHA QUADRILHA SÓ TEM GENTE QUE BRILHA”: corporalidades
dissidentes e Direitos Humanos nas Quadrilhas Juninas do Recife/PE.

Dissertação de mestrado apresentada à Coordenação
do Programa de Pós-Graduação em Direitos
Humanos da Universidade Federal de Pernambuco,
para a obtenção do título de Mestre em Direitos
Humanos, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo
Henrique Gonçalves de Miranda.

Recife

2018

LIANA DE QUEIROZ MELO

“Na minha quadrilha só tem gente que brilha”: corporalidades dissidentes e direitos humanos nas quadrilhas juninas do Recife/PE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Direitos Humanos, em 28/02/2018.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof.º. Dr.º. Marcelo Henrique Gonçalves de Miranda
Orientador – PPGDH / UFPE

Prof.ª. Dr.ª. Allene Carvalho Lage
PPGDH / UFPE

Prof.ª. Dr.ª. Luciana Leila Fontes Vieira
PPGPSI / UFPE

Prof.º. Dr.º. Hugo Menezes Neto
PPGA / UFPE

Recife – PE
2018

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, Fora Temer!

Em tempos tão tenebrosos no Brasil, decorrentes dos ataques a democracia e, conseqüentemente, a direitos fundamentais com um pacote de reformas, realizar e concluir uma pesquisa em uma universidade pública e na área de direitos humanos torna-se um imenso desafio. Gostaria, portanto, de agradecer às pessoas que me ajudaram e que contribuíram para que este trabalho fosse finalizado, com o apoio e o carinho delas pude superar as adversidades cotidianas e encarar a amarga conjuntura política do nosso país com mais serenidade.

A Paula Gonçalves pelo amor e o apoio incondicional, sem ela seria impossível colocar um ponto final neste trabalho.

A minha mãe Simiramis por ser uma fortaleza, por sempre acreditar em mim e por me levar as festinhas juninas durante a infância.

A todas e todos que fazem a Quadrilha Junina Tradição pelo acolhimento e por ter aberto as portas para realização deste trabalho. Às minhas entrevistadas pela disponibilidade e pelo carinho.

Aos amigos e colegas de mestrado, em especial Marina, Jaqueson e Emerson pelo suporte e pela disponibilidade.

Aos meus familiares pelas palavras de incentivo e pelo apoio, em especial a Maria Leonor Maia pela ajuda nos primeiros passos desta pesquisa e a Beta pela disponibilidade e colaboração.

A Luciana Félix, Luciana Veras, Bode, Bia, Wagner, Gina, Manu, Nathália Mesquita, Jamila e Gláucia, todos amigos e colegas de trabalho da época da Fundação de Cultura Cidade do Recife que estavam por perto nos meus primeiros contatos com os festejos juninos oficiais da cidade.

A Filipe Antônio pelo aprendizado e trocas que contribuíram para o início da jornada.

Aos meus queridos amigos da Faculdade de Direito do Recife e aos do movimento estudantil pela contribuição com a minha formação humana, sem a qual este trabalho jamais seria realizado.

Aos professores e funcionários do PPGDH e, em especial, ao meu orientador pela acolhida do projeto de pesquisa e a Prof.^a Marion Quadros pelo aprendizado durante o estágio docência.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão de uma bolsa, no ano de 2017, que me permitiu desenvolver esta pesquisa com plena dedicação.

A todas as pessoas que de alguma forma contribuíram com o trabalho e as pessoas que torceram para que ele fosse concluído.

RESUMO

As manifestações da cultura popular podem traduzir valores, crenças e concepções daqueles/as que as vivenciam. Dançadas no Brasil desde o século XIX, as quadrilhas juninas passaram por uma série de transformações aproximando-se cada vez mais da realidade de seus brincantes. Folgado com forte imersão na periferia da capital pernambucana, percebe-se, no período mais recente, a participação de homossexuais, travestis e transexuais ao tempo em que mantém elementos heteronormativos, a exemplo do ritual do casamento e dos papéis desempenhados pelas personagens nas apresentações nos concursos durante as festas juninas. Nesta pesquisa investigamos, a partir da observação dos ensaios e das apresentações da Quadrilha Junina Tradição (Recife/PE), bem como de entrevistas semiestruturada, os sentidos de masculinidades e feminilidades nesse universo a partir de reflexões da estrutura cênica e do cotidiano social dos/as quadrilheiros/as. Percebemos que a encenação das personagens nas apresentações dos grupos participantes refletem de maneira paradoxal uma multiplicidade de identidades. Ao mesmo tempo em que certos códigos são naturalizados há fissuras e os consentimentos também acompanham as disputas em uma constante luta pela desmistificação de um corpo essência que ocorre nos palcos e nos bastidores do folgado. Ademais também são discutidas a questão da inclusão das corporalidades dissidentes como reconhecimento de si mesmo e de terceiros com a capacidade de construir uma forma de cidadania pautada nos direitos humanos.

Palavras-chave: Corporalidades dissidentes. Performatividade. Quadrilha Junina. Direitos Humanos.

ABSTRACT

The manifestations of popular culture possibly convey the values, beliefs and conceptions of the participants of those events. The peculiar Brazilian dance, called *quadrilhas juninas*, has been performed for nearly 200 years. Since then they have gone through a series of transformations, which made them even more popular. Lately we have observed the increasing number of homosexuals and transgenders in them and meanwhile they still maintain their heteronormative elements, such as the ritual of marriage and the characters who can be seen in those presentations during the contests in the June festivities. In this research we seek to investigate the meanings of masculinity and femininity in this universe through the observation of the rehearsals and the presentations of *Quadrilha Junina Tradição* (Recife/PE), and also through semi structured, based on reflections of the scenic structure and social everyday life of the participants. We realize that the staging of the characters in the presentations of the groups reflects in a paradoxical way a multiplicity of identities. At the same time that certain codes are naturalized there are also disagreements and the consents also accompany the disputes in a constant struggle for the demystification of a specific kind of body that occurs in the stages and at the backstage. Moreover we also discuss the issues of inclusion of the dissident bodies and their self-recognition and the recognition of others together with their capacity to build a new way of citizenship ruled by the humans rights principles.

Keywords: Dissident bodies. Performativity. *Quadrilha Junina*. Humans rights.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
1.1	Trilha metodológica	16
1.2	Perfil das entrevistadas	22
2	CORPOS, GÊNEROS E SEXUALIDADES	24
2.1	Noções introdutórias e críticas contemporâneas	24
2.2	Performatividade, corpo protético e <i>camp</i>	31
2.3	Dilemas e caminhos: de categorias identitárias a imagens identitárias	36
2.4	Cidadania e Direitos Humanos à luz das noções de orientação sexual e identidade de gênero	44
3	CULTURA POPULAR E QUADRILHA JUNINA	53
3.1	Cultura popular: possíveis significados	53
3.2	São João e Quadrilha junina: tradição, transformação e movimento	57
3.3	Concurso de quadrilhas juninas do Recife: poder público, jurados e regras	63
3.4	Quadrilha, heteronormatividade e fissuras: estrutura cênica e estética do folguedo	71
4	A CHEGADA DAS CORPORALIDADES DISSIDENTES NAS QUADRILHAS JUNINAS DO RECIFE	80
4.1	Tensões e disputas na cena quadrilheira	80
4.2	Entre liberdade e amarras dos corpos brincantes	89
5	IMAGENS IDENTITÁRIAS COREOGRAFADAS E SUJEITOS DA FEMINILIDADE	104
5.1	Cavaleiros e damas	105
5.2	Corporalidades dissidentes e outras feminilidades	113
5.3	Quadrilha junina, cidadania e direitos humanos	128
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
	REFERÊNCIAS	140
	APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA	147

1 INTRODUÇÃO

Ao acessar as memórias afetivas da infância é comum surgir o colorido dos vestidos matutos, os chapéus com as tranças artificiais, as deliciosas comidas a base de milho, os fogos de artifícios e os gritos da meninada, as bandeirolas e o calor da fogueira. São do arraial nas imediações da comunidade de Santa Luzia, na Torre, e das quadrilhas juninas organizadas na escola que constituem as minhas primeiras lembranças da festa de São João.

Entre os anos de 2009 e 2011, os festejos juninos da cidade do Recife agregam novos sentidos ao imaginário de outrora, fruto da passagem natural do tempo aliada ao trabalho desenvolvido na Fundação de Cultura Cidade do Recife (FCCR), entidade pública vinculada à Prefeitura da cidade. Durante três ciclos juninos acompanhei arraiais de bairros, polos descentralizados e o do Sítio Trindade, localizado no bairro de Casa Amarela e considerado o principal cenário da festa realizada pelo município. Entre o levantar das estruturas do palhoção¹ e do palco, da cidade cenográfica, da decoração, das barracas de vendas de comerciantes locais e dos/as artistas, vi erguer-se toda uma cadeia produtiva, política e simbólica que movimenta o período. Mas foi do pavilhão, localizado por trás do casarão histórico do Sítio, em meio à euforia das arquibancadas ocupadas com um público vibrante e interativo, a energia das apresentações das quadrilhas juninas e o estalar de traques de massas², que assisti ao meu primeiro Concurso de Quadrilhas Juninas do Recife.

A descoberta do espetáculo deu-se simultaneamente com a revelação de um movimento quadrilheiro no Recife que impulsiona ao longo do ano a cena econômica, política e cultural dos bairros da cidade, em sua maioria considerados periféricos. Passei a acompanhar de perto essa movimentação, que geralmente começa em outubro/novembro, mas que entra em ebulição no mês de junho, principalmente como desdobramento das funções que exercia na administração municipal. Há época, muitos brincantes³ trabalhavam na Prefeitura, principalmente nas pastas da cultura e do orçamento participativo, o que me permitiu uma maior aproximação do universo quadrilheiro.

A conexão entre quadrilhas e a temática LGBT, apesar de já latente no primeiro momento, no entanto, só passou a ser objeto de reflexão com o trabalho que desenvolvi na

¹ O palhoção remete a uma área coberta e enfeitada de bandeirolas e balões. Seu nome remete a palha, material que era utilizado para sua construção. Atualmente, utiliza-se toldos na sua estrutura mantendo a decoração. No Sítio Trindade, o palhoção é o espaço em que é realizado o Concurso de Quadrilhas.

² Espécie de fogos de artifício bastante utilizado nos festejos juninos que produz um pequeno estalo ao ser arremessado contra uma superfície. Costuma ser mais utilizado por crianças.

³ Os folguedos populares também são chamados de brinquedos populares, nesse sentido costuma-se chamar de brincantes as pessoas que participam das apresentações e encenações.

Prefeitura de Caruaru (2015-2016). Na Secretaria Especial da Mulher e de Direitos Humanos do município, o contato com movimentos sociais e, mais especificamente, com travestis e transexuais apontou para a dura realidade de exclusão e violações que essas corporalidades inconformes nos termos da matriz heterossexual vivenciam. Acompanhar os dramas resultantes da falta de acesso a direitos básicos, da LGBTfobia institucional, das violências físicas e psicológicas despertou-me para uma realidade até então distante. A empatia contribuiu para o acesso a dezenas de histórias de vida, mas também para a leitura de textos teóricos e políticos.

No entanto, o interesse acadêmico pelo estudo dos cruzamentos entre cultura popular, gênero e sexualidade tem origem a partir do acesso a dados mais atuais que informam percentual significativo e crescente de sujeitos que vivenciam o trânsito de gênero nas representações de personagens femininas nas quadrilhas juninas do Recife (TAVARES, 2015). Mais tarde, a aproximação com o campo revelou também outros instigantes contornos. Em uma primeira análise de caráter exploratório, com base na observação de apresentações de 24 grupos durante o 32º Concurso de Quadrilhas do Recife, realizado entre os dias 17 e 22 de junho de 2016, percebemos que em grande parte das quadrilhas juninas do Recife desenha-se uma multiplicidade de imagens identitárias, pessoas que não atendem uma linguagem corporal previamente estabelecida.

Percebemos, à primeira vista, que a crescente participação de gays, travestis e transexuais nos grupos potencializa a livre expressão performática nas apresentações em uma manifestação que separa seus brincantes em homens e mulheres com uma expectativa de comportamentos previamente definidos. A presença de dissidentes das categorias dicotômicas, excludentes e hierarquizadas de gênero e sexualidade, no entanto, deflagra um paradoxo. Ao mesmo tempo em que potencializa as diferentes estilísticas corporais, provocando fissuras nos modelos hegemônicos, ela também parece naturalizar certos códigos. Ou seja, essa subversão à normalização sinaliza para outro tipo de regulação dentro da matriz heterossexual, a inteligibilidade dos corpos capaz de garantir a norma e, conseqüentemente, o respeito dos seus pares, da plateia e do júri reverberando nas/os brincantes.

Das observações realizadas, constatamos também que a travestilidade e a livre expressão da sexualidade ainda são assuntos controversos na cena quadrilheira pernambucana, gerando discussões e reflexões sobre os usos dos corpos e as exposições das sexualidades. Entre a liberação e a interdição circulam os mais variados discursos. No ano 2000, por

exemplo, quando surgiram as caricatas⁴ houve grupos que contrários a essa inovação utilizaram-se de argumentos que ora envolviam a tradição ora o essencialismo biológico⁵. Em um primeiro diálogo com alguns/as brincantes do folguedo sobre a presença de LGBTs, e mais especificamente das possibilidades de inversão⁶ e da participação de travestis e transexuais, é comum apontar para os grupos que “aceitam” e os que “proíbem”, deixando rastros de que 17 anos depois da criação das caricatas a controvérsia ainda persiste.

Diante desse cenário, nos debruçamos aos estudos que relacionam corpo, gênero, sexualidade e cultura popular no campo acadêmico. Durante esse processo de revisão de literatura, percebemos que os trabalhos envolvendo os estudos de gênero, sexualidade e cultura popular são recentes, o crescimento na produção de trabalhos nessa perspectiva temática pode ser verificado a partir da primeira década dos anos 2000. Entretanto, quando se trata do gênero e sexualidade nas quadrilhas juninas as entradas diminuem consideravelmente. Nossas pesquisas nas plataformas digitais do Banco de Teses e Dissertações da CAPES e no *google* acadêmico, utilizando nas buscas “quadrilhas juninas” e “festas juninas”, e suas versões no singular. Posteriormente, fizemos um trabalho de refinamento para selecionar as produções que abordavam gênero e sexualidade ou que, simplesmente, versassem sobre a manifestação no Recife, encontramos, entre o período de 2006 e 2017, vinte e sete entradas divididas nos seguintes tipos.

Artigos	20
Capítulos de livros	02
Livros	01
Teses	02
Dissertações	02
Total	27

Como podemos perceber, o número de entradas ainda é bem reduzido no que tange a temática, sendo que os estudos que abordam os entrecruzamentos de gênero e sexualidade nas quadrilhas juninas são encontrados a partir de 2006, apenas um artigo sobre gênero nos

⁴ Personagens criados pela Quadrilha Junina Lumiar, em 2000, que eram representados por homens vestidos de damas com uma linguagem corporal própria e performance cênica propositalmente exagerada. (MENEZES NETO, 2006) (Diálogos da reunião da diretoria da Quadrilha Junina Tradição em 25/04/2017)

⁵ Análises realizadas por meio de dados de fontes secundárias obtidos a partir da leitura dos depoimentos transcritos em Menezes Neto (2008).

⁶ Nessa pesquisa trabalharemos a inversão como a possibilidade de pessoas que se identificam como sujeitos da masculinidade no seu cotidiano, mas que na quadrilha se apresentam com papéis considerados femininos (damas) ou vice-versa, sendo portanto uma performatização temporária e situacional.

grupos do Recife (MENEZES NETO, 2006), e tornam-se mais frequentes a partir de 2014. Encontramos, especificamente sobre a temática em questão apenas uma tese e sete artigos, sendo um na área de sociologia (BARROSO, 2016) e os demais na de antropologia (MENEZES NETO, 2006; NOLETO, 2014a; 2014b; 2014c; 2016; 2017; ARAÚJO, 2016).

No que tange as intersecções entre gênero, sexualidade e cultura popular, identificamos certa divisão que nos parece em parte alimentada pelo contexto da época em que foram produzidos e pelos debates que desembocam em uma espécie de complementaridade, um de jogo de presença e ausência na organização dos significados (MISKOLCI, 2009), permeada de interdições e invisibilidades. Para fins didáticos optamos por agrupá-los da seguinte forma: (1) gênero e cultura popular, com foco na participação de mulheres; (2) sexualidade e cultura popular, com elementos como tradição e interdição se articulando para conformar os jogos de inversão; (3) transexualidade e cultura popular, ora explorando a multiplicidade de imagens identitárias ora o protagonismo de pessoas trans em personagens localizados nas quadrilhas juninas.

A maior parte dos trabalhos, relacionada ao primeiro grupo mencionado, procura investigar a presença das mulheres na cultura popular compreendendo como se configuram as relações de gênero e suas desigualdades no interior dos folguedos, destacadamente no Bumba-meu-boi do Maranhão, no Maracatu e no Cavalo Marinho, esses dois últimos em Pernambuco. Abordam, portanto, o cruzamento das categorias gênero e cultura popular perpassando pelo reconhecimento das mulheres como brincantes, com início na década de 1970, fruto das mudanças do lugar da mulher na sociedade brasileira, a uma análise das relações de poder (divisões de tarefas e espaços de direção) e das representações corporais de gênero revelando algumas das tensões que atravessam as relações dentro e fora dos folguedos (ALBERNAZ, 2006, 2008; OLIVEIRA, 2012; LIMA e ALBERNAZ, 2013; FARIAS, 2014).

Identificamos também, já no segundo grupo, trabalhos que abordam as questões de sexualidade e cultura popular, nos quais os jogos de inversão cotejam ideias de tradição e interdição. Parte dessas pesquisas aponta para o elemento da tradição ou, em diálogo com o primeiro grupo de trabalhos supramencionado, remetem à constituição inicial de parte dos folguedos como um espaço exclusivamente masculino e deixa latente uma relação de dominação. Nessa perspectiva, os personagens femininos eram desenvolvidos por homens que vestiam trajes considerados característicos dessa expressão exclusivamente para as encenações. Alguns estudos indicam que ainda há resquícios desse chamado tradicionalismo em algumas manifestações, a exemplo do maracatu rural (SILVA, 2014).

Nesse sentido, duas abordagens nos chamam à atenção, a primeira sobre a presença da homossexualidade a partir das encenações do feminino, que revelam ao mesmo tempo uma espécie de abertura e estigma, reproduzindo estereótipos. A outra, gira em torno da ideia de performance cênica em grupos composto exclusivamente por homens que desenvolvem representações femininas em manifestações culturais, notadamente nas festas carnavalescas. Nessa produção são acionados recursos como a ironia e o exagero além de remeter aos estereótipos, todavia em busca do humor (GADINI, 2010), e na “travestilidade temporária”, no maracatu rural pernambucano (SILVA, 2014). Revestida em certo aspecto do tradicionalismo⁷, esta última aparece como uma espécie de representação temporária do feminino e se dá marcadamente por meio de artefatos corporais, mais especificamente roupas e adereços. Ressaltamos, no entanto, que na conjuntura atual, em que movimentos sociais LGBT demandam reconhecimento e visibilidade, o termo travesti é reivindicado como uma identidade política, nesse sentido, entendemos como problemático nomear de travestilidade representações localizadas e temporárias que remontam à tradição de alguns brinquedos da cultura popular. Ou seja, nomear de travestilidade o desenvolvimento de personagens compreendidos no campo do feminino por homens cisgêneros, a exemplo das baianas nos maracatus, pode causar, na atualidade, certa confusão com a identidade política da travesti.

Destacamos, por fim, o terceiro grupo, pela proximidade com o nosso objeto de pesquisa, destacando os estudos de Rafael Noleto (2016) e Hayeska Costa Barroso (2016) sobre performances trans nas quadrilhas juninas de Belém e do Ceará, respectivamente, com enfoque em personagens localizados e característicos dessas localidades, a Miss Caipira Gay ou Rainha da Diversidade⁸. Ambos possuem interlocução com os estudos *queer* e problematizam as instabilidades das identidades de gênero e a descaracterização dos pares dicotômicos masculino/feminino na manifestação cultural. No entanto, suas reflexões surgem a partir de personagens localizados e exclusivos para os sujeitos que performatizam o feminino fora da matriz linear sexo, gênero e desejo – a exemplo do que ocorre na cidade de Belém e na de Fortaleza com o miss/dama gay (ou mix), abarcando homens gays e pessoas trans. A separação na realização dos concursos de miss, de um lado “mulheres de verdade” e do outro identidades trans (NOLETO, 2014), além da penalização de alguns concursos quando a rainha hétero forja uma feminilidade tida como da miss gay (BARROSO, 2016), nos permite inferir que esses tipos de personagens acabam funcionando como uma espécie de

⁷ Remissão a categoria tradição, conjunto de elementos simbólicos geralmente mobilizado para legitimar determinados elementos em manifestações culturais (MENEZES NETO, 2008; CHAUI, 2009; CHIANCA, 2013; SANTOS, 2015).

⁸ Não há registro de personagens equivalentes nas quadrilhas juninas pernambucanas.

mediação com os corpos dissidentes – sua existência é aceita na medida em que restrita a uma personagem específica, o que de certa forma, restringe seus atos performativos à margem. Um jogo de visibilidade e de discriminação simbólica, que aprofundamos mais adiante.

Ainda no que tange o cruzamento sexualidade ou, mais precisamente, homossexualidades e cultura popular, além dos trabalhos já mencionados, é relevante destacar a importância de Fabiano Gontijo (2009) e os seus estudos sobre as imagens identitárias no carnaval carioca, compreendendo a folia de momo como um momento de permissibilidade e visibilidade para a construção de identidades homossexuais. Com uma pesquisa realizada na década de 1990, o autor percebe o Carnaval como um conjunto ritual que ultrapassa a reprodução social identificando-o também como um espaço para produção de sentido e de identidades.

Destoando em certa medida dessa abordagem, buscamos realizar um estudo interdisciplinar que, além de preencher lacunas no campo de produção de conhecimento dos direitos humanos, relacionando o agenciamento de categorias e imagens identitárias nas quadrilhas juninas do Recife com esses direitos. Não há, até o presente momento, nenhum estudo com essa abordagem nesse campo. Nessa pesquisa, portanto, debruçamo-nos sobre o universo das quadrilhas juninas compreendendo-o como uma manifestação da cultura popular que está em contínua reconfiguração, devendo, portanto, ser analisada a luz de um recorte temporal, estético e simbólico, em que elementos como a tradição, por exemplo, não devem ser lidos a partir de uma ideia trans-histórica e essencialista.

Para algumas teóricas as festas populares articulam discursos que alimentam a ideia de uma cultura nacional (CHAUI, 2009), na qual elementos como povo, classe popular e tradição surgem para criar uma espécie de identidade cultural brasileira. A articulação desses elementos propicia um conjunto de expressão e valores de um povo e representa o cotidiano social de seus participantes. A cultura popular cria entendimentos sociais e coletivos e, dessa forma, apresenta determinados modos de enxergar o mundo. Fabiano Gontijo (2004) ao falar sobre o carnaval aborda-o como um conjunto ritual, “um dispositivo simbólico através do qual se criam identidades” (p. 66), e que a extrapola a reprodução social sendo capaz de abrir espaços “para um questionamento do *status quo*” (p. 68). Transbordamos essa ideia também para outras festas populares, no caso para o São João.

Manifestação cultural típica da festa junina, a quadrilha é conhecida por possuir uma estrutura cênica sexista e dicotômica que separa os brincantes em homens e mulheres. As apresentações dos grupos remetem a um desfile de corpos marcados por uma execução coreografada no qual os artefatos imagéticos (figurinos, adereços, maquiagens, etc.) procuram

anunciar performaticamente os gêneros dos personagens. O simples entrar em cena fornece pistas suficientes para a identificação das representações de masculinidade e feminilidade que se pretende assumir nos palcos e buscam atender à expectativa de como devem se apresentar uma “dama” e um “cavalheiro” (MENEZES NETO, 2006). Essas representações tendem a regular as manifestações culturais e, principalmente, os corpos dos/as brincantes. Figurinos, músicas, movimentos coreográficos, esquetes teatrais operam a partir do parâmetro de inteligibilidade heteronormativa, uma necessidade de dar coerência às hierarquias materializadas no cotidiano social. A produção de textos corporais engendrados delimita os espaços e os sentidos. Gestos e movimentos são produzidos e incorporados essencializando os corpos.

No folguedo, dança e teatro são responsáveis pela articulação de sentidos e têm no corpo seu principal elemento estético materializado. A presença marcante dos corpos aponta produções de narrativas que disputam significados no gênero, na sexualidade, na raça, na classe, dentre outros marcadores sociais, por meio de códigos linguísticos e representações culturais. O corpo, portanto, é um texto socialmente construído que fala e posiciona os sujeitos na sociedade, “nesse processo certos códigos naturalizam-se, outros são ofuscados e/ou sistematicamente eliminados, posto às margens do humanamente aceitável” (BENTO, 2008, p. 38). As técnicas coreográficas geralmente utilizadas apresentam as possibilidades corpóreas de expressão para a masculinidade e feminilidade resultantes de diferentes tecnologias sociais revelando representações hegemônicas inscritas na matriz heterossexual. São, portanto, práticas reiteradas de estilização corporal dentro de um marco regulador rígido e produtor de falsas estabilizações que invocam aparências naturais para manter a ordem (PISCITELLI, 2001).

Ao voltar à atenção para as quadrilhas do Recife, e mais especificamente para os corpos brincantes, percebemos com maior frequência a presença de corporalidades dissidentes mobilizando um processo de ressignificação de conteúdos simbólicos que opera mudanças em elementos básicos do folguedo - casamento, coreografia, figurino, músicas, temas e marcação - e tem consequências nas estilizações corporais nos espetáculos, mas também fora de cena. Percebemos que o folguedo assume particularidades fruto dos processos locais de reconfigurações. A criação das caricatas com suas performances exageradas, em 2000, a encenação de um casamento entre dois homens e a primeira noiva junina representada por uma travesti⁹, ambos em 2013, e o protagonismo de homossexuais nos grupos¹⁰ nos

⁹ Disponível em: <<https://diversao.terra.com.br/arte-e-cultura/concurso-de-quadrilhas-do-recife-tem-primeiro-beijo-gay>>. Acesso em: 10 março 2016.

bastidores dos espetáculos (direção política, produção, trajes, coreografia). As quadrilhas, portanto, criam novos personagens, mudam os figurinos, incrementam os passos coreográficos, teatralizam-se e territorializam-se, e podem apresentar outra percepção do mundo, produzindo narrativas e constituindo diferentes imagens identitárias.

Desponta, assim, os questionamentos objeto desse estudo: que categorias ou imagens são mobilizadas e como elas são agenciadas no folguedo? Quais sentidos de feminilidade e masculinidade são produzidos? Como se deu a chegada das corporalidades dissidentes nas quadrilhas juninas e qual o seu alcance no que tange à cidadania e aos direitos humanos?

A fim de dar conta dessas discussões, o trabalho foi estruturado da seguinte forma. No capítulo 2, abordamos os conceitos de corpo, gênero e sexualidade, procurando acessar os processos de (des)construções a partir de distintos aportes teóricos. Para a reflexão proposta no estudo, no entanto, terão relevo as ideias insculpidas em uma perspectiva *queer*, destacadamente noções como as de performance, performatividade e “multidão *queer*” (PRECIADO, 2011). Para contextualizar as categorias mencionadas, tratamos ainda, na mesma seção, das negociações de sentidos e dos processos de constituição de imagens identitárias a partir de movimentos sociais LGBT e de organismos nacionais e internacionais, envolvendo noções de cidadania e de direitos humanos.

No capítulo 3, os debates giram em torno da cultura popular compreendendo-a como um espaço de reprodução social e, ao mesmo tempo, de resistência no qual os dispositivos discursivos destacam-se como produtores de “práticas de vida” e de “práticas significantes” capazes de apresentar uma percepção do mundo peculiar (STOREY, 2015). Nesse capítulo, inscreve-se a quadrilha junina, folguedo popular característico das festas juninas que estão em contínua reconfiguração, devendo, portanto, ser analisada à luz de um recorte temporal, estético e simbólico. Para compreender a condensação de sentidos que circulam no folguedo, abordamos as mudanças espaciais (da cidade para o campo e do campo para os centros urbanos) e estéticas (tradicionais, de inversão, estilizadas e recriadas), as marcas heteronormativas de uma dança atrelada a artefatos e estilizações corporais hegemônicas, os espaços de sociabilidade para além dos espetáculos e o Concurso de Quadrilhas Juninas do Recife, considerado referência para os seguidores da manifestação e que, em 2017, chegou a sua 33ª edição.

O arcabouço articulado nas seções anteriores nos forneceu aportes conceituais e teóricos necessários para compreender as latentes relações de gênero e sexualidade no interior

¹⁰ Mencionado por Menezes Neto (2006), Santos (2010) e Noleto (2016).

do folguedo com foco na análise das experiências das corporalidades dissidentes, notadamente as que compõe as feminilidades na ala das damas. É no capítulo 4, acessando as falas das brincantes e da diretoria da Quadrilha Junina Tradição, bem como da observação do processo de produção dos espetáculos, que procuramos reconstruir a participação de LGBTs explorando seus significados. Em seguida, no capítulo 5, apontamos também a pluralidade de paródias corporais performatizadas, nos bastidores e no palhoção (o palco da quadrilha, também chamado de quadra), que indicam uma ruptura com os pares categoriais dicotômicos do corpo, do gênero e da sexualidade. Aqui, também analisamos as produções nas quadrilhas juninas, no caso das dissidentes sexuais, com seus espaços de visibilidade e permissividade, como criadoras de cidadania e de efetivação dos direitos humanos.

1.1 Trilha metodológica

A presente pesquisa é de natureza qualitativa e tem seus pressupostos situados no pós-estruturalismo, notadamente nos estudos *queer*. Mais do que números e verdades, nossa abordagem pretende interpelar os significados produzidos pelas corporalidades dissidentes das quadrilhas compreendendo que as categorias e as lutas que nelas se inscrevem são precisas em um momento particular e dada uma situação particular, nos afastando dos absolutos. Nessa perspectiva, a tão difícil categorização das identidades sexuais e de gênero ganham perenidade. Para captar os sentidos das categorias agenciadas no folguedo procuramos dar vozes às práticas não conformes, mas também mostrar as exclusões e as instabilidades que circundam a sua constituição. Compreendendo as limitações e o fracasso das palavras em captar as identidades sexuais e de gênero, nos deparamos com a dificuldade de realizar uma pesquisa acadêmica despida das categorias identitárias tradicionais, ainda que em suas formas ampliadas (como LGBTTQI¹¹ e outras variações).

Diante dessas celeumas, optamos no desenvolvimento do trabalho pelo uso de termos que são comuns nos direitos humanos, o que marca a área em que está inscrita nossa pesquisa, bem como os utilizados pelas próprias brincantes, alguns deles, inclusive, até então desconhecidos como *semitrans* e *montaria*. Registramos, para finalizar essa discussão, que os significados que permeiam essas categorias, assim como os seus próprios termos, estão em processo constante de mudança, não são fixas, mas localizadas a época em que foi realizada.

¹¹ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, *Queers* e Intersexo.

Feita essa consideração passamos a trilha metodológica propriamente dita, apresentando o tratamento e as abordagens que usamos na pesquisa. Para investigar o fenômeno nos utilizamos da técnica de observação sistemática (CERVO, 2007) e de entrevistas semiestruturadas (GASKELL, 2015) que serão analisados pelo método da Análise de Conteúdo (BARDIN, 1977; GOMES, 2009).

No processo de delimitação do *corpus* empírico buscamos identificar quadrilhas juninas cuja participação de corporalidades dissidentes fornecesse elementos para uma discussão sobre questões de gênero, corpo, sexualidade, cultura popular e direitos humanos. Os diálogos, a observação realizada em 2016 e as informações veiculadas em portais e redes sociais, entre outras publicações relativas à história e à atuação do movimento quadrilheiro, foram cruciais para uma delimitação do campo de observação e contribuíram nas análises.

Nesse sentido, a nossa opção por pesquisar mais detidamente a Quadrilha Junina Tradição, criada em 2004, justifica-se por ela ter uma formação bastante diversificada, com faixa etária entre 15 e 50 anos¹², e com grande número de homossexuais (SANTOS, 2010), sendo também um dos grupos que mais agrega travestis e mulheres transexuais (TAVARES, 2015). No Concurso de Quadrilhas do Recife realizado em 2013, a Tradição foi a responsável pelo já mencionado casamento junino homoafetivo. Também consideramos relevante para a definição do grupo a participação de gestores públicos e militantes sociais, dos quais destacamos o Coordenador LGBT do Governo do Estado de Pernambuco e a primeira transexual do mundo a assumir um cargo em um Mecanismo de Prevenção e Combate à Tortura ligado a ONU, em 2015.

As unidades de observação do grupo mencionado incluíram festas, dez ensaios, uma reunião da diretoria e apresentações durante os festejos juninos, mais especificamente no Concurso realizado pela Prefeitura do Recife. O primeiro contato com o campo ocorreu no dia 15 de dezembro de 2016, no coquetel de lançamento da Quadrilha Junina Tradição 2017, um ambiente livre das tensões que geralmente existem nas disputas dos concursos. Esse espaço propiciou reencontros com alguns conhecidos da época da FCCR, o que facilitou a entrada no campo e a aproximação com algumas lideranças do grupo, entre elas um dos fundadores da quadrilha e o atual presidente, anunciado na ocasião junto com toda a diretoria. Também faz parte do nosso roteiro de observação: dez ensaios¹³ preparatórios para o espetáculo de 2017¹⁴,

¹² Destacamos que, no ano de 2017, não havia no grupo que acompanhamos componentes com idade inferior a 18 anos.

¹³ Os ensaios da Junina Tradição começaram no mês de janeiro de 2017 e, depois do carnaval, passaram a ocorrer duas vezes na semana, quartas à noite e domingos à tarde, culminando nas apresentações nos concursos.

uma reunião com a diretoria da quadrilha e as duas apresentações realizadas no 33º Concurso de Quadrilhas do Recife, bem como as apresentações de outros grupos neste certame.

No entanto, é importante ressaltar que não deixamos de dialogar com brincantes de outros grupos, tampouco os excluímos da observação, mas tão somente a restringimos às apresentações durante o Concurso. Esse olhar também nos permitiu observar especificidades do grupo principal com os demais, analisando exclusivamente elementos dos espetáculos encenados. Acreditamos que a opção pela seleção de uma quadrilha para acompanhar o dia a dia dos bastidores nos permitiu observar detalhes que escapam aos grandes espetáculos e à tensão que deles decorrem.

A observação é uma técnica que se concretiza na relação direta com o fenômeno observado (CRUZ NETO, 1999), a fim de obter acesso à experiência sobre a realidade dos/as brincantes em seus próprios contextos. Ela

ajuda o pesquisador a identificar e a obter provas a respeito de objetivos sobre os quais os indivíduos não têm consciência, mas que orientam seu comportamento. Desempenha papel importante nos processos observacionais, no contexto da descoberta, e obriga o investigador a um contato mais direto com a realidade (LAKATOS, 1991, p. 191).

Como método, utilizamos a observação sistemática (CERVO, 2007) acompanhando os eventos com certo distanciamento, a exemplo do sentar ao fundo da quadra durante os ensaios, e tomar notas detalhadas registrando falas, número de participantes, subgrupos, bem como outras informações percebidas na dinâmica do objeto observado, a fim de comunicar como funcionam o lugar, as pessoas e as práticas. Além do ver e ouvir, examinamos também os fatos ou fenômenos que se aproximem do nosso objeto de pesquisa. O registro de dados consistiu em notas no diário de campo e em gravação de dados virtuais, com informações fotográficas e gravadas em vídeos.

De maneira complementar, realizamos entrevistas semiestruturadas (GASKELL, 2015). Com o intuito de explorar o espectro de opiniões circundantes no universo quadrilheiro no que tange aos objetivos propostos, a seleção de entrevistadas foi realizada a partir do seguinte perfil: brincantes da quadrilha junina Tradição que se identificam como LGBT ou que performatizam corporalidades dissidentes. No que tange a quantidade de entrevistadas, esta foi definida pelo critério de saturação das identidades auto-afirmadas, abarcando diferentes possibilidades categoriais.

¹⁴ No dia 08 de abril de 2017, a Junina Tradição anunciou o tema para o São João de 2017, “Eu conto um conto: o homem e a serpente”. Como veremos mais a frente, o tema é peça chave na caracterização das personagens do folguedo e produzem sentidos na performatividade das brincantes.

Na primeira parte da entrevista, as participantes foram estimuladas a falar sobre sua relação com o ciclo junino, em especial com as Quadrilhas Juninas, deixando-a falar de maneira livre, ajudando-a, quando necessário, com perguntas que procuraram estimular maiores informações e detalhes. Para auxiliar a realização das entrevistas, elaboramos um roteiro (apêndice A), com temas e algumas perguntas. Em decorrência da divisão das entrevistas em perfis, o roteiro sofreu pequenas adaptações e adequações a determinadas situações ou ao participante, a esta modalidade Lakatos (1991) chamou de entrevista focalizada.

Para o tratamento dos dados levantados, conforme detalharemos a seguir, as entrevistas e os protocolos de observação foram submetidos à análise de conteúdo temática (GOMES, 2009). Conjunto de instrumentos metodológicos de análise de comunicações a AC, segundo Bardin (1977), visa obter indicadores capazes de possibilitar a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção das mensagens. Para Romeu Gomes (2009) essa definição abrangente aponta para alguns avanços, destacando três nuances: a pluralidade de técnicas para analisar conteúdos de mensagens; a utilização da AC na análise de conteúdos em uma perspectiva qualitativa; e a possibilidade de usar a inferências para alcançar o que está por trás dos conteúdos declarados.

Das múltiplas possibilidades para realizar a análise de conteúdo, destacamos para o presente trabalho a *Análise de Conteúdo Temática* (BARDIN, 1977; GOMES, 2009).

Fazer uma análise temática, consiste em descobrir os núcleos de sentido que compõem a comunicação e cuja presença, ou frequência de aparição podem significar alguma coisa para o objectivo analítico escolhido (...). O tema é geralmente utilizado como unidade de registro para estudar motivações de opiniões, de atitudes, de valores e crenças, de tendências, etc. As respostas a questões abertas, as entrevistas individuais ou de grupos podem ser analisados tendo o tema como base ((BARDIN, 1977, p. 105-106).

A AC temática é geralmente pensada a partir de etapas (ou momentos cronológicos), são eles: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados, inferência e interpretação. Romeu Gomes (2007) sugere o seguinte percurso para a sua realização: leitura compreensiva e realizada a exaustão do material selecionado com vistas a atingir uma maior profundidade e conhecimento; exploração do material, que consiste na análise propriamente dita; e, por fim, a elaboração de uma síntese interpretativa capaz de dialogar temas com objetivos e questões da pesquisa.

O universo de documentos de nossa análise consiste em protocolos de observação e entrevistas realizados no Concurso de Quadrilhas Juninas do Recife e nos espaços da

Quadrilha Junina Tradição. O registro produzido através de transcrição das entrevistas e de notas de campo foi analisado na modalidade temática, conforme já mencionamos. Destacamos também acessamos os materiais imagéticos, dos registros de campo, e de outros códigos tais como vestuário e posturas corporais, pois “a AC trabalha tradicionalmente com materiais textuais escritos, mas procedimento semelhante pode ser aplicado a imagens ou sons” (BAUER, 2015, p. 195).

Após a coleta de todo o material, concluída no final de julho de 2017, as entrevistas foram transcritas de maneira a registrar a literalidade das falas incluindo todos os seus detalhes sempre acompanhados de notas analíticas. Em seguida realizamos leituras flutuantes para uma melhor compreensão do todo, bem como para conhecer as particularidades do material a ser analisado, escolher formas de classificação inicial e estabelecer uma primeira relação com os conceitos teóricos abordados. Nessa fase de pré-análise, uma das etapas consiste na formulação de hipóteses. No entanto, “não é obrigatório ter-se como guia um corpus de hipótese, para se proceder a análise. Algumas análises efectuam-se ‘às cegas’ e sem ideias pré-concebidas” (BARDIN, 1977, p. 98).

Nesse sentido, optamos pela não elaboração de hipóteses, o que se coaduna com a natureza qualitativa e com os aportes teóricos que situa esta pesquisa, não consistindo em um procedimento de verificação ou teste de hipótese. Há uma preocupação em salientar o contexto histórico e social em que as/os participantes estão inseridas/os, bem como a pluralidade de linguagens e interpretações que tornam provisórias e localizadas qualquer hipótese. Além de um cuidado em buscar informações suficientes para permitir uma compreensão do fenômeno, sem necessariamente se ater ao fato de comprovarem ou não uma hipótese.

Seguindo os passos propostos por Romeu Gomes (20079), adentramos na segunda fase da análise, a chamada análise propriamente dita, que consiste na exploração do material distribuindo fragmentos selecionados no esquema de classificação estabelecido na fase anterior. Para identificar os núcleos de sentido e categorizá-los criamos temas, para buscar por meio das inferências identificar as possíveis conexões entre os fragmentos e estabelecer diálogos entre eles. Segue-se para o reagrupamento de partes dos textos por temas encontrados que possibilite a articulação dos sentidos dos textos e os aportes teóricos que orientaram a pesquisa. “Embora o *corpus* de texto esteja aberto a uma multidão de possíveis questões, a AC interpreta o texto apenas à luz do referencial de codificação, que constitui uma seleção teórica que incorpora o objetivo da pesquisa” (BAUER, 2015, p. 199). Por fim, para

concluir o processo de análise procuramos elaborar uma síntese interpretativa que dialogue os temas com objetivos e questionamentos desse trabalho.

Relevante, apresentarmos o detalhamento do percurso traçado nesta pesquisa, explicitando o processo de análise decorrente de dois materiais de relevo, além da observação de campo e dos aportes teóricos, quais sejam: a reunião com a diretoria da quadrilha e as entrevistas semiestruturadas.

Inicialmente, mister registrar que este trabalho foi aprovado no Comitê de Ética e Pesquisa (CEP) – da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)¹⁵, razão pela qual optamos em não utilizar os nomes dos(as) participantes, em que pese seu consentimento expresso para tal. A medida é utilizada para preservar os(as) nossos(as) interlocutores(as) garantindo-lhes, em princípio, o anonimato. Nesse sentido, os diretores da Quadrilha foram nomeados com letras do alfabeto de A a J e as damas dissidentes como quadrilheiras 1, 2, 3 e 4. A opção por esta nomenclatura, e não por nomes fictícios criados para uso exclusivo deste trabalho com desconhecimento da (in)completude, nas histórias e nas lutas, desses sujeitos, advém do respeito e da importância do nome para a população LGBT, no atual contexto social. Ainda nesta seara, motivados pelas mesmas razões, optamos também por não apresentar no corpo do trabalho as imagens capturadas ao longo do campo, apesar de fartamente utilizadas para reativar as memórias do campo.

No dia 25 de abril de 2017, no Morro da Conceição, participamos de uma reunião da Quadrilha Junina Tradição, encontro este provocado por um dos diretores do grupo, contato da época do trabalho na FCCR, entre os anos de 2009 e 2012, com a ideia de apresentarmos o tema da pesquisa, mas entendemos também que esse espaço funcionou como um pedido de permissão para que acompanhássemos os ensaios e outras atividades da quadrilha, além de ter funcionado como uma ponte com os demais diretores do grupo.

Com a participação de 10 diretores, entre eles apenas 2 mulheres – que pouco participaram desse momento específico -, adentramos por uma conversa que durou cerca de 30 minutos, recortando as questões de gênero e sexualidade no atual contexto do folguedo – sem perguntas previamente definidas, e tampouco dados sócios-econômicos dos participantes, uma vez que esta não era a ideia inicial desse encontro. Toda a conversa foi gravada e, posteriormente, transcrita para que a partir de leituras exaustivas e compreensivas deste material pudéssemos selecionar os fragmentos e classificar as ideias, seguindo os passos da análise de conteúdo temática (GOMES, 2009) conforme já descrita. Surgem da articulação

¹⁵ Projeto cadastrado com o número CAAE 63054216.8.0000.5208.

destes dados, somados à análise do campo e ao arcabouço teórico, os tópicos do capítulo 3, Tensões e disputas na cena quadrilheira e Entre liberdade e amarras dos corpos brincantes, tendo como eixos norteadores para a discussão as negociações entre a estrutura social, que engendram noções de gênero e sexualidade, e os/as brincantes.

Já no que tange as entrevistas, além de nos dar suporte para a elaboração de toda a pesquisa, elas foram cruciais para a elaboração do nosso capítulo 4. É nele que as falas das nossas interlocutoras aparecem e ilustram os processos de negociações no cotidiano do brinqueado. As entrevistas foram realizadas no período 24 de maio a 06 de junho de 2017, todas no Morro da Conceição e entre os intervalos dos ensaios, sendo, posteriormente, conforme já mencionado, transcritas. Após realizar a pré-análise desse material, identificamos os seguintes núcleos de sentido¹⁶: a) trajetória da brincante no universo quadrilheiro; b) que dama é você; c) as representações de damas e cavalheiros na quadrilha; e d) as relações de sociabilidade. Com eles compusemos os temas (sub-tópicos) como eixos norteadores para utilização do método da análise de conteúdo temática (GOMES, 2009). Posteriormente, organizamos os fragmentos selecionados, de forma a categorizá-los, e por meio de inferências identificamos conexões entre os excertos, o diálogo entre eles e a articulação dos aportes teóricos utilizados. Ressaltamos ainda que as corporalidades dissidentes, responsáveis pela produção de distintas imagens de feminilidade no folguedo, foram acessadas a partir de princípios de amostra de conveniência da pesquisa qualitativa (GOMES, 2009).

1.2 Perfil das entrevistadas

As entrevistas semiestruturadas foram realizadas no Morro da Conceição, em momentos que antecederam o início dos ensaios. Na primeira parte da conversa perguntamos informações relevantes para traçar um perfil socioeconômico de cada uma delas.

