

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

RAFAEL DA SILVA NOLETO

**Brilham estrelas de São João:
gênero, raça e sexualidade em performance nas festas juninas de Belém – PA.**

São Paulo
2016

RAFAEL DA SILVA NOLETO

**Brilham estrelas de São João:
gênero, raça e sexualidade em performance nas festas juninas de
Belém – PA.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Antropologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Laura Moutinho

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N786b Noleto, Rafael da Silva
Brilham estrelas de São João: gênero, raça e sexualidade em performance nas festas juninas de Belém - PA / Rafael da Silva Noleto ; orientadora Laura Moutinho. - São Paulo, 2016.
351 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. Área de concentração: Antropologia Social.

1. Festas Juninas. 2. Marcadores Sociais da Diferença. 3. Ritual. 4. Performance. 5. Belém. I. Moutinho, Laura, orient. II. Título.

Para Ronald Bergman (in memorian), por ter me apresentado ao universo da dança. Para Raíssa Gorbachof (in memorian) por ter sido uma grande interlocutora desta pesquisa e por seu importante papel na inclusão oficial da diversidade sexual e de gênero no cerne da quadra junina de Belém. Para Patrícia Ferraz (in memorian) em homenagem às tantas vítimas da homo/lesbo/transfobia. Para Gabrielle Pimentel e Thayla Savick, amigas queridas e interlocutoras imprescindíveis. Para Junior Manzinny, Ocir Oliveira, Suellen Silva, Raphaelly Mandelly e Bruno Salvatore pelo acolhimento incondicional durante o trabalho de campo. Para todos os quadrilheiros de Belém. Para Marcus Negrão, por tudo.

Agradecimentos

A Antônio, João e Pedro, os santos juninos, por abrirem os caminhos.

Aos meus pais e toda a minha família por, ao seu modo, compreenderem e apoiarem minha jornada.

Ao Marcus Negrão por, a cada dia, contribuir para que eu me torne uma versão melhor de mim mesmo. E pelas fotografias que produziu durante meu trabalho de campo e pelo apoio incondicional de todos os dias.

À Laura Moutinho, orientadora querida, por ter acolhido o meu projeto de pesquisa e por me presentear com um generoso período de formação intelectual.

À Cristina Donza Cancela, minha orientadora no mestrado, por ter me apontado os caminhos dos estudos de gênero e sexualidade em Antropologia.

À Lívia Negrão, orientadora da graduação, por ter me mostrado a Antropologia.

A Peter Fry e José Guilherme Magnani pelas excelentes leituras e observações apontadas em meu exame de qualificação.

Às professoras e professores Lília Schwarcz, Júlio Simões, Vagner Gonçalves da Silva, Fernanda Peixoto, Paula Montero, Marcelo Natividade, Silvana Nascimento e Ana Cláudia Marques com quem tive importantes momentos de troca intelectual.

Às funcionárias do Departamento de Antropologia, Soraya Gebara e Ivanete Ramos.

Aos colegas de orientação Pedro Lopes, Marcio Zamboni, Valéria Alves, Gleicy Maily Silva, Milena Mateuzi, Thaís Tiriba e Maria Isabel Zanzotti pelas diversas contribuições ao longo da escrita desse trabalho. Luiza Ferreira Lima, minha estrela do Pará, obrigado por todo o afeto de sempre!

Aos colegas do Núcleo dos Marcadores Sociais da Diferença (NUMAS/USP), especialmente a Ramon Reis, Isabela Venturoza, Letícia Patriarca, Marisol Marini, Mariane Pisani, Laís Miwa Higa, Gustavo Saggese, Bernardo Fonseca Machado, Beatriz Accioly Lins, Marcela Betti, Rocío Alonso, Natália Lago e Gibran Braga.

Aos amigos que direta ou indiretamente contribuíram com referências bibliográficas, comentários e sugestões de toda ordem. Agradeço a Helena Manfrinato, Fabiana de Andrade, Denise Pimenta, Giancarlo Machado, Ana Letícia Fiori, Guilherme Aderaldo, Laila Rosa, Laura Lowenkron e Milton Ribeiro.

À Luciana Cruz pelo apoio antes, durante e, certamente, depois desse processo. Obrigado por toda a afetividade que nos acompanha há mais de 15 anos. Você está no meu coração desde ontem, durante o hoje e para todo o sempre!

À Jacqueline Moraes Teixeira (Jacque), queridíssima, indispensável companhia e afeto de todas as horas, nos instantes em que a vida nos sorri ou naqueles em que ela nos toma de assalto de modo desagradável. Nossa amizade é universal!

À Yara de Cássia Alves, Yarita, meu anjo mineiro, por todas as cores que imprimiu em minha vida com sua amizade, afeto e companhia.

A todos os interlocutores e interlocutoras do São João que abriram as portas de suas casas, terreiros e *ateliês*. Meu agradecimento a Gabrielle Pimentel, Eloiza Pimentel, Suellen Silva, Junior Manzinny, Ocir Oliveira, Bruno Salvatore, Raphaelly Mandelly, Francisca Cordeiro, Duda Lacerda, Tia Wal, Wendell Campbell, Everton Magalhães, Paulinho Santos, Alessandra Marques, Jean Negrão, Raíssa Gorbachof, Fantiny Dourado, Dayane Dourado, Ana Dourado, Thayla Savick e Herick Gabriel.

A Fafá Pinheiro e Ruth Botelho, respectivamente representando a Fundação Cultural do Pará (FCP) e Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL). Ainda no âmbito da FUMBEL, agradeço a Alice Miranda. Na FCP, agradeço a Delleam Cardoso. De modo geral, estendo meus agradecimentos a todos os funcionários de ambas as fundações culturais.

Ao Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso me Amofiná e à Tradição Junina do Benguí.

A todas as *quadrilhas* de Belém pela recepção sempre acolhedora.

A Tetê Oliveira e Maurício “de Nassau”, respectivamente representantes da Associação de Quadrilhas Juninas e Núcleo de Toadas do Estado do Pará (AQUANTO) e Federação Municipal de Quadrilhas de Belém (FEMUQ).

A todos os colegas da Universidade Federal do Tocantins (UFT), instituição onde leciono, pela compreensão de minhas necessidades de recolhimento para a escrita.

A CAPES pelo financiamento de parte dessa pesquisa, antes que eu abdicasse de minha bolsa de pesquisa após ter me tornado professor na UFT.

A todas as pessoas que contribuíram direta ou indiretamente com o trabalho. A todas as pessoas que torceram para que ele fosse concluído.

A todos e todas que iluminam a minha vida.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva analisar a expressão da diversidade sexual e de gênero, interpelada por concepções de raça, no contexto das festas juninas de Belém. A partir de etnografia produzida em concursos juninos realizados em bairros “periféricos” da cidade e também em certames promovidos pela Prefeitura Municipal de Belém e pelo Governo do Estado do Pará, propõe-se abordar as festas juninas como um momento de congregação social ritualizado. Pressupõe-se que a participação de certos sujeitos nesse contexto festivo (especialmente as mulheres cisgênero, os homens homossexuais, as travestis e pessoas transgênero) pode render importantes reflexões acerca de processos nos quais gênero, raça e sexualidade são articulados em performance. Numa abordagem que privilegia a análise do contexto etnográfico a partir da problematização de marcadores sociais da diferença articulados, esta pesquisa dedica-se ao entendimento de como as festas juninas produzem sujeitos generificados, racializados e sexualizados. A intenção é dar inteligibilidade a um tenso processo de reconhecimento de certos sujeitos no contexto de realização de um ciclo festivo popular produzido pelo Estado, mas também por produtores culturais das “periferias” de Belém.

Palavras-chave: Festas Juninas; Marcadores Sociais da Diferença; Ritual; Performance; Belém

ABSTRACT

This research aims to analyze the expression of sexual and gender diversity, intersected by conceptions of race, in the context of the June festivals in Belém. From ethnography produced in June competitions held on "peripheral" areas of the city and also in competitions promoted by Belém City Hall and Government of the State of Pará, it is proposed to address these contests as a moment of ritualized social congregation. It is assumed that the participation of certain subjects in this festive context (especially cisgender women, gay men, *travestis* and transgender people) can yield important insights about processes in which gender, race and sexuality are articulated in performance. In an approach that focuses on the analysis of the ethnographic context from the questioning of social markers of difference articulated, this research is dedicated to the understanding of how the June festivals produce gendered, racialized and sexualized people. The intention is to give intelligibility to a tense process of recognition of certain subjects in the context of a popular festive cycle produced by the State but also by "peripheral" cultural producers in Belém.

Keywords: June Festivals; Social Markers of Difference; Ritual; Performance; Belém

Lista de Siglas

AQUANTO – Associação de Quadrilhas Juninas e Núcleo de Toadas do Estado do Pará

CENTUR – Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves

CONFEBRAQ – Confederação Brasileira de Entidades de Quadrilhas Juninas

FCP – Fundação Cultural do Estado do Pará

FCPTN – Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves

FEQUAJUTO – Federação de Quadrilhas Juninas do Tocantins

FEMUQ – Federação Municipal de Quadrilhas de Belém

FUMBEL – Fundação Cultural do Município de Belém

GLIC – Gerência de Linguagem Corporal

LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros

MHB – Movimento Homossexual de Belém

PSDB – Partido Social Democracia Brasileira

PT – Partido dos Trabalhadores

SEMEC – Secretaria Municipal de Educação

Lista de quadros

Quadro 1 - Elementos estruturais do drama junino	206
Quadro 2 - Narrativa junina e a estrutura processual do drama social	213
Quadro 3 - Símbolos rituais juninos	219
Quadro 4 – Número de quadrilhas e misses nos concursos oficiais de 2014.....	242
Quadro 5 – Relação entre as categorias de miss e as temáticas escolhidas	245
Quadro 6 – Possibilidades de atuação das categorias de miss.....	252
Quadro 7 – Relação entre misses e os qualificadores que as definem.....	285

Lista de Figuras

Figura 1 - Mapa de Belém.....	313
Figura 2 - Bairros "centrais" de Belém	314
Figura 3 - Mapa do Jurunas.....	315
Figura 4 - Mapa do Benguí.....	316
Figura 5 - Raphaelly Mandelly mostra seu passaporte	317
Figura 6 - Gabrielle Pimentel posa com seu RG	317
Figura 7 - Danna Moraes como marcadora da Sedução Cabocla.....	318
Figura 8 - Fantiny Dourado (cavalheiro) e Yasmin Medeiros (Miss Caipira) da Tradição Junina (Benguí).....	318
Figura 9 - Dênis e Mayk (cavalheiros) encenam beijo na Tradição Junina do Benguí. 319	
Figura 10 - Thayla Savick, Rafael Noletto e Gabrielle Pimentel na sede do Rancho. ..	319
Figura 11 - Patrícia Ferraz (Fuzuê Junino).....	320
Figura 12 - Croqui desenhado por Junior Manzinny para a Miss Caipira Débora Feitosa (2015).....	321
Figura 13 - Estrutura ritual dos concursos de miss na periferia	322
Figura 14 - Dona Francisca Cordeiro aplica injeção em sua neta Raphaelly Mandelly na noite de sua apresentação no Rancho.....	322
Figura 15 - Evandro Queiroz maquia Marjory enquanto Mandelly maquia-se sozinha.	323
Figura 16 - Rota Atelier Cabocla (A) – Rancho Não Posso me Amofiná (B)	323
Figura 17 – Ingresso do concurso Miss Caipira Gay do Rancho (2014) com destaque para o nome de Thayla Savick.....	324
Figura 18 – Folder do Miss Caipira Gay do Rancho com destaque para foto de Thayla Savick.....	324
Figura 19 - Banheiros na sede do Rancho.....	325
Figura 20 – Planta baixa da sede do Rancho.....	325
Figura 21 - Marjory Rabech (Rainha do São João Gay 2014) e Núbia Distróí, aclamada como Madrinha do São João Gay em 2015.....	326
Figura 22 – Leandro anuncia a entrega da faixa de Thayla Savick (à direita) para Raphaelly Mandelly (à esquerda).	326
Figura 23 – Rota percorrida entre o Rancho (A) e a residência de Gaby (B). (Fonte: Google Maps)	327
Figura 24 – Giovanna Freitas (Mulata), Dayane Dourado (Caipira) e Eduarda Molyns (Simpatia), quadrilha Fuzuê Junino (2014).	328
Figura 25 – Relações entre gênero, raça e sexualidade por categoria de miss.....	329
Figura 26 – Escalas da diferença entre gênero, raça e sexualidade por categoria de miss	330

Sumário

Introdução.....	12
São João em Belém: a cidade, os concursos juninos e suas regulações 	21
Belém: uma cidade mestiça	22
São João em Belém: uma apresentação.....	38
Festa e ritual: alguns pressupostos.....	49
Ritual, gênero e sexualidade no contexto junino	54
Trabalho de campo: trânsitos do Benguí ao Jurunas.....	61
Praças, ruas, passagens e canais.....	68
A quadra junina de Belém e suas regulações	82
Os regulamentos e a diversidade sexual e de gênero	88
Raça e etnicidade em regulamento.....	111
Casamento em performance, parentesco em questão: lógicas quadrilheiras do gênero e da sexualidade em Belém 	127
Gênero, Sexualidade, Drama e Festas Juninas: alguns pressupostos.....	128
O drama e seus personagens: elementos estruturais das quadrilhas de Belém.....	131
Marcadores	131
Cavalheiros	137
Misses.....	142
Damas.....	152
Elementos estruturalmente arredios	159
Outros marcadores	159
Outros cavalheiros.....	164
Outras misses	178
Outras damas	187
Sujeitos da feminilidade	203
Casamento em performance	205
Parentesco em questão	221
Drama, performance, ritual e festa.....	228
Feminilidades em disputa: os concursos de miss no São João de Belém 	233
Misses: uma questão classificatória	234
O nascimento conceitual de uma miss	238
Entendendo os concursos	250
Miss Caipira Gay do Rancho: um concurso paradigmático	262
Caipira, Mulata, Simpatia e Gay: categorias do feminino	281
Imaginando comunidades.....	298
Considerações finais	304
Mapas, fotografias e figuras	312
Referências Bibliográficas	331

Introdução

Em Belém, as festas juninas possuem um lugar de destaque na vida social da cidade, colorindo, anualmente, a paisagem urbana durante os meses de maio, junho e até, como é mais raro, o início de julho. Em maio, iniciam-se os concursos de *sujo* ou concursos de ensaio, eventos nos quais os *quadrilheiros* apresentam, de modo inacabado, uma prévia do que serão suas apresentações nos concursos oficiais. Em junho, mês em que efetivamente as festas juninas são celebradas, ocorrem os concursos de *quadrilhas*, que são pulverizados por diversas partes da cidade. Esses concursos dividem-se, basicamente, em dois grupos: os concursos juninos realizados em diversos bairros “periféricos” da cidade e, por fim, os certames oficiais promovidos pela Prefeitura Municipal de Belém e pelo Governo do Estado do Pará. Em âmbito municipal, os concursos são promovidos e gestados pela Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL). No contexto estadual, os certames são promovidos pela Fundação Cultural do Pará (FCP) também denominada pelos *quadrilheiros* como Centur, em referência à antiga denominação de Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves, nome que essa fundação cultural possuía quando foi criada na década de 1980.

Todo esse conjunto de programações compõe aquilo que os *quadrilheiros* denominam como *quadra junina*, isto é, o intenso ciclo dos folguedos juninos que acontece nas quatro semanas do mês de junho. Nesse período, as *quadrilhas*, grupos coreográficos de natureza coletiva, disputam os títulos de melhor grupo junino ou, quando não é possível conquista-lo, buscam pelo menos figurarem entre os dez melhores grupos eleitos nos concursos estadual e municipal. No entanto, os concursos juninos não são apenas constituídos por concursos de *quadrilha*. Em paralelo aos certames que julgam os grupos juninos de modo coletivo, há concursos que avaliam, de maneira individual, as competências em dança de três *brincantes* de destaque que são fundamentais para a composição de toda e qualquer *quadrilha*: as *misses*. Divididas em três categorias – *Miss Caipira*, *Miss Mulata* ou *Miss Morena Cheirosa* e, finalmente, *Miss Simpatia* –, essas três mulheres constituem-se como representantes privilegiadas de suas respectivas *quadrilhas*. Assim, antes que uma *quadrilha* se apresente para o corpo de jurados que a avalia, as *misses*, individualmente, realizam uma apresentação *solo* de dança a partir da qual são julgadas. As categorias de *miss* não disputam entre si, de modo que uma *Miss Caipira* só estabelece rivalidade com *brincantes* de outras

quadrilhas que ocupem esse mesmo posto. Ou seja, no interior de uma mesma *quadrilha*, as *misses* estabelecem, em geral, relações de cumplicidade e reciprocidade, pois, supostamente, não teriam motivações objetivas para criarem rivalidades entre si. Essas três categorias de *miss* são ocupadas por mulheres cisgênero.

Não obstante, há uma quarta categoria de *miss* que permanece, de modo apenas aparente, desvinculada das outras três citadas anteriormente. Trata-se da *Miss Gay* (como é chamada nos concursos municipais) ou *Miss Mix* (denominação utilizada nos concursos estaduais). Essas designações, *gay* ou *mix*, são utilizadas de modo genérico, como categorias “guarda-chuva”, para fazer referência a uma ampla pletora classificatória de identidades sexuais e de gênero. Por isso, as categorias *Gay/Mix* são destinadas a homens homossexuais, travestis, mulheres transexuais e a todo e qualquer sujeito que viva qualquer tipo de experiência social com a transgeneridade. No consenso *quadrilheiro*, essa categoria é destinada a todos aqueles sujeitos que não são considerados plenamente como mulheres, mas que vivenciam experiências com a feminilidade em seus corpos.

A *Miss Gay/Mix* não dança junto de sua *quadrilha*, pois possui um certame individual onde disputa o título de melhor *miss* em sua categoria. Isso significa dizer que, na prática, as *Misses Gay/Mix* são afastadas e desassociadas de suas respectivas *quadrilhas* e os concursos destinados a elas consistem em um conjunto sequencial de apresentações individuais nas quais são também avaliadas por um corpo especializado de jurados. Essa configuração cria certa oposição entre o que os *quadrilheiros* convencionaram chamar de concursos de *Miss Mulher* e concursos de *Miss Gay/Mix*. Em outras palavras, o universo junino de Belém produz uma oposição binária entre cisgeneridade e transgeneridade. Ao contrário das *misses mulheres*, que possuem três distintas categorias em podem disputar títulos, as *misses gay/mix* dançam em categoria única e, por isso, são essencializadas e definidas apenas pela condição homossexual ou pela identidade “trans” na qual se reconhecem¹. No entanto, ao invés de imaginar que essas categorias de *miss* se opõem, na verdade, pretendo demonstrar como há um *continuum* entre elas de modo a, algumas vezes, fazer com que sejam confundidas entre si.