Foram entrevistadas quatro damas, com idades entre 20 e 27 anos, todas representam corporalidades dissidentes e dançam na ala feminina da Junina Tradição. No entanto, todas elas já participaram de outros grupos nos quais três delas dançavam como cavalheiros. Das entrevistadas duas têm ensino médio completo e duas ingressaram no ensino superior, nos cursos de Psicologia e Pedagogia, mas não prosseguiram com os estudos (trancaram os referidos cursos). Todas nasceram no Recife, mas cada uma delas mora em bairros diferentes e que são considerados da periferia do Recife, Morro da Conceição, Alto Santa Terezinha,

¹⁶ Os núcleos de sentido já constam no roteiro de entrevistas disponibilizado como anexo deste trabalho.

Beberibe e Bongi.

Quando perguntadas sobre raça e etnia, três se declararam negras e uma parda, perfil esse que observamos ser dominante na Tradição. No que tange as identidades de gêneros e sexuais, nossas entrevistadas compreende um mosaico representativo da diversidade identitária da quadrilha, uma se declarou homossexual, uma *semitrans*, uma trans e uma como *montaria*. Por fim, na questão econômica, registramos que duas delas não trabalham ou não possuem renda fixa, uma é decoradora e uma é tradutora de libras. Das entrevistadas apenas uma declarou sua renda, sendo esta inferior a dois salários mínimos.

2 CORPOS, GÊNEROS E SEXUALIDADES

Nesta seção, discutiremos conceitos fundamentais ao desenvolvimento da análise, tais como gênero, corpo, sexualidade, heteronormatividade, *queer*, performatividade e abjeção procurando acessar os processos de (des)construções a partir de distintos aportes teóricos.

Para uma melhor compreensão, dividimos o capítulo em quatro partes: a primeira parte chamada de noções introdutórias e críticas contemporâneas consiste em um esforço para apresentar os debates teóricos internos aos estudos de gênero e sexualidade de forma a contextualizar e justificar as opções teóricas no campo dos estudos queer fora de marcos binários e fixos. Na segunda parte, performatividade, corpos protéticos e *camp*, nos debruçaremos sobre a teoria da performatividade aliada a considerações complementares. Na terceira e quarta partes buscamos expor e problematizar a noção de identidade e acessar os processos de constituição das categorias políticas e sociais a partir de movimentos sociais LGBT e de organismos nacionais e internacionais, articulando noções de cidadania e de direitos humanos.

2.1 Noções introdutórias e críticas contemporâneas

Os estudos de Michel Foucault (2003) e de Jeffrey Weeks (2013) apontam que as questões relativas ao corpo e à sexualidade estão no centro das preocupações ocidentais desde o século XVIII, quando há uma multiplicação de discursos produtores de uma série de mecanismos em distintas instituições. A invenção da sexologia, ao final do século XIX, uma ciência voltada para o comportamento sexual, traz para o centro das discussões um caráter biológico, de “instinto natural”, que, segundo Weeks assume destacadamente duas tarefas:

Em primeiro lugar, tentou definir as características básicas do que constitui a masculinidade e a feminilidade normais, vistas como características distintas dos homens e das mulheres biológicos. Em segundo lugar, ao catalogar a infinita variedade de práticas sexuais, ela produziu uma hierarquia na qual o anormal e o normal poderiam ser distinguidos. (...) Outras atividades sexuais ou eram aceitas como prazeres preliminares ou eram condenadas como aberrações (WEEKS, 2013, p. 63).

Nessa esteira, o sexo, nos últimos dois séculos, constituiu-se como um referente de diferenças anatômicas entre homens e mulheres cingindo-os, além de ser estruturado a partir de um processo de hierarquização de uma infinidade de práticas sexuais (WEEKS, 2013) estruturadas a partir de uma lógica essencialista.

A medicina penetrou com grande aparato nos prazeres do casal: inventou toda uma patologia orgânica, funcional ou mental, originada nas práticas sexuais “incompletas”; classificou com desvelo todas as formas de prazeres anexas; integrou-os ao “desenvolvimento” e às “perturbações” do instinto; empreendeu a gestão de todos eles (FOUCAULT, 2003, p. 41).

Assim, a história da sexualidade passa a ser a história dos discursos direcionados, a partir de uma perspectiva científica, à produção de verdades reguladas sobre o sexo. Uma rede sutil de discursos, saberes, prazeres e poder - que não se resume as ciências médicas - é posta em funcionamento (FOUCAULT, 2003). Com a sexualidade conduzida ao campo da natureza humana, as diferenças e os prazeres passam a ser explicados a partir de critérios “biológicos” e “fisiológicos”. As identidades, nessa lógica, seriam inatas e imutáveis. Esse processo foi caracterizado como essencialismo ou determinismo biológico (NICHOLSON, 2000).

É nesse período que também observamos a invenção da categoria homossexual lançando bases para a constituição de uma nova identidade sexual e social inscrevendo-a no marco regulatório legitimado pela verdade em bases científicas então predominantes. Em que pese à prática de relações entendidas nos termos do que se compreende por homossexualidade serem praticadas em várias sociedades em tempos pretéritos, é só no século XIX, com a intervenção da sexologia, que as sexualidades passam a ser organizadas a partir de termos categoriais interdependentes, heterossexual e homossexual (SIMÕES e FACCHINI, 2009; WEEKS, 2011).

Esse processo de categorização e classificação, em torno de teorias da patologia sexual e em parâmetros essencialistas, tem como consequência direta o processo de hierarquização das sexualidades, a construção do “verdadeiro sexo”, além de desempenhar “a função de ‘policiamento da sexualidade’ ao reprimir qualquer comportamento, gesto ou desejo que transborde as fronteiras ‘impermeáveis dos sexos’” (BORRILLO, 2010, p. 90). Fenômeno que ocorre em razão da sexualidade constituir-se como um objeto possível a partir das relações de poder - um jogo de múltiplas correlações de força - que irá configurá-la como um dispositivo histórico que se articula diretamente nos corpos, sem, no entanto, apagá-los (FOUCAULT, 2003). As proibições e regulamentações dos comportamentos sexuais, ditados por autoridades religiosas, legais ou científicas, longe de constranger ou reprimir a sexualidade, produziram-na e continuam a produzi-la (LAURETIS, 1994).

Dos movimentos sexuais, do feminismo e das políticas gays e lésbicas, marcadamente a partir da década de 1960, emergem novos e profundos questionamentos à normalização das vidas sexuais. Nos Estados Unidos, emerge uma versão de um movimento homossexual de

feições mais radicais imerso em meio ao clima de liberdade sexual, aproximando o “ser gay” da subversividade, androginia e transgressões de gênero.

O que veio a prevalecer, porém, foi a perspectiva de tendências menos radicais, que reencamparam a concepção de uma minoria gay e lésbica e, em vez de falarem de ruptura de papéis e identidades, reivindicavam aos gays os direitos de inclusão equivalentes ao de grupos culturais minoritários (SIMÕES e FACCHINI, 2009, p. 47).

Esse deslocamento, em meados de 1970, fortaleceu a ideia de identidades sexuais com fronteiras mais rígidas e limitadas em seu interior provocando tensões. É nesse contexto que surgem movimentos lésbicos independentes com relações de aproximação, mas também de distanciamento, da ideia de uma identidade de gênero. Posteriormente, Monique Wittig sustentaria que a ideia de mulher só era possível nos parâmetros da heterossexualidade influenciando tendências separatistas e radicais no movimento lésbico (SIMÕES e FACCHINI, 2009).

No que tange ao termo gênero, sua utilização aparece inicialmente como um demarcador distintivo do sexo/corpo, uma espécie de rejeição ao determinismo biológico implícito que procura acentuar por meio desse novo signo o caráter social e histórico das distinções baseadas no sexo. Uma perspectiva historicamente orientada assume o corpo como uma construção social em um contexto específico explorando condições localizadas e variáveis, o mesmo ocorrerá com a sexualidade (WEEKS, 2013). Nessa senda, as identidades sexuais passariam a ser compreendidas também como um constructo social e as diferenças seriam inscritas como reflexo dessa estrutura. Só mais tarde, com o desconstrutivismo, ocorre uma ruptura entre esses dois modelos e uma proposta em termos de desconstrução e a desestabilização das categorias dicotômicas, bem como da linearidade de sexo-gênero-sexualidade, como veremos mais adiante ao acessar a perspectiva *queer*.

O termo "gênero" faz parte da tentativa empreendida pelas feministas contemporâneas para reivindicar um certo terreno de definição, para sublinhar a incapacidade das teorias existentes para explicar persistentes desigualdades entre as mulheres e os homens (SCOTT, 1990, p. 85).

No entanto, nesse sistema, denominado por Rubin Gayle (2012) de sexo/gênero, “o biológico foi assumido como a base sobre a qual os significados culturais são constituídos. Assim, no momento mesmo em que a influência do biológico está sendo minada, está sendo também invocada” (NICHOLSON, 2000, p. 11). Ao estabelecer o sexo como um dado no qual o gênero é sobreposto, o construcionismo social é evocado junto ao essencialismo, no

que Linda Nicholson (2000) chamou de fundacionalismo biológico, fazendo coexistir dados da natureza com aspectos da personalidade e de comportamento, ainda que em relações aparentemente acidentais. Assim,

desnaturalizar não é sinônimo de desessencializar. Ao contrário, à medida em que se apontavam os interesses que posicionam a mulher como inferior por uma suposta condição biológica, as posições universalistas reforçaram, em boa medida, a essencialização dos gêneros, uma vez que tendem a cristalizar as identidades em posições fixas (BENTO, 2014a, p. 83).

De modo geral, o termo gênero não é um consenso e os seus estudos também foram criticados por analisarem somente as mulheres enquanto que as masculinidades não eram problematizadas. Essa crítica abre margem para a construção do gênero como uma categoria relacional, ou seja, a definição de mulheres e homens em termos recíprocos (SCOTT, 1990). O gênero compreendido não mais como atributo, mas como relação baseada nas diferenças percebidas entre os sexos, provocando uma abertura para os estudos das masculinidades na academia, por exemplo.

Além da perspectiva oposicional e binária (mulher/homem), os constructos elaborados para deslindar a subordinação da mulher estavam orientados em aspectos universais. O sujeito do feminismo dos anos 1980 era desenhado sob uma perspectiva unitária de mulheres brancas, ocidentais, burguesas e heterossexuais aparentemente desconsiderando outros marcadores de diferenças. A crítica ao sujeito universal do feminismo dá azo a produção de novas identificações e de novos sentidos de feminilidades entre ativistas e teóricas. A desconstrução da ideia de mulher universal até então produzida passa a articular destacadamente as noções de classe, raça e orientação sexual (SCOTT 1990; NICHOLSON, 2000; BENTO, 2014a). É o caso de Monique Wittig ao afirmar que “as lésbicas não são mulheres” aponta para a exclusão da identidade lésbica do sujeito do feminismo moderno (PRECIADO, 2011), mas também, e principalmente, direciona sua crítica para a um sujeito mulher que só existe como “um termo que estabiliza e consolida a relação binária e de oposição ao homem”, uma relação inscrita na heterossexualidade (BUTLER, 2015, p. 196). Outro reflexo dessa crítica é o surgimento de lutas e organizações mais específicas “apontando outras variáveis sociológicas que se articulassem para a construção das identidades de gênero” (BENTO, 2014a, p. 87), é o que ocorre, por exemplo, com os movimentos de feministas negras e o Transfeminismo que articulam variáveis como raça e transgeneridade.

Como podemos perceber, o gênero como categoria de análise não foi suficiente o bastante para questionar os paradigmas até então existentes.

De fato, algumas destas teorias construíram sua lógica a partir das analogias com a oposição entre masculino/feminino, outras reconheceram uma "questão feminina", outras ainda se preocuparam com a formulação da identidade sexual subjetiva, mas o gênero, como uma forma de falar sobre sistemas de relações sociais ou sexuais não tinha aparecido (SCOTT, 1990, p. 85).

Em celebre artigo, Joan Scott (1990) propõe outra definição para gênero, compreendendo-o como um elemento em que as relações sociais com foco na diferença são constituídas ao mesmo tempo em que o gênero se constitui como forma significativa às relações de poder, e completa

(...) Nós só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que **"homem" e "mulher" são, ao mesmo tempo, categorias vazias e transbordantes**. Vazias, porque não têm nenhum significado último, transcendente. Transbordantes, porque mesmo quando parecem estar fixadas, ainda contêm dentro delas definições alternativas, negadas ou suprimidas. (...) Num certo sentido, a história política tem sido jogada no terreno do gênero. Trata-se de um terreno que parece fixo, mas cujo significado é contestado e está em fluxo. Se tratamos a oposição entre homem e mulher como problemática e não como conhecida, como algo que é contextualmente definido, repetidamente construído, então devemos constantemente perguntar não apenas o que está em jogo em proclamações ou debates que invocam o gênero para explicar ou justificar suas posições, mas também como compreensões implícitas de gênero estão sendo invocadas ou reinscritas (SCOTT, 1990, p. 93) (grifos nossos).

Para além de novas formulações para o termo, embevecidas pelas ideias do pós-estruturalismo, vemos surgir novas perspectivas no campo dos gêneros e das sexualidades, destacadamente o pós-feminismo e a teoria *queer*. As críticas ao conceito de gênero como suplemento do sexo a partir da percepção de suas limitações e de intervenções feministas possibilitam um novo giro epistemológico. Para Berenice Bento (2014a, p. 95) esse momento é marcado pela “problematização da vinculação entre gênero, sexualidade e subjetividade, perpassadas por uma leitura do corpo como um significante em permanente processo de construção e com significados múltiplos”.

Para Angela McRobbie (2006), o feminismo precisa ser entendido como já morto para que possa ser levado em consideração. Nesse sentido, abre-se o flanco em torno do pós-feminismo¹⁷ que surge a partir de alguns questionamentos ao feminismo das décadas de 1970 e 1980, cujas lutas, na opinião da autora, estariam enfraquecidas, e que concentra uma espécie de oposição aos movimentos identitários tradicionais. Seu caminho consiste, principalmente,

¹⁷ Para mais informações sobre a temática do pós-feminismo ver entrevista de Preciado em Carrillo (2007).

em reconhecer uma pluralidade de feminismos analisando as constituições mútuas e transversais das exclusões a partir dos entrecruzamentos de marcadores das diferenças em direção a uma análise transversal.

Propondo uma nova e diferente política sexual mais radical, em 1993, os *queer* tomaram a parada gay de São Francisco anunciando “um marco simbólico na contestação da primeira onda do movimento homossexual norte-americano” (MISKOLCI, 2011, p. 38). Do ativismo às universidades, os estudos gays, lésbicos e feministas ganham novos contornos com a perspectiva *queer* que, fundamentada inicialmente nos Estudos Culturais norte-americanos, na Psicanálise e no Pós-Estruturalismo francês, passam a problematizar a normalização a partir de um ordenamento binário - que prevê dois sexos, dois gêneros e uma sexualidade - que organiza a vida social contemporânea (MISKOLCI, 2009).

Nessa perspectiva, Eve. K Sedgwick (2007), a partir na metáfora do armário, apresenta-nos um dispositivo de regulação da vida social que revela a ordem heterossexual como compulsória, agregada com suas instituições e valores, orientando a vida de privilegiados e não privilegiados.

Para Gamson (2006), o termo *queer* marca uma identidade cambiante, “uma expansão politicamente volátil de categoria de identidade a fim de incluir todos os tipos de *outsiders* do sexo e do gênero” (p. 347), sua teoria consiste em um enfoque nos processos de constituição de categorização sexual e sua desconstrução.

Com uma postura não assimilacionista e de transformar a experiência do marginal em potência política, as problematizações *queer* direcionam seus esforços para questionar os discursos que produzem as categorias de identidades desestabilizando seus pressupostos e sua fixidez. Apontam ainda que a ordem social contemporânea a partir da ordem sexual, estruturada no dualismo hétero/homo, reflete uma relação de poder que naturaliza de forma compulsória a heterossexualidade ordenando discursos e saberes que permeiam as instituições sociais (MISKOLCI, 2007). Desnudar, portanto, as incoerências entre sexo, gênero e desejo, baseando-se “na experiência subjetiva e social da abjeção¹⁸ como meio privilegiado para construção de uma ética coletiva” (MISKOLCI, 2011, p. 39) constitui uma aposta em termos políticos da perspectiva *queer*. Para Butler (2013), essa abjeção consiste em um processo de exclusão em uma dada matriz cultural, ou, mais precisamente, os seres abjetos consistem naqueles que não lograram o *status* de sujeito, “mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é

¹⁸ A ideia de abjeção trabalhada por Butler (2013) deve ser compreendida como situados culturalmente, sendo, portanto, variáveis. Para a autora os seres abjetos são aqueles que não adquiriram *status* de sujeito.

necessário para que o domínio seja circunscrito” (p. 155). Essa zona de limiaridade é constitutiva desse não sujeito e detém força para a subversão.

De uma maneira geral, são problematizadas as noções clássicas de sujeito e identificação examinando as formas que os indivíduos assumem e criam as categorias de identidade (FILAX, SUMARA, SHOGAN, 2015). Assim, a crítica ao sujeito estável e a ruptura com o sujeito universal do estruturalismo é vista como uma “crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam” (BUTLER, 2015, p. 24). A desconstrução da normalização dos comportamentos sociais pelos teóricos *queer* aponta avanços significativos no que tange as possibilidades analíticas provocando um debate feraz no ambiente acadêmico e na militância social em torno das categorias de gênero e de sexualidade. Evidencia-se a necessidade de se pensar de maneira mais complexa as relações de poder que as mencionadas categorias engendram.

Com as críticas em torno da essencialização e da dicotomia que gravitavam ao redor dos sentidos até então utilizados no conceito de gênero, e mais especificamente o fato de este ser pautado como uma inscrição cultural em um sexo tido como natural, Butler (2015) ao tratar da ordem compulsória do sexo/gênero/desejo, inova ao entender o sexo como construído, retirando-o do campo pré-discursivo que assegurava o discurso da estabilidade e do binarismo e sugerindo que o sexo é gênero desde o princípio.

O gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura (BUTLER, 2015, p. 27).

O gênero, portanto, não é expressão de um sexo biológico consistente. Ele será performativamente construído em uma espécie de estilização corporal repetida, uma série de atos reiterados dentro de um marco regulador rígido e produtor de falsas estabilizações que invoca uma aparência natural com o objetivo de manter a ordem heterossexual (PISCITELLI, 2001) por meio de um dispositivo que naturaliza e torna compulsória. Esse dispositivo será intitulado de heteronormatividade por Michael Warner (MISKOLCI, 2007), compreendido como a legitimação de um modelo que estabelece atitudes normalizadoras alcançando todos os indivíduos, regulando, por exemplo, tanto heterossexuais como homossexuais.

Por outro lado, Butler (2015) nos chama a atenção para a existência de outros discursos que constroem e estruturam as identidades, alertando que a heterossexualidade não é o único. A autora também diz da impossibilidade de uma identificação plena e sem

incoerências com essas posições, provocando fissuras. A quebra da linearidade e a concepção do sexo como pré-discursivo abrem caminho para o gênero constituído através de uma repetição estilizada de atos constituindo-se como uma ilusão que desvela, portanto, o seu caráter imitativo. Essa ideia é a chave para a teoria da performatividade que veremos mais adiante.

As ideias de Butler que inscrevem o gênero na reiteração de atos performativos, aliada a de teóricas como Segwick (2007), encontram campo fértil nas universidades e potencializa práticas e experiências dissidentes fazendo da abjeção um campo político. O *queer* que surge como uma espécie de reação ao extravasamento do sujeito centrado e estável da modernidade “passou a se afirmar pelo elogio a certa marginalidade heroica e pela recusa ao fechamento das identidades sexuais e de gênero, que estariam potencialmente presentes nas vivências bissexuais, transexuais e intersexuais” (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 52).

2.2 Performatividade, corpos protéticos e *camp*

Ao final da década de 1990, Judith Butler problematiza o sistema binário dos gêneros que repousa sobre a construção de contornos corporais estáveis determinados de acordo com uma suposta disposição natural em corpos-homens e corpos-mulheres. A autora inova inscrevendo o sexo/corpo no campo pré-discursivo, uma categoria social e culturalmente construída, e deflagra o caráter ficcional em que o gênero é produzido. “As identidades de gênero são construídas e constituídas na linguagem, isso significa que não há gênero que preceda a linguagem” (SALIH, 2012, p. 93).

Nessa perspectiva, a noção de performatividade desenvolvida por Butler passa por compreender o gênero como ficcional. Uma categoria que se constitui por meio de um conjunto de normas, ficções sociais impositivas, consolidadas ao longo do tempo, que produzem um conjunto de estilos corporais com *status* de natural. “O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero” (BUTLER, 2015, p. 242). Essa fôrma que pretende moldar a produção de corpos gendrados corresponde a performance de gênero, que supõe um sujeito preexistente em uma trama desenvolvida para manutenção da estrutura binária e para o controle das possíveis corporalidades desviantes. No entanto,

como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação (BUTLER, 2015, p. 242).

É no desejo, ou mesmo na idealização, de uma suposta coerência que atos e gestos se inscrevem na superfície do corpo como performativos, “no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER, 2015, p. 235). Para a autora, é por meio de uma estilização repetida do corpo, um conjunto de atos reiterados, em uma ordem compulsória e reguladora, que se inscreve a performatividade.

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).

A persistência da repetição, uma espécie de busca pelo inteligível, termina por expor os limites e o próprio marco regulador, sendo capaz de provocar fissuras instaurando uma desordem.

Quando a desorganização e a desagregação do campo dos corpos rompe a ficção reguladora da coerência heterossexual, parece que o modelo expressivo perde sua força descritiva. O ideal regulador é então denunciado como norma e ficção que se disfarça de lei do desenvolvimento a regular o campo sexual que se propõe a descrever (BUTLER, 2015, p. 234).

Segundo Preciado (2014), a teoria de Butler encontra eficácia através da leitura da performance da *drag queen*. É a partir dessa teatralização da feminilidade que Butler identifica três dimensões contingentes de corporeidade. A presença do sexo anatômico, da identidade de gênero e a performance de gênero. A articulação dessas três dimensões, ao mesmo tempo em que processa a imagem unificada de uma “mulher”, termina também por evidenciar “distinções dos aspectos da experiência do gênero falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual” (BUTLER, 2015, p. 237). É a partir da imitação do gênero dessa performer que vem a tona o caráter paródico do gênero.

No *queer* a possibilidade de subversão torna-se viável através da busca pela semelhança com o original por meio de certos tipos de repetições parodísticas¹⁹. Para Butler (2015), a paródia que se alimenta exatamente da ideia de um original carrega o seu humor na exposição desse original como imitação sem origem, insculpido no âmbito da farsa e rompendo, assim, com a noção de identidades essencializadas.

É precisamente nas relações arbitrárias entre esses atos que se encontram as possibilidades de transformação do gênero, na possibilidade da incapacidade de repetir, numa deformidade, ou numa repetição parodística que denuncie o efeito fantástico da identidade permanente como uma construção política tênue (BUTLER, 2015, p. 243).

Mas como identificar diante de um conjunto de atos reiterados o que se inscreve na subversão ou na ordem? Que tipo de performance seria capaz de desestabilizar os pares categoriais dicotômicos? Destacamos que, para além de respostas e fórmulas precisas, é importante destacar os efeitos paródicos como ambivalentes e ambíguos. Subversão e ordem estão atreladas a sentidos projetados nas categorizações de forma relacional (damas-cavalheiros) (MIRANDA, 2013).

A teoria de Butler é uma potência política para experiência subjetiva e social da abjeção, mas também foi alvo de críticas e contribuições. Nessa senda, Paul B. Preciado²⁰ destacará que a teoria performativa resulta na redução da identidade a um efeito do discurso, que coloca “entre parênteses tanto a materialidade das práticas de imitação como os efeitos de inscrição sobre o corpo que acompanha toda a performance” (PRECIADO, 2014, p. 92), e completa

Butler, ao acentuar a possibilidade de cruzar os limites de gêneros por meio de performances de gênero, teria ignorado tanto os processos corporais e, em especial, as transformações que acontecem nos corpos transgêneros e transexuais quanto as técnicas de estabilização do gênero e do sexo que operam nos corpos dos heterossexuais (PRECIADO, 2014, p. 93).

O apagamento a respeito das especificidades dos processos de construção dos corpos que buscam adequar-se ao modelo binário, ou mesmo os corpos daqueles que performatizam explorando as ambiguidades, na teoria de Butler também é evidenciado por Berenice Bento (2014a). Nesse sentido, Bento reforçará o efeito protético de um corpo-sexuado, a sua

¹⁹ Para Butler (2015) nem toda paródia é disruptiva.

²⁰ Em 2015, o autor anunciou a sua mudança de nome em uma carta aberta. <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/tanto-puede-un-nombre-de-varon/>

plasticidade, que fala através de uma variedade de artefatos culturais apontando para a estética dos gêneros.

A identidade sexual não é a expressão instintiva da verdade pré-discursiva da carne, e sim um efeito da reinscrição das práticas de gênero no corpo. O gênero não é simplesmente performativo ele é antes de tudo protético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos (PRECIADO, 2014, p. 29).

O corpo, portanto, seria uma entidade que incorpora variadas tecnologias, “a arquitetura do corpo é política” (PRECIADO, 2014, p. 31).

Preciado tece uma trama capaz de romper, não apenas com a linearidade dos corpos, mas também com a própria construção de ideias e conceitos relativos ao gênero e à sexualidade, inclusive na perspectiva *queer*. Para o autor, além do distanciamento do corpo e da sexualidade na construção teórica de Butler nas noções de “performance de gênero” e de “identidade performativa”, há outros relevantes aspectos que passam despercebidos (a exemplo de classe social) que provoca uma redução da identidade a um efeito discursivo - os enunciados é que são performativos - ignorando-se os processos corporais e as suas transformações físicas, sexuais, sociais e políticas.

Em “Multidões *queer*”, o que Preciado (2011) nos propõe é a possibilidade de compreendermos os corpos e as identidades ditas anormais como uma potência política para além de efeitos discursivos. Uma multidão de corpos capaz de “desterritorializar-se” da heterossexualidade - regime político que regra os corpos -, uma espécie de resistência aos processos de normalidade. Do império sexual que procura regular, controlar e normalizar os corpos mediante a proliferação de variadas tecnologias em um paradigma heterossexual. Bento (2014a) por meio da análise de Foucault sobre o hermafrodita Herculine Barbin compreende que a produção dos pareceres médicos ou religiosos foi para salvaguardar a heterossexualidade. O caso de Barbin, socializada como mulher até os 21 anos, vem à tona com a revelação de uma paixão por uma mulher, provocando uma fragmentação de sua identidade pelas tecnologias médicas, religiosas e jurídicas. Bento (2014a, p. 155) chama atenção para o fato de que “em nenhum momento de sua narrativa se nomeou ou se identificou como ‘hermafrodita’ ou qualquer outra classificação médica”, Barbin sofreu o processo de normalização sobre o seu corpo, seu gênero e sua sexualidade. Os corpos ‘anormais’ “como minorias construídas em benefício da regulação normativa do corpo da massa *straight*, o império dos normais” (PRECIADO, 2011, p. 13).

O gênero, nesse sentido, passa a ser compreendido como indício de uma multidão envolvendo um conjunto de tecnologias, objetos de reapropriação pelos “anormais”, uma

espécie de resistência aos processos de normalização. Para Preciado, os corpos indóceis se articulam em uma rede de estratégias políticas das multidões *queer*, são elas: a “desidentificação”, identificações estratégicas, desvios das tecnologias do corpo e desontologização do sujeito da política sexual. A primeira é trabalhada pelo autor a partir das contribuições de Monique Wittig (“lésbicas não são mulheres”) para desenhar um arco de possibilidades rompendo com o binarismo dos gêneros e das identidades sexuais. Nas identificações estratégicas, ou negativas, com a ressignificação dos signos de identidade, a exemplo de sapatão, bichas, viados, que se tornam lugares de resistência a partir de “estratégias ao mesmo tempo hiperidentitárias e pós-identitárias” (PRECIADO, 2011, p. 15).

No que tange aos desvios da tecnologia do corpo, fala em uma (re)apropriação do saber/poder sobre o sexo, resistindo e desviando das formas de subjetivação do corpo *straight*. A desontologização do sujeito da política sexual, negando a existência de uma base natural, uma espécie de essência, que legitime a ação política. Reside então, a crítica as concepções fixas e lineares das identidades.

Como observamos, Preciado para além das críticas traz importantes contribuições a teoria da performatividade, no sentido de que a dramatização das performances também produz efeitos na materialidade dos corpos, através de tecnologias precisas de transformações físicas, sexuais, sociais e políticas. Plástico, maleável e manipulável, o corpo prótese é que possibilita a inteligibilidade ou não das performances. O gênero e o sexo, além de enunciações discursivas, adquirem vida através de intervenções corporais permanentes ou temporárias em uma estilística estipulada como conforme. “São estes sinais exteriores, postos em ação, que estabilizam e dão visibilidade ao corpo” (BENTO, 2014a, p. 109).

Por fim, outra categoria importante para nossos estudos é o *camp*, ideia que circulou na década de sessenta, do século passado e que dialoga com os movimentos sociais contemporâneos que se auto-intitulam como *queer*. Em “Notas sobre *camp*”, Sontag (1964) relaciona uma série de definições para apresentar essa expressão que tem “predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero”. Para a autora, o *camp* possui natureza dúplice, ao mesmo tempo em que é vazio de conteúdo, está repleto de conteúdo, e também se caracteriza como não maniqueísta, ele apenas apresenta e relaciona as diferenças sem tachá-las.

O *camp* aponta para retomada do estético e está associado ao exagero, ao ambíguo e à androginia. “Uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade” (SONTAG, 1964, n/p). Os homossexuais, para Sontag, constituem a vanguarda e um dos públicos mais articulado do *camp*, destacadamente pelo esteticismo e ironia que eles manejam.

Para Edward MacRae (2011), a estética *camp* seria o equivalente ao que se costuma chamar no Brasil de *fechação*²¹ ou *bichice*²², uma espécie de afetação ou de atitude exagerada de alguns homossexuais. Para o autor, “a força do *camp* repousa em grande parte no seu humor corrosivo e iconoclasta, disposto a ridicularizar todos e quaisquer valores” (MACRAE, 2011, p. 32). No entanto, é comum ver em alguns grupos de homossexuais certa resistência a essas atitudes sob a justificativa de que reitera estereótipos e pode reforçar discriminações, preconceitos e exclusões. Em sentido contrário, “por ridicularizar todos os valores da sociedade, a *fechação* parece roubar militantes de pontos de apoio às suas reivindicações e talvez seja esta a chave para a compreensão do seu poder” (MACRAE, 2011, p. 33). Nesse sentido, o uso do jocoso e do deboche como artifícios da estética do *camp*, ressaltando uma perspectiva ambivalente, pode transformar a experiência da discriminação em resistência e questionamento da heteronormatividade, uma estratégia de luta.

Assim, comportamento, expressão corporal e vestuário dos brincantes das quadrilhas juninas, dentro e fora de cena, podem emergir como provocativas não apenas na perspectiva de uma lógica parodística, mas também como uma espécie de “solvente moral” a partir de uma atuação “fechativa” (MACRAE, 2011).

2.3 Dilemas e caminhos: de categorias identitárias a imagens identitárias

Na atualidade, os debates em torno da noção de identidade ocupam a agenda política dos movimentos sociais e da academia. Da concepção do sujeito iluminista, centrado e movido pela razão, um sujeito essencialista e masculino, vimos surgir a de sujeito sociológico associado à modernidade, extremamente relacional que se constitui na interação do interior (o “eu”) com o exterior (sociedade), um sujeito unificado e estável. O “pós-modernismo”²³ põe em xeque as velhas identidades sentenciando o seu declínio e provocando o florescimento de novas possibilidades identitárias fragmentando o sujeito da modernidade. “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2015, p. 11-12).

²¹ Macrae (2011) define fechar como uma expressão de gíria homossexual que se refere a um comportamento caricato, desmunhecado e escandaloso que ridiculariza valores da sociedade.

²² Para Fernando Seffner (2011) a “bichice” consiste em transgressão da margem, uma disposição de ruptura com as normas de gênero e sexo.

²³ A existência ou não da pós-modernidade, assim como a significação desse termo, rende muitos debates, para a sua utilização neste trabalho nos perfilamos a orientação de Butler (1998), a pós-modernidade como uma condicional.

A teoria *queer* advém da reação ao transbordamento dos sujeitos gay, lésbico e feminista, recebendo a alcunha de pós-identitária. Sua recepção no Brasil, no final da década de noventa, do século XX, acontece em um momento de inflexão no campo da política sexual, na qual atuam movimento social, academia e Estado (MISKOLCI, 2011). As tensões entre os atores sociais, mais especificamente entre os grupos rotulados de “identitários” e os *queer*, figuram no latente dilema “entre a assimilação via normalização ou aceitação pelo reconhecimento das diferenças” (MISKOLCI, 2011, p. 39), muitas vezes encarado como uma espécie de divisão entre os dois grupos. Parte dessas tensões, que estão longe de serem resolvidas, ancora-se no processo de constituição e na forma de atuação do movimento LGBT brasileiro²⁴ e de uma leitura parcial, e de certa maneira até equivocada, da perspectiva *queer*. Nosso objetivo nesse tópico, portanto, passa também pela compreensão desses dois fatores.

O movimento LGBT nasce no Brasil no final da década de 1970, nesse primeiro momento, surge sob a denominação de Movimento Homossexual Brasileiro (MHB). Contudo, já na década de 1960 circulavam nos espaços de sociabilidade homoerótica do país algumas expressões e categorias que merecem ser mencionadas no presente trabalho. “Bicha” e “bofe” configuravam-se, a época, como duas categorias decorrentes de um modelo classificatório hierárquico calcado nas relações afetivo-sexuais durante o ato sexual entre passivo-feminilidade e ativo-masculinidade, respectivamente. O termo “travesti” era utilizado como algo temporário, e não como uma categoria identitária, associada à utilização de trajes femininos em festas e concursos (“em travesti”). Posteriormente, “entendido”, “entendida”, “gay” e “lésbica” aparecem como categorias que se pautam pelo desejo, independentes de posição no ato sexual e de papéis de gênero, que provoca o debate de uma relação do tipo causa-consequência entre respeito social e ruptura entre homossexualidade e feminilidade (SIMÕES; FACCHINI, 2009; CARVALHO, 2011).

Posteriormente, a eclosão da epidemia de HIV/Aids, na década de 1980, aproxima setores das universidades e do então MHB ao Estado. A construção desse diálogo consistiu basicamente em auxílio para programas e políticas públicas de saúde para o combate à epidemia. Para Miskolci (2011, p. 40), essa relação também desencadeou consequências negativas, pois “a construção da cidadania a partir de interesses estatais epidemiológicos repercute na comunidade homossexual, a epidemia populariza-se como peste gay, que provoca fortes efeitos normalizadores no campo das homossexualidades”. No mesmo sentido, Fernando Seffner (2011) identifica a utilização de estratégias de moralização dos

²⁴ Como nosso objetivo neste trabalho não é o de esgotar a temática, recomendamos Simões e Facchini (2009) para aprofundar o assunto.

comportamentos. Observa-se uma espécie de pandemia discursiva que pode ser representada através da tríade homossexualidade, AIDS e morte iminente (ALÓS, 2015), no que pode ser incluída também como elemento dessa ordem discursiva a perversão²⁵.

Contudo, o combate à epidemia teve dois efeitos *a priori* considerados positivos, o de incentivar estudos sobre homossexualidades e a harmonização contingente entre interesses do Estado, movimento social e pesquisa acadêmica (MISKOLCI, 2011). Nesse mesmo sentido, Simões e Facchini (2009) destacam a visibilidade de práticas homossexuais masculinas não restritas a população homossexual visível.

A relação desenvolvida com o Estado resultara em um ativismo com bandeiras políticas mais pragmáticas e voltadas para a garantia de direitos civis e contra a discriminação e violência. Nesse diapasão, duas são as principais empreitadas do período, a luta pela retirada da homossexualidade do rol de doença do Código Federal de Medicina e pela inclusão do termo “orientação sexual” na Constituição Federal. Segundo Mário Carvalho (2011), nesse último caso, a escolha do termo envolveu a participação de diversos pesquisadores ligados aos estudos de gênero e sexualidade, uma espécie de consulta.

Importado da sexologia, a opção por este termo traz consigo o fortalecimento da separação entre performance de gênero e desejo sexual, contribuindo para afastar o estigma da efeminação. Assim, ao pleitear a inclusão do termo “orientação sexual” como direito e garantia individuais relacionados à identidade homossexual, busca-se formalizar que a “diferença” na experiência homossexual está unicamente relacionada a se desejar uma pessoa do “mesmo sexo” e não a desejar “ser do sexo oposto” (CARVALHO, 2011, p. 24).

O que reforça a ideia da assimilação das identidades sexuais via normalização, uma vez que, contraditoriamente, a ciência que hierarquizou também contribuiu com a produção de identidades políticas²⁶.

Outra característica peculiar do movimento homossexual brasileiro é a sua forma de organização. A instrumentalização dos movimentos no formato de organizações não governamentais (ONGs) favoreceu ainda mais o diálogo com o Estado e facilitou a obtenção de financiamentos. Para Miskolci (2011), é da relação privilegiada do movimento com o Estado em um viés de construção de políticas públicas que decorre o relativo sucesso do movimento brasileiro. Com o seu crescimento, notadamente na década de 1990, novas categorias identitárias são agregadas. Em 1994, o MHB transforma-se em Movimento Brasileiro de Gays e Lésbicas (MBGL) e em 1997 a letra “T” é incorporada no movimento,

²⁵ A associação de homossexualidade com a perversão também tem relação com a construção do signo com a sodomia e com uma (re)atualização de anormalidade (FOUCAULT, 2003).

²⁶ Para aprofundar, ver em Bento (2014a) a construção da identidade transexual.

tornando-se GLBT, e posteriormente, em 2008, como o conhecemos hoje, LGBT. Assim, ao lado da orientação sexual é incorporado o conceito de identidade de gênero, deslocando as identidades T do campo do desejo para o de gênero (identificação com o masculino ou com o feminino).

A organização política e social das travestis remonta também ao início da década de 1990 e sua emergência se dá através do binômio combate a epidemia de HIV/Aids e violência policial. Apesar do termo aparecer em meados de 1960, ele ainda não se constituía como uma categoria identitária sendo utilizado tanto associado à efeminação e ao exagero quanto à prática de homens que utilizavam artefatos considerados femininos, o “em travesti”²⁷. É a partir da demanda dos movimentos sociais por uma política identitária que a categoria ganha força e é incorporada. No que tange a categoria transexual, fechando no âmbito da luta política identitária as categorias expressamente contempladas na sigla LGBT, ela passa a ter maior presença em meados da primeira década dos anos 2000 com certa popularização do vocabulário médico-psiquiátrico e do surgimento (ou avanço em alguns casos) das tecnologias médicas de intervenções corporais nos serviços de saúde (CARVALHO, 2011; BENTO, 2014a).

Para melhor compreendermos as categorias que permeiam o que atualmente tem se chamado de pessoas trans, socorremo-nos do trabalho de Mário Carvalho (2011) que apontou alguns embates e tensões internas no movimento de travestis e transexuais²⁸ sobre termos e categorias, bem como de suas delimitações, fazendo circular uma série de definições identitárias. Uma das primeiras polêmicas no movimento consiste na utilização ou não do termo transgênero, que surge no debate através do diálogo com movimentos internacionais e de uma possível facilidade de acesso a financiamentos, consistindo uma tentativa de aproximar os signos (travesti e transexual) unificando-os em uma categoria identitária mais geral. Entretanto, essa proposta, ao menos inicialmente, não encontrou eco no movimento brasileiro, que seguiu com a reafirmação de duas categorias distintas e com alguns embates para essas delimitações, os quais passamos a abordar.

Um dos principais elementos mencionado na diferenciação advém do já aludido processo de constituição da identidade transexual em termos médico-psiquiátrico. Diferentemente das organizações de travestis, os movimentos de transexuais surgem a partir das formulações em torno de políticas de saúde pública, e mais especificamente do processo

²⁷ Termo utilizado na década de 1960 que dava uma ideia de transitoriedade, no vestir-se de mulher em uma determinado ocasião, não constituía uma identidade (CARVALHO, 2011).

²⁸ Para os embates sobre as relações com travestis e transexuais no movimento de gays e lésbicas ver Mário Carvalho (2011).

transexualizador no Brasil, com demandas políticas de acesso a tecnologias de transformação corporal, destacadamente a de redesignação sexual. Outro fator que é comumente destacado na diferenciação entre travestis e transexuais corresponde às diferenças econômicas e de capital cultural (CARVALHO, 2011). A constituição das organizações de travestis ocorre de maneira mais marginal, com forte relação com a prostituição, em contrapartida a identidade transexual pode ser considerada, até certo ponto, como uma espécie de assepsia que joga para o campo da doença restando a travestilidade o campo da imoralidade²⁹, em face da associação dessa aos estigmas e estereótipos da profissão.

E é no corpo, na suposta aceitação ou rejeição do pênis, ou seja, na relação com o “sexo biológico”, que se estabelecerá uma primeira diferenciação entre travestis e transexuais. Para Carvalho (2011) “a identidade só se produz na diferença, logo a emergência da identidade transexual colocou o desafio de definição do que é uma travesti”. É nesses termos que, no primeiro momento, o desejo pela cirurgia de redesignação sexual aparece como uma resposta. No caso, a transexual seria aquela que nutria a vontade de fazer a cirurgia de redesignação aproximando-se de uma categoria mulher pautada em uma estrutura linear do sexo-gênero. Outra tensão no movimento de travestis e transexuais consistiu na exigência de alguns coletivos e ativistas com uma identificação estável e fixa com o feminino, para se afastar da ideia próxima ao do “em travesti” que circulava nos anos 1960. Atualmente, a necessidade de intervenções corporais foi mitigada, aparecendo as alterações cirúrgicas como eventualidade³⁰, no que tange as definições dos signos, aproximando-os, porém a aproximação com o gênero permanece de maneira mais crítica uma vez que abre o leque de feminilidades.

Percebemos que parte dos embates sobre conceitos e delimitações de categorias identitárias estão assentada nas relações dos movimentos LGBT com o Estado, justificados pela necessidade de um reconhecimento institucional das identidades a pretexto de elaboração de políticas públicas e de acesso a financiamentos, característica marcante da formação do movimento brasileiro. É nesse sentido que as identidades sinalizam para a necessidade de um sujeito político estável. Ao lado desse processo que marca a constituição dos movimentos brasileiros, as contendas decorrem ainda de algumas distorções enfrentadas nas pesquisas acadêmicas com análises qualitativas sobre o sujeito unificado, mas também do uso descritivo e superficial de termos analíticos relacionados à teoria (GAMSON, 2006; MISKOLCI, 2011).

²⁹ Percebemos, a partir das intervenções da ANTRA, que atualmente há um movimento político de reivindicar-se travesti, fazendo da abjeção uma força, um elogio.

³⁰ Ver definições apresentadas no manual de comunicação LGBT produzido pela ABGLT, disponível em <<http://www.abglit.org.br/docs/ManualdeComunicacaoLGBT.pdf>>

Antes, porém, destacamos os esforços de harmonização da contenda instalada pela ideia da fragmentação do indivíduo moderno. Em uma tentativa de mediação, ou o que Miskolci denominou de apelo conciliatório, surge a ideia do essencialismo para fins de ação política - ou que Gayatri Spivak denominou de “essencialismo estratégico” -, como forma de “adoção de uma prática política fincada na ficção naturalizante das identidades meramente como meio para a obtenção de direitos” (MISKOLCI, 2011, p. 49).

Vale recordar que Foucault (1999), antes de Spivak, posicionou-se sobre o uso tático da identidade, ou seja, apenas em contextos pontuais e de curto prazo, mas, no longo prazo, defendeu a necessidade de uma estratégia não-identitária, de recusar a imposição social de que o indivíduo deva se compreender a partir de sua sexualidade (MISKOLCI, 2011, p. 49).

Como forma de elucidar alguns dos elementos da contenda que mencionamos e partindo da compreensão que o “essencialismo estratégico” apesar de se constituir um notável exercício de conciliação termina por legitimar algumas das consequências do essencialismo minando o debate das diferenças e do processo de produção desses sujeitos, procuramos elucidar algumas críticas que terminam por apontar alternativas outras para o desenvolvimento desse trabalho. Nesse caminho, perfilamos algumas contribuições de Gamson (2006), Butler (1998; 2003; 2013) e Gontijo (2004; 2009).

Para Butler (1998), a crítica do sujeito não se constitui em uma negação ou repúdio, mas sim uma forma de interrogar a sua construção como um dado pré-discursivo ou mesmo essencialista. “Pois se o sujeito é constituído pelo poder, esse poder não cessa no momento em que o sujeito é constituído, pois esse sujeito nunca está plenamente constituído, mas é sujeitoado e produzido continuamente” (BUTLER, 1998, p. 22). É o próprio sujeito também um lugar de disputa permanente.

Tomar a construção do sujeito como uma problemática política não é a mesma coisa que acabar com o sujeito; desconstruir o sujeito não é negar ou jogar fora o conceito; ao contrário, a desconstrução implica somente que suspendemos todos os compromissos com aquilo a que o termo “o sujeito” se refere, e que examinamos as funções linguísticas a que ele serve na consolidação e ocultamento da autoridade. Desconstruir não é negar ou descartar, mas pôr em questão e, o que talvez seja mais importante, abrir um termo, como sujeito, a uma reutilização e uma redistribuição que anteriormente não estavam autorizadas (BUTLER, 1998, p. 24).

Nesse sentido, as críticas a necessidade política de um sujeito estável perpassa não apenas pelas limitações dos signos linguísticos de categorias que não esgotam as pluralidades de experiências, mas também em questionar o processo de produção e de assimilação das categorias. A libertação das categorias de referentes fixos e imutáveis pode possibilitar novas

configurações e “desnaturalizar os termos, designar esses signos como lugares de debate político” (BUTLER, 1998, p. 28). Nesses parâmetros, seria possível manter o gênero e a sexualidade como categorias teóricas e também formação identitária sem incorrer em essencialismo?