¹ Utilizo o prefixo “trans” entre aspas para ressaltar o fato de que estou me referindo a identidades diversas (travestis, transexuais e transgêneros) aglomeradas uma única categoria.

Supostamente, tem-se um quadro simples e muito bem definido no qual a *quadra junina* relega um lugar específico e isolado para diversidade sexual e de gênero, colocando-a de modo excludente em seu devido lugar – os concursos de *Miss Gay/Mix* – e estabelecendo limites rígidos que garantam o lugar da heterossexualidade no cerne dos folguedos juninos – os concursos de *quadrilha*. Porém, o quadro é mais complexo do que parece, pois a diversidade sexual e de gênero está imiscuída em todo o processo de produção dos certames juninos e de apresentação das performances *quadrilheiras*. Tradicionalmente, as *quadrilhas* são compostas por *brincantes* que são divididos na díade *damas* e *cavalheiros*. Nessa configuração binária, as *damas* representam a ala feminina das *quadrilhas* e, por oposição, os *cavalheiros* são representativos da ala masculina. Entretanto, há um elemento complexificador: a reivindicação de homens homossexuais e pessoas que possuem identidades “trans” femininas para desempenharem, no interior de suas *quadrilhas*, papéis coreográficos que melhor condigam com suas respectivas identidades sexuais e de gênero. Assim, as *quadrilhas* de Belém são compostas por muitos *brincantes* homossexuais e “trans” que, devido a uma identificação social com a feminilidade, reivindicam os cargos de *damas*.

Atualmente, esses sujeitos políticos, que expressam a diversidade sexual e de gênero aqui problematizada, possuem o direito de dançarem em suas *quadrilhas* nos postos coreográficos que os interessam. Assim, se uma travesti, homem *gay* ou mulher transexual pretende ser uma *dama* em sua *quadrilha*, não será impedida pelos regulamentos dos concursos. A decisão de aceitar ou não esse tipo de demanda é sempre tomada pela diretoria das *quadrilhas*, havendo grupos que acolhem a diversidade sexual e de gênero e, por outro lado, grupos que não a aceitam. A abertura dos regulamentos oficiais à participação indiscriminada de *gays* e mulheres “trans” favoreceu a criação de um consenso muito disseminado de que “São João é coisa de *viado*”. É curioso notar como essa percepção impregnou intensamente na visão que as pessoas possuem acerca da *quadra junina* de Belém e, assim, acabou por afastar das performances *quadrilheiras* a participação de mulheres lésbicas masculinizadas ou mesmo a participação de homens trans. Isso significa dizer que, em uma visão nativa, as festas juninas são um terreno de expressão de feminilidades.

Apesar de Belém e o Pará serem meus contextos etnográficos, percebo que a presença de homossexuais e pessoas “trans” nas festas juninas não é um fenômeno local ou estadual. Pelo contrário, trata-se de um fenômeno nacional. Durante os quatro anos

em que me dediquei a esta pesquisa, tive a oportunidade de ser jurado em um famoso concurso de *quadrilhas* no estado do Tocantins e, posteriormente, fiz trabalho de campo no concurso nacional de *quadrilhas*, que em 2016 foi realizado em Belém e promovido pela Confederação Brasileira de Entidades de Quadrilhas Juninas (CONFEBRAQ). Estas duas experiências foram importantes para produzirem um efeito comparativo entre os dados etnográficos coletados e produzidos em Belém e as informações que pude apreender do universo junino de outros estados brasileiros. Mais do que isso, essas experiências me possibilitaram enxergar a amplitude nacional da participação LGBT nos contextos de produção da cultura popular.

Essa tese nasce da percepção de um paradoxo e de uma lacuna. O paradoxo é o seguinte: por um lado, os festejos juninos, são marcados por performances dançadas cujos enredos giram em torno de noções corporificadas de ruralidade, conjugalidade, religiosidade e sexualidade. Vale notar que a sexualidade performatizada é sempre heterossexual. Por outro lado, há uma intensa participação de *gays*, travestis, mulheres transexuais e pessoas que vivenciam diversas experiências transgênero. Esses sujeitos estão inseridos nas *quadrilhas* como *damas* e, por sua vez, performatizam o que chamo de *heterossexualidade e cisgeneridade coreográfica*. Sendo assim, há uma lacuna teórica e bibliográfica a ser preenchida na antropologia brasileira. Sabe-se que a seara de debates sobre culturas populares é muito vasta, possui diversas perspectivas teóricas e, sobretudo, é um campo discursivo com muita tradição na antropologia brasileira. No entanto, durante muito tempo esse campo esteve voltado à discussão dos aspectos formais e estruturais que criam e integram as manifestações de culturas populares por todo o Brasil. Sem olhar de modo mais acurado para as subjetividades inseridas no campo das festas populares, esse campo de estudos sempre lançou mão da experiência dos sujeitos para corroborar, explicar ou tensionar as formulações antropológicas acerca das festas e manifestações populares em si. A ênfase desses trabalhos recai em sobre como os sujeitos constituem as culturas populares e não nas formas pelas quais as culturas populares constituem os sujeitos. O meu olhar está voltado para a segunda ênfase, pois o que me interessa aqui não é exatamente apresentar uma etnografia sobre as festas juninas de Belém em si, mas uma etnografia sobre os processos de subjetivação de pessoas a partir de suas vivências *quadrilheiras*. Tais processos interseccionam marcadores sociais como gênero, raça e sexualidade como constitutivos dos sujeitos. Em contrapartida, é importante realizar um *mea-culpa*, frisando que os

estudos de gênero e sexualidade não estiveram interessados em contextos de pesquisa ligados às culturas populares.

Essa tese está dividida em três capítulos. Cada um deles inicia e encerra uma temática específica que integra o projeto maior de pesquisa ao qual me propus. O Capítulo I, por exemplo, consiste em uma apresentação de Belém, de sua *quadra junina* e das regulações que orientam, atualmente, os concursos de *quadrilha*. O objetivo é situar a leitura do texto, ambientando-a na cidade em que a pesquisa foi realizada. Devo dizer que se as festas juninas de Belém afetam parte significativa da vida social da cidade, essa afetação ocorre de modo assimétrico, pois os concursos juninos são, em sua grande maioria, feitos por sujeitos que habitam os bairros “periféricos” de Belém. Assim, a *quadra junina* emerge das “periferias” ao “centro” da cidade, afetando de modo desigual diferentes âmbitos de atuação social, tendo em vista que a movimentação em torno dos certames é muito mais impactante nas “periferias” do que nos “centros” de Belém. Assim, expus no Capítulo I os meus percursos andando pelas ruas, passagens e canais hidrográficos que atravessam Belém e que se constituem tanto como *lôcus* privilegiados da produção da cultura popular quanto como lugares onde há intensa atuação de certos sujeitos em atividades ilícitas ou marginalizadas como, por exemplo, o tráfico de drogas e a prostituição. A intenção é tornar inteligível os lugares onde se produzem os concursos juninos, atentando para o trânsito de sujeitos entre “periferias” distintas da cidade e para o meu próprio trânsito etnográfico entre os bairros do Jurunas e Benguí.

Além disso, o Capítulo I contém uma análise dos regulamentos dos principais concursos juninos nos quais fiz trabalho de campo. A intenção é expor minha proposta de conectar perspectivas teóricas como os estudos de gênero e sexualidade, o debate sobre relações raciais e as teorias de festa e ritual. Procurei elaborar essa conexão a partir da investigação do conteúdo dos regulamentos que orientam os certames juninos e que, por sua vez, produzem sujeitos generificados, racializados e sexualizados. Minhas perguntas norteadoras foram: como os regulamentos produzem noções normativas de gênero, raça, etnicidade e sexualidade? De que modo gênero e sexualidade interpelam a raça na constituição de feminilidades *quadrilheiras* na Amazônia? Quais as formas discursivas usadas nos concursos juninos, explícita ou implicitamente, para conectar raça e etnicidade a gênero e sexualidade?

Para empreender tal discussão, dialoguei com uma bibliografia especializada no debate sobre relações raciais em articulação com problematizações em torno de gênero e sexualidade. Assim, meu contexto etnográfico foi iluminado pelas contribuições teóricas de pesquisadoras como Laura Moutinho, Mariza Corrêa, Sonia Giacomini, Verena Stolcke, Anne McClintock e uma vasta bibliografia feminista que tem nas relações raciais – entrecortadas por gênero e sexualidade – seu eixo central de problematização. Basicamente, essa literatura me ajudou a melhor problematizar as implicações da emergência de figuras raciais como a *Miss Mulata* e a *Miss Morena Cheirosa* no contexto junino de Belém. Minha intenção foi interpelar a produção performática contida nos regulamentos juninos a partir daquilo que eles não dizem explicitamente. Assim, por exemplo, discuto como os concursos juninos deixam para trás, gradualmente, identidades “negras” para adotarem e valorizarem identidades “caboclas” como significantes da *quadra junina* de Belém.

Discuto ainda nesse mesmo capítulo as formas pelas quais os regulamentos produzem uma oposição entre cisgeneridade e transgeneridade, delimitando espaços de atuação para os *brincantes* durante a *quadra junina*. Ressalto que, nesse capítulo, o trabalho emblemático desenvolvido por Peter Fry nos cultos de possessão em Belém serviu como importante parâmetro teórico para que eu compreendesse as conexões entre certas manifestações da cultura popular e a diversidade sexual e de gênero nesses contextos “periféricos” pesquisados. Do mesmo modo como Fry encontrou explicações nativas que interligassem a homossexualidade às religiões de matriz africana, também encontrei, entre meus interlocutores, interpretações que estabeleciam vínculos entre diversidade sexual e cultura popular. Muitos dos sujeitos que frequentam os cultos de possessão em Belém são os mesmos que se constituem como *brincantes* ou *misses* na *quadra junina*. De alguma maneira, ainda que indiretamente, os terreiros de religiões afro-brasileiras estão conectados aos terreiros juninos, ambos perpassados pela presença notória de homossexuais e pessoas “trans”.

Após descortinar os meandros onde se desenvolveu meu trabalho de campo e de tornar inteligíveis o caráter normativo dos regulamentos juninos em termos de raça, etnicidade, gênero e sexualidade, apresento os personagens que compõem as *quadrilhas* no Capítulo II. Busco mostrar o papel estrutural que personagens como os *marcadores*, os *cavaleiros*, as *damas* e as *misses* desempenham no interior de cada grupo coreográfico. Nesse sentido, estou atento à dimensão generificada que está implícita em

todo o processo de composição coreográfica das *quadrilhas*, evidenciando que os *brincantes* são, antes de tudo, sujeitos generificados.

Minha intenção é problematizar a dança como uma linguagem artística que inscreve, compulsoriamente, a experiência do gênero nos corpos dos sujeitos. Após falar dos elementos estruturais das *quadrilhas*, dedico-me a problematizar a presença de outros sujeitos, entendidos como elementos estruturais arredios, para usar uma expressão cunhada por Victor Turner. Esses elementos estruturais arredios são, do ponto de vista da minha pesquisa, os sujeitos que borram as concepções estanques sobre gênero e sexualidade no interior das *quadrilhas*. Procurei problematizar como homens *gays* e pessoas “trans” complexificam as noções binárias de “masculinidade” e “feminilidade” como correlatas dos postos de *cavalheiros* e *damas* no âmbito das *quadrilhas*. Além disso, busco mostrar como a hegemonia da masculinidade cisgênero atribuída ao cargo performático do *marcador* é também desafiada à medida que pessoas “trans” assumem essa posição coreográfica.

É nesse capítulo que discuto sobre a dimensão simbólica do casamento como momento narrativo emblemático das performances *quadrilheiras*. Vale lembrar que, em Belém, diferente de outros estados brasileiros, o casamento não é um momento performático obrigatório. Isto é, os certames juninos oficiais ou das “periferias” não exigem que um casamento seja realizado. Para entender essa questão, dialoguei de modo mais próximo com as teorias de ritual e performance, especialmente com autores como Victor Turner, Richard Schechner, John Dawsey e Maria Laura Cavalcanti. Parto do pressuposto de que dramas estéticos e dramas sociais se produzem e se influenciam mutuamente. Assim, sugiro que as *quadrilhas* que se apoiam no drama estético do casamento como centro dramático propulsor fazem referência a um drama social de atribuição de paternidade, inserindo homens e mulheres em um dado sistema de relações de parentesco – debate clássico na antropologia.

Entretanto, nas *quadrilhas* de Belém onde o casamento é prescindível, a ênfase recai sobre a fluidez das relações afetivas e sexuais e às novas reivindicações de direitos civis por parte das populações LGBT. Assim, a presença ou ausência do casamento junino faz referência às complexas conexões entre os dispositivos da aliança e da sexualidade, analisados de forma brilhante por Michel Foucault. Ressalto que foi fundamental para a construção deste capítulo o diálogo com o trabalho de Fabiano Gontijo que, de maneira pioneira nos estudos de gênero e sexualidade no Brasil,

empreendeu uma conexão com as teorias de ritual para entender a emergência de certas identidades sexuais e de gênero masculinas no carnaval carioca. Minha intenção é dialogar com as teorias de ritual e performance para melhor compreender, no contexto junino de Belém, o surgimento de *sujeitos da feminilidade* através de processos em que atributos de gênero e sexualidade são ensinados e aprendidos coreograficamente.

Finalizo a tese com o Capítulo III, no qual discuto os concursos de *miss*. Em diálogo com a produção teórica de Oluwakemi Balogun, Rick López, Jean Muteba Rahier, Marcia Ochoa e Laura Moutinho, problematizo as maneiras pelas quais os concursos juninos de *miss* em Belém produzem noções magnificadas de etnicidade e raça como significantes da Amazônia. Assim, Belém torna-se uma comunidade imaginada a partir da articulação simbólica entre gênero, sexualidade e raça como vetores que desenham uma imagem pública para a cidade. Mais do que isso, o Capítulo III traz também uma descrição pormenorizada dos concursos de *miss*, atentando para sua estrutura ritual e colocando em debate os elementos significantes de cada categoria de *Miss*. Busquei destacar os concursos de *Miss Gay/Mix* como os mais importantes certames de *miss* realizados nas “periferias”, de acordo com as próprias avaliações dos *quadrilheiros*. Nas “periferias” há uma ampla tradição de realizar concursos individualizados (desvinculados dos certames de *quadrilhas*) tanto para *Misses Mulheres* quanto para *Misses Gays/Mix*. Porém, é notável o fato de que os concursos destinados aos *gays* e pessoas “trans” possuem maior *status* e maior relevância no âmbito das “periferias”. Assim, procurei elaborar uma descrição etnográfica densa, mostrando um importante concurso de *Miss Gay/Mix* realizado no bairro do Jurunas e evidenciando o seu poder de influência sobre os concursos destinados às mulheres cisgênero. Nesse campo, cisgeneridade e transgeneridade se confundem e diferentes tipos de feminilidade são constantemente produzidos e reinventados.

Realizei trabalho de campo intenso e contínuo entre os anos de 2012 e 2016. Em 2012, quando comecei a construir o projeto de pesquisa que deu origem a essa tese, fui a campo apenas nos certames oficiais durante todo o mês de junho. Em 2013, ano em que ingressei no doutorado, pesquisei durante os meses de janeiro e fevereiro. Porém, em 2014, mergulhei em trabalho de campo que se estendeu de janeiro a agosto tanto nos concursos de “periferia” quanto nos concursos organizados pelos poderes públicos locais. Em 2015, fui a campo durante o mês de maio, basicamente para acompanhar ensaios de *quadrilhas*, concursos de *sujo* e concursos de *miss* que foram realizados nas

“periferias”, especialmente nos bairros do Jurunas e Benguí. Em 2016, fechei o campo realizando imersões etnográficas nos concursos das “periferias” e nos concursos oficiais durante o mês de junho e julho. Ressalto que, em agosto de 2016, realizei trabalho de campo nos concursos nacionais de Quadrilhas e Rainhas Juninas. Esse evento foi significativo para o encerramento de meu campo, pois, pela primeira vez na história do movimento junino brasileiro, Belém sediou um concurso nacional. No total, foram 15 meses de pesquisa em campo.

Entrevistei formalmente muitas pessoas ligadas ao universo junino, dentre *quadrilheiros* em geral, *brincantes*, gestores culturais das “periferias”, funcionários do Estado e da Prefeitura, *misses* e mães de *misses*. Ao todo, produzi um material com 2448 minutos de entrevista ou 41 horas e 20 minutos de depoimentos gravados. Entretanto, em muitos casos, entrevistei pessoas de modo informal, sem gravar seus depoimentos, pois algumas situações e temáticas abordadas não favoreciam que uma gravação fosse realizada ou por se tratarem de temas confidenciais ou pelo fato de estarmos no meio de ambientes festivos que não permitiam diálogos mais reservados e específicos.

Nas próximas páginas apresento o resultado de minha incursão etnográfica no universo *quadrilheiro* de Belém. Espero com isso trazer alguma contribuição para que o campo de estudos da cultura popular seja olhado de uma perspectiva disposta a enxergar melhor a experiência dos sujeitos, problematizando as formas pelas quais as festas e manifestações da cultura popular produzem sujeitos em termos de gênero, raça, sexualidade e etnicidade. Pretendo também contribuir com o campo de estudos de gênero e sexualidade oferecendo um trabalho que olhe para o campo da cultura popular. Se, por um lado, os estudos da cultura popular negligenciaram os marcadores sociais da diferença que engendram os sujeitos em contextos etnográficos diversos, por outro lado, os estudos de gênero e sexualidade não se debruçaram sobre a presença da diversidade sexual e de gênero no âmbito das festas e manifestações populares. Portanto, meu trabalho visa dar alguma contribuição para construir pontes que interliguem esses dois campos de estudos. Sem mais delongas, convido o/a leitor/a a percorrer essas páginas do mesmo modo como percorri ruas, praças, passagens e canais que compõem o tecido urbano da cidade de Belém.