Os interesses em torno do processo de constituição de identidades coletivas são complexos e se constituem tanto como um dispositivo de localização no mundo para os que transgridem o sistema sexo-gênero (CARVALHO, 2011), como uma espécie de pertencimento, quanto à manutenção de benefícios materiais que dela advém (BENTO, 2014a). “Os processos de categorização e auto categorização (isto é, o processo de formação de identidade) podem controlar, restringir e inibir, mas simultaneamente oferecem conforto, segurança e confiança” (PLUMMER *apud* WEEKS, 2015, p. 70).

Para Gamson (2006) a “condição *queer*” foca-se em um impasse comum a outros movimentos identitários, entendendo que “as categorias fixas de identidade constituem tanto a base para a opressão quanto a base para o poder político”, ela passa a exigir “uma teoria mais desenvolvida da formação da identidade coletiva de sua relação com instituições quanto com significados, uma compreensão que inclua o impulso de separar a identidade a partir de dentro” (GAMSON, 2006, p. 357).

Nesse sentido, “a identidade é um erro necessário”, “considere-as como obstáculos invariáveis e passe a compreendê-las, ou mesmo promovê-las, como terrenos de transtornos necessários” (BUTLER *apud* GAMSON, 2006, p. 354). A inevitabilidade das identidades também repousa no que Butler (1998) apontou que a necessidade política dos movimentos em se utilizar categorias tem relação com o sistema representativo vigente, uma vez que seria aparentemente impossível estabelecer diálogos e reivindicações com o Estado sem recorrer a identidades.

Ainda assim, é preciso reiterar que a formação de categorias identitárias se dá mediante a exclusão de possibilidades, e a relação se dá de maneira dialética. Quando o Estado aceita os termos de legitimação oferecidos está deixando a margem uma série de possibilidades que se tornam invisíveis ou mesmo ilegítimas. As opções categoriais implicam ao mesmo tempo em renúncias.

As categorias de identidade nunca são meramente descritivas, mas sempre normativas e como tal, exclusivistas. Isso não quer dizer que o termo “mulheres” não deva ser usado, ou que devamos anunciar a morte da categoria. Ao contrário, se o feminismo pressupõe que “mulheres” designa um campo de diferenças indesignável, que não pode ser totalizado ou resumido por uma categoria de identidade descritiva, então o próprio termo se torna um lugar de permanente abertura e ressignificação (BUTLER, 1998, p. 25).

É preciso, então, compreender os limites discursivos dos termos, das categorias, liberando-os para múltiplas significações. As identidades passam a ser compreendidas como um terreno crítico de desconstrução, um lugar de disputa permanente, e não como uma experiência unitária com um significado político e singular.

As tensões entre identitários e *queers* - ou entre ativistas e teóricos como alguns mencionam (MISKOLCI, 2011) - têm alimentado profícuos debates e o que percebemos é que nesse processo as próprias categorias identitárias têm sido reformuladas, reinventadas, ressignificadas e multiplicadas. “Mesmo no campo da sexualidade inteligível, descobrimos que os polos binários que ancoram suas operações possibilitam zonas intermediárias e formações híbridas, sugerindo que a relação binária não exaure o campo em questão” (BUTLER, 2003, p. 299). A divisão nítida e estável dissolve-se na medida em que um arco mais amplo e diversificado de possibilidades surge desmoronando, por exemplo, mitos como os do “homossexual de verdade” e da “transexual de verdade” e abrindo passagem para ambiguidades, ambivalências e fluidez.

Diante de todo cenário apresentado, propomos a articulação da ideia de identidade a partir da noção de “posições de sujeito” (LACLAU; MOUFFE, 2015) com a de imagens identitárias (GONTIJO, 2004; 2009), ambas de apego temporário e produzidas com base em interpelações localizadas na experiência dos sujeitos, a primeira remetendo-nos a um efeito discursivo e a segunda as corporalidades.

Laclau e Mouffe (2015) entendem que a posição do sujeito está inserida em uma posição discursiva que “compartilha do caráter aberto de todo discurso; conseqüentemente as várias posições não podem ser totalmente fixadas num sistema fechado de diferenças” (p. 190-191). Pode o sujeito ocupar inúmeras posições de acordo com contextos e articulações. Laclau e Mouffe ressaltam ainda que “se toda posição de sujeito é uma posição discursiva, a análise não pode prescindir das formas de sobredeterminação de algumas posições sobre outras, do caráter contingente de toda necessidade que, como vimos, é inerente a qualquer diferença discursiva” (LACLAU; MOUFFE, 2015, p. 191). A identidade como posição de sujeito seria, portanto, resultado de uma multiplicidade de interpelações contingentes.

Percebendo os efeitos discursivos nos corpos, na linha do que desenhamos no tópico anterior, é que aproximamos a noção de “posição de sujeito” a de “imagens identitárias”. Esta última utilizada por Gontijo (2004; 2009) em sua pesquisa sobre homossexualidades no carnaval do Rio de Janeiro para “descrever a diversidade da aparência corporal tipicamente

carioca - diferente de 'identidades', já que ligado a um processo de construção cultural 'situacional', 'contextual' e 'relacional'”(CONDE, 2009). A opção do autor pelo termo aponta para a possibilidade de fluidez “das formulações e das reformulações das aparências e das imagens de si identificadoras” (CONDE, 2009) conduzindo à ideia de contínuas negociações entre várias imagens identitárias ao longo do nosso cotidiano.

A ideia de identidades que utilizaremos, portanto, relaciona-se com as diferentes posições de sujeito, de apego temporário, produzindo imagens identitárias com base em interpelações localizadas na experiência de brincantes de um folguedo popular. Por fim, na esteira do que levantamos até o momento, destacamos que nosso objetivo consiste em desvelar as negociações no processo de produção dessas identidades em uma perspectiva posicional.

2.4 Cidadania e Direitos Humanos à luz das noções de orientação sexual e identidade de gênero

A invenção da categoria homossexual em oposição à heterossexualidade, no século XIX, inscrevendo-as em um marco de regulação e controle das sexualidades tem como uma de suas consequências diretas a hierarquização. Ao conferir um status superior à heterossexualidade, erigindo-a ao plano do natural, inferioriza não só a homossexualidade, mas todas as corporalidades dissidentes. A rejeição e hostilidade sistemática decorrente da orientação sexual e a identidade de gênero é fruto de “uma manifestação arbitrária que consiste em designar o outro como contrário, inferior ou anormal; por sua diferença irreduzível, ele é posicionado a distância, fora do universo comum dos humanos” (BORRILLO, 2010, p. 13).

Diferentemente de outras formas de hostilidade, o que caracteriza a homofobia, é o fato de que ela visa sobretudo, indivíduos isolados, e não grupos já constituídos como minorias. O homossexual sofre sozinho o ostracismo associado à sua homossexualidade, sem qualquer apoio das pessoas à sua volta e, muitas vezes, em um ambiente familiar também hostil. Ele é mais facilmente vítima de uma aversão a si mesmo e de uma violência interiorizada, suscetíveis de levá-lo até o suicídio (BORRILLO, 2010, p. 40).

De acordo com Simões e Facchini (2009), a LGBTfobia³¹ contribui substancialmente na estruturação das identidades coletivas associadas ao movimento LGBT, bem como para dar legitimidade conquistas outras no campo político e social. Escancarar as violações de direitos e o esforço de documentar os crimes perpetrados em razão dessa hostilidade constitui a gênese de alguns movimentos sociais, a exemplo do Grupo Gay da Bahia (GGB), desde 1980, e da organização *Transgender Europe* (TGEU) que, desde 2008, monitora, recolhe e analisa dados de homicídios de pessoas trans em todo o mundo.

Nessa senda, os dados divulgados pela TGEU, o projeto *Trans Murder Monitoring Project*³², aponta o Brasil como o país onde mais foram reportados assassinatos em números absolutos de travestis e transexuais entre os anos de 2008 e 2016, com o registro de mais de 900 casos. Para esse tipo de crime, e como forma de reforçar a motivação da violência - a subversão ao gênero -, Berenice Bento (2014) passou a utilizar a expressão transfeminicídio, caracterizando-a como uma política intencional e sistemática de eliminação de travestis e transexuais. “Em uma sociedade androcêntrica como a nossa, os valores apreciados de forma especial são os masculinos; neste caso, sua ‘traição’ só pode desencadear as mais severas condenações” (BORRILLO, 2010, p. 88).

A violência contra travestis, no entanto, não é algo recente no cenário brasileiro. Na época da ditadura militar as formas de tortura praticadas por agentes do Estado procuravam atingir as feminilidades dessas mulheres, com, por exemplo, o corte dos cabelos, o arrancar de suas unhas, a exposição dos corpos nus³³, consistindo em uma tentativa de deslocar essas corporalidades para o lugar da aberração. Nessa época, elas foram brutalmente violentadas principalmente por subverterem as normas de gênero e, conseqüentemente, o padrão moral do regime militar.

Carrara e Vianna (2006), a partir da análise de casos de violência letal entre as décadas de 1970 e 1990, também mostraram o processo de construção das travestis como vidas consideradas sem valor, uma leitura com base na atuação dos aparatos policial e judicial e dos estigmas sociais. Prostituição, tráfico de drogas e a desordem foram elementos constantemente utilizados para legitimar as condutas violentas produzindo vítimas culpáveis. Essas valorações morais produziram regimes de visibilidade que circulam ora no cômico-

³¹ Na 3ª Conferência Nacional de Direitos Humanos e Políticas Públicas de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, participantes aprovaram a utilização do termo LGBTfobia como forma de abarcar a hostilidade a todas as categorias entendendo que o termo homophobia referia-se apenas aos homens gays. Nesse sentido, o “novo” termo consta no relatório da referida conferência.

³² Para mais informações acessar <<http://transrespect.org/en/research/trans-murder-monitoring/>>

³³ Punições descritas no depoimento da ativista Keila Simpson à Comissão da Verdade e Justiça do estado da Bahia. Disponível em: <<http://www.comissaodaverdade.ba.gov.br/2015/08/174/Depoimentos-revelam-violencia-contratrustis-adolescentes-e-trabalhadores-rurais.html>>. Acesso em: 12/01/2016.

bizarro, ora na construção de um perfil de promiscuidade. As representações das travestis em matérias jornalísticas, boletins de ocorrências e sentenças judiciais, em geral, reforçam os estereótipos determinando o lugar da travesti na criminalidade.

A constante associação entre travestis e prostituição decorre da marginalização dessa profissão secular, sendo, muitas vezes, um dos poucos caminhos para sobrevivência das dissidentes. É o que indica o percentual divulgado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) que aponta que cerca de 90% delas estão na prostituição (VIEIRA, 2015). No entanto, esse dado deve ser encarado como elemento para compreensão da formação de uma vida precária e não como um reforço à criminalização dessa identidade. Para Amara Moira, travesti puta feminista³⁴,

a prostituição é um lugar que permite que a travesti exista quando a sociedade fecha as portas. Ao mesmo tempo, é o lugar que mais nos mata – a maioria das mortes de travesti acontece no exercício da profissão (MOIRA *apud* ZIEMKIEWICZ, 2016).

O que reforça outro dado também divulgado pela ANTRA referente à expectativa de vida dessas mulheres, que é em média 38 anos, contrastando com a de 75 anos da mulher cisgênero³⁵ (VIEIRA, 2015).

Esses processos de exclusão salientam a emergência da luta pelo direito de existir como mulher, como travesti. Talvez, no entanto, a luta política passe pela desidentificação com as normas regulatórias pelas quais as diferenças sexuais são materializadas como propõe Butler (2000) ou ainda no fortalecimento do manifesto contrassexual no qual os corpos se reconhecem não como homens e mulheres e sim como corpos falantes (PRECIADO, 2014).

No entanto, deve ser ponderado que “a orientação sexual, por si só, é ainda evocada oficialmente como empecilho legítimo ao reconhecimento de direitos; ou, dito por outras palavras, a homossexualidade permanece como a única discriminação inscrita formalmente na ordem jurídica” (BORRILLO, 2010, p. 40). Nesse sentido, as frequentes violações de direitos humanos em razão da orientação sexual e da identidade de gênero, sejam elas decorrentes da discriminação ou da falta de proteção jurídica - seara na qual se incluem as leis vigentes em alguns países que criminalizam as relações consensuais entre pessoas do mesmo sexo com penas que variam de chibatadas a prisão perpétua - também tem arregimentado organismos nacionais e internacionais na luta para a sua superação.

³⁴ Descrição utilizada pela própria Amara Moira em sua página da rede social twitter <https://twitter.com/amoiramara>

³⁵ Termo utilizado para pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído quando de seu nascimento. (VERGUEIRO, 2015)

A Organização das Nações Unidas (ONU) adotou sua primeira resolução³⁶ sobre as questões relativas a direitos humanos, orientação sexual e identidade de gênero apenas em 2011. Posteriormente a esse importante passo, relatórios, recomendações e cartilhas foram produzidos considerando dois princípios fundamentais dos direitos humanos, quais sejam, a igualdade e a não discriminação, traçando como objetivo a erradicação da violência e da discriminação.

Na publicação da ONU intitulada “Nascidos Livres e Iguais: orientação sexual e identidade de gênero no Regime Internacional de Direitos Humanos” (2013) são elencadas cinco obrigações legais dos Estados em relação à proteção dos direitos humanos de LGBT, quais sejam: proteger indivíduos de violência homofóbica e transfóbica; prevenir tortura e tratamento cruel, desumano e degradante de pessoas LGBT; descriminalizar a homossexualidade; proibir discriminação baseada em orientação sexual e identidade de gênero; e respeitar as liberdades de expressão, de associação e reunião pacífica.

Três pontos nos chamam atenção nesse material. O primeiro é sobre as categorias identitárias que ele abrange, a entidade justifica a utilização circunscrita a sigla LGBT por seu apelo global, mas faz ressalvas sinalizando a existência de outros termos, a depender da cultura, que “são usados para descrever comportamentos e relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo e identidades de gênero não binárias” (ONU, 2013, p. 9). O segundo consiste em entender que a proteção da população LGBT prescinde da criação de leis ou direitos especiais, mas tão somente “requer a garantia da não discriminação e gozo de todos os direitos” (ONU, 2013, p. 11). Por último, o reconhecimento da Organização de que a violência motivada por ódio e intolerância não é apenas perpetrada por pessoas ligadas ao Estado, mas também por indivíduos ou grupos da sociedade civil.

Outro documento de relevo internacional é o que elenca 29 (vinte e nove) princípios com recomendações para aplicação da legislação internacional de direitos humanos em relação à orientação sexual e identidade de gênero aos Estados, conhecido como Princípios de Yogyakarta. Em que pese não ter sido fruto da união entre Estados, mas sim do empenho de humanistas de diversos países que alicerçaram os direitos humanos com orientação sexual e identidade de gênero como elementos essenciais para a garantia do princípio da dignidade humana e do direito fundamental à busca pela felicidade. A relevância do mencionado

³⁶ Resolução 17/19 aprovada pelo Conselho de Direitos Humanos da ONU em 2011.

diploma pode ser observado no reconhecimento de tribunais e cortes de diversos países, a exemplo do Supremo Tribunal Federal (STF)³⁷. O documento assenta nas seguintes acepções:

orientação sexual como uma referência à capacidade de cada pessoa de ter uma profunda atração emocional, afetiva ou sexual por indivíduos de **gênero** diferente, do mesmo **gênero** ou de mais de um **gênero**, assim como ter relações íntimas e sexuais com essas pessoas (Princípios de Yogyakarta, 2007, p. 6) (grifos nossos).

identidade de gênero como: a profundamente sentida experiência interna e individual do gênero de cada pessoa, que pode ou não corresponder ao sexo atribuído no nascimento, incluindo o senso pessoal do corpo (**que pode envolver**, por livre escolha, modificação da aparência ou função corporal por meios médicos, cirúrgicos ou outros) e outras expressões de gênero, inclusive vestimenta, modo de falar e maneirismos. (Princípios de Yogyakarta, 2007, p. 6) (grifos nossos).

Por dialogar com o escopo deste trabalho, dentre os princípios elencados destacamos o de número 26 por versar sobre o direito de participar da vida cultural, compreendido como o direito que toda pessoa tem de “participar livremente da vida cultural, independente de sua orientação sexual ou identidade de gênero, e de expressar por meio da participação cultural a diversidade de orientação sexual e identidade de gênero” (YOGYKARTA, 2007, p. 31), estabelecendo como dever dos Estados de

a) Tomar todas as medidas legislativas, administrativas e outras medidas necessárias para **assegurar oportunidades de participação na vida cultural** a todas as pessoas, independente de sua orientação sexual e identidade de gênero e com pleno respeito por essas características;

b) **Promover o diálogo e o respeito mútuo** entre aqueles e aquelas que expressam os diversos grupos culturais presentes na sociedade e representados no Estado, incluindo grupos que têm visões diferentes sobre questões de orientação sexual e identidade de gênero, com respeito pelos direitos humanos referidos nestes Princípios (YOGYKARTA, 2007, p. 31) (grifos nossos).

No que tange o plano nacional, a agenda anti-homofobia vem sendo construída³⁸ através de políticas de reconhecimento e de obtenção de direitos albergadas em uma forte relação dos movimentos com o Estado. Para compreender os significados e a pluralidade de desenhos das identidades inscritas na perspectiva de gênero e sexualidade no país, optamos por abordar alguns apontamentos a partir de documentos elaborados pela Associação

³⁷ Ver Supremo Tribunal Federal – Segunda Turma/ RE 477.554 AgR/ Relator Ministro Celso de Mello/ Julgado em 16.08.2011/ Publicado no DJe-164/ Divulgado em 25.08.2011/ Publicado em 26.08.2011

³⁸ No plano nacional, Com o impeachment da Presidenta Dilma Rousseff, deflagrado através de um golpe de estado, a agenda LGBT, assim como a de outros direitos que visam garantir a dignidade da pessoa humana, passa por uma fase de estagnação e retrocessos incluindo também o esfacelamento da estrutura da administração federal, a exemplo da extinção do ministério dos direitos humanos.

Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (ABGLT)³⁹ e na 3ª Conferência Nacional de Direitos Humanos e Políticas Públicas de LGBT. Para além dos embates e polêmicas tanto no processo de formação das entidades quanto nos espaços de participação, procuramos destacar elementos mais atuais que informam o posicionamento referente à concepção de identidade sexual e de gênero nesses fóruns, bem como nos debates em torno dos direitos humanos.

Fundada em 1995, a ABGLT é uma rede nacional, que funciona em formato de ONG e reúne 286 organizações LGBT de todo o país. No sítio eletrônico da entidade⁴⁰ é possível perceber que o diálogo com o Estado é elemento constitutivo de sua formação e atuação, bem como de legitimação, reforçando alguns traços apontados no tópico anterior, conforme os trechos abaixo colacionados:

A criação da ABGLT representa um marco importante na história do movimento LGBT brasileiro, pois possibilitou a criação de uma rede nacional de representação **com capacidade e legitimidade para levar as reivindicações do segmento até o Governo Federal** e a sociedade como um todos, o que até então havia sido impossível (grifos nossos).

A ABGLT **participou ativamente na construção do "Programa Brasil Sem Homofobia", do Governo Federal**, lançado em 2004 e teve atuação firme em âmbito federal, **realizando ações no Congresso Nacional e junto aos Ministérios**. Essa atuação contribuiu para vários avanços com as políticas públicas afirmativas para LGBT e a ABGLT foi entre as organizações da sociedade civil que **participou da organização da 1ª Conferência Nacional LGBT** em 2008. Um marco na história (grifos nossos).

Também **participamos da criação e atuamos no Grupo de Trabalho do Ministério da Educação** para discutir e implementar ações de combate a homofobia na escola. Uma das ações efetivas foi a inclusão da orientação sexual e identidade de gênero no senso escolar, além da proibição de materiais didáticos que contenham preconceitos (de todos os tipos e não apenas à LGBTs) em todos o território nacional (grifos nossos).

A ABGLT foi *amicus curiae* no Supremo Tribunal Federal em relação da Arguição de Descumprimento de Preceito Constitucional nº 132, promovida pelo governo do estado do RJ; e a Ação Direta de Inconstitucionalidade nº 4277, interposta pela Procuradoria-Geral da República, ambas sobre o reconhecimento da união estável homoafetiva. Por **diversas vezes a ABGLT teve audiências com ministros(as) do STF** (grifos nossos).

Em 2009 a ABGLT ganhou **status consultivo junto ao Conselho Econômico e Social (ECOSOC) das Nações Unidas**, sendo a primeira organização LGBT nas Américas a receber tal status. Esse status garante às organizações da sociedade civil a participação nos eventos das Nações Unidas, bem como poder falar em seu próprio nome durante as atividades que participa (grifos nossos).

³⁹ A escolha da ABGLT e da ANTRA considerou o aspecto nacional e a atuação em rede, congregando entidades de todas as regiões do país, bem como o fato de serem entidades articulados na década de 1990 e que ainda estão em funcionamento.

⁴⁰ <https://www.abglt.org>

Da leitura dessas passagens, podemos observar que a ABGLT empreendeu uma aliança estratégica com variados setores do Estado, valorizando espaços formais de diálogo que indicam uma relação privilegiada na elaboração de políticas públicas. São, como preleciona Miskolci (2011), nessas aproximações que a normalização aparece como passo supostamente inevitável para se alcançar a igualdade política. As noções categoriais operadas pela organização, dada a sua relevância no cenário político nacional, bem como da sua representatividade no segmento LGBT⁴¹, assumem relevo no que tange a garantia de direitos humanos e na luta contra quaisquer formas de preconceito e discriminação aos LGBT.

Nesse sentido, em meados de 2010, a ABGLT lançou um manual de comunicação LGBT⁴² voltado especificamente para profissionais, estudantes e professores da área, embora utilizado por áreas diversas, com o objetivo de reduzir o uso inadequado e preconceituoso de termos que afetam a cidadania e a dignidade dessa população no Brasil. Em que pese alguns questionamentos quanto à legitimidade do manual expressos pela Folha de São Paulo, tratando-o como resultado de uma onda do politicamente correto⁴³, o material foi bastante celebrado por diversas organizações sociais, sendo adotado inclusive pela Presidência da República.

Baseado em resoluções aprovadas nos Congressos da entidade e na 1ª Conferência Nacional LGBT, o manual utiliza os mesmos conceitos dos Princípios de Yogyakarta para orientação sexual e identidade de gênero, mas também aborda uma multiplicidade de categorias que circulam no meio LGBT, ampliando as possibilidades categoriais dispostas na própria sigla. Andróginos, *drag queen*, *drag king*, *Female To Male (FTM)*, *Male To Female (MTF)*, *T lovers*, transexual, transformistas, transgênero, travesti aparecem no manual, na seção 3, intitulada identidade de gênero, como categorias comumente relacionadas ao universo trans. Entendemos que essa multiplicidade reflete a reformulação e a reinvenção das possibilidades categoriais, além de acionar novos sentidos que afastam a ideia de uma identidade fixa e imutável.

Por outro lado, essa predileção pelo diálogo institucional contribui também para um possível apagamento do *camp* como estratégia política ao incluir “sapatão” e “veado”,

⁴¹ A afirmação parte dos espaços públicos franqueados a organização, bem como do número de entidades filiadas.

⁴² Disponível em: <<http://www.abglt.org.br/docs/ManualdeComunicacaoLGBT.pdf>>. Acesso em: 20 abril 2017.

⁴³ Matéria da Folha de São Paulo disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2802201016.htm>>. Acesso em: 20 abril 2017.

expressões que tem sido reivindicadas como força de resistência política em alguns coletivos, como prejudicial à honra e à dignidade, sem qualquer ressalva.

Por fim, trazemos a baila breves apontamentos sobre a 3ª Conferência Nacional LGBT. Realizada em abril de 2016, em Brasília, com o tema “Por um Brasil que criminalize a violência contra Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais” tinha dentre seus principais objetivos debater estratégias para coibir a violação de direitos humanos e garantir a cidadania da população LGBT. 919 pessoas, com representação de todos os estados do país, reuniram-se para debater políticas públicas com o governo brasileiro. Da leitura do seu relatório final⁴⁴, consideramos pertinente destacar que o documento relaciona a cidadania ao acesso integral de todos os direitos e evidencia a transversalidade das políticas LGBT, incluindo a promoção à cultura como direito humano necessário para reafirmação da dignidade.

Mas o que nos chama a atenção no relatório é o aparecimento do termo não-binário, tanto em moções como em propostas, e as moções de repúdio ao glossário veiculado no caderno de propostas da Conferência, considerado pelos/as delegados não satisfatório e com definições diferentes das utilizadas pelos movimentos identitários sendo tachadas inclusive de equivocadas e preconceituosas, bem como da exclusão de sexualidades fora do par categorial dicotômico. Como podemos ver na moção que crítica a definição de transgênero adotada pela organização da Conferência, abaixo reproduzida.

MOÇÃO 40

Repudiamos o conceito de transgêneros utilizado no Glossário do Caderno de Propostas (Página 43), quando diz que transgênero: “é um homem no sentido fisiológico, mas se relaciona com o mundo como mulher”.

Por vários motivos, desde a imprecisão do conceito, a exclusão de homens trans e a utilização grosseira e equivocada ao tratar pessoas com identidade feminina como “homem no sentido fisiológico” (RELATÓRIO, 2016, p. 90).

Por todo o exposto neste capítulo até o momento, as noções de cidadania e direitos humanos gravitam nas zonas de institucionalidade. As recorrentes discriminações perpetradas em razão da orientação sexual e da identidade de gênero - a hostilidade desencadeada em razão da quebra da linearidade da matriz heterossexual - têm mobilizado atores públicos e privados para a sua superação com a compreensão de que,

as metáforas e verbalidades agressivas decorrem de um fenômeno cultural, disseminado no Brasil e na maioria das sociedades ao longo de toda a História, que

⁴⁴ Relatório final da 3ª Conferência Nacional de Políticas Públicas e Direitos Humanos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais. Disponível em: <<http://www.mdh.gov.br/sobre/participacao-social/cncd-lgbt/relatorio-final-3a-conferencia-nacional-lgbt-1/view>>. Acesso em: 03 março 2017.

se propõe justificar o desrespeito aos direitos fundamentais de determinadas pessoas: a desumanização do humano (ALVES, 2005, p. 3).

É a relação desenvolvida pelos movimentos LGBT com o Estado para elaboração de políticas públicas - marcadamente na área de saúde, a partir da década de 1980 com a epidemia de HIV/Aids -, para além da institucionalização de categorias identitárias, como abordamos no tópico anterior, que sinalizam para o diálogo de possibilidades do exercício da cidadania e a garantia de direitos humanos para esse segmento da população.

No entanto, como vimos, a elaboração e a execução de políticas públicas no sistema representativo indicam também para a necessidade de categorizar. Ao final, “a politização de identidades coletivas, ao mesmo tempo em que serve para a interpelação do poder público, é requisitada pelos entes governamentais a fim de facilitar a execução de políticas públicas” (CARVALHO, 2011, p. 13).

Gontijo (2004, p. 68), no entanto, nos aponta outro caminho - que não é excludente do anterior - ao relacionar a cidadania como projeto, processo e trajetória e que, nesses termos, “através da permissividade ou da permissibilidade do carnaval e da visibilidade incentivada pela situação ritualizada, esses homossexuais estão construindo, aos poucos, uma forma de cidadania”. E é também nesses termos, a partir das corporalidades dissidentes nas quadrilhas juninas do Recife, que pretendemos analisar a relação cidadania - São João.

3 CULTURA POPULAR E QUADRILHA JUNINA

Na seção 3, os debates giram em torno da quadrilha junina, folguedo popular característico das festas juninas que estão em contínua reconfiguração, devendo, portanto, ser analisadas à luz de um recorte temporal, estético e simbólico. Para compreender a condensação de sentidos que circulam no folguedo, abordamos as mudanças espaciais e estéticas, as marcas heteronormativas de uma dança atrelada a artefatos e estilizações corporais hegemônicas, os espaços de sociabilidade para além dos espetáculos e o Concurso de Quadrilhas Juninas do Recife, realizado pela Prefeitura do Recife.

E, a fim de construir uma análise referenciada no contexto pernambucano e, mais precisamente, na cidade do Recife, daremos centralidade aos trabalhos de Santos (2015), Menezes Neto (2011), Almeida e Lélis (2003), periódicos locais, as produções da FCCR e, destacadamente as pesquisas de campo realizadas em 2016 e 2017 constituem-se como parâmetro para desenhar e compreender o campo simbólico e imagético que os festejos juninos ocupam na cidade.

3.1 Cultura popular: possíveis significados

Definir o termo “cultura popular” é se permitir ao desafio de dar sentido a um significante vazio emerso em uma pluralidade de significados, explícitos e implícitos. De uma maneira geral, percebe-se nos significantes vazios uma intenção de incorporar uma unidade, funcionando, pretensamente, como portadores de uma significação universal (SILVA, BATISTA e MELLO, 2014). Assim, faz-se necessário apontar algumas das produções de sentidos de cultura ao longo da história ocidental, para posteriormente situar o contexto espacial e temporal delimitando o seu uso nesta pesquisa. Nessa perspectiva, consideramos a flutuação do signo na qual é possível relacionar a produção de diferentes significados.

No processo (des)construção da significação de “cultura popular”, Storey (2015) propõe, inicialmente, um descolamento das duas palavras, isolando o signo “cultura”, identificando possíveis definições para o termo. Segundo Chauí (2009), a origem latina da palavra a relaciona ao cultivo e ao cuidado com a terra e mobiliza sentidos no campo do sagrado, dos deuses e do culto. Esses sentidos, no entanto, perdem-se com o passar do tempo e, posteriormente, no século XVIII, com o Iluminismo, o termo passa a ser relacionado à noção de civilização. O sentido de “cultura” ganha então contornos de um conjunto de práticas que hierarquizará os indivíduos em civilizados ou não civilizados, bárbaros ou

selvagens.

Assim, a cultura passa a ser encarada como um conjunto de práticas (artes, ciências, técnicas, filosofia, os ofícios) que permite avaliar e hierarquizar o valor dos regimes políticos, segundo um critério de evolução. No conceito de cultura introduz-se a ideia de tempo, mas de um tempo muito preciso, isto é, contínuo, linear e evolutivo, de tal modo que, pouco a pouco, cultura torna-se sinônimo de progresso. Avalia-se o progresso de uma civilização pela sua cultura e avalia-se a cultura pelo progresso que traz a uma avaliação (CHAUÍ, 2009, p. 21).

Com a ascensão da burguesia, na Idade Moderna, estabelecem-se novos parâmetros de posição social dos indivíduos que cindirá a cultura em erudita e de massa, reverberando a distinção social na origem da cultura popular (BURKE, 2010). Latente, portanto, as relações de classe e poder na construção do sentido de cultura como progresso, ordem e razão em um caráter eminentemente político e ideológico (CHAUÍ, 2009). Caráter esse que acompanhará a pluralidade de significados de cultura e de cultura popular (re)produzidos pelos dispositivos discursivos.

Posteriormente, no século XIX, um novo jogo de oposições se evidencia, o significado de cultura passa a ser compreendido como a diferença entre natureza e história. Inaugura-se, assim, um sentido que mobilizará a produção de saberes que refletirá na naturalização das relações sociais, inclusive na produção de identidades. Ao mesmo tempo, é esse sentido que impulsionará também os grupos considerados contra-hegemônicos, estabelecendo paralelos entre natural e social. É o que se observa dos embates fomentados a partir da produção acadêmica e dos movimentos feministas que assumiram o gênero como a inscrição de significados culturais em uma base biológica (o sexo). Inscrevem-se, nessa perspectiva, tanto o que mais tarde chamaríamos de determinismo biológico como o fundacionalismo biológico, com a diferença de que no primeiro a biologia determina personalidade e comportamento, já no segundo as relações seriam coexistentes, acidentais (NICHOLSON, 2000).

Destacadamente, a partir da segunda metade do século XX, e notadamente com a virada linguística, o significante cultura passa a ser associado à produção e criação da linguagem, da sexualidade, dos instrumentos e das formas de trabalho, das expressões de prazer, dos sistemas de relações sociais, das relações de poder. Segundo Chauí (2009),

A cultura passa a ser compreendida como o campo em que os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, a direção da linha do tempo [...], as diferenças no interior do espaço [...], os valores que instauram a ideia de lei e, portanto, do permitido e do proibido, determinando o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano (p. 24).

No entanto, é importante frisar que a elaboração de símbolos e signos são temporais e localizados geográfica e politicamente. Não apenas a cultura passa a instituir práticas e valores diferentes e diversos, mas ela própria, enquanto significante, assume uma pluralidade de significantes circundando uma gama de categorias conceituais.

Com outra abordagem, Storey (2015) apresentará três definições amplas para o termo cultura, que envolvem o desenvolvimento intelectual, espiritual e estético; o estilo de vida de uma pessoa, grupo ou período ("práticas vividas"); e os trabalhos e as práticas de atividade intelectual e artística ("práticas significantes"). As duas últimas, segundo o autor, serão frequentemente articuladas quando se trata de cultura popular.

A estes dois últimos sentidos, Storey (2015) agrega como elemento determinante à Ideologia por considerar que ela detém a capacidade de apresentar uma imagem peculiar de mundo, resultado de consensos e conflitos na sociedade. Na articulação destes dois significantes (cultura e ideologia) optamos por destacar apenas duas das definições de ideologia por considerá-las mais relevantes à compreensão das relações desenhadas no campo de análise desta pesquisa. A primeira consiste na ideia de que os textos sempre apresentam uma percepção do mundo confluindo para a percepção de que “não existe peça, nem desempenho teatral, que não afete de certa maneira os estados de espírito e concepções do público. Não existe arte sem consequência” (BRETCH *apud* STOREY, 2015, p. 17). A outra é a desenvolvida por Althusser, uma vez que esta ideia influenciou o campo dos estudos culturais, na qual a ideologia está no cerne das práticas da vida cotidiana e existe de maneira relacional entre os sujeitos e as condições reais de existência no nível das representações (STOREY, 2015).

Da articulação de cultura e ideologia, nos termos já expostos, é possível identificar uma pluralidade de definições de cultura popular. Nessa perspectiva, Storey (2015) relacionará seis elementos gerais, não excludentes entre si, para o estudo da Cultura Popular. São eles: o de índice quantitativo, a cultura popular como cultura inferior, cultura de massa (comercial), como originária do povo, como terreno de luta ideológica entre classes e a que defende o fim da distinção entre alta cultura e cultura popular (pós-modernista). Dessas definições, com exceção da última, emerge uma relação de complementaridade entre alta cultura e cultura popular, com dominância da primeira. É importante registrar, no entanto, que essas definições estão situadas no contexto inglês, a partir do processo de industrialização e de urbanização do país que apontou para a necessidade de se produzir um espaço para a emergência da cultura popular, tanto como fruto do contraponto entre classes como da crescente americanização

cultural.

A fim de compreender o processo de significação e produção da cultura popular no Brasil, insistimos na relevância da relação desta com a segmentação social. Segundo Chauí (2009) foi a divisão social de classes que subsidiou a adjetivação da cultura constituindo novos significantes por meio de diferenças, como o é o caso da dependência de definição entre alta cultura e cultura popular. Essa relação coloca uma no lugar do dominante que legitima a exploração e a exclusão, ao passo que a outra se relaciona com as classes populares, ou ainda, como espaço de resistência e contestação. Ainda assim, os conceitos produzidos por esse processo de adjetivação não são unívocos. No que tange ao de cultura popular, foco desta pesquisa, a autora traz três importantes apontamentos: a cultura popular como a cultura do povo bom, verdadeiro e justo; como resíduo da tradição; e como a cultura feita pelo povo e, conseqüentemente, tradicional.

Ainda que variáveis entre si e relativas a distintos momentos históricos e localidades, percebemos que os significados procuram articular a constituição da ideia de cultura popular relacionada a de uma cultura nacional, nos quais elementos como povo, classe e tradição parecem constituir uma espécie de identidade cultural brasileira. Essa ideia ganha força quando observamos parte dos discursos de reivindicação de festas populares e suas manifestações enquanto marcas regionais ou de um povo, como uma espécie de identidade cultural, a exemplo da relação São João e Nordeste (CHIANCA, 2013). Os elementos juninos, como o milho, a fogueira, o forró, a quadrilha e os fogos, são geralmente articulados como um conjunto de expressões e valores de um povo representando a construção da sua vida cotidiana.

Santos (2015) relaciona alguns escritores e folcloristas brasileiros, do século XX, que aproximam os debates do folclore com as relações de nacionalidade construindo uma trama discursiva das festas juninas, que, na opinião do autor, subsidiam para a compreensão dos festejos juninos

como um campo de aglutinação, que reuniam elementos de nacionalidade, isto é, práticas que se conservavam no tempo e eram possíveis de resistir a tudo que fosse estrangeiro, contribuindo para a preservação da identidade cultural brasileira, fortemente ameaçada pela onda de acontecimentos que assolavam a sociedade da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século passado (SANTOS, 2015, p. 45).

Há uma mudança de percepção no sentido de cultura popular, que se distancia da ideia residual e antitética do jogo alta cultura e baixa cultura, albergando-se nos ideais da

constituição de uma essência nacional (MONTEIRO, 2011), alimento para constituição de autenticidade e tradição.

Nesse sentido, a cultura popular, geralmente associada às grandes festas populares e às tradições⁴⁵, e, mais precisamente, suas manifestações possibilita um campo hermenêutico no qual se constitui um *locus* de análise da vida social, em que circulam valores e ideais a partir de processos coletivos de criação e de vivências que libertam e, ao mesmo tempo, aprisionam. Ao passo que as construções discursivas relacionadas no passado “sedimentam um discurso sobre as festas juninas impregnado de saudade e possuidor de uma ‘tradição’ que o aprisiona com a ideia da ‘imutabilidade’” (SANTOS, p. 69), percebemos que há, na atualidade, uma produção de conteúdos simbólicos que articulam tradição e inovação referenciando-se no contexto social e na temporalidade em que essas manifestações são experienciadas, no qual circulam poderes e práticas com significados variados.

É, nessa perspectiva, que percebemos a cultura popular como propulsora de entendimentos sociais e coletivos capaz de apresentar determinados modos de enxergar o mundo, podendo, inclusive, estabelecer obstáculos a compreensões hegemônicas.

3.2 São João⁴⁶ e Quadrilha junina: tradição, transformação e movimento

A quadrilha junina é uma manifestação da cultura popular que, assim como outros folguedos, está em contínua reconfiguração, devendo, por conseguinte, ser analisada a luz de um recorte temporal, estético e simbólico, no qual elementos como a tradição, por exemplo, não devem ser lidos a partir de uma ideia trans-histórica, como já mencionado acima.

A opção de acessar as construções sociais (re)produzidas nessa manifestação implica na compreensão de como ela se inscreve, contemporaneamente, mas também na reconstituição de suas origens e transformações apontando elementos históricos, políticos, econômicos e territoriais que remetem às festas juninas e, mais precisamente, ao próprio folgado. O intuito neste tópico, portanto, consiste em abordar algumas das mudanças que podem fornecer pistas (ou mesmo novos questionamentos) para esta pesquisa.

Para compreender o universo quadrilheiro é importante acessar a pluralidade de discursos que circundam as festas juninas percorrendo pela sua origem nobre e cortês, a aproximação com o meio rural e com a religiosidade, as relações com o poder público, a mobilização da ideia de tradição, entre outras. Ao longo da trajetória dessa manifestação

⁴⁵ Vide Plano Municipal de Cultura do Recife (2009 – 2019).

⁴⁶ As expressões “festa juninas”, “festa sanjoanescas”, “festa de São João” e “ciclo junino” serão utilizadas com o mesmo sentido.

cultural, folcloristas, imprensa, poder público e diversos estudiosos (re)produziram sentidos às festas com posições enunciativas que se sustentam e se atualizam permanentemente. Alguns desses emissores, no entanto, deixam no ar um apagamento de nuances e especificidades territoriais do São João, provocando-nos para a necessidade de situar os entendimentos que percorrem na cidade do Recife, uma vez que o objeto desta pesquisa constitui-se nesse *locus*, sem, no entanto, desligarmo-nos por completo de importantes referências na produção de sentidos dos festejos juninos.

De origem europeia⁴⁷, as quadrilhas juninas foram inicialmente difundidas como um conjunto de danças palacianas aportando no Brasil com a chegada da Família Real, no século XIX. Nessa época, as quadrilhas eram dançadas pela então elite brasileira nos bailes imperiais, em várias épocas do ano, e incorporam-se ao estilo e aos comportamentos da época apoiados nos estrangeirismos por meio das vestimentas, danças, comidas e gestos. A dança era, portanto, restrita à corte e a aristocracia vigente.

Com a mudança de regime político, de Império para República, as quadrilhas deixam de ser dançada pela burguesia e aportam nas fazendas do interior. Esse deslocamento está relacionado a uma espécie de recusa dos republicanos em manter os costumes do período colonial e imperial e a busca pela modernização. Abolida das festas das elites em ascensão, a quadrilha passa a ser dançada pela população periférica e mais distante dos centros urbanos, especialmente, em cerimônias e comemorações no mês de junho, período que representa a fartura e a reprodução no campo (CHIANCA, 2007b).

Popularizada, a dança é reinventada e ressignificada. Aportando no campo, as expressões dos passos são abasileiradas e, principalmente, novos elementos e sentidos são incorporados. A quadrilha transforma-se em populares “bailes de roça”, festa de celebração de casamento. Assim, as festas juninas passam a expressar em seus rituais a temática da fertilidade, em um sentido mais amplo a da terra representando o ciclo do milho (plantio e colheita), mas também a do ser humano comumente representado pelo matrimônio. Essa abordagem também se revela nos santos celebrados durante o ciclo junino, Santo Antônio - o santo casamenteiro -, São João - o protetor dos casados - e São Pedro - protetor das viúvas (MENEZES NETO, 2008), cuja popularidade remete aos tempos de colônia “quando moças com idades avançadas ou jovens temendo a solidão da velhice faziam promessas às divindades para não ficarem no caritó” (SANTOS, 2015, p. 108).

⁴⁷ “A quadrilha teve origem em várias danças aristocráticas europeias, que estavam na moda nos séculos XVIII e XIX. Originada de velhas danças populares das áreas rurais da Normandia e da Inglaterra (as COVUTY DANSE ANGLASE (dança campestre) transformaram-se na CONTREDANSE FRANÇAISE)” (GONZAGA, 1992, p. 63).

Os festejos de junho são postulados e estruturados por instituições sociais e religiosas ligadas ao catolicismo. Segundo Campos (2007) em sua origem, na Idade Antiga, elas eram consideradas como liturgias de passagem das estações do ano, mais precisamente para o verão europeu.

A população rural promovia as festas para afastar os espíritos maus que provocavam a esterilidade da terra, as pestes nos cereais e as estiagens. No decorrer da Idade Média, a festa foi cristianizada e a Igreja Católica deu-lhe como padroeiros os santos cujas datas angiográficas localizam-se na época da mudança de estação: Santo Antônio, São João e São Pedro. Os rituais ligados ao fogo (balões, fogueira, foguetes) também ganharam outra significação. De acordo com o que se acreditava, passaram a ter a finalidade de afugentar os demônios (CAMPOS, 2007, p. 590).

Entre os anos de 1901 e 1920, Santos (2015) destaca o predomínio de missas e procissões, no centro da cidade do Recife, para louvar Santo Antônio e São Pedro. “Essas celebrações constituíam tradições europeias de culto aos santos católicos e eram realizadas nos espaços das igrejas e em seu entorno, marcadas por momentos de sociabilidade e pela presença simultânea de rituais religiosos e manifestações profanas” (SANTOS, 2015, p. 100). Nesse sentido, devoção e diversão constituem-se como binômio, não necessariamente excludentes, característico da época. Para Chianca (2007a) o predomínio de um ou outro é circunstancial consoante aos momentos históricos e as experiências pessoais. Nesse fluxo de mudanças e permanências, o caráter lúdico e profano da festa ganhará destaque com o deslocamento das celebrações para os clubes da urbe.

Nas quadrilhas, atualmente, é possível identificar as marcas da religiosidade tanto no culto aos santos como em outras figuras e elementos ligados a Igreja Católica existentes nas apresentações dos grupos. As encenações do casamento (item obrigatório no concurso realizado pela Prefeitura do Recife), do qual o padre é personagem frequente, as Igrejas que compõe os cenários, a reverência ou os pedidos aos santos nos diálogos e nos temas escolhidos pelos grupos. Com relação a este último, destacamos os da Quadrilha Junina Tradição em 2004, “Ciclo junino ritual e festa”, 2005, “São João: festa da fertilidade e da fartura”, e, recentemente, em 2015, “João, homem de fé, santo de festa”, bem como o mais recente espetáculo da Quadrilha Junina Lumiar⁴⁸ (bairro do Pina) que trouxe, em 2017, o tema “Banho de São João”⁴⁹.

⁴⁸ Na 33ª edição do Concurso de Quadrilhas Juninas do Recife, realizado em 2017, a Lumiar ficou com o 3º lugar geral e foi premiada com o troféu de melhor desenvolvimento do tema.

⁴⁹ “No interior do Nordeste costuma-se tomar banho no rio à meia-noite do dia 23 para lembrar o batismo de Cristo por São João. Segundo a credence popular, a samambaia floresce exatamente à meia-noite do dia 23 de

A religiosidade dos grupos também se faz presente através de rezas e orações católicas que se assemelham a uma liturgia de início dos trabalhos e de agradecimento. Na Tradição ensaios, reuniões e festas são precedidos por um grande círculo que envolve todos/as participantes que, de mãos dadas, entoam em voz alta o “Pai Nosso”, a “Ave Maria” e a “oração do Santo Anjo” sempre acompanhadas de palavras de motivação de alguma liderança. No Sítio Trindade, durante o Concurso, também observamos que, no espaço destinado a concentração⁵⁰ antes da entrada em cena, a maioria dos grupos faz da reza um pedido de proteção e sorte, ao mesmo tempo em que procura demonstrar força, uma vez que são entoadas em tons altos e fortes, chamando a atenção dos espectadores mais próximos.

Convém mencionar que nos rituais do ciclo junino há também uma marca das religiões de matrizes africanas. As práticas culturais afro-brasileiras, com toques no Sítio Trindade e no Pátio de São Pedro, além de festivais de Xangô⁵¹, são realizadas no Recife desde a década de 1960 (SANTOS, 2015). A celebração ao orixá também fez parte da programação oficial do ciclo junino de 2017 da Prefeitura do Recife, por meio da 11ª edição da Exposição de Culinária Afro-Brasileira. No que tange o universo quadrilheiro, a devoção aos orixás pode ser observada em algumas das abordagens temáticas do 1º Seminário de Quadrilhas Juninas, realizado em maio de 2017, na presença de brincantes praticantes da religião e nos motes de apresentações dos grupos no Concurso de Quadrilhas do Recife, a exemplo do tema da Quadrilha Origem Nordestina para 2018, “O casamento de Oxum”⁵².

Embora, atualmente, os elementos religiosos (ressignificados pelas culturas locais) ainda estejam presentes, percebe-se certo distanciamento com os ritos da fecundidade e uma aproximação com os sentidos produzidos pelo poder público e pelos movimentos de grupos sociais, nestes últimos mais relacionados à sociabilidade. A partir dos temas e das apresentações realizadas em 2016 e 2017, é possível depreender a articulação de elementos religiosos e profanos que exaltam o passado, mas sem deixar de dialogar com os acontecimentos contemporâneos, cada vez mais forte nas apresentações. Há na manifestação

uma espécie de teatralização do sagrado, com a participação dos diferentes atores, das diversas classes sociais, incluindo traços e signos festivos próprios de cada grupo, impregnando a celebração de múltiplos sentidos. Essa mediação formadora de metáforas, que produzem efeitos de sentidos variados entre os devotos, subverte

junho e sua flor vive poucos minutos. Quem conseguir sentir o seu perfume será feliz para sempre” (SANTOS, 2002, p. 48).

⁵⁰ Uma estrutura de toldo e tablado é armada antes do portão de acesso a pista do pavilhão, um espaço destinado a concentração da quadrilha enquanto aguarda a autorização para acessar a quadra.

⁵¹ Xangô, orixá da justiça e do fogo, é celebrado no mês de junho com a tradição de acender fogueiras, e é sincretizado como representação de São João.

⁵² Tema anunciado no final de 2017 nas redes sociais da quadrilha.

as regras de existência de uma única maneira de interpretar e vivenciar a festa (SANTOS, 2015, p. 109).

No século XX, o intenso movimento migratório campo-cidade impulsiona o retorno da quadrilha aos centros urbanos, agregando nesse processo elementos típicos da modernidade. A ideia de progresso, comumente associada às grandes metrópoles, em contraposição ao “atraso” e ao “passado” do campo, é que alimentará a ideia caricaturesca do matuto e da vida rural, dando forma à quadrilha tradicional, também conhecida pela alcunha de “matuta”, marcada por uma representação burlesca e pejorativa (MENEZES NETO, 2008). Importante perceber que embora a imagem da mulher também seja apresentada de maneira caricatural, é o matuto a representação central em torno do qual os significantes serão negociados, demarcando a relação de poder que circunda o universo quadrilheiro. “A quadrilha é aceita como uma dança de origem caipira e assim é copiada nos seus mínimos detalhes, numa caracterização exagerada, chegando até ao carnavalesco” (GONZAGA, 1992, p. 64).

Os espaços de vivência dos festejos juninos, que outrora se concentravam nas Igrejas e nas ruas, encontraram nos clubes sociais elegantes, nas décadas de 1920 e 1930, um dos seus principais espaços de diversão tornando a festa popular entre a elite recifense e interferindo na dinâmica e na maneira de celebrar o São João (SANTOS, 2015). Nas festas fechadas dos clubes, os trajés à rigor de estilo europeu gradativamente cedem espaço aos signos do rural, da regionalidade e do passado, sem, no entanto, deixar de lado o jogo de oposições entre modernidade e atraso no qual dialogam territorialidade e temporalidade. Santos (2015) descreve a chegada de carros de boi, trajés típicos, cateretês, modas de viola, emboladas, fogueiras, comidas típicas e personagens caricaturais (Pai Joaquim e Mãe Preta) ambientavam o espaço e coexistiam com a *jazz bands*, fogos de luxo.

A análise das fontes possibilita identificar, cada vez mais, o distanciamento de uma possível interação social entre os dois mundos. No ambiente festivo dos clubes, mesmo representando elementos das expressões populares, as diferenças sociais e econômicas se repetiam, tendo em vista que o evento não era um movimento de unificação coletiva. O pobre, o negro, o trabalhador, enquadrava-se no mesmo patamar de caricatura do matuto, do brejeiro, do supersticioso, vistos como personagens do interior distantes dos hábitos e atitudes modernas da cidade. O período de comemoração do São João não anulava a rígida estratificação que vigora no convívio social no resto do ano (SANTOS, 2015, p. 126).

Na década de 1980, o contexto político impulsiona a organização de movimentos sociais e culturais. Nesse cenário, a quadrilha junina constitui-se também como uma forma de se expressar e se manifestar publicamente. É da congregação dos grupos de amigos, familiares e moradores que surgem os arraiais de bairros na periferia do Recife, espaço lúdico que

apresenta maneiras específicas de dialogar com as estruturas sociais vigentes. São espaços de partilha, de sociabilidade e de reafirmação de identidades (SANTOS, 2010).

O fato é que, para além da estética das apresentações, que trabalharemos em subseção posterior, as quadrilhas juninas passaram a atuar na cidade alicerçadas em um processo de sociabilidade e de sociabilização capaz de atuar na dinâmica urbana como um movimento que articula, mobiliza e interage (MENEZES NETO, 2008). Com forte relação com a comunidade do entorno, elas configuram-se como um movimento político e cultural capaz de encadear valores sociais e econômicos, fomentando o comércio local e gerando emprego e renda (ALMEIDA; LÉLIS, 2004), uma espécie de cadeia produtiva, que começa com a preparação do espetáculo, com a elaboração do projeto, das coreografias, dos vestuários, entre outros. Nesse processo, Menezes Neto (2006) chama a atenção para a divisão do trabalho por gênero nos grupos, com os homens ocupando os espaços de visibilidade, reservando às mulheres os espaços de bastidores, a exemplo de costureiras. Ele ressalta, inclusive, a total ausência de mulheres marcadoras⁵³ de quadrilha. No entanto, ao observar a 32ª edição do Concurso realizado pela Prefeitura do Recife, em 2016, percebemos algumas mudanças. Além de uma maior presença de mulheres no corpo diretor das quadrilhas – ainda em números diminutos -, assistimos a duas apresentações com mulheres na marcação, entre elas a quadrilha campeã daquele ano, a Origem Nordestina.

Em que pese o longo período de produção e ensaios, que se estende ao longo de quase 10 meses, exigindo dedicação e comprometimento das/os brincantes, a maioria das/os quadrilheiros não tem no brinqueado sua fonte de renda. Os valores recebidos pelos grupos, seja por apresentações em arraiais de bairros ou em premiações, geralmente não são suficientes para arcar com todos os custos de produção⁵⁴. Os grupos organizam-se para arrecadar recursos por meio da realização de festas, busca por patrocínios e apoios, venda de rifas, camisas e lanches durante os ensaios, mas, principalmente, na maioria das vezes, as/os brincantes custeiam suas próprias vestimentas. Assim, elas/eles terminam por exercer trabalhos em funções variadas, dentre as quais destacamos aquelas/es que trabalham no poder público municipal e estadual.

Entre os anos de 2009 e 2012⁵⁵, um grande número de quadrilheiras/os trabalhavam em programas da Prefeitura da Cidade do Recife, como o Multicultural e o Orçamento

⁵³ Algumas quadrilhas utilizam o termo *marcatriz*.

⁵⁴ Os custos de uma quadrilha considerada grande e competitiva costuma oscilar na faixa de cem mil reais, enquanto que a premiação de cada concurso fica na casa dos treze mil reais.

⁵⁵ Período que trabalhamos na Fundação de Cultura Cidade do Recife, entidade da Prefeitura do Recife.

Participativo⁵⁶. Em 2016, percebemos ainda a forte presença de quadrilheiros/as trabalhando em espaços institucionais como, por exemplo, na Coordenação LGBT, do Governo do Estado e em outros organismos, como o de Prevenção e Combate à Tortura no Brasil. Outro ponto interessante é a movimentação deles/as nas instâncias políticas com participação destacada em Conselhos e Conferências Municipais e Estaduais e em movimentos sociais, essa atuação acaba despertando investidas de campanhas eleitorais municipais e estaduais em busca de apoio dos grupos locais. A atuação política e profissional das/os quadrilheiras/os acaba por reverberar nos temas dos espetáculos (o que inclui o seu desenvolvimento) e na ampla participação de dissidentes sexuais, notadamente gays, travestis e transexuais, o que, entre outras questões, alguns quadrilheiros vêm chamando de jeito social de fazer quadrilha.

Nesta subseção, procuramos abordar elementos que remontam a origem e os deslocamentos da festa junina e de uma de suas maiores expressões, a quadrilha, cujas práticas culturais estão em constante reconfiguração. Essas transformações refletem opções socioculturais das instituições e dos grupos que vivenciam, bem como do contexto em que estão inseridas, e que mesmo nas repetições de modelos e influências externas edificam novos contornos. “Na história das festividades juninas, identificamos a preservação de certos valores e práticas aliada à ressignificação ou à criação de outros. Há sempre alguma coisa que permanece ao lado de outra que se transforma” (SANTOS, 2015 p. 155).

3.3 O concurso de quadrilhas juninas do Recife

Como vimos, uma das acepções de cultura popular e, conseqüentemente, o conjunto de suas manifestações, pode ser utilizada como propulsora da constituição de uma identidade nacional, sentido este empregue com frequência com o propósito de consolidar uma ideia de uma nação brasileira. O São João, nesse contexto, ressaltou elementos de autenticidade de um território interiorano que se comunicava com uma espécie de saudosismo de um passado romântico em contraposição aos estrangeirismos que povoavam o imaginário da elite brasileira. “Dançar quadrilha, vestir-se de matuto e matuta, fazer fogueira, enfeitar as ruas de bandeirinhas eram representações que reforçavam os valores de nacionalidade presentes na festa e que deveriam ser preservados entre as gerações” (SANTOS, 2015, p. 171).

⁵⁶ Importante destacar que essa participação também desvelou tensões na cena quadrilheira, sendo em alguns momentos visto como uma espécie de captura do movimento e de congelamento de pautas de luta importantes no cenário cultural.

Esses entendimentos além de serem conjecturados pelo Estado fez parte de sua estratégia política de integração, nacionalização e pertencimento social, marcadamente, a partir da década de 1930, utilizando a imprensa como meio de acesso ao imaginário da população e promovendo relações com as áreas de educação e turismo com vistas ao fomento e ao desenvolvimento da economia local⁵⁷. Desde então, o poder público vem investindo (e intervindo) de múltiplas maneiras na cultura e, aliado a outras instituições sociais, termina por imprimir uma conotação de origem e continuidade que transitam na segunda metade do século XX. Nesse sentido,

o Estado assumiu o papel de fomentador dessa expressão cultural, motivando nos diferentes grupos sociais e no interior de diferentes espaços de sociabilidade a formação de quadrilhas, cuja popularização dar-se-á, sobretudo, a partir da década de 1950, quando se faz presente na programação festiva da cidade com mais intensidade. Nas décadas que seguem, o quantitativo dos grupos só aumenta, assim como o interesse da imprensa em registrar a manifestação (SANTOS, 2015, p. 179).

No mês de junho, o São João se espalha pela cidade e, entre as comidas típicas a base de milho e os fogos de artifício, os *anavantus* e *anarriês*⁵⁸ ocupam as escolas, o trabalho, o lazer e a moradia (ruas e prédios) e emprestam sentidos à festa. Os primeiros passos da quadrilha são, normalmente, ensaiados nas primeiras classes escolares e marcam um estilo comumente associado ao tradicional em razão de uma caracterização mais burlesca do matuto⁵⁹ e do repertório musical que é utilizado. Na rua, executada majoritariamente por jovens, ela passará por uma progressiva sofisticação, ou estilização como prefere alguns. As vestimentas ganham brilhos e *strass*, os passos coreográficos são incrementados e sincronizados e as abordagens são contextualmente atualizadas, inserindo aspectos do cotidiano dos/as brincantes. Esses elementos podem ser mais facilmente percebidos no que Chianca (2013) chamou de quadrilhas de competição que, com foco em festivais e concursos, “introduzem a massificação na cultura tradicional com uma composição estética cada vez mais adaptada às demandas de uma sociedade rápida e ágil” (p. 91).

No Recife, os concursos realizados pelo poder público local aparecem entre as décadas de 1960 e 1970, ao longo dos ciclos festivos (Carnaval, São João e Natal), contemplando diversas manifestações culturais, consistindo em uma estratégia de preservação e fomento das celebrações tradicionais.

⁵⁷ Para aprofundar no discurso sobre a atuação do Estado nas festas são juanescas ver Mário Ribeiro do Santos (2015).

⁵⁸ Expressões francesas abasileiradas que designa passos da dança de quadrilha.

⁵⁹ Vestidos de chita e camisas quadriculadas, entre outros elementos, marcam um estilo que se aproxima de uma caracterização mais associada ao tradicional e que remete a uma origem interiorana do folgado.

Incentivar os grupos por meio de competições, oferecendo prêmios em dinheiro para que a população se mobilizasse era um mecanismo de formar novos públicos e garantir a continuidade da prática entre as gerações, “salvando-a” dos avanços da industrialização, da urbanização acelerada e das novas formas de consumo e lazer, que ameaçavam, segundo a opinião de alguns intelectuais, os rituais públicos, as festas de rua, as tradições alojadas no passado e outras expressões que o Estado preservava como genuínas (SANTOS, 2015, p. 201).

Parte desse discurso ainda persiste e funciona como uma das locomotivas na atuação do Estado no que tange a organização da festa. Atualmente, as quadrilhas costumam se apresentar, ao longo dos festejos juninos, em arraiais de bairros e em diversos concursos de competição, sendo os promovidos pela Rede Globo Nordeste e pela Prefeitura do Recife os de maior destaque no estado⁶⁰. Os concursos reverenciam as quadrilhas de *estética não-matuta* (MENEZES NETO, 2008) (como as estilizadas e as recriadas), que disputam títulos e premiações, e detêm grande importância simbólica nos festejos juninos. Segundo Menezes Neto (2008), o concurso promovido pela emissora de televisão oferece ampla visibilidade social, enquanto o segundo é referência conceitual, influenciando, inclusive, o regulamento de outros concursos promovidos no estado.

Durante a pesquisa, percebemos também que, tanto para brincantes como para espectadores, o concurso realizado pela Rede Globo é identificado como mais aberto a inovação e a uma espécie de “pirotecnia” dos espetáculos, principalmente quando considerado os elementos cenográficos grandiosos e tecnológicos. Já o concurso realizado pelo poder público finca suas raízes em uma perspectiva mais regional e tradicional (ou ainda com temas considerados mais juninos). O processo de escolha dos jurados do concurso e até os resultados dos concursos realizados em 2017 apontam nesse mesmo sentido.

O Concurso de Quadrilhas Juninas do Recife, campo de observação desta pesquisa, também conhecido como Pernambucano, é realizado pela Prefeitura do Recife desde 1985, abarcando, inicialmente, duas categorias - quadrilhas tradicionais e estilizadas (SANTOS, 2010; MOURA; SANTOS, 2013). Podem participar da disputa grupos de todo o estado, uma vez que não há qualquer restrição no regulamento, o que justificaria a alcunha do concurso, em que pese a grande maioria dos grupos que se apresentam serem radicados no Recife e Região Metropolitana. Ao longo de suas trinta e uma edições (1985 - 2015) foram catalogados pela Fundação de Cultura Cidade do Recife e Secretaria de Cultura o total de setenta e um

⁶⁰ Em 2017, no início do mês de julho, a Fequajupe realizou o 1º Concurso Pernambucano Junino de Quadrilhas, na cidade de Olinda, do qual sagrou-se campeã a Quadrilha Junina Tradição sendo, por isso, alçada a representante do estado no XIII Concurso Nacional da Confederação Brasileira de Quadrilhas Juninas.

grupos participantes, alguns desses não existem mais, bem como outros foram criados. Nos concursos de 2016 e de 2017 foram cinquenta o número de grupos participantes.

Nos primeiros anos, os grupos eram avaliados por dois corpos de jurados, um para cada categoria (uma de quadrilha matuta e outra de quadrilha *estilizada*), nos itens: entrada e saída, marcador⁶¹, animação, alinhamento e figurino. Em 1993, o concurso deixa de ser organizado por categorias, todas disputavam entre si independentemente da estética do grupo, e, além disso, passa a ter como cenário o Sítio Trindade⁶², em Casa Amarela, lugar de referência das festas juninas da cidade. Nesse mesmo ano, os itens de julgamento são modificados, passando a ser avaliados casamento, vestuário, coreografia, música, marcador e conjunto (harmonia do grupo em cena). Em 2007, há um desmembramento do item conjunto que irá incluir o tema no julgamento no certame de 2008 (SANTOS, 2010).

Os itens de julgamento abarcam o que é considerado por estrutura obrigatória da manifestação. Neste sentido, o regulamento torna-se uma ferramenta de controle dos conteúdos legitimada pelos próprios quadrilheiros. O documento já é por si uma forma de registrar e oficializar o que deve conter uma apresentação e o que não deve, sob ameaça de penalidades (MENEZES NETO, 2006, p. 60).

A visibilidade oferecida pelos concursos é, portanto, negociada. O regulamento institui os limites de representação dos símbolos da festa definindo o que pode ter ou não nas apresentações, uma espécie de uma atuação normatizante dos organizadores. As quadrilhas, portanto, constroem o roteiro de suas apresentações tentando cumprir as exigências que percorrem desde a escolha do tema, a seleção dos personagens, a confecção dos figurinos, entre outros itens.

Outra espécie de controle é realizada por meio das avaliações, das notas atribuídas pelas/os juradas/os do concurso aos espetáculos. Definidas/os pela organizadora do concurso em conjunto com a Federação de Quadrilhas Juninas de Pernambuco (Fequajupe), que acompanha e colabora com a realização do concurso, os/as seis jurados/as das eliminatórias e os/as doze da final são distribuídas/os entre os itens de julgamento de acordo com suas especialidades, acompanhando todas as apresentações nas duas etapas, eliminatórias e finais. A escolha desse corpo técnico envolve o reconhecimento do trabalho profissional em áreas específicas relacionadas aos itens a serem avaliados e a relação com o debate cultural e estético local. Ao atribuírem as notas, obrigatoriamente justificadas, a partir de seus

⁶¹ Marcador na quadrilha junina é a pessoa que anima, lidera e comanda a dança e as/os dançarinas/os.

⁶² Anos depois o Concurso passará por polos descentralizados da cidade e pelo Ginásio Esportivo - Geraldão voltando a ser realizado integralmente no Sítio Trindade em 2012.

conhecimentos técnicos e de suas subjetividades, elas/eles também produzem significados que operam no campo de controle de conteúdo artístico e estético capazes de resvalar nos marcadores sociais de gênero e sexualidade.

A disputa pelas melhores notas, que estimula rivalidades, leva ao palco reflexões e tensões do cotidiano dos/as brincantes. Nessa arena, determinados modelos estéticos são legitimados a partir das avaliações no concurso e, com o resultado, revela uma tendência das quadrilhas de copiar as campeãs em busca de melhores colocações, como foi o caso da criação da personagem caricata que foi replicada em diversos grupos (MENEZES NETO, 2006).

Nesse sentido, nos últimos anos, o processo de criação e produção das quadrilhas vem ganhando destaque na dinâmica dos grupos e, conseqüentemente, se profissionalizado. É cada vez mais comum, nos grupos mais consolidados (temporal e estruturalmente), a contratação de profissionais para desenvolver o tema e roteirizar as apresentações, participando, inclusive, da direção dos ensaios. Os grupos que, em sua maioria, começam a se preparar para o São João no mês de novembro do ano anterior às apresentações⁶³, quando tem início os ensaios, priorizam cada vez mais os enredos e as narrativas do tema que ficam a cargo de um projetista ou produtor e é acompanhado por parte da diretoria do grupo.

Item de avaliação dos concursos, o tema consiste no enredo da apresentação da quadrilha e todos os demais itens (marcador/a, casamento, figurino, música e coreografia⁶⁴), além do cenário, são articulados e mobilizados para concretizá-lo. Ele funciona como uma espécie de fio condutor que propicia diferentes leituras e interpretações entre jurados/as, espectadores/as, mas também entre os/as próprios/as brincantes e abre um flanco para disputas no campo simbólico. Na profusão de assuntos abordados nos espetáculos, as opiniões se dividem entre a inovação, no que tange a atualidade temática, e a da memória afetiva daquelas que abordam aspectos diretamente relacionados ao São João, que operam também sentidos no campo do regional e do tradicional⁶⁵.

Nesse sentido, observamos nos concursos realizados, em 2016 e 2017, uma variedade de temas. Parte dos grupos, principalmente em 2016, optou por trazer aos palcos as dificuldades de construção dos seus espetáculos, principalmente as de ordem financeira, em uma espécie de metalinguagem quadrilheira. Outra parte abordou assuntos relacionados ao

⁶³ A Quadrilha Junina Dona Matuta, campeã do Concurso Pernambuco de 2017, iniciou os ensaios para o espetáculo de 2018, em 19 de novembro de 2017 e já tem a data de lançamento do tema já marcada para abril.

⁶⁴ Critérios de avaliação do regulamento do 33º Concurso de Quadrilhas Juninas do Recife, 2017.

⁶⁵ Para aprofundar sobre tradição nas quadrilhas juninas ver Menezes Neto (2008).

ciclo junino ou regional, como a Dona Matuta (San Martin), com um espetáculo baseado na obra do poeta Patativa do Assaré (2017), Raio de Sol (Águas Compridas), homenageando o principal padroeiro das festas juninas (2017), e a Lumiar (Pina), com o “Banho de São João” (2017). Por fim, houve ainda grupos que elegeram outros assuntos, que circulam entre homenagens, efemérides ou mesmo no cotidiano social. Neste último, destacamos a Tradição, que surge com um discurso⁶⁶ de democratização e participação dos espaços de decisão das quadrilhas, e que, ao longo de sua história, tem abordado aspectos que revelam a estrutura social do seu entorno.

Em 2013, a Tradição trouxe para a arena junina o casamento entre dois homens e a encenação do beijo, “Bilhete Premiado” é um marco no cenário quadrilheiro pela ousadia e inovação e proporcionou profícuos debates no meio, uma vez que o enlace junino é realizado em uma perspectiva heteronormativa. Este espetáculo, relevante para o tema de nossa pesquisa, será fruto de análise mais detalhada no próximo capítulo. Nos dois concursos que observamos a abordagem social também ganha relevo na encenação do grupo. No ano de 2016, a Tradição apresentou-se com o tema “Em terra de bugingangueiro *strass* não tem valor”. Ao fazer uma crítica à estética cada vez mais luxuosa dos grupos, ela trouxe ao palco figurinos com material reciclado e damas carecas (sic), um lampião deficiente físico e transexuais já na cena de abertura. Percebemos que o respeito à diferença e a inclusão permeiam o enredo trabalhado pelo grupo e reflete o perfil de seus componentes, não apenas na escolha dos personagens de destaque, mas principalmente no processo de construção dos espetáculos. No São João de 2017, o espetáculo “eu conto um conto, a história do homem e da serpente”, a história fantasiosa de amor entre dois seres de mundos distintos trouxe, nas palavras do marcador e na execução dos passos coreográficos, o debate sobre a violência contra a mulher. É exatamente a partir do casamento junino, um dos elementos cênicos mais relevantes na cenografia da quadrilha, que esses temas produzem sentidos.

No Recife, o roteiro da apresentação mantém a celebração do casamento como central da história⁶⁷, uma vez que além de ser critério de julgamento dos concursos ocupa a primeira posição na hierarquia para resolver eventuais empates (regulamento do concurso 2017⁶⁸). Isso faz com que a trama se desenvolva em torno da história do matrimônio. Segundo Menezes

⁶⁶ Além do registro desse discurso por Santos (2010), percebemos que ele é recorrente na fala dos diretores da Tradição, mas também na de alguns brincantes.

⁶⁷ Contrariamente, em outros festivais ou concursos, o casamento perde espaço em razão da limitação temporal das apresentações, geralmente, de 25 minutos. “Constrangidos pelo tempo total da apresentação, pouco a pouco os grupos matutos o retiram dos festivais, o que foi percebido pelos grupos como um grande prejuízo” (CHIANCA, 2013, p. 98).

⁶⁸ Disponível em: <http://www2.recife.pe.gov.br/pagina/secretaria-de-cultura>. Acesso em: 16/06/2017.

Neto (2008), há um reposicionamento do casamento junino no início da década de 1990, conferindo mais espaço e projeção, mas principalmente uma encenação mais teatral, com as quadrilhas recriadas, movimento predominantemente estético que procurou recuperar conteúdos regionais e tradicionais, imprimindo, no entanto, uma nova linguagem, em meio a forte estilização que predominou no folguedo em meados de 1980. Ainda para o autor, há na teatralização do casamento uma forte influência da trupe do barulho⁶⁹, notadamente a partir da apropriação de duas características, a inversão de personagens (o que ele chamou de travestismo) e da abordagem de vivências do cotidiano do subúrbio e das classes populares. Destacamos que a relação entre cultura popular e travestilidade, a inversão estético-performática dos gêneros, faz-se presente ao menos desde a Idade Média, e constitui o cerne do que Bakhtin (1999) chamou de “visão carnavalesca de mundo”.

Os vinte e cinco minutos de explosão, tempo máximo de duração de uma apresentação no concurso, escondem os longos meses de produção e organização que, geralmente, inicia em novembro de um ano e se estende a agosto do ano seguinte, finalizando com uma grande confraternização que reúne alguns grupos da capital (“Pitú na Roça”⁷⁰), período este intercalado por pequenas pausas para as demais festividades (natal e carnaval). A dinâmica das quadrilhas de competição impõe um convívio quase que diário em meio a ensaios, reuniões e produção, inicialmente com encontros nos finais de semana, mas que se intensificam após o carnaval, sendo realizado três ou até quatro vezes por semana. Assim, os frequentes encontros contribuem para constituir uma espécie de rede de sociabilidade reunindo vizinhos, familiares e amigos que compartilham experiências de vida e interesses. É um espaço não apenas de preparação e treinos coreográficos, mas também de construção de laços de afetividade (ou mesmo de conflitos).

Na Junina Tradição, observamos que a espera pelo começo do ensaio, ou nos intervalos das coreografias, pequenos grupos se formam nas calçadas, nos salões ou mesmo na casa de alguns membros que residem nas imediações. Entre as conversas sobre assuntos

⁶⁹ Grupo teatral que atua no Recife há mais de 25 anos e que fez grande sucesso na década de 1990 com o espetáculo Cinderela – a história que sua mãe não contou, que ficou em cartaz ininterruptamente por quase uma década. A Trupe do Barulho marcou a cena do teatro recifense com um estilo de comédia popular, abordando questões do cotidiano por meio do exagero, do humor e da inversão de seus personagens. Disponível em http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/05/14/internas_viver,644575/trupe-do-barulho-comemora-25-anos-com-novo-espetaculo-que-subverte-os.shtml. Acesso em: 16 junho 2017.

⁷⁰ Evento de confraternização realizado no Morro da Conceição, chamado por alguns de “réveillon dos quadrilheiros”, em meados de agosto, marcando o encerramento dos festejos juninos para os grupos participantes.

variados, risos, brincadeiras e até de partidas de futebol e handebol⁷¹, as/os brincantes produzem motivações que ultrapassam as apresentações culturais, estendendo-se ao longo do ano e em outros espaços. Nesse sentido, a fala da quadrilheira 2, dama da Junina Tradição, reforça a extensão das relações de sociabilidade que se estabelecem em torno da manifestação, mas que se projetam em outros espaços e momentos.

Eu tenho amigos que eu considero como uma família principalmente aqui na Tradição. Porque a Tradição é uma quadrilha que agrega os componentes. Então, a gente não é só amigo de São João. A gente é amigo de Carnaval, de Natal e das outras festas também. A gente vive as outras festas. Então, quando termina o São João, a gente sempre tá junto, em contato, marcando pra conversar, pra descontrair, pra beber (quem bebe). E sempre estamos juntos. (...) 90% da direção da Tradição é um grupo que [quando] terminou o São João, eles continuam a mesma rotina. Lógico, a gente não tem rotina de ensaio, mas bem dizer quase todo final de semana a gente se encontra (QUADRILHEIRA 2, 25 anos, há 8 anos dança na Tradição).

Após acompanharmos cerca de 16 ensaios, além das apresentações em três concursos (etapas eliminatórias do Pernambuco e do realizado pela Fequajupe e a etapa final do concurso da Rede Globo), reforçamos a ideia de que “os quadrilheiros não se encontram nos ensaios apenas para treinar as coreografias, existe uma gama imensurável de sentimentos, relações e vivências que extrapolam o simples “dançar” e os fazem estar em um grupo (MENEZES NETO, 2008, p. 100).

Por fim, destacamos que o processo dos concursos mobiliza as quadrilhas na cidade, influenciando não apenas no dia a dia (ensaios, apresentações, figurinos, etc.), mas também no aumento de componentes (pares), a procura de jovens pelos grupos, e na quantidade de quadrilhas existentes. Santos (2015) aponta que essa relação se verifica desde o primeiro momento da realização do concurso considerando o aumento no número de grupos de quadrilhas no Recife, usando como exemplo a quadrilha Acauã que, em um concurso na década de 1970, apresentou-se com 50 pares, quando a exigência do regulamento do concurso era de no mínimo 20.

Situação interessante aconteceu com a Quadrilha Junina Raio de Sol em 2016. Segundo as matérias veiculadas em jornais locais, bem como as falas de nossos interlocutores, a diretoria do grupo em razão das comemorações de seus vinte anos optou⁷² por apresentar um projeto especial, realizando um espetáculo em homenagem a Dominginhos em parceria com

⁷¹ Em 2017, os ensaios da Quadrilha Junina Tradição que antecederam as apresentações dos grandes concursos foram realizados na quadra do Santa Cruz, enquanto aguardavam o início parte dos componentes jogavam futebol ou handebol.

⁷² Em que pese outros elementos nessa situação, procuramos trazer o que circulou nos meios de comunicação e também na fala dos nossos interlocutores.

o Quinteto Violado, e não disputar os concursos do ano em questão. Para um dos membros da diretoria da Junina Tradição⁷³ não disputar os dois maiores concursos do estado não é uma decisão simples, pois ela acompanha a insatisfação de alguns componentes e seguidores que fazem do ambiente de disputa uma motivação do fazer quadrilha, provocando, inclusive, o deslocamento de pessoas para outros grupos. Ainda, segundo ele, criou-se uma espécie de pressão para que a Raio de Sol retornasse aos concursos em 2017⁷⁴.

Reforça-se, nesse sentido, os concursos como espaços de grande visibilidade dos grupos que ultrapassam o discurso de mero divertimento, alargando o campo de sociabilidade, inclusive a partir das disputas e tensões que costumam inclusive envolver a montagem e a execução dos espetáculos. “Evidenciando a dinâmica da dança - que é objeto de constantes investimentos simbólicos e transformações -, os concursos potencializam a rivalidade entre os grupos, ‘metonimizando’ outras tensões e conflitos cotidianos dos jovens das cidades nordestinas” (CHIANCA, 2013, p. 91-92).

3.4 Quadrilha, heteronormatividade e fissuras: estrutura cênica e estética do folguedo

Como vimos, a quadrilha junina é um folguedo popular com forte apelo afetivo e simbólico com a região Nordeste do país. Atualmente, em Pernambuco, ela é dançada nos centros urbanos, majoritariamente por jovens de comunidades periféricas, e agrega elementos do cotidiano social revelando inovações e bricolagens às tradições - principalmente no que tange às quadrilhas de competição (CHIANCA, 2013).

De estrutura cênica sexista, há uma separação de seus brincantes entre homens e mulheres em apresentações que remetem a um desfile de corpos marcados através de uma execução coreografada (dançada e encenada), na qual trejeitos e figurinos, bem como outros elementos imagéticos, anunciam o gênero das personagens. É possível, assim, identificar de imediato, já na entrada em cena dos/as quadrilheiros/as, as performatividades hegemônicas de masculinidade e feminilidade que se pretende assumir nos palcos, que atendem a expectativa de como devem se apresentar uma dama e um cavalheiro (MENEZES NETO, 2006).

As representações hegemônicas nos folguedos regulam as manifestações culturais e, principalmente, os corpos dos/as brincantes. Figurinos, músicas, movimentos coreográficos, esquetes teatrais operam a partir de uma inteligibilidade de ordem linear entre sexo, gênero e sexualidade dando coerência às hierarquias materializadas no cotidiano social. A produção de

⁷³ Conversa informal que antecedeu à espera de um dos ensaios.

⁷⁴ A Raio de Sol alcançou o segundo lugar no Pernambucano e em quarto no da Rede Globo.

textos corporais engendrados delimita os espaços e os sentidos. Gestos e movimentos são produzidos e incorporados essencializando os corpos. Assim, a feminilidade das damas é marcada por estilos e desenvolturas corporais que remetem “naturalmente” a pureza, beleza, sensualidade e sensibilidade. Enquanto, na masculinidade dos cavalheiros aparece força, dinamismo, vigor, virilidade e agressividade ou até mesmo efeminação e ausência de masculinidade, assumindo neste último caso um tom de humor por meio de personagens caricaturais e exagerados. As imagens projetadas em cena, portanto, revelam a imbricação do gênero e da sexualidade na inscrição dos discursos corporais.

A partir desse olhar, a dança pode ser analisada como uma dentre as muitas práticas socialmente instituídas através das quais os corpos dos indivíduos são “marcados” por gênero, ou seja, os usos do corpo, dentro dos mais diversos estilos de dança, podem ser analisados como mecanismos de normatização, de aplicação das normas de gênero, que investem na produção de determinados tipos de corpos masculinos ou femininos (ANDREOLI, 2010, p. 111).

Nas quadrilhas, a constituição da estrutura cênica é fruto de composições estéticas que, aliadas as mudanças contextuais, têm produzido sentidos que operam nas representações dos corpos em cena e, inevitavelmente, provocam tensões e disputas no campo do simbólico. No Recife, três são os movimentos estéticos⁷⁵ que se destacam, são eles: quadrilhas *matutas*, também conhecidas por *tradicionais*, quadrilhas *estilizadas* e quadrilhas *recriadas*.

Relacionada ao retorno da dança aos centros urbanos, a quadrilha *matuta* é a referência normalmente acionada quando se fala em quadrilha junina, e, comumente, trazem a dança de pares, a disposição em duas fileiras em um formato de quadrado, passos coreográficos definidos⁷⁶ conduzidos por um marcador. Fruto de um processo de transformações e ressignificações desse deslocamento, é esse modelo estético que carrega em seu bojo a imagem caricatural do homem rural, conjuntamente com o gênero musical do forró e a encenação de um casamento. “Os integrantes vestem roupas típicas dos ‘matutos’ para executar uma dança de pares, espontânea e improvisada, que acontece depois da encenação do casamento de uma noiva grávida e de um noivo desinteressado pelo enlace” ao som de marchinhas que aludem as festividades juninas ou ao imaginário, por vezes saudosista, do sertão (MENEZES NETO, 2015, p. 106).

Segundo Menezes Neto (2008), um dos aspectos relevantes dessa estética, no entanto,

⁷⁵ No que tange aos movimentos estéticos do folgado, procuramos abordar apenas alguns pontos relevantes para esta pesquisa para aprofundar recomendados Menezes Neto (2008, 2015).

⁷⁶ Segundo Gonzaga (1992) tem-se um total de 30 passos, cuja maioria dos nomes é expressa em *matutês*, uma espécie de aporuguesamento do francês. Entres eles são elencados *anavantur*, *anarriê*, *travessê*, grande *chéne* e *sangé*.

consiste exatamente na centralidade simbólica que detém a figura do matuto, personagem síntese desse modelo estético, irradiando na produção e na negociação dos demais aspectos, a exemplo do figurino e da musicalidade. É na evocação da ruralidade desse personagem que múltiplos sentidos são acionados, possibilitando leituras que faz dessa caricatura uma expressão dicotômica entre campo/cidade (ou mesmo de atraso e progresso), uma posição hierárquica de dominação e superioridade do urbano sob o rural a partir de estereótipos, ou ainda uma construção coletiva de cidadãos que recupera uma espécie de memória afetiva de uma identidade interiorana (SANTOS, 2015; MENEZES NETO, 2008; 2015; CHIANCA, 2007a). As expressões de ruralidade e conjugalidade que marcam as quadrilhas matutas desembocam também nas questões de gênero e sexualidade, uma vez que produzem sentidos ao relacionar os espectros de uma masculinidade hegemônica na caracterização da personagem e revela um modelo dicotômico estrutural. Assunto este que aprofundaremos mais adiante.

Nos festivais de competição locais, o modelo estético matuto coexistiu com as inovações das quadrilhas estilizadas, em meados da década de 1980, conformando, por exemplo, uma das categorias do Pernambucano, até o início dos anos 1990, quando foi extinta e desapareceu dos concursos locais. As quadrilhas matutas gradativamente perdem espaço para as novidades incorporadas ao folguedo decorrentes da vida na urbe. Hoje, é um modelo que percebemos estar mais concentrado nas escolas públicas e particulares, como uma estratégia pedagógica de integração e de valorização do folclore e da cultura local via educação.

A manifestação aportou nas escolas no final da década de 1960, integrando o calendário escolar, com o objetivo de consolidar uma estratégia político-institucional que uniu cultura e educação para reforçar valores da nacionalidade (SANTOS, 2015). É, nesse espaço, bem como em pequenas festas privadas, que a estética matuta segue com fôlego, reforçando uma paródia estereotipada e grotesca de rurícolas, geralmente, com um figurino desarmonioso e cheio de remendos, um chapéu de palha, dentes falhados e o falar incorreto⁷⁷. Há, aparentemente, nesse espaço pouca margem de negociação para produção de novos sentidos e, conseqüentemente para os corpos dissidentes e as dinâmicas de inversão.

A partir da década de 1980, tem início um conjunto de mudanças estéticas nas quadrilhas juninas que incorpora novos ritmos, cores e passos. Para Menezes Neto (2008) essas mudanças resultam de um movimento de ressignificação dos conteúdos simbólicos

⁷⁷ Para uma leitura crítica do modelo estereotipado e preconceituoso que predomina nas festas juninas, além da compreensão de suas origens, ler Campos (2007).

relacionados à tradição, fazendo surgir as quadrilhas de *estética não-matuta*, entre as quais se incluem as quadrilhas estilizadas e, posteriormente, as recriadas.

As estilizadas, que passam a atrair um grande número de jovens, são marcadas por outra leitura da vida do campo, retirando a centralidade do matuto e incorporando elementos contemporâneos, comumente associados aos centros urbanos. Segundo Chianca (2007b) esse modelo acrescenta uma dissidência identitária econômica e social, aparentemente por sua popularidade entre as camadas mais periféricas das cidades (ou o que ela chamou de “primos pobres” dos cidadãos “ricos”).

Afastando-se da tradição (ou do que costuma se considerar como tradição), as quadrilhas estilizadas marcam uma ruptura com as de *estética matuta* e passam a investir no processo de criação e inovação, no qual passos sincronizados e acelerados, padronização, músicas mais difundidas nos meios de comunicação (na época, por exemplo, a música baiana), luxo dos lamês e das lantejoulas são incorporados e produzem novos significados. No entanto, dois elementos marcam sobremaneira esse modelo estético, são eles: a ampla variedade da trilha musical e a preterição do casamento, com redução da sua importância na estrutura dramática. Nas estilizadas observa-se também a criação de novas personagens, os chamados destaques, que além dos noivos, da rainha e princesa do milho passam a contar com Lampião e Maria Bonita, ciganos, sinhás e sinhozinhos (MENEZES NETO, 2008, 2015).

A sincronização e aceleração dos passos das quadrilhas estilizadas reconfiguram a dança, inclusive com a redução do tempo das apresentações. Essa mudança de velocidade traz consequências no folguedo, entre elas a redução da idade dos/as dançarinos/as diante da grande exigência física para executar todo o espetáculo (CHIANCA, 2013), a maior participação da juventude, no primeiro momento, decorre também do estilo musical adotado pela *estética* com a utilização de ritmos mais próximos do universo jovem. Nesse sentido, a passagem dos passos afrancesados para os acelerados significou também a renovação e reinvenção dos grupos, nos quais novas vivências passaram a produzir sentidos na dinâmica do folguedo. Entendemos como uma leitura possível a de que essa passagem estética tenha criado espaço para a visibilidade de outras identidades.

De acordo com Menezes Neto (2008), as recriadas surgem, em 1992, como uma espécie de contemporização dos embates no campo simbólico provocado com a popularização das estilizadas e marca uma *estética* peculiar do Recife. Ainda segundo o autor, em seu cerne ela traz a teatralidade e o regionalismo aliados a proposta de reatualizar os conteúdos da tradição junina e, de certa forma, resgatar a importância da figura do matuto. Com as recriadas os grupos passam a desenvolver uma história que, a partir do tema, estrutura toda a

apresentação, resgatando a encenação do casamento peça fundamental do enredo. É exatamente a partir das recriadas que o critério ganhará destaque nos concursos, conforme relatamos na subseção anterior, exigindo dos grupos inovações a cada ano e permitindo abordagens do entorno dos/as brincantes (MENEZES NETO, 2008).

Interessante destacar que o folguedo é marcado por uma variedade estética. Chianca (2013), por exemplo, apresenta uma classificação que traz, além da tradicional e da estilizada, a quadrilha de paródia ou caricata, marcada pela “inversão” e pelo riso, na qual as/os participantes representam os gêneros contrários a sua identificação. Em Pernambuco, esse modelo, teve seu momento de efervescência entre as décadas de 1990 e 2000, na cidade de Caruaru, com as drilhas⁷⁸ sendo as mais conhecidas a Trokadrilha (troca dos papéis entre os componentes), a Machadrilha e a Sapadrilha (ambas formadas apenas por mulheres que se vestiam de damas e cavalheiros) e a Gaydrilha (formada apenas por homens), com o primeiro desfile em 1989 (SOUZA, 2002). Nos concursos, no entanto, esse modelo não prosperou, sendo a inversão caricatural observada de maneira pontual a partir de alguns personagens.

Em alguns diálogos que travamos no campo de pesquisa alguns/as quadrilheiros/as abordam os movimentos estéticos (matuta, estilizada e recriada) como momentos ou dimensões, parte do contexto em que está inserido o grupo. As falas evidenciam uma espécie de superação desses modelos, tratando-os como um percurso cronológico do folguedo no Recife que encontra no termo junina, com ares de um novo modelo estético, a significação para o que é produzido na atualidade. Entendemos que o percurso pelos modelos estéticos torna-se expressivo para perceber a situacionalidade do folguedo e, no caso desta pesquisa, as implicações das nuances que eles agregam aos elementos estruturais da manifestação, que como veremos mais adiante desembocará em diferentes percepções nas noções de gênero e da sexualidade.

Nesse sentido, alguns elementos merecem nossa atenção, o casamento, a coreografia e o figurino e as personagens (os chamados destaques). Como já abordamos, o casamento junino funciona como eixo propulsor da narrativa, compondo um dos itens obrigatórios nos festivais de competição em Pernambuco, além de ser o momento de maior interação entre plateia e brincantes. Com forte influência na moral cristã, os grupos reproduzem diálogos que revelam pedidos e promessas a santos católicos traduzindo o sonho de uma mulher idealizada em encontrar um marido igualmente idealizado. O fato da narrativa junina se constituir em torno da temática da fertilidade da terra e do ser humano resvala em distintas interpelações de

⁷⁸ Quadrilhas estilizadas que desfilavam acompanhadas de trios elétricos, em formato de bloco, pelas ruas da cidade (SOUZA, 1992).

gênero e sexualidade na manifestação, que podem despontar de forma mais explícita ou nas entrelinhas. Em um enredo, via de regra, linear que se inicia com um conflito e tem fim como uma possível resolução (NOLETO, 2016), uma das situações frequentemente mencionadas⁷⁹ é a da noiva grávida ou desvirginada e a recusa do noivo ao casamento, que ao final é coagido pelas autoridades a consolidar a união.

Trata-se de um drama estético referendado em um drama social de ordem moral, um tabu que ainda assombra (embora com menor vigor) as sociedades ocidentais contemporâneas calcadas em valores cristãos: a existência de um vínculo sexual sem o estabelecimento de vínculos de parentesco, o que denota maior autonomia feminina quanto aos usos do corpo e uma ameaçadora perda de controle da sexualidade das mulheres por parte dos homens de suas famílias. A celebração do matrimônio surge como ação reparadora do drama instaurado, resultando na inserção de homens e mulheres em um sistema de relações de parentesco (NOLETO, 2016, p. 15).

Entendemos que a consolidação do caráter lúdico da festa, resultando no que Chianca (2007) alcunhou de “arraiais laicos”, sem, no entanto, desligar-se da religiosidade, e a compreensão da cultura popular no âmbito das práticas vividas (STOREY, 2015) têm reverberado na teatralização de um casamento que ao tempo em que reforça a hierarquia heterossexual na qual a dualidade sexual e a reprodução são elementos fundamentais de legitimação também dá sinais de desestabilização dessa estrutura (ou ao menos uma tentativa), principalmente por meio da sátira do cotidiano e dos valores sociais e morais, apontando as ambiguidades, algumas delas serão exploradas no próximo capítulo.