1

**|São João em Belém: a
cidade, os concursos juninos
e suas regulações|**

Belém: uma cidade mestiça

Belém é uma grande “periferia” com vários “centros” pulverizados ao longo de seu território (Figura 01). Falo de sua constituição urbana, que somente agora, após empreender um esforço de compreensão etnográfica acerca dessa cidade, parece ser inteligível para mim. É óbvio que Belém possui um “centro” oficial, geralmente considerado como a parte da cidade que abrange os bairros da Campina (muitas vezes chamado de “Comércio”), Nazaré, Umarizal, Reduto e Batista Campos (Figura 02). Entretanto, quando digo “centros”, refiro-me a lugares ou trechos da cidade não percebidos pelos moradores locais como “periferias”. Isto é, a palavra “centro” é aqui utilizada no plural para indicar bairros ou partes de bairros onde há maior investimento dos poderes públicos quanto ao saneamento básico, estrutura asfáltica, sinalização de trânsito e equipamentos de lazer. Esses investimentos do Estado estão, muitas vezes, alinhados aos interesses do capital privado, pois esses “centros” recebem também maiores investimentos empresariais no que diz respeito à reconfiguração da paisagem urbana desses bairros, motivada pela crescente especulação imobiliária que verticaliza a cidade.

Como consequência disso, os “centros” estimulam a abertura de supermercados, clínicas médicas, postos de gasolina e outras empresas prestadoras dos mais diversos serviços para oferecer certas comodidades à população de classe média que habita esses espaços. Ainda que eu tenha vivido em Belém por durante 14 anos ininterruptos, eu não a conhecia como conheço hoje. Não quero dizer que possuo um conhecimento totalizante da cidade, mas quero sinalizar que existe um olhar transformado de minha parte em relação à complexidade que este contexto urbano, com todos os seus sujeitos e seus dilemas sociais, me parece ter. Transformar-me (cada vez mais) em antropólogo, através do contínuo trabalho de campo que venho desenvolvendo nessa cidade, possibilitou-me adquirir certo conhecimento um pouco mais denso, aguçado talvez, da enorme desigualdade social que martiriza muitos sujeitos que habitam aquele cenário etnográfico aberto à minha frente. Ingressar numa pesquisa sobre os concursos de dança e de beleza que acontecem no período das festas juninas em Belém é, de algum modo, falar dessa desigualdade, adentrar a periferia dessa cidade.

Antes de abordar especificamente o campo de pesquisa nas festas juninas, quero apresentar aqui um pouco dessa Belém que me saltou aos olhos. Para apresentar a

cidade, pretendo trabalhar inicialmente com os estereótipos que se constroem ao seu respeito nos discursos veiculados pelo senso comum, pela mídia, pelo cancionário popular. À primeira vista, seria incoerente que um trabalho acadêmico tome parte de determinado senso comum para, a partir dele, descrever um contexto de pesquisa. No entanto, tal qual as caricaturas, os estereótipos não inventam características antes inexistentes para designar algo ou alguém. Pelo contrário, do mesmo modo como as caricaturas exageram especificidades físicas de alguém, tornando-as indubitavelmente aparentes, acredito que os estereótipos exacerbam o senso comum arraigado e, de certa forma, fazem emergir de maneira muito evidente e sintética as representações mais naturalizadas e corriqueiras que foram produzidas, discursivamente, no tempo e nos espaço para falar sobre determinado tema. Nesse caso, os estereótipos que evocarei aqui dizem respeito a Belém. E no decorrer das páginas que se seguem, com o percurso da leitura sobre o trabalho que aqui apresento, espero poder complexificar o entendimento acerca da cidade a partir de um contexto etnográfico específico: os concursos de dança e beleza realizados durante o período das festas juninas que ocorrem em Belém.

Há um consenso muito disseminado de representações possíveis a respeito de Belém, que constitui a cidade em termos de uma linguagem que a personifica, produzindo, simultaneamente, uma identidade e uma fotografia da cidade. Neste senso comum de representações da cidade em figuras de linguagem, Belém emerge como “cidade morena”, “morena cheirosa” e “cidade das mangueiras”. Para nós, os antropólogos, esses estranhos sujeitos que veem potencialidades de discussão em uma simples definição carinhosa de cidade, tais representações podem dizer muita coisa. Mas antes de esboçar minha leitura a respeito delas, quero ainda compartilhar outras representações que surgem nos discursos sobre Belém, mas que não aparecem sob a forma de um jargão pronto ou quase um *slogan* de publicidade turística. Trata-se de frases soltas que dizem coisas a respeito dos “cheiros do Pará” (sempre mencionados no plural) e que desenham Belém como a terra do Círio de Nazaré (uma das maiores procissões católicas do mundo)². Essas compreensões arraigadas e que, de certa maneira, visam positivar uma imagem de cidade, falam da chuva infalível que banha as ruas de Belém por todas as tardes e dos sabores irresistíveis (também sempre

² Há quem diga que seria a maior procissão. Não tenho dados que possam confirmar essa informação.

pluralizados) do tacacá, do sorvete de cupuaçu, do creme de bacuri, da caldeirada de peixe e do espesso açai tomado diariamente pelos “verdadeiros” paraenses.

O que pretendem essas representações? Pretendem informar que Belém é uma *comunidade imaginada* em termos sensoriais. Não é possível conhecê-la nem saber nada ao seu respeito sem antes degustá-la em seus sabores, senti-la em seus cheiros, molhar-se em suas chuvas, viver a cidade como uma experiência dos sentidos e não da racionalização. Mais do que isso, é necessário entender que Belém é uma cidade produzida a partir de um feminino racializado que a faz “morena cheirosa”, unificando sob uma mesma denominação os sentidos da visão que enxerga a raça e do olfato que capta o aroma. Nesta lógica, Belém é uma cidade-mulher, referida sempre no feminino, que parece personificada em cada rosto “moreno” das jovens mulheres que transitam pelas ruas. Há um entendimento generificado de Belém que a torna faceira e misteriosa, fixando-lhe características que só podem ser compreendidas em termos que dizem algo acerca de feminilidades. Belém parece sedutora, embora dócil. A construção de sua imagem no feminino, retirando-lhe possibilidades de ser constituída por predicados do gênero masculino, inscreve Belém na ordem dos afetos. Belém é para ser sentida tanto do ponto de vista sensorial quanto do afetivo. Trata-se de uma cidade para amar e, muito provavelmente, é uma cidade que ama. Se é possível reconhecer as dimensões de gênero que edificam certo imaginário relativo a Belém, percebendo que há metáforas femininas para dizê-la, estas descrições não se referem apenas a uma dimensão de ternura. Existe um componente sexual subjacente às metáforas gustativas que a definem: Belém é para ser comida. Há uma sexualidade “selvagem”, porém “benevolente”, “ingênuas”, que parece compor essa identidade feminina de cidade.

Contudo, essas representações podem ser também interpretadas de outro modo, talvez um pouco incômodo, porque tornam explícito um conteúdo subjacente que posiciona a cidade de Belém no domínio do atávico. Por um lado, sabe-se que essas representações são pensadas para produzir uma imagem positiva de cidade, mas, por outro lado, bem ao fundo dessas figuras de linguagem adjetivadoras, essas representações fixam algumas características essencializantes que, supostamente, marcariam uma “identidade” belenense. Nessa configuração estereotípica, o sujeito nascido em Belém está situado fora do tempo ocidentalmente quantificado, pois agenda seus compromissos para antes ou depois da chuva. Trata-se de uma população situada fora do espaço porque, num amplo imaginário social, parece estar perdida numa

Amazônia vista como mais “primitiva” ou, no mínimo, descolada do cenário nacional. Essas representações estereotipadas fazem de Belém uma cidade-folclore, uma lenda amazônica ensimesmada, um lugar que, quando se vai até lá, tem-se a sensação de mover-se em grandes distâncias no espaço, mas sobretudo no tempo.

Por ser “morena”, Belém é uma cidade marcada como terra de não-brancos. Por estar “longe” de certos pontos “centrais” do Brasil, Belém pode ser facilmente qualificada como uma porta de entrada para o reino do atavismo, que, em um entendimento bastante disseminado, é a Amazônia. Belém é terra de “caboclos”, esses seres híbridos, difusos, que não são nem grupo racial específico nem um aglomerado étnico. No estereótipo, Belém é terra quente demais e úmida demais, por isso, parece inviável. É composta de uma população que acredita demais e, por isso, é arrebatada por uma esmagadora fé católica. Belém é cidade hiperbólica.

Não sou contrário a essas representações da cidade. Não pretendo produzir uma fotografia na qual Belém apareça menos “morena”. Não objetivo voltar-me contra a expressividade da fé católica manifestada durante os outubros de Círio de Nazaré. Não desejo retirar de Belém os cheiros e sabores que a fazem ser uma *comunidade imaginada* em termos de experiências sensoriais. Não ambiciono usurpar de seus artistas o conteúdo poético que faz da chuva um emblema da cidade. Quero trabalhar com a complexidade dessas representações em suas potencialidades agradáveis e incômodas, oferecendo um retrato mais abstruso de meu contexto etnográfico. Nenhum lugar e nenhum sujeito é plenamente inteligível a partir de uma única face que o define. Reconheço também o outro lado da moeda: há um enorme potencial político nessas representações. Afirmar-se “morena” e ratificar a importância de suas chuvas é também uma forma de posicionar-se no mundo a partir do estabelecimento de diferenças, tornando evidentes demandas específicas, resignificando o pejorativo em valorativo e, finalmente, salientando um senso de comunidade que concede inteligibilidade para si.