Nesse sentido, em nossas pesquisas, evidenciam-se dois desenvolvimentos narrativos, um deles explora a comicidade, correntemente, reproduzindo a lógica de papéis sociais destinados às mulheres e aos LGBTs pela estrutura de dominação masculinista e heteronormativa com a exploração de maneira depreciativa de estereótipos, a fofqueira, a beata, a donzela, o cabeleireiro, a bicha espalhafatosa e a insaciável, entre outros. No outro, destacam-se as que buscam no enredo uma espécie de função social, trazendo nos enredos histórias de superação de preconceitos e desigualdades, exemplo emblemático foi o, já mencionado, casamento entre dois homens.

A coreografia e o figurino também são elementos que se destacam na construção de corpos gendrados em duas categorias que se excluem mutuamente, efeito da separação das personagens existentes no folguedo em damas e cavalheiros. Com as mudanças estéticas, a interação entre pares passa a valorizar performances individuais e diferenciadas com passos

⁷⁹ Menções frequentes em Menezes Neto (2006; 2008), Chianca (2007a) e Noleto (2016).

cada vez mais exagerados e acelerados (MENEZES NETO, 2008), exigindo maior resistência física e força dos/as dançarinos/as. No que tange ao figurino, roupas e adereços são incrementados e as saias (ou vestidos) das damas ficam mais curtos e mais armados. Permanece, no entanto, a expectativa quanto às representações de gênero uma vez que os “concursos de quadrilha observam, em seus regulamentos, a beleza e a graciosidade das damas e o garbor e o porte dos cavalheiros. As primeiras devem expor sua feminilidade e sensualidade enquanto os segundos a força e o vigor de sua masculinidade” (MENEZES NETO, 2008, p. 2).

Lauretis (1994) diz que

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 (p. 228).

É nesse sentido que a definição do tema, os figurinos, os diálogos, as músicas, as coreografias e encenações, a definição dos pares e dos destaques, bem como os elementos de bastidores, a exemplo da diretoria da quadrilha, apresentam uma dada visão que o grupo deseja exprimir e que, via de regra, reforçam a estrutura cênica sexista da manifestação apresentando representações hegemônicas de gênero.

No entanto, é possível observar, de maneira crescente comportamentos dissidentes nas quadrilhas de *estética não-matuta* radicadas no Recife, conformando, inclusive, um vocabulário particular de expressões, a exemplo do termo “pintosos”, referindo-se aos quadrilheiros que dançam com trejeitos efeminados (MENEZES NETO, 2006). Ainda na questão vocabular, durante os ensaios da Tradição, constatamos que um tratamento bastante comum entre os/as componentes são os termos “bicha”, “senhora” e “gostosa”, utilizados ora como vocativo ora como cumprimento, normalmente com receptores homossexuais ou que dançam como dama. Para um dos diretores da quadrilha, essas expressões vocabulares são “tiração de onda” (sic), mas facilitam o diálogo entre a diretoria e os componentes. Nesse sentido, elas denotam uma estratégia de aproximação e de horizontalidade.

Isso faz parte de um discurso que coloca você num lugar horizontal pra quem tá dançando se você vai com um discurso muito normativo da diretoria “não, porque num sei o quê”, distancia. Então, o discurso, em algum momento, ele pode aproximar ou distanciar, superar preconceito ou estabelecer preconceito, ele pode romper com a discriminação ou promover a discriminação (DIRETOR A).

Interessante observar o desenvolvimento, ou apagamentos, das personagens nesse processo. Conforme exposto, além das damas e dos cavalheiros circulam nas quadrilhas os chamados destaques, com exceção dos noivos, os únicos personagens que estão presentes em todas as quadrilhas de competição, o que se justifica pela obrigatoriedade da encenação do enlace nos concursos, em Pernambuco, as demais figuras aparecem ou não em função do tema.

Uma personagem interessante é a de rainha do milho que, entre as décadas de 1960 e 1980, era eleita em concursos de comunidades por meio da venda de votos sendo a beleza critério único do pleito. Santos (2015) levanta a possibilidade da influência dos concursos de *miss*, que a época tinham grande cobertura nos periódicos locais e que consistem em eleger as representantes pelo mesmo atributo estético, além de ser um título bastante cobiçado da região. Essa prática também se expandiu para muitas escolas do Recife que, ainda em meados da década 1990, elegiam a rainha do milho associada a venda de rifas.

A figura da rainha foi gradativamente perdendo espaço nos arraiais da cidade, e, atualmente, não existe em grande parte dos grupos que se apresentam nos concursos locais. Em alguns estados, no entanto, a rainha aparece como personagem mais importante, como no Ceará, e se sobressai ao casal de noivos e, às vezes, é mais conhecida que a própria quadrilha. Segundo o diretor C da quadrilha junina Tradição, uma das razões para a ausência de rainhas nos grupos locais está relacionada com uma maior valorização da festa do casamento no enredo, fazendo das ideias em torno da conjugalidade um dos elementos-chaves para a compreensão da manifestação no Recife.

Ao longo de todo o processo de passagens e mudanças do folguedo, explorados ao longo deste tópico, percebemos também, durante o trabalho de observação, a influência dos debates em torno da identidade e da crítica à sua fixidez, mais especificamente do surgimento de novas identidades que tem provocado o descentramento do indivíduo moderno (HALL, 2015). As possibilidades de performance teatral são incrementadas a partir do projeto da quadrilha, que estrutura toda a apresentação com o casamento, personagens, encenações, figurinos, cenários, adereços e trilha sonora, entre outros, e abrem margem para as negociações em cena, mas também nos bastidores. Nesse sentido, é possível observar uma multiplicidade de identidades decorrentes do deslocamento desse novo sujeito que resultará "em identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas" (HALL, 2015, p. 28) também nas/nos componentes das quadrilhas juninas.

No contexto pós-estruturalista, os estudos *queer* trazem na crítica à fixidez da identidade o questionamento à ordem compulsória sexo/gênero/desejo. A aproximação da ordem social

contemporânea com a ordem sexual, estruturada no dualismo hétero/homo, reflete uma relação de poder que naturaliza de forma compulsória a heterossexualidade estruturando discursos e saberes que permeiam as instituições sociais (MISKOLCI, 2007 b). Portanto, a crítica ao sujeito estável e a ruptura com o sujeito universal do estruturalismo é vista sobretudo como uma “crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam” (BUTLER, 2015, p. 24).

Ao voltar à atenção para as quadrilhas do Recife e mais especificamente para os corpos brincantes, aparecem com maior frequência comportamentos dissidentes, como veremos no próximo capítulo. A resignificação de conteúdos simbólicos e as mudanças no cotidiano social das/dos participantes operaram mudanças em elementos básicos do folguedo - casamento, coreografia, figurino, músicas, temas e marcação - com consequências nas estilizações corporais em cena. É nesse sentido que identificamos a potencialidade desse folguedo popular em estabelecer um diálogo com as estruturas sociais vigentes, ora reproduzindo-as ora desconstruindo-as, constituindo-se, portanto, como espaços de tensões.

4 A CHEGADA DAS CORPORALIDADES DISSIDENTES NAS QUADRILHAS JUNINAS DO RECIFE

Como vimos no capítulo 3, a quadrilha junina, tradicionalmente, possui uma estrutura cênica sexista dividindo os participantes em pares binários de damas e cavalheiros, posições representativas da feminilidade e da masculinidade a partir de uma lógica heterossexual. A festa de celebração do matrimônio referendada nessa díade envolve não apenas a cerimônia do casamento de uma noiva e um noivo, normalmente referendada nos dogmas católicos com a participação de padres e coroinhas, mas também trajes delimitados pela personagem e passos coreográficos sincronizados e ensaiados a exaustão. Tanto na estrutura do folguedo, como na pretensão de inteligibilidade do enredo definido pelo grupo, observamos uma tentativa latente de domar os corpos para, via de regra, traduzir representações de uma estrutura social dominante. Entretanto, a participação de sujeitos desviantes tem complexificado as imagens identitárias coreografadas, apresentando uma multiplicidade de linguagens corporais. Diferentes tipos de feminilidades e masculinidades são produzidas e ressignificadas. Nessa disposição, o corpo brincante, principal elemento estético que empresta sentidos as representações dramáticas do folguedo, produz narrativas que disputam significados em relação ao gênero e à sexualidade.

Pensar esses corpos em um contexto junino, nos quais os espetáculos apresentados nos concursos ratificam uma estrutura heterossexual normativa, nos direciona para a análise da inserção de homens gays, travestis e transexuais – ou do que estamos chamando de corporalidades dissidentes de forma a abarcar outras vivências que não estão representadas nessas categorizações -, perpassando por pontos de tensões e disputas. Nesse caminho, dedicamos neste capítulo a observação do processo de inclusão das corporalidades dissidentes na dinâmica do folguedo, revelando as negociações e tensões cotidianas imiscuídas nesse processo, a partir das falas das brincantes e de diretores da Quadrilha Junina Tradição.

4.1 Primeiras tensões e disputas na cena quadrilheira

Atualmente, as corporalidades dissidentes estão imiscuídas em todo o processo de constituição da quadrilha junina, presentes da direção política dos grupos à produção dos espetáculos e às performances das apresentações. É um espaço no qual sujeitos periféricos encontram possibilidades de libertação das amarras sociais, conformando um ambiente alternativo para expressão de suas sexualidades (NOLETO, 2016). No entanto, para traçar um

percurso que nos permita compreender o atual contexto, faz-se necessário nomear algumas experiências dos corpos brincantes – nos termos em que os próprios sujeitos as definem, bem como a partir das referências teóricas de pesquisadores da temática -, uma vez que os processos de constituições das identidades e as interdições não ocorrem de maneira uniforme.

A homossexualidade masculina é, em termos de sexualidade, a identidade frequentemente acionada quando se trata do universo quadrilheiro, provavelmente pela presença marcante de homens gays na diretoria dos grupos, na equipe técnica (projetistas, estilistas, coreógrafos etc.) e na ala dos cavalheiros, podendo ser associado como um local de expressão das homossexualidades masculinas. Essa intensa participação nas quadrilhas é assunto bastante comentado nos bastidores do folguedo (MENEZES NETO, 2008; VIEIRA, 2015; NOLETO, 2016) e pode ser caracterizado como o primeiro ponto fora da curva no que tange as noções hegemônicas de gênero e sexualidade. De acordo com o diretor E da Junina Tradição, quadrilha radicada no Morro da Conceição, a participação de LGBT⁸⁰ nos grupos culturais da região remete às escolas de samba, em meados da década de 1980, e com o declínio desses grupos locais é que as quadrilhas ganharam força no bairro e, principalmente, atraíram o público LGBT.

Essa participação, entretanto, não ocorreu sem as tensões que cotidianamente são enfrentadas por aqueles que rompem com as normas, como podemos extrair das falas dos diretores da Junina Tradição abaixo reproduzidas. Desses diálogos e das observações, depreendemos que as interdições povoaram o campo público do espetáculo, no caso as expressões corporais dos brincantes. A fala do diretor B da quadrilha ressalta que a chegada das corporalidades dissidentes não foi despida de barreiras, ressaltando inclusive a proibição de homens efeminados dançando como cavalheiros. Veremos mais adiante que, na atualidade, aos efeminados restam duas opções, ou dançam na ala das damas ou moldam-se ao modelo de masculinidade esperada de um cavalheiro e, nesse sentido, caracterizam-se por meio da produção de atos reiterados produtor de falsas estabilizações (PISCITELLI, 2001).

Desta feita, entendemos que há, na arena do espetáculo, uma tentativa de apagamento da identidade cotidiana dos/as brincante ou mesmo uma tentativa de camuflar esses corpos desconformes nos termos dos modelos ideias. É como se aquele momento, e mais precisamente a quadra do pavilhão, fosse a representação de um armário para o cavalheiro – e às vezes até um novo armário para o brincante - e a realização de passos e gestuais considerados efeminados simbolizaria uma saída desse armário que colocaria em xeque as

⁸⁰ O termo foi utilizado pelo próprio diretor.

estruturas binárias e heterossexuais do folguedo. Cada encontro, ambiente, tempo, constrói novos armários que pode produzir novas demandas de sigilo ou exposição (SEDGWIK, 2007), e aquela arena era exatamente um novo armário que exigia uma revelação pública despidas de ambivalências.

E foi uma barreira também, Liana, uma barreira para as quadrilhas aceitarem. E até aqui no Morro, não a Tradição, porque quando a gente já chegou já tinha mais aceitação. Mas na Origem Nordestina, eu lembro. Quando eu entrei na Origem Nordestina tinha umas barreiras para aceitar, que eu lembro que até quem era muito afeminado eles não queriam dançando de cavalheiro e até pessoas foram barradas de dançar. Ai com o tempo, acho que de 2002 pra cá foi que os grupos foram aceitando mais. Começou pela Lumiar, depois as outras quadrilhas foram aceitando (DIRETOR B).

A Caricata, personagem singular do cenário junino pernambucano, criada em 2000 pela Junina Lumiar, radicada no bairro do Pina, que, como já vimos, desenvolvia uma performance exagerada de trajes e gestos do feminino, uma leitura simbólica com um viés cômico. Essa paródia do feminino era interpretada por homens homossexuais, sem necessariamente ter uma vivência cotidiana enquanto sujeito da feminilidade, sendo possível fazer uma analogia com o que entendemos hoje por *drag queen*. Há época, muitos grupos do estado, incluindo a Tradição, incorporaram a personagem em suas apresentações, motivados, principalmente, pela vitória da Lumiar no ano de criação (MENEZES NETO, 2006).

A presença da caricata não foi um consenso na cena quadrilheira, que há época mobilizou discussões sobre a real necessidade ou não de sua existência, embevecidas pela limitação performática de damas e cavalheiros em termos biológicos. Nesse caminho, Menezes Neto (2006) expõe a justificativa de dois quadrilheiros sobre as caricatas:

A quadrilha Lumiar em 2000 estava com um problema de damas e por isso eu estava com dificuldade em uma coreografia (...), aí eu quebrei a cabeça e eles entraram no casamento de uma forma mais engraçada dando um certo humor (...) e surgiu a história das caricatas e foi pegando eu faço isso com muita responsabilidade não importa a opção sexual de quem faz mas a consciência de que é um trabalho de atores (...) (Fábio Andrade, Quadrilha Lumiar) (2006, s/n).

A caricata é diferente de uma dama, a energia, o gingado, a atuação, tem a maquiagem, brincos, arranjos, tudo é muito grande, coisas que chamem atenção, a dama é delicada (...) Se a pessoa quer se ‘travecar’ para ser uma dama perde a essência de caricata (Geraldo Silva, Quadrilha Tradição) (2006, s/n).

Como podemos depreender dos recortes da pesquisa de Menezes Neto (2006), as caricatas surgem como uma possível solução para um “problema de damas” de alguns grupos, normalmente relacionado ao baixo número de mulheres cisgêneros prejudicando a diáde

tradicional que exige a formação do quadrado, sem implicar em um preenchimento de lacunas ou em substituições. É uma componente adicional, uma vez que ela não era considerada propriamente uma dama, e os elementos que formam a personagem, a exemplo da maquiagem, do figurino e da própria atuação são opulentos para destacar a desconformidade do sujeito com o gênero da personagem, o que garantiria o tom humorístico de sua imitação. Nesse sentido, a busca pela semelhança ressalta as diferenças e expõe a fragilidade das estruturas, “há um riso subversivo no efeito de pastiche das práticas parodísticas em que o original, o autêntico e o real são eles próprios constituídos como efeitos” (BUTLER, 2015, p. 252).

Em que pese ter sido uma personagem bastante difundida nos grupos locais, principalmente na primeira década dos anos 2000, e do seu tom disruptivo na performatização do feminino, apresentando diferentes estilísticas corporais, para os diretores da Junina Tradição, conforme o diálogo abaixo reproduzido, a caricata consistiu em uma espécie de mediação das quadrilhas com as novas identidades que passaram a ocupar o cenário junino. Ou ainda uma interdição, na medida em que também significou o impedimento de corpos considerados desconformes desfilassem na ala das damas. Naquele momento, o viés cômico e caricatural, ainda que disruptivo da estrutura, era a única opção disponibilizada para a expressão dessas feminilidades, o riso consistia uma chave que a tornava palatável na estrutura social vigente, evitando a inquirição do público e possíveis penalizações dos/as jurados/as. Atualmente, essa visibilidade permitida pode ser lida, de acordo com as falas dos diretores da Tradição, como um processo de discriminação simbólica, entretanto, naquele momento, a paródia foi uma saída para estrutura rígida da heteronormatividade.

É porque as caricatas eram assim: pra você poder dançar, para o gay poder dançar, criaram essa história. Tem que ser caricata (DIRETOR B).

Que era muito pejorativo, inclusive, né? Esse negócio de para você poder dançar de mulher na quadrilha tem que ser caricato, tem que ser algo engraçado, algo cômico, né? (DIRETOR A)

Não ser feminino (DIRETOR B).

É, não ser feminino. E você se sentir mulher e quer dançar de mulher, e ser uma mulher na quadrilha naquele momento, naquele espetáculo, mas pra isso tem que ser algo engraçado, algo pejorativo (DIRETOR A).

Que o gay era visto como palhacinho (DIRETOR D).

Era. Como um personagem (DIRETOR A).

E agora não, eles dançam com a identidade que eles se identificam (DIRETOR F).

Registramos que o caráter cômico das caricatas, ou o gay como “palhacinho”, como disse o diretor D, também pode ser entendido como algo disruptivo e ambivalente, na medida em que se tem no humor um espaço para alcançar o que se deseja e buscar uma brecha na estrutura heteronormativa (MIRANDA, 2013).

De acordo com nossos interlocutores, as caricatas não existem mais e é provável que a personagem com essa nomenclatura de fato não circule mais na quadra junina. Entretanto, o estilo exagerado e irreverente que define a personagem pode ser observado em várias quadrilhas, principalmente nas esquetes teatrais que compuseram os casamentos durante os concursos realizados nos anos de 2016 e de 2017. Evidenciamos que, embora sua nomenclatura não seja mais frequente no âmbito junino, essa personagem reforça a ideia de que na quadrilha as performances estão vinculadas as características das personagens da trama, são elas que fornecem a moldura e os limites dos corpos nos espetáculos. De alguma maneira, os sujeitos buscam uma adequação às criações cênicas e produzem as imagens identitárias a partir de uma dimensão generificada de composição coreográfica. Nos tópicos subsequentes abordaremos essas imagens e, principalmente, as de feminilidades.

O desaparecimento gradativo da caricata (ou simplesmente dessa terminologia) pode estar relacionado com a maior abertura dos grupos locais para o trânsito de brincantes entre as alas. Ou seja, a possibilidade de dançar de acordo com o seu desejo ou sua identificação de gênero. As discussões e reflexões sobre gênero e sexualidade decorrentes da forte participação de homossexuais nos grupos, das caricatas e a recente visibilidade social de vivências que transbordam a matriz linear heterossexual somadas à atuação de ativistas de movimentos sociais e instituições (assunto que abordaremos em tópico posterior deste capítulo) possibilitam esse deslocamento de corpos e uma abertura a diferentes performatizações do feminino. Travestis, transexuais e homens gays passam a compor as imagens de feminilidade de alguns grupos, assumindo inclusive papéis de destaque na narrativa, e produzem novas estilísticas corporais que complexificam as relações binárias do gênero e aponta para o caráter ficcional de sua construção (BUTLER, 2013, 2015).

Ao acompanhar o campo com mais proximidade, percebemos por meio de conversas informais outro contorno desse protagonismo dos corpos dissidentes, não necessariamente excludente com o que já apresentamos, que o relaciona a falta de mulheres cisgêneros para formar o número de pares almejados pelos grupos⁸¹. As falas de alguns diretores sobre essa carência (sic) que abrem espaços para os corpos dissidentes são ratificadas nos discursos das

⁸¹ Para aprofundar sobre os impedimentos que enfrentam as mulheres cisgênero e que contribuem para essa denominada carência nos grupos juninos ver Noletto (2016).

brincantes como o de Liel Amaral, da Tradição, que dançava vestida de homem e só passou a compor a ala das damas quando uma das participantes faltou a apresentação (VIEIRA, 2015), assumindo esse posto também no concurso de 2017.

Mesmo diante do quadro gradativo de inclusão e visibilidade, o protagonismo não ocorreu sem embaraços. Houve uma resistência inicial – que ainda persiste em alguns grupos, como veremos, e também em alguns estados da federação -, como geralmente sobrevém aos atos que ameaçam o *status quo*. No diálogo que tivemos com a diretoria da Junina Tradição, abaixo reproduzido, foram narradas as dificuldades enfrentadas pelo grupo nos certames regionais e nacionais, revelando uma das faces da LGBTfobia na manifestação. As penalizações nos concursos, distribuídas em itens de julgamentos diversos para camuflar o preconceito, foram utilizadas como expediente para manter a estrutura social. Entendemos que elas podem integrar o que Foucault (2003) chamou de rede sutil de discursos, saberes, prazeres e poder que produz verdades reguladas sobre o sexo. Apesar dos regulamentos dos dois últimos concursos realizados pela Prefeitura do Recife não proibirem expressamente, ou ainda não limitarem as performances, as notas dos jurados podem fornecer indícios de uma punição.

A gente foi pra um debate, pra uma Confebraq⁸², em João Pessoa, há uns dois anos atrás, e tem estado que não aceita e eles querem que os outros estados sejam penalizados. Brasília é um estado que não aceita. (...) E em 2005, tivemos que tirar as quatro que a gente tinha. Para disputar o nordestão elas tiveram que sair, se não seríamos penalizados (DIRETOR B).

Queriam até desclassificar (DIRETORA G).

Isso foi uma briga de cinco anos. Que começou em 2000 já com aquele processo de Lumiar trazendo as caricatas. Já era uma briga travada com outros estados do nordeste, não era nem nacional isso, era da região nordeste. Mas diga-se de passagem, depois de quase 15 anos ou 17, tá mais aceitável. Porque era uma resistência muito grande em Fortaleza onde teve até, em 2011, um entrave com Zabumba. Um jurado penalizou, né? Quis justificar de outra forma, mas foi porque era meio matutinha e foi todo um aruê lá. E aí eles penalizaram Zabumba de uma outra forma, mas querendo atingir naquilo (DIRETOR E).

De certa forma, no ano de 2005, o grupo corroborou com as interdições ao retirar quatro damas cujos corpos não se adequavam à cisgeneridade exigida. Nesse sentido, os embates e as exclusões situam os concursos de competição em posição de superioridade em relação ao processo de inclusão que vislumbra uma perspectiva de cidadania e direitos humanos no folguedo. Remete-se à hierarquização das sexualidades que reprime comportamentos, gestos ou desejos transbordantes das fronteiras hegemônicas (BORRILLO,

⁸² Confederação Brasileira de Quadrilhas Juninas.

2010). Outro ponto que pode ser levantado é de que as subversões da estrutura heteronormativa na manifestação é fruto de uma mediação, caracterizada principalmente pela passagem do tempo, pelas transformações sociais e pela massificação dos atos nos grupos.

Mas hoje em dia Ceará já abriu as porteiras, já cedeu, Bahia já cedeu, que era outro bem resistente. Bahia, pense numa resistência, mas já se cedeu, já existe. Paraíba era uma resistência muito grande também, mas já cedeu, Moleca Sem Vergonha tava empestado, Formiguinha empestado. E Sergipe, era bem carrasco, bem travado, já cedeu também. A bem dizer o nordeste todo e no Brasil já tá começando (DIRETOR E).

O processo de “aceitação” de outros estados, como narra o diretor E, foi lento e tormentoso, principalmente para os sujeitos que passaram pelo apagamento da sua condição “feminina” assumida na vida ordinária, vinculando sua condição coreográfica no espetáculo ao polo masculino. Uma espécie de suspensão temporária da identidade vivida para interpretar uma que o sujeito optou por se distanciar ou que não corresponde a sua identidade.

Em Pernambuco, esse processo não ocorreu de maneira uniforme e ainda é um assunto tormentoso que gera polêmicas e desentendimentos entre os grupos locais. No mês de maio de 2017, participamos do 1º Seminário Pernambucano de Quadrilhas Juninas, no museu Cais do Sertão. Uma das discussões presentes na programação contemplava o debate de gênero e sexualidade, tema esse que tem sido constante nos eventos ligados aos movimentos juninos da cidade⁸³. Maria Clara de Sena, importante ativista transexual do estado e funcionária no Mecanismo de Prevenção e Combate à Tortura, órgão pernambucano que segue recomendações da ONU, e que em 2016 dançou na Junina Tradição, participou como uma das debatedoras dessa mesa. Seu discurso lhe situou como quadrilheira, estabelecendo conexões de importantes momentos de sua vida com o São João, mas também fomentou embates com o público. Ao enaltecer o reconhecimento das identidades de gênero de travestis e transexuais na manifestação, ela criticou os grupos que não admitem a participação de mulheres trans como damas, mencionando diretamente a Quadrilha Junina Raio de Sol.

As duas representantes da referida quadrilha presentes no seminário ao exercitarem o seu direito de resposta refutaram a debatedora, justificando que apesar de não ter nenhum exemplo em 2017 em seu grupo, não havia impedimentos. O episódio repercutiu nas

⁸³ O Pré-Junino de 2017 da Fequajupe foi apresentado por uma *drag queen* e contou com um desfile de pessoas trans organizado pelo grupo Mães pela Igualdade. Registramos também que no mesmo ano foi realizado o 1º Encontro de Quadrilheiros LGBT, organizado pelo Instituto Boa Vista ligado politicamente a Maria do Céu, candidata a vereadora pelo PPS no pleito de 2016 e proprietária da maior rede de bares e boates LGBT da cidade do Recife. Por causa da temática comparecemos ao evento, que na verdade consistiu na apresentação do referido Instituto seguido por uma festa, mas com baixa representatividade dos grupos locais e com um público ínfimo, não fornecendo dados relevantes para a nossa pesquisa.

conversas de outros grupos, nos quais ouvimos comentários como: “então mudou, porque antes não podia” ou “ano que vem vou lá para dançar, quero só ver” ou “duvido, é mentira”, entre outros.

Não é a primeira vez que a Raio de Sol figura em uma contenda sobre interdições desse tipo, a quadrilha é, recorrentemente, acionada quando o assunto é gênero e sexualidade como um exemplo de grupo que não permite a participação de homens gays, travestis, transexuais ou outros corpos dissidentes nos personagens que representam a feminilidade. Até mesmo as caricatas foram uma possibilidade não vislumbrada, conforme depoimento de Alana Nascimento colhido por Menezes Neto (2006, s/n).

(...) caricatas não tenho nada contra elas mas, na minha quadrilha eu nunca gostei, acho que foge muito, não gosto, talvez tenha sentido para as algumas quadrilhas na minha eu nunca gostei nunca coloquei (Alana Nascimento, Quadrilha Raio de Sol).

Fato emblemático citado por nossas entrevistadas quando questionadas sobre a abertura dos grupos pernambucanos a pessoas trans, bem como recorrentemente mencionado em conversas informais com outros/as brincantes, é sobre o marcador da Raio de Sol que, durante a condução da sua quadrilha em um dos concursos locais, enalteceu o fato de seu grupo ser o único composto exclusivamente por “mulheres de verdade” (sic), referindo-se ao fato de só ter em suas hostes mulheres cisgêneros dançando como damas.

A definição de quem pode dançar como dama ou cavalheiro associa-se, nesses casos, à matriz linear heterossexual que estabelece uma ordem compulsória entre sexo, gênero e desejo e materializa as personagens em termos biológicos (BUTLER, 2015; FOUCAULT, 2003; MISKOLCI, 2007). Há uma restrição da formação do quadrado ao essencialismo, interditando as brincantes dissidentes, impedindo-as de ocuparem determinadas posições coreográficas. E mais uma vez nos deparamos com a suspensão temporária da identidade vivida no cotidiano, sendo a designação sexual (NICHOLSON, 2000) o critério definidor de quem pode ou não dançar como dama ou como cavalheiro.

Essa proibição, seja ela direta ou indiretamente anunciada, gera pelo menos duas consequências. A primeira corresponde a uma condição de resignação do sujeito, um assujeitamento à estrutura heteronormativa (BUTLER, 2013, 2015; WEEKS, 2013; LAURETIS, 1994), que para dançar no grupo tem que aceitar os termos que lhes são impostos, associada a uma tentativa de controle dos corpos dentro de cena, projetando uma imagem identitária dissociada da experimentada em sua vida social. Nesse sentido, os ensaios desses grupos podem ser compreendidos também como um processo paródico de adequação

performativa cênica em busca de inteligibilidade dos personagens – principalmente por meio de figurinos, gestual e maquiagem - nos parâmetros hegemônicos para os receptores dos espetáculos, configurando espaços gendrados que afirmam as diferenças sexuais (LAURETIS, 1994).

O outro fruto desse impedimento, que não ocorre apenas na Raio de Sol, é a circulação de brincantes entre os grupos com vista a certa liberdade de trânsito no que tange à expressão de identidades de gêneros e sexuais situadas em zonas de limiaridade, ou mesmo àqueles que exteriorizam desejos fugazes de inversão. Das nossas quatro entrevistadas, três participavam de outras quadrilhas nas quais, há época, dançavam na ala dos cavalheiros e, entre outras razões, a busca por uma liberdade de expressão performática na ala feminina constitui-se como elemento sedutor para a mudança de grupo, como podemos observar na fala da quadrilheira 4.

Eu conheci a Tradição devido a ser rejeitada na minha quadrilha anterior, por não deixarem eu dançar de dama. Eu tinha uma vontade de dançar de dama. Antes eu era menino, mas eu já tinha aquela vontade de me transformar e devido a isso eu dançava de cavalheiro na Dona Matuta, mas quando eu quis me impor e dançar como dama eu não fui aceita no grupo aonde eu já tinha 3 anos como quadrilheiro. Na época, e devido a eu não ser aceita como eu queria que eu fosse eu fiquei insatisfeita e sai do grupo, e conheci a Junina Tradição que me recebeu de braços abertos, me acolheu como uma família e já faz 7 anos que eu estou nela (QUADRILHEIRA 4, 23 anos, dança há 7 anos na Tradição).

Embora, na atualidade, a Tradição seja conhecida como uma das quadrilhas com maior participação de damas travestis e transexuais, ela também se deparou com questionamentos e resistências fundados, principalmente, nas relações do cotidiano social dos/as brincantes. O espaço da própria quadrilha propiciou o enfrentamento das barreiras externas, fazendo das personagens uma possibilidade aberta às vontades e aos desejos dos participantes, conforme podemos ver nas falas dos diretores A, B e C.

E aqui também. Hoje é mais tranquilo, a aceitação de cavalheiro querer dançar como uma dama e é um gay, às vezes, já foi complicado aqui até pra gente (DIRETOR B).

De família se meter, interceder a mãe e o pai... com medo (DIRETOR A).

Tem um menino que veio dançar aqui, em 2012, o ano de São João Batista. (...) A gente colocou ele pra dançar com uma dama, com uma bicha, que é Majô. (...) Ai ele chegou pra mim “como é que eu vou chegar em casa e dizer pra minha mãe, minha família, que eu vou dançar com uma gay?”. No ano seguinte, ele tava montado já de mulher dançando a quadrilha. Veja como foi a aceitação. E ele não sabia como chegar em casa para dizer como ia dançar, no ano seguinte ele já tava dançando de dama na quadrilha (DIRETOR B).

E Eduarda também. Que Eduarda não teve essa característica de não querer dançar, mas Duda, foi a mesma coisa. Chegou como boy e depois foi que... no outro... aliás, no mesmo ano ela tava, né? (DIRETOR A).

Porque não tinha mais vaga. Ela fez eu quero dançar, mas eu não me vejo dançando de homem. Eu fiz "então por que tá dançando de homem? Vá, dance de mulher" (DIRETOR C).

E veio pra dizer assim "poxa, aqui eu me encontrei". Como se fosse assim: eu tava tão presa e dentro da quadrilha consegui realizar o que tava dentro de mim (DIRETOR B).

O espaço conquistado pelos corpos disparatados nas quadrilhas juninas do Recife, embora permeado de tensões, reflete o cotidiano social das/os brincantes e reverbera nos discursos fora e dentro de cena. Corroboramos com Menezes Neto (2008) no sentido de que as/os quadrilheiras/os dissidentes têm a capacidade de produzir novas estilizações corporais que interferem nas concepções estéticas e nas representações convencionais de feminilidade e masculinidade. As performances individuais e diferenciadas trazem novas linguagens corporais e contribuem com mudanças nas concepções estéticas do folguedo – notadamente nas estilizadas e recriadas, ou apenas junina como preferem nossos interlocutores -, possibilita a leitura de movimentos corporais intensos e frenéticos e tornam visíveis as fissuras da estrutura cênica do folguedo. As imagens identitárias são continuamente reconfiguradas e evidenciam o caráter ficcional do gênero (BUTLER, 2015), bem como dos “efeitos de instituições, discursos e práticas que não deveriam ser encaradas de forma ontológicas” (MIRANDA, 2013, p. 21) na sua produção, assunto que trataremos no próximo tópico.

4.2 Entre liberdade e amarras dos corpos brincantes

Compreender as imagens identitárias produzidas no contexto das quadrilhas juninas implica na percepção do folguedo como um ritual⁸⁴ cênico e estético no qual os sujeitos aparecem para o público por meio da encenação de um espetáculo. As identidades assumem, nesse contexto, contornos ficcionais nos quais as imagens são produzidas a partir de uma construção narrativa coreografada, dando vida às personagens que desfilam nos arraiais juninos. Essa produção de imagens transborda a ideia de caracterização que busca dar nitidez ao tema desenvolvido pelos grupos e ressaltam as normas de gênero e sexualidade que interpelam os corpos em cena e detêm a capacidade para engendrar diferentes sentidos. É um

⁸⁴ Utilizamos a ideia de ritual no sentido de uma transgressão da realidade cotidiana a partir da manifestação de memórias individuais e/ou coletivas expressas e existentes nos corpos (SCHECHNER *apud* COSTA, 2013).

processo de catalisação que decorre da relação entre as vivências dos/as brincantes, o contexto social do grupo, o tema, a estrutura básica do folguedo e dos regulamentos dos concursos, que tem início na produção dos espetáculos e culmina na encenação.

A preparação das apresentações é capitaneada por um grupo de lideranças, normalmente por uma diretoria, cuja composição é majoritariamente masculina e a distribuição de funções e tarefas segue uma lógica sexista, reproduzindo arranjos de poder dominantes na sociedade (SAFFIOTI, 2004). Observamos que as representações das quadrilhas nos fóruns públicos – a exemplo de seminários e reuniões -, bem como em outros espaços de maior visibilidade e destaque permanecem sendo realizados por homens cisgêneros. A Junina Tradição, apesar de apresentar pequenas oscilações, não foge a regra, sua voz é predominantemente masculina. A nova diretoria, apresentada em dezembro de 2016, é em sua grande maioria formada por homens cisgênero que ocupam os postos mais altos, a exemplo da presidência, da tesouraria e da articulação política, e o número ínfimo de mulheres que a compõe estão em funções como as de secretaria e de conselho fiscal. Tanto na sociedade como nas quadrilhas, as mulheres cisgêneros seguem em posição de inferioridade – sendo inclusive uma das pautas de luta de diversos movimentos feministas na atualidade -, no entanto, as desigualdades tornam-se ainda mais latentes quando se trata de mulheres trans, que estão, até então, ausentes dos espaços de poder e liderança nos grupos do Recife.

Para além da distribuição dos cargos, é no campo do simbólico que essa ausência é ainda mais perceptível, pois a referência dos/as brincantes com relação à direção é personalizada quase que exclusivamente nas figuras masculinas. Isso decorre não apenas dos arranjos sociais, mas também dos processos de condução do cotidiano do grupo nele imbricados. Durante o trabalho de campo, observamos que são os homens que, via de regra, autorizam o início dos ensaios, nos quais as pessoas estão dispostos em um grande círculo e recebem informes, orientações, mensagens de motivação e proferem coletivamente rezas católicas, ritual este que abre todos os encontros e atividades da quadrilha. A reunião de apresentação das finanças do grupo ou mesmo o recebimento dos valores que são pagos pelos/as brincantes para financiar seus figurinos⁸⁵ são igualmente coordenados por homens. Já às mulheres da diretoria couberam os espaços de bastidores, como a elaboração dos arranjos de cabeça e a costura dos trajes. Importante registrar que a Federação estadual – Fequajupe -,

⁸⁵ Cada participante é responsável por arcar com os custos do seu figurino, repassando os valores para a quadrilha. Em 2017, o montante e a forma de pagamento foram anunciados em dezembro de 2016, para cada brincante da Tradição o valor R\$ 650,00 por traje.

no entanto no biênio de 2015-2017 foi presidida por uma mulher, consagrando como uma exceção a estrutura que dominante no universo quadrilheiro.

Os grupos mais consolidados no âmbito dos festejos juninos local⁸⁶, como a Tradição e a Origem Nordestina, costumam também contratar profissionais qualificados, a exemplo de projetistas, coreógrafos/as e estilistas, um quadro técnico formado majoritariamente por homens e que compõe o que se costuma chamar de cadeia produtiva do São João. Essa equipe atua, preponderantemente, na preparação dos espetáculos, acompanhando toda a execução, e assume, conjuntamente com a diretoria, o espectro público das quadrilhas. Logo, desempenham também funções que influenciam no cotidiano das quadrilhas.

Em que pese à relevância das discrepâncias entre os gêneros na condução e organização dos grupos, nos detemos a esses aspectos apenas no que tange a sua reverberação na produção dos espetáculos, quando há interferência direta (ou ainda meras tentativas) na produção performativa em cena dos corpos brincantes, operando no desenvolvimento das personagens, bem como nos discursos e nas vivências. As exigências de adequação ao tema e aos perfis traçados pelo imaginário popular orientam as performances artísticas e buscam domar os corpos dentro de um processo de inteligibilidade, em que ao mesmo tempo em que reproduz escapa, desestabiliza.

O comando e a gestão do grupo implicam nos sentidos produzidos no espetáculo, visto que são essas lideranças que estabelecem as estratégias, escolhem o tema e delimitam a sua execução, definem as personagens de cada brincante e sua posição em cena, as chamadas filas do quadrado. Com esse poder, ainda que a democracia e horizontalidade sejam valores preponderantes na condução, são, geralmente, as vivências e as concepções dessas lideranças que constituirão o cerne e darão forma aos espetáculos. A voz predominantemente masculina marca as relações de poder e as reproduzem no interior dos grupos.

Nesse processo de condução, é possível perceber uma espécie de contenção dos corpos brincantes na tentativa de adequá-los à estrutura social. Durante os ensaios, observamos com certa frequência comandos que orientavam coreograficamente o comportamento de damas e cavalheiros, exigindo delas mais leveza e graciosidade e deles mais força e virilidade. A personagem incorporada pelo/a quadrilheiro/a é preparada para atender as expectativas inscritas em modelos hegemônicos de feminilidade e masculinidade, nos quais a existência de dados da natureza e aspectos comportamentais ou determinadas características aparecem

⁸⁶ Referência as quadrilhas que nos últimos cinco anos figuraram entre as finalistas dos concursos realizados pela Prefeitura da Recife e pela Globo, bem como acumulam vitórias em certames estaduais, regionais ou nacionais.

como relações acidentais e essencializadas (NICHOLSON, 2000). Ao falar sobre comportamentos o diretor D da Tradição diz:

A partir do momento que você vai estar com a roupa da Tradição, com o figurino, você é uma mulher. Então, se é que você quer passar essa coisa da visibilidade que você dança de dama, então você tem que ser dama. Cavalheiro tem que ser cavalheiro, não adianta tá todo quebrado dançando de homem. Ai você escolhe, ou dança de menino ou menina, agora tem que ter o comportamento. A gente prima muito por isso (DIRETOR D).

Dessa fala depreendemos que damas e cavalheiros, portanto, devem se comportar de acordo com as expectativas do que é ser homem e ser mulher na sociedade e, ao considerar as performatizações dos corpos dissidentes, anuncia um afastamento do aspecto biológico (natureza). Nesse sentido, ao anunciar uma regulação de comportamentos das representações de damas e cavalheiros na quadrilha, o diretor D aponta para a maleabilidade da reprodução dos atos e reforça o caráter parodístico em que o gênero é construído (BUTLER, 2015).

Na constituição dessas imagens, percebemos que em alguns momentos o controle comportamental extrapola a produção do espetáculo e é exercido nos bastidores, justapondo a personagem ao indivíduo. É o caso da utilização das saias das damas pelos cavalheiros nos momentos de descontração, intervalos de ensaios e apresentações, que pode ser um chiste ou uma disputa. Durante o Pré-Junino de 2017⁸⁷, no espaço externo do evento, assistimos a alguns homens, ao som de um trio de forró, rodopiarem e mexerem as saias em um ritmo acelerado acompanhados por um público vibrante, como uma espécie de competição. Às vezes, as saias também são utilizadas para arremedar alguma dama da quadrilha ou para mostrar as habilidades de dança dos cavalheiros⁸⁸. Em alguns momentos, entretanto, presenciamos a reprimenda dessas condutas, posto que elas poderiam ser compreendidas como um distanciamento das personagens. Isso decorre porque as saias armadas, assim como os chapéus, adereços sempre presentes nesses encontros preparatórios, constituem o corpo dos/as brincantes, são verdadeiras próteses incorporadas para auxiliar na inteligibilidade (PRECIADO, 2011, 2014), sinais exteriores que conferem visibilidade ao corpo (BENTO, 2014a). Assim, percebemos que ao usar a saia, ainda em que momentos episódicos, o sujeito estaria comprometendo a credibilidade do enredo temático que depende do encaixe ficcional do indivíduo na personagem, mais uma vez gênero também pode ser percebido como

⁸⁷ Evento realizado no mês de maio pela Fequajupe, na quadra do Sport Clube do Recife, que reuniu grupos de todo o Estado para apresentar uma espécie de prévia dos espetáculos de junho.

⁸⁸ Refiro-me aos homens cisgêneros que dançam na ala masculina das quadrilhas. O ato de dançar com as saias em ocasiões pontuais e fora de cena ressalta a agilidade e a versatilidade desse cavalheiro.

ficcional. As performances são uniformizadas em busca de uma verossimilhança com os estereótipos, que podem, inclusive, ser distantes da vivência ordinária dos/as brincantes.

No que tange a estrutura básica do folguedo, esta é formada pelos elementos mínimos necessários para o desenvolvimento das apresentações. Como nosso campo compreende as quadrilhas de competição, são os regulamentos dos concursos, e mais precisamente o organizado pela Prefeitura do Recife, que fornecem esses dados que apoiam as escolhas estéticas e culturais dos grupos. Conforme já abordamos, o Poder Público ao investir na promoção de concursos juninos se posiciona em um papel de fomentador da expressão cultural com objetivos que se deslocam entre continuidade das tradições e as vantagens econômicas advindas, principalmente, da movimentação da cadeia produtiva local e do turismo. Mas também assumem o lugar de regulador de conteúdo simbólico da manifestação, notadamente a partir das regras de funcionamento e avaliação, nesta última os/as jurados/as são legitimados como detentores/as de controle do conteúdo, abarcando inclusive as noções de gênero e sexualidade que permeiam o folguedo.

Cabe destacar que a formatação das regras resulta também da intervenção dos próprios quadrilheiros – normalmente em seminários realizados pela Prefeitura e que reúnem os grupos, organizadores do concurso e jurados/as -, o que justifica as mudanças ao longo das 33 edições para adequação das novas demandas, bem como os apontamentos para a influência dos movimentos estéticos – estilizadas e, posteriormente, recriadas - em sua constituição. “Elementos podem ser retirados ou acrescentados, essa adaptabilidade aponta para as (des)continuidades dos símbolos e significados” (MENEZES NETO, 2008, p. 62), fazendo do concurso um campo mais sensível ao cotidiano dos grupos e, conseqüentemente, aos marcadores sociais que circundam na vida dos/as brincantes.

Entendemos, assim, que as definições e os silenciamentos do texto do regulamento apontam para o que pode ser negociado, quais os elementos podem ser alvo de inovações e das bricolagens. Entretanto, é o resultado dos certames que de fato detêm a capacidade de legitimar as inovações – a exemplo do que aconteceu com as caricatas - ou promover cerceamentos – como veremos adiante com o casamento junino entre dois homens de 2013, exemplo único na história dos arraiais locais. Por esse ângulo, a preocupação em conquistar títulos pode limitar a atuação dos grupos, que com receio de desclassificações e penalizações tornam-se em certa medida conservadores. Nesse processo de mediações, portanto, as decisões dos concursos são consideradas autoridade, ainda que não incontestes, poder este conferidos aos jurados e que repercute nos trabalhos apresentados e na dinâmica dos grupos

(MENEZES NETO, 2008), o que inclui as negociações com as corporalidades dissidentes e as noções de gênero e sexualidade latentes nos espetáculos.

Considerando os regulamentos do Concurso Pernambucano das edições realizadas em 2016 e 2017, os grupos foram julgados pelos seguintes critérios: casamento, marcador, coreografia, figurino, música e tema. Alguns desses itens estão imbricados com produção das imagens identitárias, no caso coreografia e figurino, o que justifica a nossa opção de abordá-los posteriormente, atravessando os tópicos do capítulo 4. Reservamos para este tópico a análise do casamento e do marcador, já os demais, tema e trilha musical, serão comentados a partir de distintos elementos que compõe o folguedo.

Casamento

Em Pernambuco, diferentemente de outros estados⁸⁹, a narrativa junina se desenvolve em torno da celebração de um enlace matrimonial – o motivo para dançar -, um simulacro encenado para simbolizar a fertilidade. De caráter eminentemente cômico e lúdico, a liturgia teatral, além de mobilizar, normalmente, símbolos da igreja católicas que dialogam com o ciclo da festividade – santos, rezas e padres, por exemplo -, costuma inscrever seus protagonistas em parâmetros heteronormativos, a união de uma noiva e um noivo.

No que tange a relevância do casamento no estado, ela decorre, em parte, da sua obrigatoriedade nos concursos locais, uma vez que consiste em um dos itens em julgamento nas apresentações, sendo sua nota inclusive o primeiro critério de desempate entre os grupos. O regulamento do 33º Pernambucano, em seu artigo 27, estabelece o formato de Teatro de Rua, linguagem que ganha espaço na manifestação a partir da estética recriada que traz uma concepção mais teatral ao folguedo, e os grupos são avaliados pelo texto/roteiro, interpretação e encenação.

Os enredos lineares, que se desenvolvem a partir de conflitos e caminham para uma finalização com uma possível solução, além de envolverem uma série de caricaturas, que, de certa forma, distanciam-se do universo social do/a brincante, mas que também convivem com fábulas e tensões do cotidiano. Textos que abordam assuntos como virgindade, honra, autoridade, sexualidade e gênero ainda marcam as narrativas de muitos grupos e aparecem ora de maneira evidente ora nas entrelinhas. Nos espetáculos produzidos pelos grupos do Recife

⁸⁹ Em Belém, no Pará, por exemplo, o casamento não é obrigatório e termina produzindo outros sentidos na festa, o que inclui o protagonismo de outros personagens, como é o caso das Rainhas. Para entender as produções nas quadrilhas juninas de Belém ver Noleto 2016.

nos anos de 2016 e 2017, entretanto, observamos que a obrigatoriedade do casamento como uma possível defesa da honra de mulheres grávidas e desvirginadas apareceram de maneira pontual nas encenações. São ínfimos os grupos da capital que encenam histórias com esse perfil nos grandes concursos. Consideramos que o distanciamento desse tipo de enredo decorre das mudanças sociais no entorno desses grupos e refletem as demandas da crescente participação de LGBTs, bem como da maior participação de mulheres nos espaços de liderança das quadrilhas – em que pesa as assimetrias de poder ainda latentes –, transformando os discursos apresentados nos espetáculos e produzindo diferentes imagens. Ademais, a pressão das disputas entre os grupos faz destas quadrilhas de competição uma modalidade mais afeta às inovações (CHIANCA, 2013), em busca de novos títulos e, conseqüentemente, de notoriedade no cenário quadrilheiro.

Com a estética recriada e as mudanças sociais no entorno dos grupos, aliada a uma demanda de inovação que possibilite vitórias nos certames, as narrativas do casamento passam a abordar temas que mobilizam ludicidade, regionalismo e assuntos da contemporaneidade. Para ilustrar destacamos as encenações da Quadrilha Junina Dona Matuta, campeã do concurso de 2017, e da Tradição, no mesmo ano, ambos no campo lúdico. A primeira, com o tema em homenagem ao poeta Patativa do Assaré, trouxe para a quadra a encenação da união de um boi e uma vaca e a peleja do dono dos bichos para que o enlace fosse celebrado pelo padre da cidade. A resistência do padre para celebrar o casamento direcionou os diálogos do drama, que só se realizou após a ameaça do Prefeito de cortar o envio de verbas públicas à igreja da cidade, o que incluiria os desvios e o caixa dois. Vimos assim, nesse exemplo, a presença do lúdico no casal formado por dois animais, do regionalismo na figura do poeta Patativa do Assaré e de assuntos da atualidade como a corrupção e o desvio de verbas públicas.

Já a Tradição apresentou um conto da história de amor de um homem e uma serpente. O tema remete a uma história popular na qual, segundo o projetista da quadrilha⁹⁰, as serpentes eram protetoras de Lampião, mostrando os caminhos mais seguros na caatinga, e eram celebradas no dia de São João. O desenvolvimento do tema mostrou a subjugação e a violência contra a mulher, percebidos pelos elementos cênicos e coreográficos, e ao final o seu empoderamento por meio da grande e poderosa serpente que vence o machismo e o autoritarismo de um coronel. A celebração do casamento é antecedida da fala do narrador do conto, abaixo reproduzida, sendo a mensagem da Junina Tradição para o São João de 2017.

⁹⁰ História apresentada na reunião de apresentação do tema aos brincantes durante o ensaio realizado em 07/05/2017, na quadra do Acadêmico do Morro.

Um conto, uma história imaginária, que em pinceladas traz um pouco de sua verdade. Estou me referindo a cultura machista sobre as fêmeas que é percebida há milhares de anos nos processos políticos e religiosos. As damas, as serpentes, as mulheres que são sempre produtos do homem (Texto parte do espetáculo de 2017 apresentado pela Junina Tradição).

Reconhecemos que enredos como este da Tradição refletem questões sociais relevantes, considerando, inclusive, o elevado número de estupros e de violência doméstica no estado de Pernambuco⁹¹, que atinge, em sua maioria, mulheres com baixa escolaridade e emprego informal⁹² e decorre, dentre outras coisas, de julgamentos morais decorrentes de valores machistas e patriarcais arraigados na sociedade (SAFFIOTI, 2004). Mesmo celebrando essas iniciativas, não poderíamos deixar de observar que os discursos articulados no espetáculo, por mais sociais e inovadores que sejam, tendem a repercutir representações em torno dos pares categoriais dicotômicos, damas e cavalheiros, com noções que reforçam identidades fixas e essencializadas (BUTLER, 2015). Ocorre que, ao mesmo tempo, a presença de sujeitos dissidentes entre as damas é capaz também de direcionar o nosso olhar para a violência perpetrada contra as outras feminilidades por subverterem (ou traírem) as normas de gênero, nos lembrando da política intencional e sistemática de eliminação de travestis e transexuais (BENTO, 2017; BORRILLO, 2010).

Como vimos ao longo do nosso trabalho, o desdobramento da representação do casamento agrega uma série de elementos e personagens, que podem participar apenas da encenação – não dançam - ou de todo o espetáculo. Mas os protagonistas, o noivo e a noiva, é que são os elementos centrais da estrutura teatral e, conseqüentemente, da quadrilha, possuindo *status* diferenciado no grupo, além de serem os únicos personagens obrigatórios nos concursos locais. Os demais destaques – Rainhas, Lampião e Maria Bonita, ciganos, sinhás e sinhozinhos - são dispensáveis (ou não obrigatórios), podem aparecer ou não a depender do enredo. A importância do noivo e da noiva, seja ela fruto dos conteúdos simbólicos ou das exigências das normativas dos concursos, faz com que esses personagens sejam os mais desejados pelos/as brincantes. É que as escolhas de quem assumirá os papéis, normalmente realizadas pela diretoria, além de conferir visibilidade para quem os assume, implica no reconhecimento de aptidões artísticas e de valorização do/a brincante, uma vez que

⁹¹ Segundo dados divulgados pela Secretaria de Defesa Social e pela Secretaria da Mulher do Governo do Estado de janeiro a outubro de 2017 foram registrados, formalmente, 1.739 casos de estupro e 27.027 casos de violência doméstica. Dados disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/pe-lanca-campanha-de-enfrentamento-a-violencia-contra-a-mulher-para-diminuir-estatisticas>>. Acesso em: 02/02/2018.

⁹² Disponível em: <www.compromissoeatitude.org.br/pesquisa-traca-perfil-de-vitimas-de-violencia-domestica-diario-de-pernambuco-28082015>. Acesso em: 02/02/2018.

o casal é símbolo de identificação da quadrilha, personificando o grupo dentro e fora dos concursos.

Nesse sentido, a relevância do casal é conferida não apenas pela encenação teatral do espetáculo, mas também pela caracterização e pela postura que devem assumir. Durante as apresentações percebemos que é comum que o par execute danças e passos coreográficos distintos do restante do corpo de baile e circule por toda a quadra interagindo com os/as demais brincantes com falas e movimentos que simbolizam o anúncio e a celebração do matrimônio, mas também como saudação e agradecimento ao público. A proeminência dar-se também nas cores e brilhos dos trajes utilizados, peças únicas que esbanjam luxo e beleza e que fazem dos figurinos peças mais imponentes e vistosas, e, principalmente, na força e alegria na execução da dança.

Ser noivo e noiva de uma quadrilha pode ser visto também como uma espécie de superação de limites a cada apresentação, explorando todas as suas habilidades e resistência física. Para o noivo da Junina Tradição, em conversa após a final do Concurso da Rede Globo de 2017, dançar é sempre um convite ao espectador, em sua atuação ele procura contagiar as pessoas despertando o desejo de o acompanharem na dança. Entendemos esse convite como uma espécie de celebração coletiva do matrimônio, uma vez que estendido ao público, que reforça a centralidade da encenação de um enlace calcado em uma conjugalidade heterossexual.

Diante da centralidade na encenação e da relevância dos personagens, é um dos itens menos afeitos a mudanças. Nesse sentido, o matrimônio segue representado com base em convenções tradicionais baseadas em vínculos conjugais e sexuais de um casal heterossexual. Mesmo diante da forte presença da homossexualidade masculina na direção e no corpo de baile, essas vivências são, até então, pouco exploradas no espaço cênico.

Sabemos que, em 2013, o casamento civil torna-se uma possibilidade, no âmbito jurídico, para pessoas do mesmo sexo, os cartórios diante da Resolução do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), não poderiam mais negar a sua celebração. A conquista desse direito, na perspectiva do modelo igualitário, repercutiu não apenas nos noticiários, mas também nas artes e no entretenimento. Naquele mesmo ano, por exemplo, a Rede Globo colocou no ar, em sua programação do horário nobre, a telenovela Amor à Vida cujo desfecho consistiu na encenação do primeiro beijo gay nesse tipo de programa na emissora.

A junina Tradição, conhecida por trazer assuntos discutidos na sociedade, apresentou, naquele mesmo ano, um espetáculo paradigmático nos concursos juninos. Com o tema “O bilhete premiado”, a quadrilha trouxe como cenário uma barraca do beijo, brincadeira

tradicional da festividade em que beijos são comercializados, e como figurino trajes que se complementavam, uma vez que os dos cavalheiros remetiam a bilhetes, enquanto os das damas a beijos.

O enredo é sobre a história de Severino Boca Virgem, o noivo, um rapaz de criação religiosa que nunca havia beijado na boca, sua mãe resolve então comprar um bilhete premiado para que ele experimente todos os tipos de beijo. Ao longo da execução da dança, Severino percorre a quadra dançando e beijando diversas damas da quadrilha, a busca pelo seu par na quadrilha. A escolha musical e a execução dos passos coreográficos remetem não apenas ao beijo, mas uma celebração ao amor. Nos minutos finais do espetáculo, Severino revela o beijo ganhador, o de Frederico. A reação preconceituosa do pai (“é o fim do mundo, eu juro que lhe mato, cabra”), segue com uma mensagem do marcador sobre violência e preconceito na sociedade. A união do casal de noivos é realizada por uma juíza, seguida pelo beijo dos noivos.

O depoimento do diretor A da quadrilha, abaixo reproduzido, remete a ousadia do formato do casamento (enredo e encenação) e aponta a forma como o espetáculo foi recepcionado provocando distintas reações, entre aplausos, interdições e penalidades. Se o público vibrou com a encenação do casamento, ovacionando a quadrilha durante o beijo entre os dois cavalheiros, a colocação em segundo lugar em diversos concursos e os pontos perdidos no item casamento, foram entendidos pelos membros da diretoria como uma espécie de homofobia. As avaliações negativas ao beijo partiram de jurados heterossexuais e religiosos. Um dos membros da quadrilha que dançou aquele espetáculo nos contou que, no concurso realizado pela Rede Globo, no item casamento, a única nota que não foi 10 (nota 9,8) foi atribuída por um jurado que era padre. A Tradição terminou em 2º lugar no referido concurso, além de não ganhar, naquele ano, nenhum concurso considerado de grande porte.

É que a gente em 2013, a gente teve um casamento bem ousado, bem diferente, a gente não ganhou nenhum concurso grande, né? A gente ficou sempre ali, sempre no pódio em segundo lugar. Mas é porque, eu acho que vale uma reflexão e aí é uma reflexão de sociedade, de sociedade contemporânea, de cultura, que é assim: A gente de alguma forma mexeu com a tradição da quadrilha. E então a gente tem uma sociedade que é uma sociedade normativa, né? Então, que você tem, você precisa, né, ser hétero, você precisa casar, ter uma família, precisa ser cristão (...). E você via que a quadrilha, ela tinha uma aceitação no concurso grande, porque as pessoas se viam naquele espetáculo. Mas nos concursos elas não tiveram coragem de assumir aquilo, talvez não era o tempo. Porque dar o título a Tradição com aquele projeto era admitir que a gente vive uma nova sociedade, que a gente precisa desconstruir e construir novos conceitos, que a gente precisa oportunizar, que a gente precisa entender que a gente vive numa diversidade e é na diversidade que as relações se constroem. (...) A gente conseguiu, no ciclo junino, trazer uma quadrilha junina com um tema extremamente junino que era o beijo, com barraca do beijo, mas com um

casamento extremamente contemporâneo, né? Mas os concursos em algum momento eles reconheciam isso porque deixavam a gente sempre em segundo, né? Mas não assumia, porque assumir com isso era meio que assim: se a gente assume, dá o título a Tradição, a gente assume um novo jeito de fazer quadrilha, a gente assume uma nova... tá emergindo um novo jeito de fazer cultura ressignificando alguns conceitos. E isso poderia ser perigoso, né, pros concursos, pras fundações e aí em algum momento nem veio pro debate (DIRETOR A).

Não obstante a homossexualidade estar presente em todo o contexto da quadrilha, há uma homofobia velada, que, às vezes, é mobilizada para defender aspectos tradicionais do folguedo – notadamente a estrutura cênica heteronormativa - e tem influência direta no resultado dos concursos, segundo as conversas com integrantes da quadrilha como foi exposto acima. Essa penalização retoma também a ideia de hierarquização das sexualidades que promove o que Borrillo (2010) chamou de “policiamento da sexualidade” de forma a reprimir os atos que transbordem as fronteiras dos sexos.

Nesse sentido, os resultados (as não vitórias) da Tradição nos certames de 2013 suplantaram a possibilidade de que esse “jeito novo de fazer quadrilha” fosse uma tendência nos grupos locais, que têm, como vimos, o costume de copiar elementos das campeãs. Segundo o diretor C, homens cisgêneros dançando de mulher têm mais aceitabilidade nos grupos juninos que o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Nesse sentido, entendemos que isso decorre dos processos de inteligibilidade com os modelos hegemônicos nos papéis da encenação, a incorporação dos artefatos aos corpos (peruca, maquiagem, saias etc.) e os movimentos buscam promover uma leitura não subversiva ao espectador ou ainda cômica, esta, conforme já mencionado, detém também capacidade de driblar a estrutura heteronormativa, ressaltando sua ambivalência (MIRANDA, 2013). Ademais, era comum em diversas manifestações da cultura popular a encenação de personagens femininos por homens sendo considerado inclusive, conforme já mencionamos, um aspecto tradicional dos folguedos.

Até em 2010, eu acho que era mais aceitável o homem se travestir de mulher para dançar do que dois homens juntos. Que até em 2013 quando Abreu veio apresentar o tema, que disse: quem são os noivos? (...) Querendo ou não ia ter uma relutância assim, porque era mais fácil ver um homem com trejeito feminino, montado, de peruca, ‘pererei palala’, com todos trajes femininos, e outro de homem se beijando, fazendo, trocando carinhos de que ver dois homens heteroformativos (sic) se beijando (DIRETOR C).

Apesar do grande avanço em colocar a questão da homossexualidade na pauta do São João, a circulação de “Bilhete Premiado” nos concursos e em diversos arraiais da cidade envolveu intervenções e adaptações que remetem ao conservadorismo ainda vigente. Como

podemos observar na fala do diretor C abaixo transcrita, a encenação do beijo era realizada ou não conforme o público presente, uma preocupação moral que denota um receio com a imagem da quadrilha e com a manutenção de certos valores.

A gente sabia diferenciar. Em arraial grande, no caso Globo ou Pernambucano, vai ter o beijo. E eu me lembro quando a gente foi apresentar o beijo gay que no final eles tinham que beijar para selar o casamento, e Lito falou assim: oh, não vai beijar, não que aqui é uma comunidade, e tem crianças e tem pai de família e num sei o quê. E quando não beijou a própria comunidade ‘não, cadê o beijo?’ (...) Tem que ter o beijo, a gente que ver o beijo. Porque como era uma coisa muito camuflada aparentemente e a sociedade já tá um pouco mais elevada em relação a isso (DIRETOR C).

Se nos grandes concursos o beijo selava o elemento inovador do espetáculo, o que fazia da sua execução obrigatória para o grupo; nos arraiais de bairro, ele poderia ser dispensado. Entendemos que, nesse sentido, a Tradição, nos concursos oficiais, apostou na conjuntura social, arriscando-se inclusive a perder pontos, o que de fato ocorreu na opinião da diretoria do grupo, mas fez mediações nas apresentações em algumas comunidades, em razão de valores morais. Os gritos da comunidade relatados pelo diretor C, no entanto, remetem a receptividade do público ao espetáculo, o momento do beijo era não apenas aguardado, mas recebido com entusiasmo durante a sua execução⁹³. Naquele ano, a Tradição realizou um dos espetáculos mais comentado do ciclo junino, com ampla repercussão na imprensa local. Apesar de não ganhar nenhum título com “Bilhete Premiado”, o casamento entre Severino e Frederico repercutiu ainda hoje, foi o primeiro com dois noivos e a ter protagonizado um beijo gay no arraial, sendo considerado exemplo de ousadia e inovação, como podemos observar na fala do diretor E, um dos diretores da quadrilha.

Possa ser que não veio o título, mas também não veio o esquecimento. Porque até hoje os vídeos e como você disse que foi comentado. E hoje, na roda de debate do ciclo junino da Prefeitura do Recife, né, veio a tona de novo, da ousadia dos casamentos, da temática, né? E essa temática foi muito colocada lá. Que ousadia de casamento gay, que delicadeza eles trataram aquilo, pra quem achava que ia ser uma depravação ou serviria de chacota pra o movimento ou do povo gay. Mas ai trataram com uma delicadeza que até hoje tá na memória do povo (DIRETOR E).

Marcador

⁹³ O concurso de 2013 não fez parte do nosso campo e não assistimos o espetáculo ao vivo. No entanto, ele pode ser visto na íntegra no link <https://www.youtube.com/watch?v=2v6sca8cJ-8&t=1477s>, além das falas reproduzidas acima.

O marcador da quadrilha funciona como uma espécie de mestre de cerimônias (GONZAGA, 1992; MENEZES NETO, 2008) que lidera e conduz o grupo durante o desenvolvimento da apresentação no arraial. É a voz da quadrilha na encenação do espetáculo, responsável pela *performance* coletiva do grupo e pela interação com o público. É um brincante que desliza por toda a extensão da quadra, que conhece o conjunto dos movimentos coreográficos, sem necessariamente executá-los, e que sabe o tempo das cenas da estrutura narrativa da apresentação. Seus comandos e discursos não são executados mecanicamente a partir de um dispositivo gravado em estúdio, como ocorre com as falas da encenação do casamento e as demais esquetes ao longo da apresentação, a ele é franqueado o microfone com a missão de organizar cênica e coreograficamente o espetáculo, anunciando os passos e animando o corpo de baile. Ele também promove o acesso dos espectadores ao tema abordado, como uma espécie de narrador, contribuindo para a sua inteligência.

Configura-se, portanto, como uma personagem que desenvolve um papel substancial nas apresentações funcionando como fio condutor da narrativa, e detém relevância cênica no desenvolvimento dos enredos. Com o movimento das quadrilhas recriadas, o marcador segue com a incumbência de se comunicar com o público envolvendo-se cada vez mais com a história contada nos espetáculos (MENEZES NETO, 2008). É comum sua participação na trama, geralmente, na encenação do casamento, encarnando papéis de destaque que representam autoridade, poder, status social – a exemplo de padres, políticos, empresários e coronéis. No que tange os trajes por ele utilizados, ainda que em sintonia e harmonia com os do grupo (tons, cores e tema), são distintos, seu figurino é de modelo único em todo o desfile, já que é o único personagem que costuma não ter par.

Cabe destacar que o marcador é uma das figuras obrigatórias nos concursos de competição, sendo um dos critérios de avaliação pelos jurados, conforme podemos observar no regulamento do 33º Concurso de Quadrilhas do Recife (2017) que descreve as competências básicas de sua atuação.

Artigo 27. Os critérios considerados para o Julgamento das Quadrilhas Juninas serão os seguintes:

02 – MARCADOR (A) – Pessoa que anima, lidera e comanda as danças e os dançarinos. Sendo observado pelo Jurado a dicção, o domínio de espaço e comunicação com os demais componentes da Quadrilha Junina e o público.

Em que pese à flexão de gênero no texto do regulamento, mulheres exercendo a função de marcadora é ainda pouco comum⁹⁴ e aos debates sobre as relações de poder e a mulher no espaço público, tendo em vista que o marcador é uma figura que ocupa um espaço de liderança e compreende o espectro público do grupo durante a apresentação. Nesse sentido, aparecem as idiosincrasias nas relações entre os pares categoriais, apontando que há um domínio masculino nos espaços de visibilidade que reitera as desigualdades no interior da manifestação, principalmente quando combinada com a baixa representatividade nos espaços políticos dos grupos locais. O que nos remete ao gênero como uma das formas de articulação das relações de poder (SAFFIOTI, 2004).

Das quadrilhas finalistas nos concursos realizados pela Prefeitura nos dois últimos anos, apenas a Origem Nordestina, campeã em 2016, apresentou-se com uma marcadora⁹⁵ que, no espetáculo de 2017, também foi a noiva da quadrilha. O símbolo da liderança no arraial é um papel majoritariamente desempenhado por homens cisgêneros. Percebemos, corroborando com Noleto (2016), que as razões para essa situação ancoram-se no fato do papel desempenhado pelo marcador ser compreendido como um *locus* de masculinidade que ostenta atributos, comumente, relacionados a noções fixas e hegemônicas, notadamente a função de comando, que exigiria pulso firme, vigor e uma determinada impositação vocal. As noções de gênero e sexualidade, portanto, permeiam o processo de constituição dessa relevante figura.

No trabalho de campo não identificamos questionamentos e reflexões sobre a presença quase que absoluta de homens. É certo também que não as provocamos diretamente, o que nos leva a pensar de que, nesse caso, os silêncios legitimam e estruturam relações de poder vigentes. Ainda assim é possível inferir que a determinação do marcador no campo da masculinidade é encarado com certa naturalidade pelos brincantes, tanto pela escassez de mulheres quanto por certo estranhamento esboçado na execução das marcadoras. Ao observar as apresentações dos grupos no 32º Concurso de Quadrilhas do Recife, notamos um incômodo de parte do público durante a apresentação da marcadora de uma quadrilha do interior do estado, tanto a eficiência de sua autoridade no arraial quanto à entonação e ao timbre mais agudo de sua voz, características fisiológicas associadas ao corpo biológico das mulheres, foram alvos de comentários negativos dos que assistiam às apresentações, a exemplo de “que mulher gasguita!”. Ainda que não fosse considerada uma atuação primorosa da marcadora, uma vez que a quadrilha não alcançou uma boa pontuação neste item, não observamos

⁹⁴ Segundo Menezes Neto (2006; 2008) a ausência de mulheres marcando quadrilhas era total.

⁹⁵ Na página do *facebook* da Quadrilha Origem Nordestina aparece o termo *marcatriz*.

inquirições semelhantes no que tange aos marcadores homens que se apresentaram no mesmo patamar ou em inferior.

Cabe ainda destacar que como liderança, o marcador também produz sentidos que não se resumem ao enredo do espetáculo, como a voz da quadrilha. Em que pese muitos grupos afirmarem que fazem o São João por amor - o que pode ser facilmente depreendido da interação nas páginas das redes sociais dos grupos, do dia a dia dos ensaios e da explosão das apresentações -, há um forte clima de rivalidade e disputa entre os grupos, comum dos processos de competições e, às vezes, as animosidades são reproduzidas no arraial através da fala dos marcadores, revelando tensões e conflitos cotidianos. Como foi o caso já mencionado do marcador da Raio de Sol sobre as damas da sua quadrilha, que expos na arena uma regulação das identidades em cena.

No que tange aos demais itens de julgamento do concurso, notadamente figurino e coreografia, reiteramos que estes serão abordados no decorrer da análise das imagens identitárias desenhadas no folguedo constante no próximo capítulo, uma vez que são elementos que (re)produzem sentidos nos corpos brincantes.

5 IMAGENS IDENTITÁRIAS COREOGRAFADAS E SUJEITOS DA FEMINILIDADE

Se a motivação inicial da nossa pesquisa consistia na observação da participação de pessoas trans, com a informação da presença significativa dessas vivências nos postos femininos (damas e noivas) das quadrilhas – como anteriormente ressaltada neste texto por meio das matérias de sites locais e observação do concurso de 2016 -, a aproximação com campo, principalmente a partir dos ensaios, apontou novos contornos. Não obstante, a notória e propagada presença de mulheres trans, ao chegar ao primeiro ensaio da Junina Tradição, percebemos outros sujeitos dançando na fileira das damas, homens gays que por escolha ou por serem considerados muito efeminados (normalmente pela diretoria e pelo coreógrafo) deixam de representar os cavalheiros e transitam para o polo feminino, ressaltando, assim, o caráter parodístico dos pares categoriais (MIRANDA, 2013). Essa percepção contribui para alargar o nosso campo de pesquisa, nos direcionando para a investigação das corporalidades dissidentes na representação das feminilidades coreografadas no folguedo.

Em algumas manifestações da cultura popular, a exemplo do Maracatu Rural, a representação de personagens femininos por homens brincantes opera sentidos no campo da interdição e da tradição. Especificamente no maracatu rural, a baiana era encenada apenas por homens em razão do impedimento inicial da participação de mulheres nas festas. “A presença dessa forma de travesti na atualidade é quase sempre um sinal de tradicionalismo do grupo e de antiguidade do folguedo” (ROBERTO BENJAMIN *apud* SILVA, 2016). Para referir-se a essa representação, vivenciada exclusivamente durante a narrativa – de caráter transitório e temporário -, percebemos o uso comum da expressão travestilidade⁹⁶ como um artista vestido com roupas e acessórios do sexo-gênero oposto. No entanto, conforme já abordado, a atuação dos movimentos sociais e o reconhecimento de diferentes identidades reposiciona a palavra agregando um sentido político e social, passando a compreendê-la como vivências que se identificam no campo do feminino. Nesse sentido, é que optamos pela utilização do termo inversão para se referir à atuação provisória, exclusivamente para os espetáculos da quadrilha, de homens cisgêneros em personagens na ala das damas nas quadrilhas juninas.

Nesse caminho, as análises que se seguem foram frutos da observação dos bastidores de preparação do espetáculo de 2017 da Junina Tradição, mas, principalmente, das falas das quadrilheiras entrevistadas. Procuramos, a partir dos dados mencionados, analisar a

⁹⁶ Sobre travestilidades masculinas no Maracatu Rural ver Silva (2016).

pluralidade de paródias corporais performatizadas e de imagens identitárias, dentro e fora de cena, desvelando as suas ambiguidades que circulam na ruptura com os pares categoriais dicotômicos do corpo, do gênero e da sexualidade, mas que também reproduz noções hegemônicas. Ademais, analisamos as produções de sentidos operadas pelas dissidentes, a partir dos espaços de visibilidade e de permissividade, como um local de sociabilidade e de reconhecimento com contornos de cidadania e direitos humanos.

5.1 Cavalheiros e damas

É no que chamamos de corpo de baile, composto pelos sujeitos que executam a *performance* cênica dos espetáculos apresentados nos concursos, que as noções de gênero e sexualidade serão negociadas. Nas quadrilhas do Recife, a estrutura básica e obrigatória nos termos dos regulamentos dos concursos locais corresponde às seguintes personagens: marcador, noiva e noivo, cavalheiros e damas, como anteriormente mencionado. As imagens identitárias produzidas nos festejos juninos e, mais especificamente, no interior das quadrilhas ancoram-se nessas personagens que estruturam a narrativa de desenvolvimento das apresentações. Há um processo de negociação constante entre o enredo apresentado pelo grupo, as exigências dos certames de disputa e as diferentes posições de sujeito que reverberam na produção de imagens identitárias referenciadas em interpelações localizadas na experiência de brincantes.

É nesse sentido que abordaremos neste tópico, apresentando as personagens que compõe a díade do folguedo – damas e cavalheiros -, trazendo elementos caracterizadores comumente considerados habituais e obrigatórios, geralmente mobilizados no campo da tradição, mas também de apego aos movimentos estéticos, tal como as posições de sujeito ligadas a um processo de construção cultural ‘situacional’, ‘contextual’ e ‘relacional’ fruto da dinâmica da festa popular e, sobretudo, da vivência dos sujeitos. Nosso foco, no entanto, concentra-se nos sujeitos que performatizam as feminilidades na ala das damas, razão pela qual nos debruçaremos, no tópico seguinte, nas corporalidades dissidentes presentes nesta categoria da quadrilha.

Os cavalheiros correspondem à ala masculina da díade da quadrilha. É um personagem concebido e desenvolvido com a expectativa de performatização coreográfica dos atributos que circulam no domínio das masculinidades. Em sua trajetória, do surgimento das quadrilhas aos dias atuais, a ritualização do folguedo e os movimentos estéticos impregnaram de sentidos, bem como acentuou determinadas características na sua representação. A caricatura

do homem do campo engendrada pelo homem citadino, configurada em ideais de ruralidade e conjugalidade, constante na literatura sobre o folguedo (GONZAGA, 1992; CHIANCA, 2007a; 2007b; 2013; MENEZES NETO, 2008; SANTOS, 2015), relaciona ao espectro da personagem a força de trabalho do rurícola o desejo sexual latente no cortejo às damas e os elementos de uma masculinidade hegemônica conveniente a afirmação de um modelo binário estrutural em relação ao corpo, gênero e sexualidade (NOLETO, 2016).

Elemento crucial que vai impactar na caracterização das personagens é montagem cênica articulada em torno do tema do espetáculo, inovação, como visto, trazida pela recriada e incorporada aos itens de julgamento dos concursos a partir de 2008. O tema em conjunto com a estrutura social passa a nortear a constituição performática das personagens, no caso a do cavalheiro. Para conferir inteligibilidade ao tema e à masculinidade da personagem, figurino e coreografia, bem como elementos cênicos, constituem a base estrutural da caracterização da personagem e expressam uma conjugalidade heterossexual e de superioridade masculina (NOLETO, 2016).

No espetáculo apresentado em 2017, os cavalheiros da Tradição fizeram uso de dois trajes distintos, realizando uma troca de roupa⁹⁷ ao longo da apresentação, ambos conectados com os das damas, estabelecendo uma espécie de relação de poder e dominação, o caçador e a caça. Entendemos que a construção dessa relação de oposição além de estar inscrita em termos heterossexual, consolida uma relação binária e estável ancorada nas hierarquizações do corpo (BUTLER, 2015; BORRILLO, 2010), que se aprofunda com outros elementos dos espetáculos. Com o desenvolvimento da narrativa, nos minutos finais da apresentação, percebemos outras leituras dos figurinos das damas, no qual o luxo destes comparados com os trajes dos cavalheiros pode ressaltar o empoderamento alcançado ao final da trama. Voltando à descrição da caracterização das vestimentas dos cavalheiros, seus dois trajes foram compostos por calças, camisas compridas, chapéus e sapatos (ou botas) – figurino básico utilizado pela maioria dos grupos -, confeccionados com cetins, rendas e fitas, destacando o requinte das peças desenhadas por um estilista profissional, sendo um da cor caqui e o outro azul. Os detalhes de cada vestimenta são elaborados de acordo com o desenvolvimento da narrativa, os cavalheiros que iniciaram caracterizados como militares terminaram como caçadores de serpentes, personagens que simbolizam poder.

⁹⁷ Atualmente, a troca de roupas em cena mostra-se como uma tendência dos grupos da Região Metropolitana do Recife, no entanto ela é mais comum entre os destaques – noiva e noivo - e as damas, para ilustrar, as damas da Dona Matuta utilizaram 3 figurinos distintos durante a encenação.

No trabalho de campo, percebemos que chapéus e sapatos são adereços utilizados com maior frequência pelos brincantes, principalmente nos ensaios e no Pré-Junino, quando os figurinos ainda não estão finalizados e se quer foram revelados. Os tradicionais chapéus de palha utilizados pelo matuto ganham sofisticação com aplicação de brilhos, rendas e enfeites coloridos, além de ter suas proporções reduzidas. Com os chapéus os cavalheiros desenvolvem passos que denotam reverências, saudações ou a celebrações – comemoração e despedida da quadra com a última dança -, além de fazer o cortejo das damas durante o baile. Erguidos ao alto, nas laterais ou na saudação de entrada na quadra – a gestualidade garante amplitude e projeção a estatura dos personagens, a ala masculina da quadrilha aparece mais visível ao espectador (NOLETO, 2016).

Já no campo simbólico, o chapéu é um adorno masculino que representa hierarquia, poder e status social, cujas representações são conferidas ao espetáculo, diferenciando os papéis que figuram na narrativa, como coronéis, padres, reis, lampião. Já os sapatos têm nos saltos sua principal marca de impacto na encenação. Os movimentos coreográficos exploram suas possibilidades sonoras decorrentes das batidas dos pés contra o chão – uma espécie de sapateado junino -, que se juntam às fortes palmas e vozes vibrantes (utilizadas para anunciar o nome da quadrilha ou para cantar as músicas), geralmente mais graves que a das mulheres, são utilizados para imprimir a ideia de peso e força. As características biológicas e fisiológicas, a partir da ideia de um sexo fundado na natureza, que buscam formar identidades a partir de uma perspectiva essencialista (NICHOLSON, 2000) aparecem na composição coreográfica dos espetáculos.

Assim, entendemos que os movimentos coreográficos são desenvolvidos considerando esses dois elementos como extensão do corpo, eles funcionam como próteses que derivam de uma intervenção temporária (PRECIADO, 2011, 2014; BENTO, 2014a) – utilizadas durante a preparação e a execução da dança - para favorecer uma determinada estilística que tangencia e estabiliza a performance no campo das masculinidades. Os sinais exteriores que dão visibilidade aos corpos em cena.

No processo de composição estética da personagem, a maquiagem é outro recurso utilizado na tessitura corporal do cavalheiro. Durante a reunião de apresentação do tema aos brincantes, ao traçar a ilustração do papel a ser desempenhado na narrativa, o projetista, de maneira enfática, estabeleceu um modelo de masculinidade a ser encenado, articulando expressões que circulam no campo da força, do vigor e da virilidade. Para alcançar esse modelo foram utilizados os artifícios de pinturas e apliques de barbas e cavanhaques, que

além de padronizar os dançarinos garantia ao personagem uma “cara de macho, mais máscula, mais bruta”, quando a “cara limpa” poderia deixar escapar uma masculinidade dissidente.

Podemos considerar que esses elementos são utilizados como ferramentas de intervenção temporária nos corpos que ratificam a ficcionalidade do gênero e procuram situar as imagens coreografadas (BUTLER, 2015; PRECIADO, 2011, 2014; BENTO, 2014a), durante a encenação do espetáculo, no espectro de uma masculinidade hegemônica. Revelam, portanto, a produção ficcional do gênero. Para colaborar com essa investida, as ferramentas de controle são ampliadas alcançando gestualidades e trejeitos na execução coreográfica, mas também de comportamentos nos bastidores – principalmente durante os ensaios e quando estiver usando as vestimentas da quadrilha. As preocupações com a sincronia e o ritmo dos movimentos são alargadas para o campo subjetivo em busca de uma caracterização impecável de um modelo de masculinidade calcado no macho forte e viril.

A reiteração desses discursos nos mais variados fóruns e, principalmente, ao longo de dos ensaios para os Concursos (re)produz sentidos que povoam, inclusive, as conversas dos sujeitos dissidentes. Tanto nas conversas informais durante os ensaios, quanto nas entrevistas que realizamos, na qual perguntamos sobre o perfil de um cavalheiro, as ideias articuladas pelas nossas interlocutoras mobilizaram palavras como força, virilidade, macho para se referir à imagem dos cavalheiros da quadrilha, em contraposição a beleza, delicadeza, leveza, meiguice das damas. Articulando uma posição binária e de oposição entre esses pares que passam a perseguir essas molduras.

Em relação aos cavalheiros a mesma coisa, tem muitos meninos que dão pintas horrores, que se pudessem botavam uma saia e girava. E tem realmente muitos que fazem isso. Mas dentro do universo quadrilheiro existe realmente essa dicotomia de que quem é dama tem que se comportar como mulher e quem é cavalheiro tem que se comportar como homem macho, homem viril. Mas na minha concepção, eu acho que cada um pode ser quem quiser dentro de onde quiser (QUADRILHEIRA 1, 27 anos, dança há 3 anos de Tradição).

Olha, pra ser cavalheiro tem que ter uma pegada muito forte, muito dura, vulgarmente falando machista, uma pisada mais forte, bruta. E dama é uma coisa mais delicada, mais meiga, bem patricinha no modo de falar (QUADRILHEIRA 2, 25 anos, dança há 8 anos de Tradição).

Tem diferença. Porque assim, os cavalheiros na minha visão é a força da quadrilha, é a força é a sustentabilidade do grupo. As damas é a beleza do grupo, é o encanto, a delicadeza e a feminilidade, entendeu? Então certos meninos que querem e que têm uma certa malemolência consegue se eles quiserem dançar como dama e ter o que a dama precisa ter, mas outros não, mesmo sendo homossexuais não tem esse jeito de ser dama. Então a diferença está nisso, em relação a quadrilha, o cavalheiro ser a força, entendeu?, aquele grito mais forte do grupo, a sustentabilidade e a dama a leveza, a delicadeza, a beleza (QUADRILHEIRA 4, 23 anos, dança há 7 anos de Tradição).

Ao definir o cavalheiro, apontando suas características, são produzidas também as interdições, implícitas ou expressas. “Dar pinta” ou “dançar toda quebrada” ou a efeminação, elementos sempre presentes na fala das nossas interlocutoras, são comportamentos que podem interditar os brincantes da ala masculina, que quando fogem ao domínio do grupo pode provocar um deslocamento para a ala das damas. Registramos, acessando a fala do diretor C abaixo reproduzida, algumas situações narradas de maneira mais incisiva e taxativa sobre as implicações dos trejeitos acima mencionados, mostrando que algumas vezes o trânsito entre personagens se dá também a partir de uma imposição negociada.

A Tradição pra mim, pra minha concepção é uma das, e se não for a única daqui mesmo do Recife, que trabalha com esse lado social mesmo, de aceitar, de entender, de chamar pra conversar, perguntar: ‘o que é que tá acontecendo?’ ‘Como é que você vai se sentir bem dançando a gente tem essa vaga e tem essa?’ ‘Não, mas vai dançar de mulher, tem trejeito feminino, não tem condição de você dançar de homem, dance de mulher.’ ‘É melhor mesmo, né? É melhor dançar de mulher’ (DIRETOR C).

Entendemos que essas “preocupações” decorrem em parte da intensa participação de homens que se identificam como homossexuais nas quadrilhas, conforme mencionamos, que inclusive dançam na ala dos cavalheiros, expressando diferentes estilísticas corporais. Percebemos que há um distanciamento e até mesmo uma libertação das categorias de referentes fixos e imutáveis com a possibilidade de novas configurações, além de fazer do signo cavalheiro um lugar de debate político (BUTLER, 1998). Nesse caso, as vivências fora do palco refletem na articulação de diferentes performatizações encenadas, provocando fissuras que interpelam a estrutura cênica sexista, que por circundarem no imaginário do tradicional da manifestação provocam tensões.

Os discursos empreendidos buscam controlar o campo do significado social e produzir representações de gênero, mas as corporalidades dissidentes aparecem nas margens desses mesmos discursos. Sorrisos largos, olhares maliciosos, rodopios intensos, rebolados ou um dançar “quebrado” revelam, em alguns aspectos, o fracasso das simulações articuladas dos discursos e tecnologias empreendidas e escapam das simbolizações das formas de ser homem. Assim, a busca por uma estilização corporal inscrita em uma masculinidade hegemônica produz uma falsa estabilização evidencia a ilusão em que o gênero é constituído e aponta para o seu caráter imitativo (PISCITELLI, 2001; BUTLER, 2015).

Assim como acontece com os cavalheiros, na ala feminina da quadrilha, a das damas, também há uma expectativa de performatização coreográfica que opera na concepção e

desenvolvimento da personagem, mas que mobiliza sentidos em oposição à masculinidade. Assim, a feminilidade das damas é marcada por estilos e desenvolturas corporais que remetem à pureza, castidade, sensualidade e sensibilidade, atributos que aparecem como um consenso disseminado entre brincantes e que envolvem os ideais de ruralidade e conjugalidade do folguedo.

Na caracterização das damas, assim como chapéus e botas são adornos que acompanham os cavalheiros, as saias (ou vestidos), os arranjos de cabeça e os sapatos de salto alto (ou ainda sandálias do tipo gladiadora) são adereços incorporados a dinâmica da personagem desde a preparação até a execução do espetáculo. A saia, no entanto, é um dos itens mais afeitos as transformações dos movimentos estéticos, compreendendo também o figurino como um elemento textual das inovações conceituais. Se as estilizadas trouxeram luxo, padronização e sincronia, nos trajes, em que pese manter a mesma estrutura vestimentar – no caso das damas saias rodadas (ou vestidos) e adereços -, a chita foi gradativamente substituída por lantejoulas, pedrarias, cetim, lamê, paetês e brilhos. Já nas recriadas, as saias ficam mais curtas e há um resgate da chita, do xadrez e dos quadrilhados, que passam a ser utilizados como detalhes (MENEZES NETO, 2008). Atualmente, o luxo da estilizada e o comprimento das saias da recriada, bem como os tecidos considerados típicos resgatados por esta estética, são recursos utilizados pelos grupos do estado.

A saia da dama funciona como uma extensão do corpo (PRECIADO, 2011, 2014; BENTO, 2014a) dessa personagem, geralmente com comprimento acima do joelho e volumosa, o que para Noletto (2016) contribui para a proeminência notória das damas durante a execução da dança. Muitos dos passos coreográficos são elaborados contando com o jogo das saias, uma das razões pela qual ela é a única peça vestimentar sempre utilizada nos ensaios. Peça símbolo da distinção sexual, elas garantem uma plasticidade aos movimentos e contribuem para reforçar características como graciosidade, fragilidade e sensualidade, que conforme exposto, são mencionadas como atributos das damas pelas nossas entrevistadas. Com mãos firmes, elas são jogadas para frente e para trás durante o passeio pela quadra, acompanham os movimentos laterais, são levantadas para o alto e podem denotar reverências e saudações, mas também um jogo de sedução com o seu par. A gestualidade do jogo de saias promove uma amplitude lateral da personagem e criam uma imagem de uma presença mais acentuada aos olhos do espectador.

Outro elemento que compõe o espectro de feminilidade da personagem é o cabelo, geralmente associado a um arranjo de cabeça, adereço fixo que adorna a parte superior do figurino da dama. Há uma valorização dos cabelos longos, que geralmente estão presos com

rabos de cavalo ou coques, sendo também uma forma de distinção da masculinidade. Nesse sentido, é comum a utilização de apliques ou perucas para garantir padronização ou a inteligibilidade da caracterização. Os diferentes penteados também criam efeitos nos movimentos executados e podem imprimir leveza no deslocamento pela quadra de dança. Já nos pés, os sapatos de salto alto ganham mais destaque em detrimento das sandálias de couro. Os movimentos coreográficos das damas, em alguns momentos, também exploram a sonoridade das batidas contra o chão, porém com menos intensidade e força.

Os movimentos coreográficos, portanto, são desenvolvidos considerando alguns dos adereços dos vestuários que são mobilizados para compor uma estilística corporal específica, próteses temporárias (PRECIADO, 2011, 2014) utilizadas como recursos para estabilizar e inscrever as performances em um modelo hegemônico de feminilidade. Com a maquiagem, a caracterização visual da personagem se completa. Com ela tanto pode se alcançar uma padronização como permite truques de efeitos com pinturas que podem tanto esconder possíveis defecções como ressaltar expressões faciais.

O processo de caracterização das damas, assim como a dos cavalheiros, também é realizado a partir do tema do espetáculo aliado a estrutura social, os demais elementos gravitam em torno deles. Elas podem assumir personalidades de contos, fábulas ou mesmo de momentos históricos, a exemplo de imigrantes nordestinas em São Paulo (tema da Origem Nordestina, em 2017) e das serpentes (tema da Tradição, em 2017). Cada espetáculo empresta um conjunto de sentidos que são agregados a figurinos e passos coreográficos, itens estes que sofreram profundas transformações na passagem dos movimentos estéticos.

A caracterização vestimentar das personagens procura estabelecer vínculos entre os pares por meio de cores, tecidos e materiais ou, simplesmente de noções de complementariedade esboçadas no enredo dramático. É possível identificar nas roupas referências a “uma suposta e idealizada harmonia grupal, ou seja, um senso de comunidade pautado na perpetuação de laços afetivos e sexuais responsáveis pela continuidade de redes de parentesco que estão baseadas em uma heterossexualidade presumível e desejável” (NOLETO, 2016, p. 55).

As damas da Tradição, no espetáculo de 2017, utilizaram dois trajes distintos, ambos conectados com o enredo dramático e em diálogo com os demais elementos cênicos, o que inclui os figurinos utilizados pelos cavalheiros. As peças vestimentares reproduziam as relações de poder e dominação narradas no espetáculo. O vestido com comprimento acima do joelho foi trabalhado em três cores bases, vermelho, preto e dourado, com desenhos que simulavam a pele de uma serpente. Na sua parte inferior, diversas camadas de anáguas

garantiam a armação e o movimento das saias. Este traje, utilizado na entrada e no encerramento, remetia ao luxo e ao empoderamento das mulheres narrados no espetáculo. Durante a encenação, os vestidos foram arrancados pelos cavalheiros, os caçadores que tiravam a pele das serpentes, por baixo elas utilizavam uma espécie de malha cor da pele (o segundo figurino) também com desenhos que remetia ao couro da serpente para aludir ao nu feminino, simbolizando a dominação e a violência contra a mulher. Na cabeça, arranjos dourados que lembram uma espécie de coroa e cabelos longos, todas usavam apliques com um estilo rastafári. Os detalhes de cada vestimenta, como podemos observar, são elaborados de acordo com a narrativa do espetáculo.