Nasci em Imperatriz, interior do Maranhão, onde vivi até meus 16 anos. Acostumei-me a ser vizinho do Pará e cresci “sabendo” que “o Pará é terra de índios” e que, em Belém, “os jacarés andam soltos pelas ruas”³. Ainda que o Maranhão seja um

³ No início da década de 1990, a banda “Mosaico de Ravena” gravou uma canção com o título “Belém – Pará – Brasil”. Em sua letra, a composição trabalha com os estereótipos, entendidos como discursos negativos, proferidos sobre a cidade. Há trechos sintomáticos que dizem: “não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês” e “o nortista só queria fazer parte da nação”. Esses excertos deixam entrever que há um descontentamento com a ideia de que Belém é uma terra atávica, mais ligada à natureza do que à

estado ambíguo, situado entre a umidade amazônica e a aridez nordestina, com uma população submetida a um nível extremo de pobreza e de exploração, a alteridade “Pará” foi construída como “selvagem”. Ainda que o Maranhão divida fronteiras com o Pará, sempre houve um desejo de estabelecer distâncias simbólicas que, a um só tempo, posicionem o Maranhão como parte da nação e o Pará como uma terra mitológica, encharcada por tempestades cotidianas, repleta de jacarés e cobras, assombrada por curupiras, iaras e botos, escondida por rios de água barrenta e florestas impenetráveis e, por fim, habitada por uma profusão de seres a quem se rejeita reconhecer a condição de humanidade. Essa forma de produzir Belém como uma terra-folclore é persistente e chegou até mim, no interior do Maranhão, porque integra um imaginário social mais amplo disseminado no Brasil. Trata-se de uma estratégia muito eficiente e apaziguadora porque cria uma alteridade exótica que é imputada a um lugar “distante”, com baixa densidade populacional, onde poucos se atrevem a ir. Enquanto o estigma do exotismo brasileiro é todo deslocado para a Amazônia – numa clara recusa nacional ao reconhecimento dos vínculos culturais e das dívidas políticas com os povos indígenas –, a imagem pública do país pode ser, gradativamente, liberta das garras do atavismo.

Atualmente, vive-se um tempo de patrimonialização das culturas no qual

não somente os processos sociais de patrimonialização, mas a própria categoria “patrimônio” vem sofrendo, nas últimas décadas, notável expansão. Falamos atualmente de patrimônios históricos, etnográficos, naturais, ecológicos, genéticos, virtuais, entre outros. A construção da categoria do “intangível” ou do “imaterial” lança mão de concepções compreensivas e antropológicas de cultura, deslocando o foco no juízo externo da excepcionalidade artística do item patrimonializável para o juízo interno daqueles que o produzem – expresso nos saberes, ofícios, festas, rituais, expressões artísticas e lúdicas – os quais vêm a ser percebidos como referências identitárias na visão dos próprios grupos que exercem cotidianamente esses conhecimentos (Cavalcanti e Gonçalves, 2010: 262)⁴

Na esteira desses processos, há um conjunto de iniciativas, no campo da cultura popular e da indústria fonográfica paraense, que assume certos “estigmas” e representações da cultura local como bandeiras políticas para a construção das especificidades culturais que definem Belém. Entretanto, parece existir uma mágoa, um

cultura, e, por representar essa ideia de atavismo e estar geograficamente longe dos grandes centros econômicos e culturais do país, não faz parte da nação de maneira plena. Para saber mais sobre a canção, ler a reportagem “Mosaico de Ravena: o desabafo se tornou hino” (ver referências bibliográficas).

⁴ Sobre os discursos que expressam uma “retórica da perda” em processos de patrimonialização, ver Gonçalves (2012).

ressentimento profundo e insistente, contido na fala dos belenenses, que deixa escapar uma ânsia subterrânea para ser percebido como parte da nação. É esse ressentimento que cria um dilema entre assumir-se como paraense – numa lógica de patrimonialização de si como uma parte do todo cultural – ou distanciar-se dessa identidade que exotiza, revelando uma angústia para ser reconhecido como uma terra, um povo e uma cultura compatíveis com a ideia de progresso.

Belém é uma cidade mestiça. Não falo apenas em aspectos raciais, falo da complexidade de que é composta. Não há um sabor majoritário que defina sua culinária, não há um ritmo musical único que faça dançar as pessoas em suas festas, não há uma cosmologia unificadora que a constitua simbolicamente. Há a pluralidade dos sabores dos peixes e das frutas e uma musicalidade pulsante do carimbó, do lundu, do tecnobrega, do siriá, do retumbão e da guitarrada. Existe a pajelança e os cultos de matriz africana frequentados por um povo que paga promessas à Nossa Senhora de Nazaré. Belém é complexa, não possui uma face nem duas, é múltipla.

A capital do Estado do Pará possui quase um milhão e meio de habitantes, distribuídos nos 71 bairros que constituem sua divisão urbana e administrativa. Se somados todos os habitantes da cidade aos do conglomerado de municípios e distritos municipais que integram a região metropolitana de Belém, tem-se uma população que ultrapassa os dois milhões de habitantes. É contornada pelo Rio Guamá, com suas águas marrons, que forma, em torno da cidade, a Baía do Guajará. Chegar em Belém por transporte rodoviário é adentrar a única via terrestre de entrada e saída da cidade. Belém não é atravessada por rodovias, não há a possibilidade de, estando na estrada, passar por Belém. Quem vai a Belém por via terrestre não pode, simplesmente, entrar por um lugar, passar pela cidade e sair por outro lugar. De algum modo, quem viaja a Belém tem que ficar. Trata-se de um caminho sem saída, de uma estrada que desemboca no rio.

Chegar ou sair de Belém por transporte fluvial significa ser confrontado mais diretamente com suas especificidades amazônicas. Quando vêm de algum município do interior ou de alguma das ilhas adjacentes à capital, os barcos, aproximando-se cada vez mais do terminal hidroviário de Belém, fazem com que os viajantes encarem de muito perto um cais animado, um centro histórico pulsante, uma cidade ensolarada. Em todas as vezes que cheguei à cidade dentro de algum barco, percebi-me em uma chegada que, ao invés de proporcionar contentamento, parece fazer doer uma saudade daquela Belém na qual a embarcação acabou de aportar. Talvez não seja saudade da cidade em si, mas

uma saudade de ficar ali, dentro do barco, olhando para a cidade e tentando adivinhá-la, entendê-la por fora, encará-la de frente e a certa distância. Por outro lado, a sensação que tenho quando saio de Belém por via fluvial, seja para ir à Ilha do Marajó, Ilha do Combu ou mesmo para a cidade de Cametá, é de que não sinto uma saudade de quem acaba de deixar a cidade. Sinto, na verdade, um alvoroço curioso, característico de quem está prestes a desbravar certos caminhos desenhados pelas águas profundas e espessas do Rio Guamá.

Mas é somente quando se chega em Belém por via aérea que se tem uma dimensão mais exata do que é a Amazônia. Enquanto o avião passa rarefeitos minutos sobrevoando o Rio Guamá, é possível ver a imponência de uma metrópole amazônica, com seus limites estabelecidos pelo rio e seu olhar fitando a floresta. O viajante fica suspenso no ar, sobre o rio, entre a metrópole e a floresta. Olha-se para um lado e vê-se uma floresta densa, rodeada por águas, entrecortada por igarapés, visitadas por pequenas embarcações que vão e vem. Olha-se para o outro lado e tem-se a impressão de, naqueles breves instantes de voo, ver a cidade inteira, constituída por sua altivez. Caso seja um viajante habitual, conhecedor de Belém e acostumado a chegar à cidade por transporte aéreo, é provável ver, com algum esforço para localizar os lugares em poucos instantes de aterrissagem, alguns pontos importantes da cidade.

Enumerados por ordem de aparição, é possível ver os casebres das “periferias”, a universidade federal, os portos, o centro histórico e um número sem fim de edifícios que constroem uma cidade erguida para o alto. A respeito do centro histórico, é possível ver em poucos segundos, o verde vibrante do Mangal das Garças, o branco brioso da Catedral da Sé e do Museu de Arte Sacra, o amarelo ensolarado da Casa das Onze Janelas, o azul festivo do mercado do Ver-o-Peso, o marrom ferrugem da Estação das Docas. É possível captar o bairro da Cidade Velha em poucos segundos para, logo em seguida, avistar os edifícios luxuosos que denunciam a crescente especulação imobiliária nos bairros do Reduto (Doca), Umarizal e Nazaré⁵. Esses prédios são as novas árvores de pedra que fazem frente à floresta verde localizada do outro lado do Rio Guamá. Todos eles tentam encarar a floresta e o rio.

⁵ Reduto é um bairro limítrofe aos bairros da Campina e do Umarizal. Entretanto, há um trecho do Reduto, situado às margens do canal “Doca de Souza Franco”, conhecido popularmente como “Doca” ou “bairro da Doca”. Oficialmente, a Doca não é um bairro, mas uma parte integrante do Reduto onde há muita especulação imobiliária e uma concentração de habitantes que pertencem às elites locais.