Outro aspecto relevante para compreender a conformação dessa personagem são as vivências das brincantes. O polo das damas é formado em sua maioria por mulheres cisgêneros e heterossexuais. No entanto, com o aumento da participação de mulheres trans e homens gays na composição de sua ala, percebemos uma maior ofensiva para controlar gestualidades, trejeitos e comportamentos. A busca pela caracterização de um modelo de feminilidade cria no imaginário das brincantes padrões fixos, e que de certa forma tornam-se objeto de desejo nem sempre alcançados. No encontro de exposição do tema da Tradição, durante a apresentação das personagens abordava-se os atributos que deveriam ser perseguidos, uma espécie de orientação para a sua caracterização, como podemos observar em uma das falas do projetista que diz que “os meninos que dançam de dama precisam mostrar aos jurados esse olhar, o sorriso, a malícia”.

A massificação do discurso durante os ensaios e a estrutura cênica dicotômica do folguedo, como vimos, reverbera no discurso das brincantes que passam não apenas a seguir as orientações do projetista e de outras lideranças, mas que significam as vivências dos sujeitos. Nesse sentido, noções como delicadeza, sensualidade e beleza são exaustivamente reiteradas como atributos da feminilidade e marcam, inclusive, o desejo de performatização das nossas entrevistadas, como podemos observar nas falas de algumas das nossas entrevistadas, todas, conforme mencionamos, corporalidades dissidentes na ala das damas, quando perguntadas sobre o ponto forte de sua dança e o que procuram destacar nos concursos.

Mas eu acho que o ponto forte na minha dança é a sensualidade, eu gosto de mostrar isso, gosto que o pessoal olhe para mim e meio que se apaixone quando eu tô dançando (QUADRILHEIRA 1, 27 anos, dança há 3 anos na Tradição).

Beleza, lógico! Beleza, delicadeza, segurança. Eu acho que é de grande importância no ciclo, quando você vai participar de um concurso, você entrar confiante, segura no que você faz (QUADRILHEIRA 3, 20 anos, dança há 3 anos na Tradição).

Entretanto, percebemos também que há discursos que escapam aos modelos hegemônicos almejados no cenário junino. A resposta da quadrilheira 4, abaixo, ao mesmo questionamento feito as quadrilheiras 1 e 3 surpreende por trazer um traço, via de regra, mobilizado no campo da masculinidade, inclusive por ela mesma durante nossa conversa, a força (“os cavalheiros na minha visão é a força da quadrilha”).

A minha marca aqui na junina Tradição em relação à dança e às damas é a força dançando. É a força, a velocidade na dança (QUADRILHEIRA 4, 23 anos, dança há 7 anos na Tradição).

Essa resposta ao mesmo tempo em que pode ser interpretada como fissura que desloca novos elementos para o campo das feminilidades, percebida fora de um padrão normativo, também pode ganhar outros contornos. A força pode ser percebida como um elemento remanescente dos tempos em que ela dançava como cavalheiro destoando do conjunto de damas, o que justificaria as frequentes orientações (ou interdições) às corporalidades dissidentes sobre delicadeza, por exemplo.

Percebemos, nesse sentido, que as noções de gênero e sexualidade são articuladas coreograficamente, por meio de discursos textuais e imagéticos, que intervêm na performatização das imagens identitárias que circulam nas quadrilhas. Há, no entanto, diferentes estilísticas corporais circulando não apenas entre os cavalheiros, mas também entre as damas, evidenciando que as experiências dos sujeitos também produzem significados. Os corpos denunciam diferentes tipos de feminilidade que são constantemente produzidos e reinventados e que exploraremos melhor no próximo tópico a partir dos sentidos produzidos por quatro brincantes da Junina Tradição.

5.2 Corporalidades dissidentes e outras imagens de feminilidades

Trajetória no universo quadrilheiro

Nossas entrevistadas dançam quadrilha há pelo menos 4 anos e participavam de outros grupo antes de entrarem na Junina Tradição, no caso a Lumiar, a Chapéu de Palha e a Dona Matuta. Uma delas, no entanto, começou sua trajetória quadrilheira em 1999 e passou por 3

diferentes quadrilhas antes de chegar na Tradição, são elas a Moderna Fuzarca, Traque de Massa e a Dona Matuta. Os deslocamentos entre grupos é algo comum nas quadrilhas juninas do Recife, principalmente no que tange a Tradição, chamada por alguns fundadores e brincantes mais antigos do grupo de “fábrica de talentos” ou de “celeiro” de formação de quadrilheiros/as que advêm de outros grupos. Entre os motivos dessas mudanças destacamos o sucesso nos concursos, a identificação do/a com o perfil da quadrilha, o posicionamento dos pares durante a apresentação, as relações interpessoais e o reconhecimento e a liberdade performativa, uma vez que podem dançar na ala que se identificam ou desejam.

No universo quadrilheiro, principalmente por causa dos concursos, alguns grupos detêm notoriedade e povoam o imaginário dos/as brincantes, despertando sentimentos que circulam em campos contraditórios, como amor e ódio, muitas vezes embevecidos pelo clima de disputa e dos atritos entre eles. O desempenho nos certames, principalmente quando o grupo acumula vitórias, garante prestígio às quadrilhas, tornando-as objeto de aspiração entre os/as brincantes. Em 2011, por exemplo, a Junina Tradição sagrou-se vitoriosa de todos os concursos que participou, adquirindo prestígio nacionalmente, o que provocou a entrada de novas pessoas.

Além das vitórias, os grupos são identificados também por um perfil de atuação. A partir de conversas realizadas, durante a final do concurso da Rede Globo de 2017, com espectadores que há alguns anos acompanham as disputas juninas observamos o seguinte perfil de alguns grupos participantes. A Lumiar, do bairro do Pina, é a que aborda temas mais juninos, a exemplo do espetáculo apresentado no referido certamente com o tema “Banho de São João”; A Raio de Sol, de Águas Compridas, costuma explorar as danças populares pernambucanas tanto nos passos coreográficos quanto na musicalidade, além de trazer temas mais regionais; A Tradição tem uma atuação mais “social”, normalmente articulada em torno das escolhas temáticas e da sua composição mais heterogênea, sendo considerada, por exemplo, um dos grupos com maior participação de pessoas trans. Assim, em alguns casos os deslocamentos decorrem também de uma maior identificação com o perfil de cada grupo.

Um elemento que nos chamou a atenção durante a observação é a disposição dos sujeitos dissidentes no espaço cênico. A definição das posições dos pares na quadrilha, distribuídos em fileiras horizontais formadas cada uma por quatro casais, anuncia “um processo de constituição e consolidação de hierarquias” (MENEZES NETO, 2008, p. 89). A primeira é ocupada pelos destaques, casal de noivos e outras personagens importantes da trama, seguindo uma lógica que tende a ser definida de acordo com a desenvoltura da

execução coreográfica pelos pares. Essa disposição, normalmente definida pela diretoria, permite leituras variadas.

Os sujeitos dissidentes costumam ser dispostos nas últimas fileiras, nossas entrevistadas, por exemplo, dançaram entre a 7ª e a 11ª (a última) posição. Inferimos, a partir da observação dos concursos e das conversas informais durante o campo, que é comum a utilização desse expediente da disposição das/os brincantes para esconder possíveis inconformidades com modelos hegemônicos ou um descompasso na dança ou até mesmo uma espécie de punição pelo comportamento/ausência nos ensaios. Segundo dois diretores da quadrilha, antes da definição das fileiras há um compromisso maior dos/as brincantes com horário, bem como uma maior dedicação de todo o grupo, no entanto, quando a disposição é anunciada as insatisfações provocam descontentamentos e distanciamentos, como no caso do noivo do espetáculo de 2016, que após ser posicionado na 2ª fileira para o concurso de 2017 saiu da quadrilha por achar que não estava sendo valorizado.

No caso da Tradição, o que poderia significar uma tentativa de esconder nossas entrevistadas, no entanto, foi, momentaneamente, desconstruída com a sequência coreográfica do espetáculo. Durante a apresentação no 33º Concurso do Recife, a movimentação dos pares fez com que todas as nossas entrevistadas tivessem seus minutos na 1ª fileira, desfilando seus corpos aos olhos dos jurados e do público presente. Esse fato, no entanto, pode ser compreendido também como uma espécie de negociação entre diretoria e brincantes, que para arrefecer possíveis tensões e descontentamentos cede momentos de visibilidade e reconhecimento.

A partir de todo o exposto, constatamos que, na Tradição, a disposição dos pares reúne uma série de elementos que operam no campo da estrutura cênica, mas que ressaltam interdições e negociações. As mediações entre relação de poder e inteligibilidade dos corpos, também pode ser apreendida da posição da coreógrafa do grupo no espetáculo. Mulher negra e trans sua beleza chama a atenção dos demais quadrilheiros⁹⁸, corpo, vestimentas e movimentos dão pistas que a diferencia da maioria das damas dissidentes, suas intervenções corporais – permanentes e temporárias - a aproximam do modelo hegemônico de feminilidade. Sua posição no espetáculo, 1ª fileira, reforça a disposição dos pares como lugar de hierarquia e de inteligibilidade.

Por fim, os deslocamentos decorrem ainda, conforme mencionado, das relações interpessoais e do reconhecimento e da liberdade performativa, razões essas que levaram as

⁹⁸ Durante os ensaios ouvimos comentários sobre a beleza e a feminilidade da brincante, a exemplo de “Olha prai, parece uma mulher de verdade!”.

nossas entrevistadas a dançarem na junina Tradição e que, geralmente, aparecem quando se trata das corporalidades dissidentes no folgado.

A quadrilha é, como vimos, um espaço de formação de vínculos de afetividade entre os/as brincantes. A saída de um grupo e a chegada a outro envolvem laços que se dissolvem, bem como novos que se constituem. Essas relações aparecem na fala de nossas entrevistadas que destacam relações amorosas e convites de amigas/os (produtor, diretor, coreográfico ou brincante), embora elas não apareçam de maneira isolada. No caso da quadrilheira 4, o convite de uma amiga trazia a possibilidade de desempenhar um papel mais condizente com a sua identidade de gênero, o que antes lhe era negado.

Eu recebi um convite de uma amiga que já dança aqui na Tradição desde 2011, um ano antes de eu entrar (...). Ela me convidou devido a ela saber que eu não tinha sido aceita como dama na antiga quadrilha. Ai ela me convidou e falou que aqui eu seria muito aceita, eu não acreditei, mesmo assim eu paguei pra ver, né? aquele velho ditado. Subi o Morro (...) com medo de tudo, mas eu subi o Morro, tive coragem. E ao chegar ninguém acreditou que eu tinha 3 anos anteriores de cavalheiro, já pensaram que eu dançaria de dama. E assim foi, entrei em 2012 e estou até agora. (QUADRILHEIRA 4, 23 anos, dança há 7 anos na Tradição)

A quadrilheira 4, ainda que tenha deixado uma quadrilha de renome no Recife, permitiu-se participar de um grupo no qual sua humanidade, subjetividade e identidade fossem reconhecidas. A quadrilheira 1, que também foi para a Tradição motivada por laços pessoais, foi a única das nossas entrevistadas que jamais dançou como cavalheiro. O fato dela ser uma quadrilheira mais recente no cenário junino, há apenas quatro anos que dança quadrilha, pode dar pistas de que ao chegar no universo quadrilheiro ela encontrou um espaço mais aberto as corporalidades dissidentes, mas também é possível que, nesse caso, a performatização do masculino fora descartada porque revelavam aos espectadores a ilusão de um sujeito permanente marcado pelo gênero (BUTLER, 2015).

Sempre foi uma opção minha. Na verdade, eu já tentei, inclusive aqui na própria Tradição, dançar como cavalheiro, mas os meus trejeitos mais afeminados não deixavam, né? Eu meio que incorporava demais enquanto mulher sendo cavalheiro (QUADRILHEIRA 1, 27 anos, dança há 3 anos na Tradição).

Mais do que uma opção, seus trejeitos considerados “mais efeminados” não permitiram que ela dançasse como cavalheiro. A liberação da inversão de homens cisgênero em personagens femininos também é construída a partir de um processo interdição de determinadas homossexualidades. A efeminação do homem gay é inscrita na ala feminina, porque ela tem potencial de desmascarar a representação do matuto, fazendo ruir o imaginário

de um personagem com valores que operam no campo da força e da virilidade. Na representação das damas, ao contrário, reforçaria a inteligibilidade heteronormativa uma vez que os atributos da efeminação são, geralmente, articulados no campo das feminilidades e ainda pode ser visto como uma espécie de desejo de ser do sexo oposto (CARVALHO, 2011).

Que dama você é?

Damas e cavalheiros assumem papéis dentro de uma história, o enredo do tema, que se modifica a cada espetáculo, alargando as possibilidades de atuação de cada brincante. Cada novo tema implica no apagamento das características da personagem anterior e a incorporação de novos trejeitos e gestualidades que produzem imagens temporárias interpeladas pela estrutura social e pela experiência dos/as brincantes. Não são apenas as músicas, o figurino e os passos que mudam, há um processo de reposicionamento do sujeito em um novo contexto. A “jeca bugingangueira” de 2016 sai de cena para a chegada das “serpentes” de 2017 e assim narrativas incorporam saberes e abrem espaço para novas imagens identitárias coreografadas, contribuindo para deslocar a fixidez. Para interpretar as serpentes, as damas foram orientadas pelo projetista e pelo coreógrafo a se movimentarem com delicadeza e sensualidade - atributos que remetem ao modelo hegemônico de feminilidade.

No processo de construção das personagens, vários recursos são utilizados. Há uma separação entre os pares, pois os papéis são distintos e exigem diferentes tecnologias para sua elaboração. Em busca de uma sincronia de passos, grupos de *whatsapp* e ensaios isolados promovem a circulação de vídeos e comandos, nesses e em outros espaços, e funcionam como uma espécie de laboratório para composição dos personagens. Outro recurso também utilizado e que foi mencionado pela quadrilheira 1 é a observação de outras brincantes que ela julga ter trejeitos mais femininos e que alcançam a personificação da dama exigida pela quadrilha – normalmente depreendido por meio de comentários públicos e elogiosos da direção e do coreógrafo. Entendemos que esses comandos ou elogios operam significados no campo das feminilidades, que podem inclusive produzir efeitos discursivos nos corpos via assimilação que pode restringir as *performances*, mas também oferecer conforto e segurança (BENTO, 2014a; WEEKS, 2015) como uma espécie de localização (CARVALHO, 2011) no grupo para essas transgressoras.

Mas, nesse processo, as damas também fazem jus de sua experiência e dos seus conhecimentos para a composição coreográfica. Há uma relação de mão dupla na qual o desenvolvimento das personagens da quadrilha também operam sentidos na vivência do

sujeito em sua vida cotidiana; assim como os processos de socialização e os atributos desse mesmo sujeito engendram sua personagem.

Desenvolvimento do personagem de acordo com o tema é fácil, porém eu não me transformei no que eu sou hoje, trans, travesti, não me transformei devido a só querer dançar de dama, já era antes (...) Influíu outras coisas, não influi só a quadrilha, entendeu? Mas eu incorporar esse personagem de acordo com o tema é mais fácil, porque antes disso eu já tinha aquela postura, já queria ser aquilo que eu sou hoje, eu já tinha essa certa feminilidade então é fácil. É apenas ensaiar e incorporar realmente aquilo que se pede (QUADRILHEIRA 4, 23 anos, dança há 7 anos na Tradição).

Para a quadrilheira 4, a produção de sua identidade de gênero reflete interpelações de outras experiências de sua vida, o que lhe propicia certo conforto e tranquilidade na caracterização da personagem para o espetáculo. Entendemos que, nesse caso, o reconhecimento da identidade opera também um processo de autoconfiança que impacta nas imagens projetadas no espetáculo.

Ao longo da pesquisa de campo, percebemos que diferentes categorias são mobilizadas no universo quadrilheiro. As identidades extrapolam as nomenclaturas dispostas no acrônimo LGBT. Há um transbordamento dos sujeitos que acompanha o florescimento de novas possibilidades identitárias, gestadas pelas interpelações do contexto social e da experiência. Ilustram esse transbordamento, as falas da quadrilheira 2, que se identifica como *semitrans*, e a quadrilheira , que se define como *montaria*, engendrando sentidos dentro e fora da quadrilha. Nessa perspectiva, elas explicam o que consideram *semitrans* e *montaria* respectivamente.

Na quadrilha, é porque tipo... Uma trans ela se comporta como uma trans 24h e eu infelizmente ainda não posso me comportar como uma trans 24h por conta de trabalho, de vida pessoal. Então tem momentos que eu chego no ensaio e eu não tô de menina, ainda tô de "menino" (sic), tô numa fase de mistura ainda (QUADRILHEIRA 2, 25 anos, dança há 8 anos na Tradição).

Eu costumo dizer quem me pergunta o que eu sou, eu digo que eu sou montaria, os meninos até brincam comigo. Eu digo que eu sou montaria porque tem gente que tipo que se veste de mulher 24h porque é opção da pessoa e diz eu sou mulher. Não, eu não sou assim e eu acho que como cada pessoa é pessoa eu não tenho essa visão. Eu sou eu, se eu acho que é meio dia e eu acho que tem que ir no mercado comprar alguma coisa e eu quiser colocar uma saia eu vou colocar uma saia, porque é o que eu quero naquele momento. Se eu quiser ir no mercado sem blusa, eu vou sem blusa porque é o que eu quero no momento. Tem gente que confunde um personagem com a sua vida pessoal, não, eu não tenho problema. Minha mãe tem hora que me chama de [nome social 1], tem hora que me chama de [nome social 2], tem hora que me chama de [nome de registro], que é meu nome de batismo, e não tem problema nenhum. Eu sou isso, eu sou do povo. Eu não tenho problema de me chamarem de [nome social 2] no meio da rua, eu não vou parar pra dar esculhambação. Não porque é isso, eu não posso criar aquilo eu sou [nome social 1], eu sou mulher. Não,

na minha concepção eu não sou, não tem pra que eu criar aquela imagem de eu sou mulher e tá batendo, eu acho que isso é de pessoas. Se tem gente que quer bater nessa tecla, corre e briga, tá aí o sindicato das trans que... abriu também, os deputados assinaram pra que possa modificar o nome, para que você possa fazer sua identidade com o nome de mulher. Parabéns pras que gostam, mas eu não gosto, eu não tenho problema nenhum com isso (QUADRILHEIRA 3, 20 anos, dança há 3 anos na Tradição).

A segurança esbanjada pela quadrilheira 3 está alicerçada em sua identidade transitória, a “montaria” é ser homem e mulher simultaneamente, mas também não ser nenhum deles. Ela embaralha as categorias de gênero nos seus nomes (nomes sociais e de registro) e na sua aparência física sem transformações definitivas, mas sempre incrementadas com diferentes elementos. Nas apresentações dentro e fora da quadrilha ela escapa a binariedade e a fixidez das identidades e sobrepõe identidades “masculinas” e “femininas”. Bailarina, ela dança, frevo, caboclinho e quadrilha e faz também da dança um espaço de expressão de suas “montarias”, aflorando distintas imagens identitárias em cada manifestação e no seu cotidiano. A quadrilheira 3 reforça a ficcionalidade em que o gênero é produzido, além de romper com a ideia de identidades fixas, e nos mostra a incorporação de distintas tecnologias para uma construção diferente do gênero no limiar dos discursos hegemônicos (BUTLER, 2013, 2015; LAURETIS, 1994).

Em relação a eu dançar de mulher nos outros grupos também não tenho problema, eu até prefiro dançar mais de homem, porque imagina eu dançando frevo ao meio dia de mulher, não, não, não. Até porque tem muita coisa que me incomoda. É uma opção minha. Tipo quadrilha tem coisas que eu não gosto. Tem figurino que eu não gosto porque eu sei que vai me incomodar. Mas eu que quis dançar, eu vou ter que fazer. Mas se for pra eu escolher isso em outro grupo eu não quero, eu prefiro dançar de menino (QUADRILHEIRA 3, 20 anos, dança há 3 anos na Tradição).

Entretanto, ainda que assumam distintas identidades e produzam imagens distintas, elas compreendem corpos dissidentes que provocam fissuras nos modelos hegemônicos do corpo, do gênero e da sexualidade e que se aproximam na medida em que passam a ser agrupados sob uma mesma categoria, as damas.

Sentidos para damas e cavalheiros

Os discursos de contenção das performances coreográficas e dos comportamentos inscritos em um ideal regulador de coerência das hierarquias materializadas no cotidiano social são assumidos como uma verdade pelas brincantes dissidentes. Um conjunto de normas é mobilizado e formula um roteiro de dramatização dos personagens do folguedo, como um

código de condutas do que compreende a feminilidade e a masculinidade e sinalizam limites para essas representações. Nessa perspectiva, as personagens ao serem mencionadas estão impregnadas de sentidos, são categorias que agregaram atributos distintos e antagônicos, um conjunto de estilos corporais com *status* de natural, e, conseqüentemente, de comportamentos que circulam no campo do inaceitável ou do incompreendido para damas e cavalheiros. Como podemos identificar na fala da quadrilheira 1.

O nome já diz, né, dama. Você tem que ser uma dama, mas não necessariamente, né? Mas eu, enquanto quadrilheiro, eu... quando eu tô... transformado, ou travestido, ou vestido de mulher, eu gosto de ser feminino, de esbanjar de certa forma uma feminilidade, né? Porque eu acho feio, sinceramente eu acho feio, quando tem outras meninas, até meninas, que no caso são mulheres cis, que elas tenham, assim são mais machão, são mais machuda e tudo mais. Eu acho feio, porque ela precisa ser delicada e tudo mais. Mas eu acho que cada pessoa tem que agir da forma que acha que é melhor pra ela (QUADRILHEIRA 1, 27 anos, dança há 3 anos na Tradição).

Conquanto considere uma liberdade de agir dos/as brincantes, percebemos que a reiteração do discurso por diversas instituições sinaliza a aceitação, ainda que subliminar, de modelos ideias pelos dissidentes e constituem uma jornada em busca de inteligibilidade heteronormativa. Nesse caminho, a quadrilheira 2 expõe que uma dama deve se comportar como dama e cavalheiro como cavalheiro.

Um cavalheiro [não deve] se comportar como uma dama e uma dama [não deve] se comportar como cavalheiro. Já aconteceu, já observei isso. Mas é geralmente gente que tá ainda se aprimorando. Geralmente são gays que tão migrando agora de cavalheiro pra dama, ainda tem uma pegada meio masculina, mas isso só adquire com o tempo (QUADRILHEIRA 2, 25 anos, dança há 8 anos na Tradição).

O aprimoramento mencionado pela quadrilheira 2 reflete uma necessidade de reprodução de atos, que para ela decorre principalmente por meio da experiência da “migração” e é adquirido ao longo tempo, e expõe os limites do próprio marco regulador. Entendemos que a persistência na reiteração do conjunto de estilizações corporais adequadas ao personagem, um processo de encenação e reencenação, aponta a ficção em que ele é construído, a simulação de gestos, movimentos e estilos constituem a ilusão de um “eu” que supõe uma estrutura generificada e permanente (BUTLER, 2015).

Eu acho que tem. Porque tem certas mulheres, meninas já, que elas já têm aquela delicadeza que o nosso projetista quer. Já tem certos gays que não tem tanto, né? Que por ser masculino são brutas e que tem que tá ensaiando, tem que tá tendo aquela referência para poder pegar os trejeitos. E as trans eu acho que é um pouco

difícil porque querendo ou não tem seu lado masculino, tem o lado bruto (QUADRILHEIRA 3, 20 anos, dança há 3 anos na Tradição).

A busca pela semelhança com um modelo ideal revela os efeitos paródicos que ao mesmo tempo em que se aproxima de ficcionalidades do corpo e do gênero mantém diferenças entre o objeto que se deseja imitar e a materialidade parodística (MIRANDA, 2013). Na teatralização da feminilidade, a busca pela imagem unificada de dama transcende os espetáculos apresentados nos arraiais e concursos e é percebida nos ensaios preparatórios e eventos públicos da quadrilha. Saias, saltos, perucas, enchimentos e maquiagens entram em cena para processar a imitação e tentam criar uma aparência uniforme para espectadores e brincantes. Ensaiar “montada” de dama aparece como uma determinação dos grupos, principalmente para as que não vivenciam experiências no campo da transgeneridade, na medida em que esse ato complementa um comportamento considerado essencialmente feminino. Como podemos observar no discurso de um dos diretores da Fequajupe, reproduzido por Vieira (2015): “não é só querer e gostar da dança. Tem que saber como fazer uma maquiagem agradável, se ajeitar e ter cuidado com todas as partes do corpo, para não causar nenhuma estranheza no público”.

Seguindo a orientação da diretoria ou subvertendo os pares categoriais dicotômicos (traços da ambivalência da paródia) muitas damas dissidentes, principalmente as encenadas por homens gays, desenvolvem e encarnam personagens para brincar quadrilha. Estilos, gostos, linguajar e personalidade envolvem a criação dessa matuta que participa dos ensaios e dos eventos públicos promovidos pelo grupo. É o caso da *performance*, ou da entidade, desenvolvida pela quadrilheira 1 para dançar na Tradição que nos relatou o seu processo de criação.

Tem todo um começo de como foi [nome da personagem 1] e como [ela] é hoje. No começo eu não tinha ideal realmente, porque eu nunca tinha me montado na Lumiar. Eu comecei a ensaiar como cavalheiro, mas por um motivo que eu não me via realmente dançando como cavalheiro ai resolvi dançar como [nome da personagem 2], que na verdade não era nem [nome da personagem 1] no tempo (...). Ela foi batizada. Ai no primeiro ensaio eu cheguei a ir ainda... Quem me maquiou foi esse mesmo maquiador que me maquia hoje, ele também não tinha tantas técnicas como tem hoje. Ai eu fui com uma peruca preta, não entendia muito bem, porque também não convivia muito com os meus amigos que se montavam, era mais com os meninos que não se montavam e também não sabia de dicas. Ai logo no começo foi bem complicado, assim, ficava um pouquinho estranha ainda. Um cabelo preto, tipo aqueles cabelinhos de nylon, que vende baratinho, 30 reais. Pronto foi 30 reais que eu comprei esse cabelo e comecei a montar [nome da personagem 1]. Hoje em dia [ela] se veste mais cara, né? Ela gosta de ostentar. (...) Ela gosta de ostentar um pouquinho. Ela às vezes quando passa numa loja vê um vestido, tem alguma festa, quer comprar o vestido, quer mandar fazer o vestido. Eh... [nome da personagem 1] tem 1, 2, 3, 4 saltos... 4 ou 5 saltos, tem maquiagem também e tudo mais, tem uma

peruca já, uma ou duas perucas que são *full lace*. E realmente, quando você acaba... se aperfeiçoando, digamos assim, pra se montar você quer ficar mais bonita ainda e quanto mais você faz, mas você fica contente (QUADRILHEIRA 1, 27 anos, dança há 3 anos na Tradição).

Os recursos utilizados pela quadrilheira 1 e também por outras brincantes permitem a leitura das dimensões contingentes da corporalidade, que unifica a imagem da mulher, e evidenciam as distinções de uma experiência falsamente naturalizada a partir de uma variedade de artefatos culturais que aponta para a estética do gênero (BUTLER, 2015; NICHOLSON, 2000). Quando não está montada nos ensaios a quadrilheira 1 não se sente tão feminina, sua postura muda, como observamos no campo, até mesmo na interação com outras brincantes. É como se a sua sensualidade e ousadia se esvaísse diante da ausência de maquiagens, perucas, roupas e outros artefatos.

Quando eu tô de [nome de registro do brincante], que eu coloco uma saia, tô de barba, tô careca do jeito que eu sou, eu percebo que eu não fico tão feminino, quanto ficaria se eu tivesse de [nome da personagem 1]. Já quando eu tô de [nome da personagem 1] não, é a todo momento, andando, olhando, dando um xauzinho, um beijinho, um piscadinha de olho. Que eu não faria e não faço quando eu tô de [nome de registro do brincante], como hoje, por exemplo. Eu não me monto hoje por vários motivos, né? Pela indisposição, vir do trabalho, né, cansado para me maquiarm. Outro motivo que eu não sei me maquiarm, eu dependo de outras pessoas para me maquiarm e o meu maquiador ele não tá aqui hoje. E outra também porque o ensaio de hoje ele é muito, ele é mais de aperfeiçoamento do que propriamente de sequências realmente, como são os de domingo. Sem contar que hoje não vai muita gente quanto vai no domingo e os espectadores de hoje são um pessoal mais da comunidade. Às vezes quando vai dia de domingo tem o pessoal da banda, tem o pessoal que vem que fica naquele paredão, tem você, por exemplo, que chega no domingo. Hoje você vai me ver já de [nome de registro do brincante] (QUADRILHEIRA 1, 27 anos, dança há 3 anos na Tradição).

Os efeitos paródicos, no entanto, como vimos são ambivalentes. Subversão e ordem permeiam a produção dos corpos brincantes nas quadrilhas, ambiguidades podem ser percebidas não apenas em cada uma das identidades, mas também nas diferentes maneiras de vivências que compõem a categoria dama. Se na encenação dos espetáculos todas se misturam em meio aos figurinos, apliques de cabelos e maquiagens que procuram uniformizar os indivíduos, durante os ensaios as diferenças aparecem de maneira mais evidente. Além de travestis, transexuais, *semitrans*, *montarias* e personagens circulam também entre a ala feminina da quadrilha homens de saias e bonés – ou, simplesmente, as damas que não ensaiam montadas. Imagens identitárias estas notadas apenas durante o trabalho de campo.

Não obstante as orientações de lideranças quadrilheiras, é comum ver nos ensaios da Tradição figuras que fogem esteticamente do padrão hegemônico de feminilidade. Bermudas *tactel*, camisas de torcidas organizadas dos times locais, camisetas regatas, bonés, carecas e

barbas compõem novas estilísticas corporais com o rodado da saia armada e o bater dos sapatos de saltos altos e embaralham a estrutura linear e generificada dos personagens.

Pra mim o ideal seria que realmente todo mundo se montasse em todos os ensaios, afinal de contas a gente tá dançando como dama e precisa mostrar realmente. Até pro visual ficar mais atrativo, porque até foi discutido pela direção e todos os anos é isso. ‘Pessoal dia de domingo todo mundo montado’, hoje em dia eu tenho o hábito de no domingo ir montada sempre, antes não era mais quando tinha vontade ou tinha disponibilidade para isso. Mas dia de semana eu não gosto de ir montado, porque no outro dia eu trabalho, eu fico às vezes com o olho muito marcado, aí eu realmente não gosto não. Se fosse por mim eu ia para todos os ensaios montados, mas como não depende só de mim, né? (QUADRILHEIRA 1, 27 anos, dança há 3 anos na Tradição)

O não dançar montada é um artifício geralmente utilizado pelas damas que não vivenciam experiências no gênero feminino fora das quadrilhas (ou “não são mulheres 24h” como algumas costumam falar). Entre outras razões destacamos a percepção imagética desses sujeitos nos espaços públicos distintos do âmbito quadrilheiro, por ser a mais mobilizada pelas nossas interlocutoras.

Para algumas brincantes, as relações de trabalho constituem interdições para a montagem, que envolvem desde não dar pistas de uma identidade assumida na quadrilha com uma maquiagem que deixa marcas, como é o caso da quadrilheira 1, como o longo processo de montagem após uma jornada extenuante de trabalho, a indisponibilidade também apontada pela quadrilheira 1 para uma caracterização que dura em média cinco horas. Para outras, geralmente as que moram em bairros distintos dos locais dos ensaios, ir montada significa circular com uma imagem feminina durante o deslocamento, na sua maioria realizado em ônibus, para os ensaios.

Aparecer caracterizada aos olhos de terceiros distantes da dinâmica da manifestação favorece uma interpretação de que a personagem seria na verdade uma vivência cotidiana desses sujeitos. É assim, que as imagens acima descritas, a mistura de elementos considerados masculinos e femininos em um só corpo, aparecem de forma frequente nos grupos. As intervenções corporais, ainda que temporárias, encontram limites nas vivências cotidianas, nos espaços de sociabilidade externos ao folguedo, de algumas das brincantes.

Relações de sociabilidade

A dinâmica interna das quadrilhas favorece a criação de uma rede de sociabilidade. A existência de uma cadeia produtiva do ciclo junino e a articulação de um movimento social forte articulado por meio de federações, confederações e outras entidades representativas⁹⁹, constituem apenas uma das faces dessa rede. Para nossa pesquisa, no entanto, importa compreender as relações interpessoais e as trocas cotidianas que ocorrem internamente no folgado, destacando as interações a partir das quadrilheiras dissidentes com os/as demais brincantes, com a diretoria e com os seus pares no espetáculo.

No decorrer do trabalho de campo, percebemos fortes laços de amizade e respeito na Tradição. Durante esperas e intervalos é comum se formarem pequenos grupos, normalmente por afinidades ou ainda por necessidades. Pequenas conversas, brincantes que se ajudavam nos passos mais elaborados da coreografia, o cuidado com filhos/as que acompanham os ensaios dos domingos, as brincadeiras com a vendedora de picolés que fica com seu isopor na quadra dos ensaios para apaziguar o calor decorrente das repetições coreográficas, abraços, histórias, divergências e muita descontração. Um clima que é percebido até por quem observa com distanciamento os ensaios da Tradição. Quando acaba o São João, além das vitórias em concursos e da explosão da estreia, é do clima, do estar junto que as brincantes, como a quadrilheira 4, parecem sentir mais falta.

Então, o São João pra mim hoje em dia é tudo, por incrível que parece só tem poucos dias, só são dois dias. Mas pra gente que é quadrilheiro o São João já é agora, o São João já é depois do Carnaval. Porque o tempo que a gente passa mais junto é o tempo antes da gente estreiar, depois estreia e começa a dançar é uma energia, uma alegria maravilhosa, mas passa rápido, num estralar de dedos. E o que mais a gente sente falta é dos ensaios, é do tempo antes da estreia. A estreia é maravilhosa, lógico. A gente estreia, a gente dança com aquela roupa, com aquilo que a gente ajudou, aquilo que a gente viu sair do papel pra poder a gente vestir e chegar nos lugares e dançar, emocionar e etc. Mas o que a pessoa sente mais falta é os momentos antes do São João (QUADRILHEIRA 4, 23 anos, dança há 7 anos na Tradição).

Nas conversas e depoimentos das/os brincantes, incluindo as postagens em redes sociais¹⁰⁰, família, amigos e amor aparecem de maneira recorrente nas conversas e depoimentos das/os brincantes como motivações para fazer parte de uma quadrilha. Além dos ensaios, as festas e as confraternizações, os encontros na festa do Morro da Conceição e outros eventos estendem o convívio ao longo do ano e contribuem para aprofundar os laços entre os/as brincantes. A quadrilha junina pode ser considerada como

⁹⁹ Para aprofundar sobre a cadeia produtiva do São João e o movimento quadrilheiro ver Menezes Neto (2008) e Almeida e Lélis (2004).

¹⁰⁰ <https://www.facebook.com/juninatradicaope/>

um *pedaço*, um lugar onde os quadrilheiros, além de dançar comungam símbolos, valores e experiências; conhecem e reconhecem pessoas; formulam expressões semânticas, datas e eventos particulares; fazem amigos, namoram, e vivem situações que oscilam entre harmonia e conflito (MENEZES NETO, 2008, p. 100).

O espetáculo dançado nos concursos e os ensaios para treinar as coreografias, não dão conta dos sentimentos, relações e vivências experienciadas no dia a dia da manifestação (MENEZES NETO, 2008). No entanto, nem todas as relações dentro de uma quadrilha são uniformes, o que pode ser considerado normal em coletivos que reúnem mais de 100 pessoas. A formação em subgrupos costuma, entre outras coisas, decorrer de laços de afeto e afinidade (CHIANCA, 2013; MENEZES NETO, 2008). Percebemos que, apesar do bom trânsito entre todas brincantes, há uma maior aproximação entre as damas dissidentes ou ainda de pessoas que comungam de experiências identitárias próximas, como ratifica a quadrilheira 1.

As minhas amizades são mais com os cavalheiros. Aliás, cavalheiros oh (risos) É porque os meninos são meninas (risos). As minhas amizades são mais com as damas, mas eu não tenho, eu não vou dizer a você que eu tenho amizade muito próxima assim das pessoas não. Assim... Eu consigo fazer amizade com todo mundo, consigo interagir com as pessoas, consigo gostar das pessoas, consigo também não gostar de algumas pessoas (QUADRILHEIRA 1, 27 anos, dança há 3 anos na Tradição).

Na fala abaixo, a quadrilheira 1 ainda destaca o tratamento recebido na Tradição, comparando com a outra quadrilha que ela dançou.

Na Lumiar, o pessoal lá sempre me chamou só de [nome de registro do brincante], sempre me chamou, até quando eu tava montado chamava (...). Quando eu vim pra Tradição, logo no começo era [nome de registro do brincante] também, logo no comecinho, depois que eu comecei a me montar e tudo mais, comecei a ir pra festas de quadrilha montada também e tudo mais, o pessoal hoje em dia dificilmente me chama de [nome de registro do brincante]. Até assim o pessoal me chama de [nome da personagem 1] (...). Sempre me chama de menina. Também pelo fato do pessoal atribuir a gente ao nome feminino, sempre falar “a senhora”, “bicha venha cá”, “a senhora”. Sempre chamando no feminino, aí acaba também chamando diretamente [nome da personagem 1], a relação do pessoal muitas vezes, às vezes chega a ser até mais [nome da personagem 1] do que o próprio [nome de registro do brincante] (QUADRILHEIRA 1, 27 anos, dança há 3 anos na Tradição).

O reconhecimento da quadrilheira 1 no campo da feminilidade pelos outros brincantes, a partir de um tratamento de acordo com a sua imagem identitária de brincante, indica respeito e produz efeitos na sua performatização, uma vez que fortalece a existência e os atributos dela. Além disso, a utilização de expressões como “bicha” e “senhora” é uma estratégia da diretoria da Tradição de construir relações mais horizontais com os participantes,

uma forma de aproximar as lideranças do grupo com quem dança nos espetáculos, conforme destaca o diretor A. Tal aspecto ratifica o que Butler (2015) expõe que as categorizações de macho-fêmea, homem-mulher, hetero-homossexual não são naturais mas sim construídas por meio da linguagem que materializa a inteligibilidade em pares dicotômicos excludentes e hierarquizados.

É um linguajar que é da tiração de onda, mas a gente entende como um linguajar que aproxima, que facilita o diálogo. (...) Faz parte de um discurso que coloca você num lugar horizontal pra quem tá dançando se você vai com um discurso muito normativo da diretoria 'não, porque num sei o quê', distancia. Então, o discurso, em algum momento, ele pode aproximar ou distanciar, superar preconceito ou estabelecer preconceito, ele pode romper com a discriminação ou promover a discriminação (DIRETOR A).

Essas expressões, que circulam também no campo do jocoso e do deboche, configuram-se como artifício de aproximação, mas também transformam experiências discriminadas socialmente em resistência e questionamento da heteronormatividade a partir de uma lógica parodística. Trata-se da legitimação dos corpos dissidentes no campo da feminilidade a partir da linguagem, bem como da ressignificação de termos que antes circulavam como xingamento e agressão às identidades disparatadas.

Mas para que a harmonia do grupo funcione nos espetáculos, além de boas relações entre brincantes e lideranças, o entendimento entre os pares da dança é fundamental. As definições da díade, geralmente, são realizadas pela diretoria que, entre outros aspectos, considera afinidades, habilidades de dança ou características físicas (como altura, por exemplo). Mas é no dia a dia dos ensaios que as relações entre a dama e o cavalheiro se aprofundam, o par vai se conhecendo e compreendendo o estilo de cada um na quadra, criando códigos na dança, ressaltando as semelhanças, enfim criando uma sintonia coreográfica que pode inclusive transformarem-se em relações de amizade. Mas, a proximidade também pode provocar distanciamentos e desentendimentos, provocando a troca de pares durante a preparação do espetáculo ou até mesmo relações de indiferenças.

Todas as nossas entrevistadas mostraram ter boa relação com seus pares. Algumas delas construíram uma relação de amizade que ultrapassa os espaços da Tradição, como podemos perceber na fala da quadrilheira 2, que em sete anos na quadrilha dançou com quatro pares diferentes.

Já dancei com outros pares. Eh... eu já tive... deixa eu contar aqui... um, dois, três, quatro... quatro pares diferentes na Tradição, quatro pares diferentes, tenho 7 anos de quadrilha quatro pares diferentes. E tipo... Foram pares legais. Meu primeiro par

foi bom, foi maravilhoso. O segundo já não foi nem tanto. O terceiro foi bonzinho. E o que eu tô hoje é o que me acompanha há algum tempo, ele já conhece a minha chatice, eu já conheço a dele, eh... Ele já sabe quando eu não tô bem, que eu tô precisando de ajuda tipo... Eu cansei, ele sempre me guia... E vice-versa, eu já sei quando tá acontecendo alguma coisa com ele, tipo... É muito bom. Tipo... é uma amizade que vai além do ciclo junino, a gente sai junto, vai pras festas independente do São João (QUADRILHEIRA 2, 25 anos, dança há 8 anos na Tradição).

Mas, tratando-se de vivências desses sujeitos dissidentes, há outras questões que permeiam as relações, tais como incertezas, estranhamentos e preconceitos. Na Tradição, pela fala de nossas interlocutoras e da diretoria, percebemos que há uma abertura para que o desconhecimento inicial, o nunca ter dançado com uma bicha (sic), seja revisitado pelo cavalheiro a partir da convivência e do respeito, capazes de criar vínculos de afinidade entre o par.

Eu danço com ele desde o ano passado. Agora quando colocou ele, ele tinha me confidenciado que nunca tinha dançado com bicha. Porque ele veio de uma quadrilha que, entre aspas, não entra, não tem caricatas, alias tinha caricatas, só não tem transexuais, travestis ou meninos que dançam de meninas, a conhecida Raio de Sol. (...) Ai quando ele chegou aqui, ele me falou que não tinha o costume de dançar, que era uma experiência nova para ele e tudo mais. E ele disse que tava gostando, tava adorando e ele, assim, é bem amostrado, um pouco parecido comigo. Ai, a gente gosta de aparecer mais que o outro, ai a gente acaba, a gente teve uma relação bem homogênea, no sentido de que ele gosta eu também gosto, que é de aparecer, se expressar e tudo mais. E até hoje a gente tem uma relação muito boa, inclusive ele tinha dito que se não fosse para dançar comigo ele não queria dançar com nenhuma dama não (QUADRILHEIRA 1, 27 anos, dança há 3 anos na Tradição).

Acreditamos que o fato da quadrilha ser definida por muitos brincantes como “social”, sendo considerada, inclusive, um dos grupos locais mais aberto a participação dos diferentes sujeitos da feminilidade, é fundamental para o desenvolvimento de relações como a narrada pela quadrilheira 1. Dançar na Tradição é estar aberta às possibilidades que circulam na sua estrutura, é aceitar as regras de funcionamento do grupo e, principalmente, respeitá-las.

Por fim, destacamos a fala da quadrilheira 4 por entendermos que ela corrobora com a ideia de que as personagens podem aparecer como possibilidade aberta aos brincantes, contorno que abordamos no primeiro tópico deste capítulo¹⁰¹, pessoas que assumem identidades situacionalmente.

O desse ano eu deixei ao ver da direção da quadrilha, não escolhi nem cavalheiro pra mim, deixei a direção colocar. E colocaram uma pessoa que eu já tinha afinidade, que por incrível que pareça dançou de dama ano passado e esse ano é meu cavalheiro. Eu maquiei ele no ano passado pra dançar de dama na quadrilha. E esse ano é meu cavalheiro, já tinha uma afinidade e ele tá incorporando o papel dele

¹⁰¹ Ver as falas dos diretores na página 82.

como cavalheiro muito bem (QUADRILHEIRA 4, 23 anos, dança há 7 anos na Tradição).

Diante do livre trânsito dos brincantes entre as categorias da quadrilha¹⁰², a dimensão generificada das personagens e do processo de composição a partir de práticas reiteradas que invocam aparências naturais para manter a estrutura cênica desestabiliza-se. A presença das corporalidades dissidentes ao mesmo tempo em que reproduzem concepções estanques, borram as fronteiras, complexificando as noções de gênero e sexualidade tanto no campo estético quanto no social no interior do folguedo.

5.3 Quadrilha junina, cidadania e direitos humanos

Percebemos, desde que começamos a acompanhar os concursos de quadrilhas no Recife, mais precisamente a partir de 2009, que o São João erigiu-se como um espaço de sociabilidade homossexual e, cada vez mais, tem abarcado uma diversidade sexual e de gênero mais ampla. O campo desta pesquisa, no entanto, nos forneceu uma dimensão mais apurada da participação LGBT na festa, nas diretorias dos grupos, na cadeia produtiva do ciclo junino nas mais distintas atividades profissionais (formais ou informais), no corpo de baile dos grupos e até mesmo no público que acompanha as apresentações é possível observar a circulação de corpos dissidentes, não apenas pelas pistas que as imagens identitárias nos fornece, mas também pela multiplicidade de discursos em torno da identidade que acompanham a manifestação.

Mesmo considerando que os sujeitos dissidentes que performatizam as imagens identitárias coreografadas nas apresentações sejam o nosso foco de pesquisa, é preponderante destacar que os discursos externos, o dos bastidores, constituem também as experiências vivenciadas no interior do folguedo. A construção da temática dos espetáculos, a linguagem vocabular entre os/as quadrilheiros/as, a atuação da diretoria, a presença de ativistas de movimentos sociais, a *drag queen* apresentadora do Pré-Junino 2017 da Fequajupe, e no intervalo das apresentações um desfile com pessoas trans¹⁰³, são exemplos de discursos que estão constantemente condensando sentidos de gênero e sexualidade e, conseqüentemente, reforçando a ideia do São João como uma festa LGBT. É diante da multiplicidade de

¹⁰² Ressaltamos que as mulheres cisgêneros não aparentam, de acordo com as nossas observações, ter a mesma liberdade de trânsito para as categorias que representam as masculinidades.

¹⁰³ Atividade realizada em parceria com a organização social Mães pela Igualdade.

discursos que advém, nos grupos pernambucanos, a possibilidade de assumir nos espetáculos personagens que circulam no campo do desejo ou da identidade cotidiana assumida pela brincante. Para nossas entrevistadas, esse estágio de aceitabilidade foi alcançado em um caminho tortuoso, que percorre da impossibilidade à tranquilidade. Entretanto, todas elas afirmam que ainda há preconceitos tanto em outros estados, quanto em alguns grupos locais que essencializam as feminilidades.

Hoje eu enxergo de maneira tranquila, mas já teve anos que não foi. Já teve anos que muitos queriam ter essa oportunidade que certamente eu tenho hoje e muitas têm e não teve, entendeu? Mas hoje eu enxergo de uma maneira tranquila, já são a maioria dos grupos juninos já aceitam meninos pra dançar de menina na quadrilha que antes era muito crítico, até a visão dos jurados era crítica e era inaceitável, hoje em dia não, passa. Mas de uma certa forma ainda existe muito preconceito em relação a isso, ainda existe. Mas hoje em dia eu levo isso na tranquilidade (QUADRILHEIRA 4, 23 anos, 7 anos de Tradição)

Em Pernambuco eu acho maravilhoso, porque tipo é uma valorização que antes não tinha. Eu ainda acho ruim em relação a outros estados, porque tem estados que são preconceituosos. E tem grupos em Pernambuco que ainda são preconceituosos, que não admitem trans, gays, travestis dançando de dama e ainda se subjugam eh... a quadrilha 100% feminina. Ai é uma pergunta, aonde fica a feminilidade deles? Só tá na sexualidade? Mas fora eles, Pernambuco tá se abrindo muito a mente. Tá se abrindo não, tem uma mente muito aberta (QUADRILHEIRA 2, 25 anos, dança há 8 anos na Tradição).

Eu acho super importante que exista isso. Como eu já disse a você no meu discurso, que eu acho que cada um pode ser o que ele quiser independente de gênero ou qualquer outra coisa. E eu percebo isso até de outras quadrilhas de fora, porque tem muitas quadrilhas de fora que não tem dentro do ciclo pessoas trans e até tem, mas assim, são aquelas que o biótipo não entrega muito, sabe, o rosto não diz muito que ela é transexual ou travesti. As quadrilhas daqui não, eu percebo uma abertura muito grande com relação a isso. Lumiar foi uma das pioneiras nesse sentido, Tradição também começou a colocar realmente meninos que gostam e se sentem muito bem dançando de meninas, eu acho que isso é muito importante para que outras pessoas comecem a visibilizar esse grupo que de certa forma acaba sendo menosprezado, acaba sendo, de certa forma, as pessoas agir com certo preconceito. E eu acho que é muito importante que isso aconteça sim (QUADRILHEIRA 1, 27 anos, dança há 3 anos na Tradição).

Destacamos que, apesar das ambiguidades que ora circulam no campo da inclusão e da exclusão ou da liberdade e do controle dos corpos, um dos aspectos mais relevantes, ao menos para as brincantes que dialogamos, é o fato da performatização das feminilidades pelos sujeitos desviantes na quadrilha visibilizar identidades sexuais e de gênero que, historicamente, são discriminadas e vivem em estado latente de precariedade no que tange ao acesso a direitos. Essa visibilidade opera sentidos na vida das brincantes, na medida em que passam a ser reconhecidas por terceiros e por si mesmas.

Eu acho que depende muito da organização que tá se tendo ali, porque... e é uma questão também cultural, né? Como já caiu de certa forma no costume, como por exemplo aqui em Pernambuco ter muitas quadrilhas que meninos dançam de meninas, então a plateia de certa forma já entende que já existe aquilo. Então encara aquilo como sendo normal. E quanto mais se tem isso, por isso que eu apoio que realmente tenha, quanto mais se tem isso mais as pessoas vão encarar como sendo algo normal e que de fato é normal. E com relação aos jurados pela posição que eles estão ali, eu acho que realmente eles precisam encarar aquilo tudo como arte e que é uma arte, independente de orientação, gênero e tudo mais (QUADRILHEIRA 1, 27 anos, dança há 3 anos na Tradição).

Em Pernambuco é muito boa, a gente não tem o que falar não, lógico se for um bairro mais humilde tem ainda aquelas brincadeiras tudinho, mas a gente tira de letra, é saber levar. Já em concursos grandes a gente não sente tanto a diferença, é mais quando tem concurso de bairro (QUADRILHEIRA 2, 25 anos, dança há 8 anos na Tradição).

Todas as damas entrevistadas, bem como as que conversamos informalmente no campo, foram unânimes em afirmar que são reconhecidas e tratadas como muito respeito, na sua quadrilha e em outros espaços em que se apresentam, sem, no entanto, deixarem de pontuar que ainda existe preconceito em grupos e espaços pontuais. Para a quadrilheira 4 esse acolhimento está relacionado ao fato de que o público que acompanha as quadrilhas ser, majoritariamente, de LGBTs. Nesse sentido, percebemos uma valorização da identificação entre público e brincante, o compartilhamento de vivências que se inscrevem no campo das dissidências contribuem para a receptividade e o respeito na arena dos espetáculos juninos.

Completamente aceitável, porque é um público que na maioria, a maior parte do público é um público LGBT. O público quadrilheiro, de nós quadrilheiro, é um público LGBT. A quadra de onde dançarmos é lotada de público LGBT. Tem héteros, tem sim, que prestigia e vai lá admirar o trabalho, mas a maior parte, a maior massa é LGBT (QUADRILHEIRA 4, 23 anos, dança há 7 anos na Tradição).

Não obstante, a relação com o público que acompanha os concurso também não está isenta de interdições e, por vezes perpetra violências simbólicas, além de não ser uniforme para todas as brincantes dissidentes. Nas cerca de 50 apresentações que acompanhamos do Pernambucano, ao longo das edições de 2016 e 2017, observamos que, na grande maioria dos grupos, os corpos dissidentes costumam estar dispostos nas últimas fileiras do quadrado ou em cenas pontuais das esquetes teatrais.

Nas quadrilhas de menor porte, geralmente aquelas com o mínimo de pares exigidos no regulamento e com figurinos e cenários menos elaborados, as pistas que permitem a identificação dos corpos dissidentes chamam a atenção na medida em que afastam esses corpos da matriz de inteligibilidade. Sem os apliques, os enchimentos, os artifícios de uma boa maquiagem e um figurino adequado às medidas das brincantes, a plateia passa a

acompanhar de maneira mais minuciosa essa imagem que se destaca dentro do grupo. Em algumas apresentações, observamos que a plateia acompanhava com olhar atento esses sujeitos que saltam aos olhos pelos passos exagerados ou mesmo de peças do vestuário que caem durante a apresentação, sempre com piadas e risos que ressaltam a desconformidade desses corpos com os modelos hegemônicos da feminilidade.

O mesmo não observamos com os grupos grandes. Primeiro porque a performatividade das brincantes, fruto de exaustivos ensaios, comandos e investimento em elementos que são incorporados aos corpos brincantes, tende a uma maior aproximação dos padrões sociais de feminilidade. E, além disso, o público que acompanha é uma verdadeira torcida comunitária do bairro em que está radicado o grupo, as quedas ou os problemas nos trajes durante a execução da dança costumam ser recebidos com apreensão pelo público da arquibancada. Entendemos que o reconhecimento perpassa pelo processo de inteligibilidade com os modelos hegemônicos, que se aproximam mais nas quadrilhas de grande porte.

Para as damas da Junina Tradição, quadrilha considerada grande no ciclo junino por ser campeã de diversos concursos, e, destacadamente, para as que entrevistamos, a ala feminina é uma zona de conforto, de encontro pessoal e de reconhecimento do público, como podemos observar na fala da quadrilheira 2 abaixo.

São João pra mim é tudo, São João pra mim é... Muitos acham que carnaval é uma festa boa, eu ainda prefiro mil vezes meu São João porque é nele que eu consigo ser quem eu sou, brincar, ser feliz, em busca dos meus sonhos e dos meus objetivos e conseguir o reconhecimento do público diante a cada apresentação (QUADRILHEIRA 2, 25 anos, dança há 8 anos na Tradição).

Nesse sentido, como já mencionamos, a chegada ao posto de damas também opera sentidos nas vivências dos sujeitos que se reconhecem no campo de identidades não hegemônicas. Além da visibilidade e do reconhecimento do outro alçando-os a condição de brincante, a experiência produzida a partir de uma imagem identitária inscrita no âmbito das feminilidades consiste em um processo de superação de regulações, de revelações e de autoconhecimento. Para a quadrilheira 1, como podemos observar no trecho da entrevista abaixo, a quadrilha contribuiu também com o conhecimento de sua sexualidade e, por meio de uma personagem, uma liberdade de sentimentos e expressões que estavam de certa maneira escondidas, ou simplesmente interdidas pelos discursos de poder, entre eles o da religião.

Como diz Maria Clara (de Sena), né? Quadrilha muda a vida da pessoa, né? (...) Antes de ser quadrilheiro eu tinha uma outra história totalmente diferente e oposta a tudo isso, eu era testemunha de jeová, eu tinha uma religião e que não comungava

de nenhum tipo festivo, de nenhum tipo de situações como essa, por exemplo. Então para mim foi uma quebra de paradigma muito grande com relação ao conhecimento, com relação a minha sexualidade, foi muito importante pra mim o fato de ter me encontrado como brincante, como dançante, como quadrilheiro. Pra mim foi muito importante, porque eu pude me enxergar enquanto [nome de registro do brincante], enquanto [nome da personagem 1]. Porque [ela] pra mim é um personagem que eu crio que me fez mais feliz no sentido de que quando eu danço, eu me desestresso, quando eu danço eu me liberto das minhas coisas (QUADRILHEIRA 1, 27 anos, dança há 3 anos na Tradição).

A performatividade desempenhada a partir da criação de personagens incorporadas exclusivamente em espaços da quadrilha – a exemplo de ensaios, apresentações e festas -, com trajes e características, em tese, distintas da performer, pode se caracterizar como um momento de libertação e de autoconhecimento. Para damas como a quadrilheira 4 que já se reconhecia como trans, antes mesmo de dançar como dama, a quadrilha contribuiu para aprofundar o processo de transição para o gênero de sua identificação. Ela já se considerava trans/travesti, mas a possibilidade de performatizar o feminino nos grupos e, conseqüentemente, as implicações dessa caracterização – sendo a maquiagem a mais comum nas falas das brincantes -, fez com que os elementos de feminilidade circulassem em outros âmbitos do seu cotidiano, a exemplo do espaço de trabalho. Esse processo conferiu o que a quadrilheira 4 chamou de coragem para enfrentar o preconceito, a sociedade.

Eu já tive essa mudança antes de entrar em quadrilha, né? Como dama. Mas o que a quadrilha me ajudou nesse meu processo de transição foi a segurança e a coragem de eu realmente afirmar aquilo. Porque pra dançar quadrilha, quando eu comecei eu já trabalhava, então do meu trabalho eu tinha que estar ou sair maquiada pra poder chegar a tempo aqui no Morro, então isso fazia de certa forma com que eu aceitasse daquele jeito não só pra dançar, mas pra sair de onde eu estou para aquele lugar. Então a quadrilha nesse processo de transição trouxe pra mim a segurança daquilo que eu realmente queria, trouxe pra mim a coragem de enfrentar uma sociedade preconceituosa, entendeu? Porque a coragem eu acho que foi o fator principal, ter coragem porque hoje em dia, hoje em dia não, sempre foi muito difícil pra o público entender aquilo que se ver de uma certa forma diferente pra eles. Então a coragem é o fator principal. E a quadrilha me encorajou a eu enfrentar essa sociedade (QUADRILHEIRA 4, 23 anos, dança há 7 anos na Tradição).

Mas se para a quadrilheira 4 dançar quadrilha trouxe essa coragem para enfrentar o preconceito em outros espaços, outras damas vivenciam processos distintos dentro do folguedo, a exemplo da quadrilheira 2 que, como vimos, se identifica como *semitrans* em razão de interdições (ou mesmo de escolhas) em outras esferas de sua vida – o que, registre-se, não deve ser compreendido como uma fraqueza, mas apenas como uma situação diferente. Isso não significa, no entanto, que a experiência na quadrilha também não trouxe mudanças para a sua vida. Ao perguntarmos a quadrilheira 2 se “ser quadrilheira mudou alguma coisa na

sua vida” (pergunta constante no bloco 6 do apêndice A), ela aponta para a quadrilha como um crescimento pessoal e de felicidade, além de compreender o brinquedo como um canal de diálogo com a população, reforçando a manifestação como propulsora de entendimentos coletivos no seu entorno.

Mudou, mudou. Tipo, a gente trabalha muito trabalhos sociais falando sobre o preconceito, sobre assuntos ligados ao nosso dia a dia. Então a gente faz trabalhar muito a cabeça da gente em relação a alguns assuntos e até pra debater entre a gente e a população em geral, como foi no caso do beijo gay, que a gente abriu uma porta que uma quadrilha nunca tinha posto dois homens se beijando dentro do arraial e a gente foi a primeira a fazer isso e a mostrar a sociedade que independente do gênero o importante é ser feliz e buscar a felicidade (QUADRILHEIRA 2, 25 anos, dança há 8 anos na Tradição).

Por todo o exposto, percebemos ao acessar a fala das brincantes que a performatização das feminilidades a partir das imagens coreografadas pelas quadrilheiras dissidentes carregam em seu bojo o reconhecimento, de si mesma e de terceiros envolvidos, da identidade auto-afirmada, como também das suas habilidades artísticas e como sujeitos sociais. Nesse caminho, destacamos as considerações de Zana e Perelson (2013):

A relação afirmativa consigo próprio depende do reconhecimento confirmador por parte dos outros sujeitos: um indivíduo só está em condições de identificar-se integralmente consigo mesmo na medida em que ele encontra para suas peculiaridades e qualidades aprovação e apoio também de seus parceiros na interação (p. 46/-47)

Assim, a relação intersubjetiva, a ser analisada no campo deste estudo, indica para um processo de individuação e de produção de autoconfiança constituindo-se como uma base concreta para a defesa e a reivindicação de direitos (ALBORNOZ, 2011). Observa-se que “a questão do reconhecimento social de travestis e transexuais é um ponto central nas pautas do movimento” de travestis e transexuais no Brasil e esta luta “parece estar associada a outras lutas por direitos sociais” (CARVALHO, 2011, p. 87/113). Percebemos, por esse ângulo, que as falas de nossas entrevistas acabam por posicionar os sujeitos dissidentes na luta política por reconhecimento das identidades, mas também, por outro lado, as imagens identitárias coreografadas produzidas nos espetáculos fornece os contornos simbólicos que reforçam e atestam suas identidades femininas.

Nesse sentido, mais do que uma simples aceitação dos grupos locais, a inclusão de pessoas trans e homens gays na ala feminina na maioria das quadrilhas em Pernambuco deve ser compreendida como uma conquista desses sujeitos. Como vimos, a trajetória de deslocamento da fila dos cavalheiros para a das damas foi, e de certa maneira continua sendo,

um processo tormentoso nos grupos locais e que por vezes perpetra violências simbólicas que estão arraigadas na estrutura social, no que tange, principalmente, aos modelos hegemônicos de masculinidade e feminilidade que operam interdições em todos os corpos brincantes, e que são percebidos ainda com um *status* de normalidade na dinâmica do brinqueado. Ao mesmo tempo, seja aceitabilidade ou conquista, a chegada ao posto de dama escreve um roteiro de inclusão e livre expressão das identidades auto-afirmadas que desloca os sujeitos para um lugar de permissividade nos espaços que compreende os festejos juninos.

Assim, a quadrilha junina com seus espaços de sociabilidade e de reconhecimento apontam para um processo de inclusão que coaduna com os debates em torno dos direitos humanos da população LGBT, no país onde mais se mata travestis e transexuais. A livre participação da vida cultural da cidade, independente da orientação sexual ou identidade de gênero das brincantes, bem como a possibilidade de expressar diferentes performatizações por meio da manifestação cultural constrói, aos poucos, uma forma de cidadania.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na perspectiva de nossa pesquisa, a quadrilha junina se inscreve como uma manifestação da cultura popular que possibilita o acesso a complexidade social do seu entorno que, no caso do Recife, corresponde aos bairros periféricos da cidade. As dinâmicas de reatualização e as inovações do folguedo ao lado dos debates em torno das identidades sexuais e de gênero que circundam nas diferentes esferas da sociedade provocaram mudanças significativas não apenas na manifestação, mas também na esfera pessoal dos/as brincantes.

Neste trabalho, utilizando um referencial teórico *queer* e pós-estruturalista, apresentamos reflexões em torno das noções de gênero e sexualidade evocadas nas quadrilhas juninas, a partir da observação da Junina Tradição e dos Concursos realizados pela Prefeitura do Recife, para desvelar os sentidos produzidos no interior do folguedo, notadamente as categorias mobilizadas e os processos de negociações das corporalidades dissidentes.

No primeiro momento, ao acompanhar as apresentações do 32º Concurso de Quadrilhas do Recife, realizado em 2016, nos detivemos à análise das imagens identitárias coreografadas que emergiam nos espetáculos apresentados no Sítio Trindade. A multiplicidade de performatizações entre personagens que possuem roteiros coreográficos e figurinos idênticos, inscritos em um processo de composição generificado, chamou a atenção por reforçar a ficção da construção do gênero e denunciar a falácia que funda sua estrutura binária. O que nos revelou a importância de compreender as categorias mobilizadas e a forma como elas são agenciadas no interior do folguedo, demandando uma análise do processo de caracterização das personagens, o que nos exigiu acompanhar os bastidores de construção dos espetáculos.

Se nas primeiras apresentações dos grupos e na literatura utilizada inicialmente, que estimulou a exploração do campo, as pistas apontavam para a livre aceitação de travestis e transexuais no posto das damas, a análise mais detida revelou as ambivalências nos processos de negociações no interior do folguedo. A abertura acompanhava uma série de discursos que produziam sentidos sobre os corpos que recriavam as distinções categoriais dicotômicas, recuperando e reorganizando as diferenças por meio de interdições e limites às performances coreográficas. A estrutura cênica da manifestação era o elemento chave utilizado para ritualizar e recriar as distinções sociais, indicando comportamentos estereotipados de ser dama e ser cavalheiro.

Optamos por acompanhar mais detidamente a Quadrilha Junina Tradição por ela ser portadora, no imaginário quadrilheiro, de um perfil mais social com ampla participação de homossexuais, travestis e transexuais, além de ser uma quadrilha campeã de diversos concursos. Com base na reunião com a diretoria, nos dez ensaios, nas quatro entrevistas, nas conversas informais e nas apresentações do grupo em três concursos locais pudemos desenvolver as análises sobre os agenciamentos das categorias identitárias na manifestação.

Em nossa incursão no universo quadrilheiro notamos que a sincronia e a marcação dos passos coreográficos, típicos das quadrilhas de *estética não-matuta*, não são capazes de conter a explosão de elementos que formam os mosaicos corporais das/os brincantes. A participação de pessoas que não atendem uma linguagem corporal previamente definida nos deu pistas para constatar certa liberdade de expressão performática que torna visíveis fissuras na estrutura cênica do folguedo. Nesse sentido, travestis, transexuais, *montarias*, *semitrans*, homens gays e outras identidades sexuais e de gênero não apenas circulam nos espetáculos, mas elas estão a todo o momento produzindo sentidos (e questionamentos) no cotidiano da manifestação por meio de diferentes estilísticas dentro e fora de cena. Percebemos, ao longo de nossa análise, que os corpos falantes produzem as narrativas que desestabilizam as representações hegemônicas do masculino e do feminino.

Entretanto, por se tratar de uma manifestação estruturada a partir de uma dimensão generificada, principalmente pelos rituais de conjugalidade inscritos em uma matriz heterossexual, a presença das corporalidades dissidentes provocam tensões na dinâmica cotidiana, fazendo com que as noções de gênero e sexualidade estejam em constante processo de negociação. Nessa perspectiva, os concursos com os seus regulamentos aparecem como um dos discursos de autoridade que detém a tarefa de regular os conteúdos simbólicos e, por vezes, alimentam outros discursos que interditam as performances corporais para manter a matriz linear heterossexual. Às exigências dos certames de disputa somam-se ao enredo apresentado pelo grupo que costumam ser concebidos e desenvolvidos com a expectativa de performatização coreográfica dos atributos que circulam no domínio hegemônico da feminilidade e da masculinidade. De um lado força, vigor e virilidade para os cavalheiros, do outro, beleza, delicadeza, leveza, meiguice e sensualidade para as damas.

Além disso, brincantes dançam e encenam em pares formados por um cavalheiro e uma dama, considerada nessa definição a inteligibilidade corporal performatizada (mulheres cisgênero com homens cisgênero e mulheres trans com homens cisgênero). Coreografia e figurinos são outros elementos que se destacam na construção de corpos gendrados em duas categorias que se excluem mutuamente, efeito da separação das personagens. Damas, com

passes suaves e sensualidades marcantes, usam saias rodadas, e cavalheiros com o levantar dos braços e batida dos pés contra o chão, para demonstrar grandeza e virilidade, usam calças e chapéu, em algumas apresentações eles portavam espingardas ou espadas, como uma espécie de demarcação do sistema sexo-gênero. As imagens têm a pretensão de projetar nos palcos ideais de feminilidade e masculinidade inscritas no imaginário urbano e contemporâneo que revelam a imbricação dos marcadores sociais na inscrição dos discursos corporais ao mesmo tempo em que via paródia corporal criam a possibilidade de desestabilização dos sentidos hegemônicos de sexo, gênero e sexualidade.

Nesse sentido, entendemos que o processo de inclusão dos sujeitos dissidentes no folguedo não significa necessariamente a concessão de liberdade de performatização nos espetáculos, uma vez que existem diversos discursos, oriundos tanto da estrutura social como dos aspectos tradicionais do folguedo, que procuram controlar os corpos em busca da inteligibilidade do enredo e, conseqüentemente, dos corpos. Ou seja, a produção das imagens identitárias é fruto de uma negociação permeada de ambivalências, que na medida em que circulam diferentes estilísticas corporais que rompem com os padrões hegemônicos há também a naturalização de certos códigos. No lugar da subversão também habita a ordem. As brincantes dissidentes na maioria das vezes perseguem atributos de um modelo ideal de feminilidade, mas terminam por produzir na construção das imagens identitárias coreografadas um conjunto de atos reiterados que desmascaram o gênero como uma inscrição natural nos corpos.

Ao longo do campo percebemos que a experiência dessas brincantes opera sentidos na manifestação, mas também a manifestação atua na experiência identitária do sujeito (SCOTT, 1999). Uma relação que, longe de essencializar as identidades, está em constante simbiose, fazendo da experiência também um lugar político. Nesse sentido, as conquistas desses sujeitos de corporalidades dissidentes no folguedo também repercutem na vida social. A chegada ao posto das damas simboliza o reconhecimento, pessoal e de terceiros, nos espaços públicos e de sociabilidade que dimensionam uma narrativa de descobertas e afloramentos das identidades, mas também de uma forma de cidadania. O direito ao acesso e à participação a vida cultural sem preconceitos de gênero e de sexualidade, conforme às diretrizes de documentos nacionais e internacionais de direitos humanos, ganha eco na manifestação cultural, ainda que os grupos locais não o façam de maneira expressamente articulada com os documentos existentes.

Durante o campo, identificamos ainda alguns possíveis desdobramentos relevantes para a temática em que está inserido o nosso trabalho, mas que, diante das inúmeras

limitações existentes em todas as pesquisas, optamos por apontá-los como assuntos que podem ser objeto de novos estudos. Uma das questões que nos surgiu durante a pesquisa remete a ideia de interseccionalidade com as noções de raça e classe social nas quadrilhas juninas do Recife. Entendemos que esses marcadores sociais podem propiciar novas leituras inclusive no âmbito do gênero e da sexualidade se considerados em uma perspectiva interseccional, uma vez que percebemos uma ampla participação de jovens negras/os da periferia da cidade na manifestação. Ao pensar a quadrilha junina como manifestação de acesso ao entorno social dos/as brincantes o estudo das imbricações entre os marcadores supramencionados, compreendidas de forma relacional, pode revelar diferentes aspectos do agenciamento e das negociações dos sujeitos.

Outro ponto que pode ser aprofundado a *posteriori* são as noções de gênero e sexualidade nas quadrilhas mirins ou infantis¹⁰⁴. Percebemos, durante os debates no 1º Seminário de Quadrilhas Juninas de Pernambuco e nas conversas com as brincantes, que esse é um tema bastante sensível entre os grupos do estado, reflexo das interdições sociais dessa temática no que tange a crianças e adolescentes. Da fala apreensiva de um dos diretores de uma quadrilha mirim do bairro de Amaro Branco, em Olinda, sobre desejos e proibições em torno do uso das saias pelos meninos abriu-se a discussão sobre limites das performatividades para menores de 18 anos, bem como do papel das lideranças adultas na formação em cena e nos bastidores. O assunto é atual e os acirramentos refletem a permissividade das quadrilhas “adultas”, que apontamos ao longo do trabalho, e o fato desses grupos infantis, que para muitos quadrilheiros constituem símbolo de continuidade da manifestação, concentrarem crianças e adolescentes com idade limite de 15 anos (de acordo com o regulamento da 4ª mostra de quadrilhas mirins de Pernambuco, realizada pela Prefeitura do Recife em 2017). No entanto, tal investigação nos demandaria um estudo mais acurado das interfaces com educação e infância, o que não foi possível abordar nessa pesquisa, mas que acreditamos ser extremamente relevante para trabalhos futuros.

Finalizamos esta dissertação reafirmando sua natureza contingencial, ela se inscreve em um dado momento histórico e em um determinado contexto local. Ademais, entendemos que as imagens produzidas nos concursos são circunstanciais e a cada espetáculo novas imagens identitárias são construídas, assim como a própria identidade dos sujeitos, uma vez que, segundo Hall (2015), esta é inacabada e produzida em um movimento contínuo. As

¹⁰⁴ Para compreender o universo das crianças brincantes nas quadrilhas juninas ver o trabalho de Leilane Pinto do Nascimento (2013), com o título Crianças brincantes: sentido e continuidade das quadrilhas juninas (Região Metropolitana do Recife).

imagens identitárias, portanto, são continuamente reconfiguradas e evidenciam o caráter ficcional do gênero. Além disso, vários discursos sobre gênero e sexualidade circulam nas quadrilhas juninas e por vezes eles se contradizem. Entendemos, assim como De Lauretis (1994), que “o que faz alguém se posicionar num certo discurso e não em outro é um ‘investimento’ (...), algo entre um comprometimento emocional e um interesse investido no poder relativo que tal posição promete” (p. 225). Acreditamos que observar a dinâmica das quadrilhas juninas e a vida cotidiana da comunidade ajude a compreender a maneira de pensar os corpos em ação nos espetáculos. No entanto, é preciso entender que os diversos discursos operam na produção dos corpos gendrados sobressaltando as representações hegemônicas de masculinidade e feminilidade no universo do brinquedo.

REFERÊNCIAS

- ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Mulheres e cultura popular: gênero, raça, classe e geração no bumba meu boi do Maranhão. **Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia**. GT 32 Articulações entre Gênero, Sexualidade, Raça e Classe na Antropologia. Porto Seguro: 2008. Disponível em: <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2032/lady%20selma%20ferreira.pdf>. Acesso em: 29 janeiro 2017.
- ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Algumas dimensões de gênero no bumba meu boi maranhense: reafirmação da “mulata brasileira”? **Anais do 7º Fazendo Gênero**, Florianópolis, 2006. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/st_56.html>. Acesso em: 29 janeiro 2017.
- ALBORNOZ, Suzana Guerra. As esferas do reconhecimento: uma introdução a Axel Honneth. In: **Cadernos de Psicologia Social do Trabalho**. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpst/article/view/25720/27453>>. Acesso em: 12 abril 2016.
- ALMEIDA, Magdalena; LÉLIS, Carmem. (Org.). **Quadrilha junina história e atualidade: movimento que não é só imagem**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 2004.
- ALÓS, Anselmo Peres. Amor em tempos de AIDS: a ficção de Sarah Schulman, Pablo Pérez e Hervé Guibert. **Todas as letras Z**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 18-28, maio/ago. 2015. Disponível em: <<http://www.bibliotekevirtual.org/revistas/LETRAS/v17n02/v17n02a02.pdf>>. Acesso em: 20 abril 2017.
- ALVES, J. A. Lindgren. **Os direitos humanos na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ANDREOLI, Giuliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. **Conjectura: filosofia e educação (UCB)**, v. 15, p. 107-118, 2010. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/viewFile/186/177>>. Acesso em 20 junho 2016.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução de Luís Antero Reto Pinheiro. Lisboa-Portugal: Edições 70 LDA, 1977.
- BARROSO, Hayeska Costa. “O São João é gay!”: horizontes interpretativos sobre as performances trans na festa junina no Ceará. **Periódicus**. n. 6, v. 1, p. 179-197, nov. 2016-abr. 2017.
- BAUER, Martin W. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: BAUER, Martin W. e GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- BENTO, Berenice. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008 (Coleção Primeiros Passos).
- _____. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. 2ª ed. Natal: EDUFRRN, 2014a.
- _____. **Nome social para pessoas trans: cidadania precária e gambiarra legal**. Revista Contemporânea, vl. 4, n. 1, p. 165-182. jan-jun/2014b.

_____. **Do luto à luta: pelo fim do transfeminicídio**. In: Outras Palavras, 2017. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/brasil/do-luto-a-luta-pelo-fim-do-transfeminicidio/>>. Acesso em: 25 abril 2017.

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Nova ed. 13ª reimpressão. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

BORRILLO, Daniel. **Homofobia: história e crítica de um preconceito**. São Paulo: Autêntica, 2010.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. **Cadernos Pagu** (11), p. 11-42, 1998.

_____. O parentesco é sempre tido como heterossexual? **Cadernos Pagu** (21), p. 219-210, 2003.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 153-172.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAMPOS, Judas Tadeu de. Festas Juninas nas Escolas: Lições de preconceitos. In: **Edu. Soc.**, Campinas, vol. 28, n. 99, p. 589-606, mai/ago 2007. Disponível em: <www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 15 setembro 2017.

CARRARA, Sérgio.; VIANNA, Adriana R. B. “Tá lá o corpo estendido no chão...”: a Violência Letal contra Travestis no Município do Rio de Janeiro. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro: IMS-UERJ, CEPESC, v. 16, n. 2, p. 233-249, 2006.

CARRILLO, Jesús. Entrevista com Beatriz Preciado. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 375-405, 2007. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/16.pdf>>. Acesso em: 10 abril 2017.

CARVALHO, Mario Felipe de Lima. **Que mulher é essa? Identidade, política e saúde no movimento de travestis e transexuais**. Rio de Janeiro: UERJ, 2011. (Dissertação de mestrado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social).

CERVO, Amado Luiz. BERVIAN, Pedro Alcino. SILVA, Roberto da. **Metodologia Científica**. 6. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e Democracia. In: **Coleção cultura é o quê? Volume I**. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009.

CHIANCA, Luciana de Oliveira. Devoção e diversão: Expressões contemporâneas de festas e santos católicos. In: **Revista Antropológicas**, ano 11, volume 18 (2), 2007. p. 49-74.

_____. Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa. In: **Sociedade e Cultura**, v. 10, n. 1, jan/jun 2007, p. 45-59.

_____. O auxílio luxuoso da sanfona?: tradição, espetáculo e mídia nos concursos de quadrilhas juninas. In: **Revista Observatório Itaú Cultural: OIC**. N. 14, São Paulo: Itaú Cultural, 2013. p. 89-100.

CONDE, Miguel. **Fabiano Gontijo e a homossexualidade no carnaval do Rio**. Entrevista para O Globo. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/fabiano-gontijo-a-homossexualidade-no-carnaval-do-rio-163701.html>>. Acesso em: 20 abril 2017

- COSTA, Grasielle Aires da Costa. O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações. In: **Revista aSPAs**, v. 3, n. 1, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68385>>. Acesso em: 10 janeiro 2017.
- CRUZ NETO, Otávio. O trabalho de campo como descoberta e criação. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.) **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade**. 14. ed. Ed. Vozes; Petrópolis, 1999.
- FARIAS, Camila Mota. As mulheres entram na dança: (re)inventando uma tradição. **Anais do II Encontro Internacional História, Memória, Oralidade e Culturas**. Fortaleza, 2014. Disponível em: <http://www.uece.br/eventos/2encontrointernacional/anais/trabalhos_completos/138-7226-10112014-232410.pdf>. Acesso em: 30 janeiro 2017.
- FILAX, Gloria; SUMARA, Dennis; DAVIS, Brent; SHOGAN, Debora. Teoria Queer/Abordagens lésbica e gay. In: LEWIN, Cathy e SOMEKH, Bridget (Orgs.). **Teoria e métodos de pesquisa social**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes. p. 131-139. 2015.
- FOUCAULT, M. **A história da Sexualidade: a vontade de saber**. São Paulo, Ed. Graal, 2003.
- GADINI, Sérgio Luiz. Representações femininas a partir de grupos masculinos no carnaval brasileiro. **Anais do 9º Fazendo Gênero**, Florianópolis, 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278285839_ARQUIVO_GadiniFazGenero10final.pdf>. Acesso em: 20 março 2017.
- GAMSON, Joshua. As Sexualidades, a teoria *queer* e a pesquisa qualitativa. In DENZIN Norma K.; LINCOLN Yvonna S. & colaboradores. **O Planejamento da Pesquisa Qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre, Ed. Artmed, 2006.
- GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W. e GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- GOMES, Romeu. Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 28 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009
- GONTIJO, Fabiano. Imagens identitárias homossexuais, carnaval e cidadania. In: RIOS, Felipe Luís. **No plural das eroticidades: novas produções (sub)culturais**. Rio de Janeiro: ABIA, 2004.
- _____. **O rei momo e o arco-íris: homossexualidade e carnaval no Rio de Janeiro**. Garamond Universitária, Rio de Janeiro, 2009.
- GONZAGA, Lula. A quadrilha. In: SILVA, Leny de Amorim. **Ciclo Junino**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1992.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacari Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- LACLAU, Ernesto. MOUFFE, Chantal. **Hegemonia e estratégia socialista: por um política democrática radical**. São Paulo: Intermeio; Brasília: CNPq, 2015.
- LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Atlas, 1991.
- LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do gênero. In BUARQUE DE HOLLANDA, **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Ed. Rocco,

1994. Disponível em: <<http://marcoaureliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>>. Acesso em: 20 fevereiro 2017.

LIMA, Patrícia Geórgia Barreto de Lima. ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Gênero e cultura popular: Relações de poder, posições e significados da participação de mulheres no bumba-meu-boi do Maranhão. **Revista Sociais e Humanas**, Santa Maria, vol. 6, n. 03, set./dez. 2013, p. 489-508. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/sociaisehumanas/article/view/2836/pdf>>. Acesso em: 28 janeiro 2017.

MACRAE, Edward. Os respeitáveis militantes e as bichas loucas. In: COLLING, Leandro. **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Salvador: EDUFBA, 2011.

MCROBBIE, Angela. **Pós-feminismo e cultura popular**: Bridget Jones e o novo regime de gênero. 2006. Disponível em: <<https://www.academia.edu/people/search?utf8=✓&q=Angela+McRobbie%2C+em+seu+artigo+%22Pós-feminismo+e+cultura+popular%3A+Bridget+Jones+e+o+novo+regime+de+gênero%22>>. Acesso em: 20 abril 2017.

MENEZES NETO, Hugo. Damas e Cavalheiros: o estudo de caso das quadrilhas juninas do Recife. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 7, 2006, Florianópolis. **Anais do Fazendo gênero 7**, 2006.

_____. **O Balancê no Arraial da Capital**: Quadrilha e Tradição no São João do Recife. Recife: UFPE, 2008. (Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco).

_____. Música e festa na perspectiva das quadrilhas juninas do Recife. In: **Revista Antropológicas**. Ano 19, 26(1): 103-133, 2015.

MIRANDA, Marcelo Henrique G. de. **Condensação de Sentidos e Paródia**: categorização social sobre sexo, gênero e sexualidade. Tese de Doutorado, PPGS/UFPE, Recife, 2013.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Revista Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, n. 21, janeiro/junho, 2009.

_____. A teoria Queer e questão das diferenças: por uma analítica da normalização. In: 16º Congresso de leitura do Brasil. **Anais eletrônicos 16º Congresso de Leitura do Brasil**. Campinas: UNICAMP, 2007.

_____. Não somos, queremos - reflexões queer sobre a política sexual brasileira contemporânea. In: COLLING, Leandro. **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Salvador: EDUFBA, 2011.

MONTEIRO, Mariana Francisca Martins. **Dança popular**: espetáculo e devoção. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

MOURA, Carlos André Silva de. SANTOS, Mário Ribeiro dos. **Nos Arraiais da Memória 2**: As quadrilhas juninas escrevem diferentes histórias. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2013.

NAÇÕES UNIDAS. 2013. **Nascido Livres e Iguais**: Orientação Sexual e Identidade de Gênero no Regime Internacional dos Direitos Humanos. Brasília.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista de Estudos Feministas**, 2000, vol. 8, n. 2, p. 9-41. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917/11167>>. Acesso em: 30 maio 2016.

NOLETO, Rafael da Silva. “Brilham estrelas de São João!”: notas sobre os concursos de “Miss Caipira Gay” e “Miss Caipira Mix” em Belém (PA). **Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana**, n. 18, p. 74-110, 2014a.

_____. “Brilham estrelas de São João!”: homossexualidades e travestilidades masculinas nas festas juninas do Pará. In: **Novos Debates** – fórum de debates em antropologia, v. 1, p. 27-32, 2014b.

_____. Caipira, Mulata, Simpatia e Gay: reflexões sobre gênero, raça e sexualidade nos concursos de Miss das Festas Juninas em Belém - Pará. In: **III Seminário de Antropologia da UFSCar**, 2014, São Carlos - SP. Anais do III Seminário de Antropologia da UFSCar. v. 1. p. 636-643, 2014c.

_____. **Brilham estrelas de São João: gênero, raça e sexualidade em performance nas festas juninas de Belém – PA**. São Paulo: USP, 2016. (Tese de Doutorado em Ciência Social (Antropologia Social), Universidade de São Paulo).

_____. **Drama, ritual e festa: gênero e sexualidade em performance no São João de Belém – Pará**. In: Políticas da antropologia: ética, diversidade e conflitos, 2016. p. 01-25, 2016. Disponível em: <<http://www.30rba.abant.org.br>>. Acesso em: 10/07/2017.

OLIVEIRA, Jailma Maria. “... Nós somos a riqueza da nação!”: relações de gênero e inversão de poder entre reis e rainhas do maracatu nação pernambucano. **Anais do 17º Encontro Nacional da Rede Feminista e Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero**. 2012. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/view/199/86>>. Acesso em: 10 março 2017.

PISCITELLI, Adriana. **Recriando a (categoria) Mulher?** Campinas/SP: novembro, 2001. Disponível em: <<http://www.culturaegenero.com.br/download/praticafeminina.pdf>>. Acesso: 15 junho 2016.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 19 (1), p. 11-20, janeiro-abril/2011.

_____. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRINCÍPIOS DE YOGYAKARTA. Princípios sobre a aplicação da legislação internacional de direitos humanos em relação à orientação sexual e identidade de gênero. Julho de 2007. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/sos/gays/principios_de_yogyakarta.pdf> Acesso em: 22 setembro 2016.

RUBIN, Gayle. **Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade**. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1582>>. Acesso em: 25 março 2017.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SALIH, Sarah. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

SANTOS, Maria Antonieta dos Santos. Donos da Festa: Santo Antônio, São João e São Pedro. In: BARRETO, José Ricardo Paes. PEREIRA, Margarida Maria de Souza. **Festejos juninos: uma tradição nordestina**. Recife: Nova Presença, 2002.

SANTOS, Mário Ribeiro dos. **Nos Arraiais da Memória**: As quadrilhas juninas escrevem diferentes histórias. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010.

_____, Mário Ribeiro dos. **Noites festivas de junho: histórias e representações do São João no Recife (1910-1970)**. Recife: UFPE, 2015. (Tese de doutorado, Universidade Federal de Pernambuco, História).

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação & Realidade**. V. 16, nº 2, jul/dez. Porto Alegre: UFRGS, 1990.

_____. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia R. Oliveira (Orgs.) **Falas de Gênero**. Florianópolis, Ed. Mulheres, 1999. Disponível em: <http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Joan_Scott-Experiencia.pdf>. Acesso em: 20 junho 2016.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Cadernos Pagu, nº 28, janeiro-junho de 2007; p. 19-54.

SEFFNER, Fernando. Composições (com) e resistências (à) norma: pensando corpo, saúde, políticas e direitos LGBT. In: COLLING, Leandro. **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Salvador: EDUFBA, 2011.

SILVA, Anderson Vicente da. Gênero e performance no Maracatu Rural Pernambucano: Um estudo da travestilidade masculina em um folguedo popular. **Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia**. Natal, 2014. Disponível em: <http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1400936013_ARQUIVO_GeneroepformancenoMaracatururalpernambucano.pdf>. Acesso em: 21 janeiro 2017.

SILVA, Cédric Cunha Gomes da; BATISTA, Marcela de Moraes; MELLO, Sérgio C. Benício de. A Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe. In: MELLO, Sérgio Carvalho Benício de (org.). Construção social da tecnologia e teoria do discurso. Recife: Editora UFPE, 2014.

SIMÕES, Júlio Assis e FACCHINI, Regina. **Na trilha do arco-íris**: Do movimento homossexual ao LGBT. São Paulo: Fundação Perseu Abram, 2009

SONTAG, Susan. **Notas sobre o Camp**. 1964. Disponível em: <https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf>. Acesso em: 10 abril 2017

SOUZA, Maria Jose Bezerra de Arimatóia. Caruaru: Capital do Forró. In: BARRETO, José Ricardo Paes. PEREIRA, Margarida Maria de Souza. **Festejos juninos**: uma tradição nordestina. Recife: Nova Presença, 2002.

STOREY, John. **Teoria cultural e cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

TAVARES, Vitor. **Travestis ganham espaço nas quadrilhas juninas de Pernambuco**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pernambuco/sao-joao/2015/noticia/2015/06/travestis-ganham-espaco-nas-quadrilhas-juninas-em-pernambuco.html>>. Acesso em: 08 janeiro 2016.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Salvador: UFBA, 2015. (Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos).

VIEIRA, Helena. **Vamos falar de transfeminismo?** Entrevista concedida a Revista Fórum em 22 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/osentendidos>>. Acesso: 09 agosto 2015.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 37-81.

ZANA, Augusta Rodrigues de Oliveira. PERELSON, Simone. Problemática identitária e reconhecimento da alteridade: do encontro com o outro indivíduo ao confronto com o estranho. In: **Clínica & Cultura**. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/clinicaecultura/article/view/1018>>. Acesso em: 12 abril 2016.

ZIEMKIEWICZ, Nathalia. “**Não me prostituo por dinheiro**”, diz travesti com diploma da **Unicamp**. Disponível em: <<https://br.vida-estilo.yahoo.com/não-me-prostituo-por-dinheiro-diz-travesti-com>>. Acesso em: 10 julho 2016.

APÊNDICE A - ROTEIROS DE ENTREVISTA

DADOS PESSOAIS	
Nome:	
Idade:	
Identidade de gênero:	
Identidade sexual:	
Raça/Etnia:	
Estado civil:	
Naturalidade:	
Escolaridade:	
Ocupação profissional:	
Renda	
Bairro de residência:	

1. Trajetória na quadrilha

Identificar a quadrilha que a/o entrevistada/o participa e como se desenvolveu a sua trajetória de brincante.

Perguntas de acesso: Já participou de alguma outra quadrilha? Quando começou a participar/dançar na quadrilha? Como você conheceu a quadrilha? Quais personagens você já dançou/encenou? Já foi destaque? Qual foi o espetáculo ou personagem mais marcante para você e por que?

2. Que dama você é?

Compreender como se processa a produção de sentidos sobre o “eu” na inversão ou na travestilidade na encenação dos espetáculos (o que inclui também a execução da dança nos ensaios) e nos bastidores.

Perguntas de acesso: Qual o seu personagem no espetáculo de 2017? Você que escolheu, por que? Como você desenvolve o seu personagem? Em que(m) você se inspira? O que você procura destacar nas apresentações em concursos ou o que tenta mostrar para os jurados?

3. Damas e cavalheiros, um mar de possibilidades?

Compreender como se processa a diferenciação no discurso dos brincantes e que sentidos são produzidos para os personagens.

Perguntas de acesso: Poderia me dizer o que precisa ter ou como deve dançar uma dama e um cavalheiro? E o que uma dama e um cavalheiro não devem fazer? Quais as diferenças que você percebe entre as demais damas e você? Qual a sua originalidade como dama?

4. Relações de sociabilidade

Explorar as relações constituídas com outros brincantes no interior do folguedo para investigar os processos de reconhecimento e visibilidade a partir do outro.

Perguntas de acesso: Como é sua relação com os demais brincantes? Quem são as pessoas da quadrilha mais próximas a você e quais as suas afinidades? Como é a sua relação com os membros da diretoria? Como foi escolhido o seu par e como é a interação entre vocês?

5. LGBTs nas quadrilhas juninas

Qual o espaço que os LGBTs ocupam nas quadrilhas juninas do Recife? Investigar a presença e o grau de participação nos grupos.

Perguntas de acesso: O que você acha dessa abertura de parte das quadrilhas de Pernambuco com relação a quem pode dançar como dama? Como você vê a reação das pessoas sobre isso? Qual a sua opinião sobre as quadrilhas que não permitem a inversão?

6. Cidadania e direitos humanos?

Acessar as transformações e o impacto das negociações nas vivências do/a entrevistado/a.

Perguntas de acesso: O que significa para você dançar quadrilha? O que te motiva participar de tantos ensaios e apresentações? E como você considera sua contribuição para a quadrilha? Ser quadrilheira mudou alguma coisa na sua vida? Que significado tem o São João para a sua vida?