Andar pelo centro de Belém é sentir um calor úmido, muitas vezes amenizado pelas sombras que os túneis de mangueiras projetam no asfalto fervente. Caminhar nestas ruas é arriscar ser atingido cruelmente por uma manga amadurecida que despenca da árvore. Se Belém tem cheiro aprazível de tucupi – um caldo aromático extraído da mandioca – tem também o desagradável odor *pitiú* dos peixes amazônicos espalhados pelo mercado do Ver-o-Peso, a maior feira livre da América Latina. Lá, o *pitiú* dos peixes sucumbe ao olor do *patchouli*, da pripioca, da maniva cozida e de todos os banhos de ervas aromáticas possíveis. O Ver-o-Peso é um lugar de confluência, onde é possível encontrar toda a cidade ali, porque é um lugar de passagem. Praticamente todas as linhas do transporte público de ônibus passam por lá, criando um trânsito compreensível para poucos. Há uma paisagem sonora composta por vozes de pessoas que vendem, compram e ouvem música em seus *smartphones*, compartilhando uma apreciação meio generalizante pelo tecnobrega.

Aliás, é o próprio tecnobrega, esse ritmo musical da contemporaneidade cosmopolita paraense, que dá a pulsação das negociações rápidas que ali acontecem, do trânsito de pessoas e veículos, da vida animada que se insinua. O tecnobrega é a voz das periferias caboclas com acesso à internet, é música que sai dos pequenos becos e passagens dessas periferias. Se no passado, quando denominado apenas “brega”, era dançado somente pelos pobres e não-brancos, hoje invade as festas e os veículos de comunicação das elites locais. O tecnobrega é também objeto de patrimonialização. É um sinal diacrítico da inscrição de Belém num cenário brasileiro contemporâneo que abre espaços para as vozes de sujeitos “periféricos”, que produzem músicas “periféricas”⁶. O tecnobrega é o ritmo do cotidiano em Belém, um dia-a-dia apressado, quente, suado. Está presente nas festas de *aparelhagens* – que se constituem como templos “tribais” onde muitos belenenses dançam –, nos ônibus, nos táxis, nos programas de TV e, sobretudo, nas rádios⁷.

⁶ Há uma recente e crescente produção acadêmica acerca de produções culturais em contextos “periféricos” dos grandes centros urbanos. Tais trabalhos adotam a perspectiva de que essas produções culturais (no campo audiovisual, musical ou outro nicho artístico) e os sujeitos que as elaboram ressignificam as cidades, legando ao contexto urbano novos “centros” de produção cultural e espaços de agência para sujeitos políticos marginalizados. Sobre este tema, indico a leitura de Aderaldo (2013) e Aderaldo e Raposo (2016). Com relação a Belém, há também trabalhos publicados sobre o contexto de produção do tecnobrega como uma música que mobiliza sujeitos e produz campos de agência nas “periferias” da cidade. Recomendo a leitura de Costa (2009) e Amaral (2009; 2011).

⁷ O uso do termo “tribais” refere-se ao fato de que, neste contexto festivo, as aparelhagens são acompanhadas por fãs que são autorreconhecidos como “tribos”, numa clara alusão a um vínculo da

O tecnobrega é, em si, controverso. Divide opiniões porque escancara uma identidade cabocla, mas cosmopolita, conectada às novas tecnologias e, definitivamente, inserida num mercado fonográfico altamente profissionalizado (mas com ares de informalidade porque não está vinculado às grandes multinacionais da música) que cresce a cada dia. Seu caráter controverso reside no fato de que representa uma afronta ao consolidado e diversificado movimento musical de Belém cuja expressividade artística repousa na produção de músicas “nobres” como a ópera (sobretudo na transição entre os séculos XIX e XX), o jazz, o choro, o samba e tantos outros gêneros musicais que gozam de legitimidade. O tecnobrega é, ao mesmo tempo, uma auto-ofensa e uma possibilidade de expressão com potencial para as massas. Por um lado, é insultante porque afirma uma identidade “brega”, “atávica” e “cabocla”. Por outro lado, é um ritmo musical que parece, finalmente, marcar uma especificidade musical contemporânea atribuída a Belém.

Até aqui, trabalhei com a densidade discursiva de certas representações sobre Belém. Elas são elogiosas, mas também escondem alguns ressentimentos nem sempre perceptíveis. Por muito tempo, esses estereótipos turísticos resistiram como enaltecimentos ambíguos que, no fundo, sempre foram unilateralmente interpretados como formas de posicionar Belém, o Pará e a Amazônia num sentido mais amplo, como fora do tempo e do espaço, descolados da nação, perdidos no reino do atávico. No entanto, nos últimos 20 anos mais precisamente, houve um crescente movimento de ressignificação dessas representações, a partir do qual a cultura popular paraense foi reapropriada por diversos segmentos artísticos – sobretudo musicais – que produziram um conjunto de obras com o objetivo de dignificá-la, tornando-a bandeira que estabelece a diferença em termos de especificidade positiva.

Os governos locais (sobretudo estaduais) se esforçaram para restaurar o patrimônio histórico e arquitetônico de Belém, reinventando e concedendo-lhe um lugar na história. Ocuparam-se em construir “pontos turísticos” aos visitantes “estrangeiros”, reavivaram a cultura “erudita” (produzida pelas elites na Era da Borracha) através da realização anual de pomposos festivais de ópera, estimularam o mercado fonográfico local a partir das leis de incentivo à cultura. Houve ainda um movimento mais expressivo (sobretudo relacionado aos governos municipais) de valorização daquilo que

cidade com as culturas indígenas. Muitos dos DJs que comandam essas festas, apresentam-se utilizando cocares indígenas em suas cabeças, sinalizando que são os “caciques” dessas multidões.

se entende como “cultura popular”, promovendo o incentivo aos blocos carnavalescos de rua, às escolas de samba, aos grupos parafolclóricos, às festas juninas, aos grupos de carimbó, aos Bois-bumbás e aos Cordões de Pássaro e de Bicho⁸.

De alguma forma, esses investimentos polarizaram, no imaginário local, uma dicotomia situada entre os governos estaduais “elitistas” – que deram maior destaque à cultura “erudita” do Pará e construíram pontos turísticos vistos como inacessíveis aos pobres – e os governos municipais “populares” – que supostamente mantiveram a preeminência de uma cultura popular produzida pelas periferias da cidade. Na transição entre os séculos XX e XXI, essa dicotomia estava expressa também em um sentido estritamente político, pois, de um lado, assistia-se à administração estadual sendo realizada pelo PSDB, pela figura do então governador Almir Gabriel e, de outro lado, havia a administração municipal sendo desempenhada pelo PT, pela figura do então prefeito Edmilson Rodrigues. A própria origem partidária dos representantes do poder executivo da época reforçava o sentimento de oposição entre investimentos “elitistas” e “populares” no que diz respeito à produção cultural da e na cidade de Belém.

Como exemplo dessa dicotomia entre governo e prefeitura em termos de iniciativas culturais voltadas à cidade de Belém, tem-se, por exemplo, os investimentos estaduais que criaram o Complexo Feliz Lusitânia, um conjunto de museus situado no centro histórico de Belém. Foram notórios ainda os investimentos do Governo do Estado em programações como o Festival de Ópera e a Feira Internacional do Livro da Amazônia. Além disso, o governo investiu ainda na criação de espaços (considerados elitizados) para realização de eventos e visitação turística como a Estação das Docas, o Mangal das Garças, o Pólo Joalheiro São José Liberto e o Hangar (Centro de Convenções). Por sua vez, no que diz respeito aos investimentos municipais, a Prefeitura de Belém seguiu empreendendo uma política de incentivo às manifestações de cunho mais popular e/ou folclórico como, por exemplo, o desfile das escolas de

⁸ Os Cordões de Pássaro e de Bicho são grupos da cultura popular que dramatizam uma narrativa muito semelhante aos enredos do Boi-Bumbá. A trama central é desenvolvida a partir de um conjunto de acontecimentos relacionados à morte de um animal por um algoz, mais precisamente um caçador. Após a morte do bicho, que pode ser pássaro, boi ou outro animal, a história se desenrola a partir da obrigação, por algum forte motivo, de os personagens terem que conseguir a ressurreição do animal morto. Nesse caso, somente um pajé, uma fada ou uma personagem que saiba lidar com poderes mágicos poderá resolver o impasse e ressuscitar o bicho.

samba no carnaval de Belém, os concursos de São João e os folguedos juninos de cordão de bichos⁹.

Embora seja impossível classificar os investimentos em cultura de forma tão dicotômica, é relevante observar que todos eles, em conjunto, operaram no sentido de aquecer um mercado de produção de *cultura como produto* em Belém e em algumas regiões do Pará. A partir de então, a cidade ganhou maior inteligibilidade nacional sobretudo por conta do crescente número de produções fonográficas, empreendidas por jovens artistas de uma musicalidade *cult*, que procuraram dialogar com expressões musicais “periféricas” que integram a “tradição” musical do Estado como, por exemplo, o carimbó, o lundu, a guitarrada e, mais contemporaneamente, o tecnobrega. Por um lado, embora muito marginalizada, desde os anos 1960/1970, sempre houve uma produção musical, inserida neste contexto fonográfico, completamente vinculada a esses gêneros musicais situados no âmbito da “tradição”. Por outro lado, no momento atual em que os investimentos do mercado fonográfico com alcance nacional passaram a olhar para Belém, houve um arrebatamento súbito de jovens artistas que se converteram a esse paraensismo musical, enxergando aí possibilidades de inserção nesse atrativo mercado. Diante dos investimentos dos governos locais no sistema de emissoras públicas de comunicação e do barateamento dos custos de produção de música em estúdio a partir do crescimento econômico do Brasil, Belém emergiu, finalmente, como uma *cena musical* de interesse nacional¹⁰.

Criou-se um contexto complexo em que Belém e o Pará, embora essencializados, viraram cenário de novela com grande repercussão nacional¹¹. Esses

⁹ Maria Laura Cavalcanti (2009: 93) nos diz que “no universo popular, os folguedos são comumente chamados de ‘brincadeira’, e ambos os termos assinalam, com propriedade, as dimensões lúdicas e festivas que caracterizam a variedade desses processos culturais”.

¹⁰ Em 2006 a Fundação de Telecomunicações do Pará (Funtelpa), através das emissoras de Rádio e Tv Cultura do Pará, promoveu um evento intitulado “Terruá Pará” cujo objetivo foi apresentar a produção musical contemporânea do Estado a um público mais amplo com vistas a conquistar espaço no mercado musical brasileiro. A primeira edição do evento foi realizada no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, e, nos anos subsequentes, o evento foi reeditado. Os shows foram editados e comercializados em DVD, sendo responsáveis pela difusão de parte da cena musical de Belém e projeção de novos artistas alinhados à estética do tecnobrega, carimbó e ritmos caribenhos tocados em Belém. Entre os artistas locais, o Terruá Pará foi extremamente criticado pela parcela de músicos e compositores que não se encaixam nesses segmentos musicais mencionados. O argumento dos artistas é o de que o Estado levou para um mercado mais amplo apenas uma fatia da diversidade musical que há em Belém, produzindo a ideia de que a música paraense se resume a certos ritmos e maneiras de fazer música e desconsiderando a imensa produção artística que há em outros segmentos da música popular e erudita do Pará.

¹¹ Em 2012, a Rede Globo exibiu a novela “Amor, eterno Amor” na qual parte da trama se passa em Belém e na Ilha do Marajó.

esforços todos são reflexos quase imperceptíveis de um ressentimento difundido de que o “Norte” não era visível nem inteligível ao “Sul” do país. De algum modo, Belém é reposicionada como uma capital brasileira interessante, viável, um destino turístico possível, embora com resquícios de exotismo. De repente, Belém está, de alguma maneira, situada no mundo, plugada à nação, fazendo-se ver e ouvir. É nesta cidade complexa, exotizada, “morena”, imaginada em termos sensoriais, generificada como mulher, ressentida, mas orgulhosa de si, que se desenvolve minha pesquisa no contexto das festas juninas. Belém é cidade de festas.

Quando digo, com certo acento irônico, que Belém é uma grande “periferia”, quero comunicar que conhecer suas festas, as mais expressivas, é conhecer suas “periferias”. Há um enorme abismo social que separa os sujeitos que produzem essas festas e uma elite local que desconhece muitas delas. Essa elite permanece acantonada em alguns espaços, reconhecidos como “centro”, contornados por uma grande massa populacional pobre, que vive “atrás” dos prédios luxuosos das avenidas Nazaré, Gentil Bittencourt e Conselheiro Furtado. Existe uma população “cabocla” situada nas fronteiras dos bairros “ricos” do Marco e do Umarizal. Há uma gente “ribeirinha” que reside nas imediações elitistas do bairro de Batista Campos. Essa gente compõe a grande massa populacional dos bairros da Cremação, Jurunas, Condor, Guamá, Pedreira e Sacramento, apenas para citar alguns exemplos. São eles os corpos que dançam nas festas juninas, projetando no cenário local um corpo maior da “periferia”. A “periferia” de Belém é mais espessa do que seus “centros”. E não se pode dizer que os certames juninos envolvam toda a cidade. Acompanhar o processo de preparação das festas juninas me fez perceber que elas são elaboradas *pelas e nas* “periferias” de Belém, lugares onde a pobreza ganha expressividade.

Trata-se de uma “periferia” formada, em boa parte, por integrantes de comunidades ribeirinhas, migrantes do interior do Pará que, num dado momento histórico, vieram para a capital com o intuito de ter oportunidades de crescimento econômico¹². É uma gente mais “escura”, que tem ou teve algum tipo de vínculo com atividades de pesca e extrativismo. São os seus filhos, mais precisamente os seus netos,

¹² Carmem Izabel Rodrigues (2008) faz importantes considerações acerca da formação ribeirinha do Jurunas, bairro cuja composição populacional foi iniciada por migrantes do interior do Pará que vieram estabelecer moradia na capital. Esses processos migratórios do interior para a capital foram também significativos na formação de muitos outros bairros “periféricos” de Belém, tendo em vista que muitos de meus interlocutores, moradores do Guamá, Terra Firme e Telégrafo, frequentemente faziam referências à época em que suas mães, pais ou avós saíram de cidades ribeirinhas do interior para morar em Belém.

que hoje frequentam as *festas de aparelhagem*, produzem as festas juninas, dançam nos cordões de pássaro, constroem uma cultura popular urbana e, ao mesmo tempo, integram algumas estatísticas de pobreza e desigualdade social. A inserção nesses contextos festivos constitui-se como uma grande vitrine para esses sujeitos, possibilitando-lhes uma exposição de suas produções e de suas iniciativas, diminuindo as distâncias entre as elites locais e as camadas mais pobres.

Problematizando a presença “negra” e “mestiça” na constituição racial, étnica, cultural e populacional de Belém, Vicente Salles (2005 [1971]) abordou, por exemplo, a formação do bairro do Umarizal, antes de seu processo de gentrificação encabeçado pela especulação imobiliária que o elitizou ao longo do século XX, como um lugar de “negros”. Ao discorrer sobre as atividades de lazer dos “negros” na transição entre os séculos XIX e XX em Belém, o autor fornece pistas importantes acerca da formação étnico-racial dos bairros do Umarizal e da Pedreira ao dizer que

possuíam ainda os negros outros folguedos e danças, denominados *bambiá*, *carimba*, *lundum* e uma variação desse mesmo lundum chamada *chorado*. Pouco sabemos da coreografia dessas danças, mas conseguimos ainda recolher alguns documentos musicais e os versos cantados entre velhos negros do Umarizal. Hoje o bairro já não o típico aglomerado humano, popular e proletário, de antigamente, onde os indivíduos negros forros habitavam mais ou menos segregados. Tal era a abundância de negros ou seus descendentes mestiços naquela zona de Belém, que se prolongava até o bairro de São João do Bruno e se canalizava, além, pela estrada da Pedreira acima. À medida que o bairro se urbanizou e aburguesou, a população negra foi sendo expelida dali e se adensando na Pedreira. E na Pedreira se instalaram alguns dos mais famosos batuques de Belém [...] Era, pois, o Umarizal um bairro *sui generis* em Belém. O centro de atividades festivas mais intenso e de maior repercussão, que chegou aos nossos dias evocado com uma certa dose de saudosismo, típica em muitos cronistas [...] Pode-se afirmar que desse bairro irradiou-se a cultura negra, como outrora fora um ponto de convergência, depois que a população negra foi dispersada, forçada a se transferir para a periferia da cidade que se modernizava. O núcleo se desfez e o negro se espalhou por outros bairros: Pedreira, Guamá, Jurunas, Cremação, Sacramenta, Vila da Barca etc. Nesses bairros, hoje encontramos os terreiros de macumba, o antigo batuque e o babaçuê, modernizado, sincretizado com o tambor-de-mina do Maranhão, o candomblé da Bahia e a umbanda carioca, e, ainda, alguns traços da pajelança cabocla (Salles, 2005 [1971]: 225-226).

Mais do que falar sobre a formação étnico-racial dos bairros “periféricos” de Belém, o texto de Vicente Salles suscita a conexão que há entre festa, religião e cidade como um importante elemento para “pensar os fundamentos do vínculo e a constituição da imaginação coletiva sob suas formas afetual [festa], cultural [religião] e associativa

[cidade] no eixo da longa duração” (Perez, 2011: 28). Assim, seguindo as proposições de James Clyde Mitchell ao analisar a *kalela* – dança “tribal” urbana praticada na Rodésia do Norte – concordo com a ideia de que a conexão entre “festa” e “cidade” possui raízes no fato de que “como as populações urbanas são, no todo, mais isoladas de sua origem rural, com a qual poderiam contar em épocas de dificuldade, a necessidade de sociedades de amigos é maior” (Mitchell, 2010: 393-394)¹³. Ou seja, o autor pretende com isso dizer que a situação urbana favorece o estabelecimento de sociabilidades entre sujeitos que, de outro modo, não estabeleceriam redes de comunicação e solidariedade¹⁴. No que se refere à conexão entre “festa”, “cidade” e “religião” é válido lembrar que uma série de trabalhos apontam para o que Léa Perez, de modo muito poético, constatou: “os deuses são os padroeiros da *pólis* bem como os promotores celestes da cidadania terrena” (Perez, 2011: 21). Assim, a cidade, regida por seus padroeiros e protegida por santos e deuses celebrados em períodos cíclicos, aparece como lugar de congregação de migrantes que se transformam nos principais personagens dessas festas populares – como mostram Chianca (2006), sobre a realização de festas juninas em Natal (RN), e Rodrigues (2008), sobre o caráter festivo do bairro do Jurunas em Belém.

Deslocar-se pelo tecido urbano de Belém é encontrar uma “periferia” circundante formada, historicamente, no contorno da orla do Rio Guamá. A geografia de Belém assemelha-a a uma península. Ser delineada por um rio denso faz com que a cidade tenha inúmeros lugares de partida e chegada, com portos oficiais e clandestinos, por onde chegam migrantes e outros habitantes de ilhas próximas. Andar por essa orla é conhecer um pouco dessa população marginalizada, que vive entre a cidade, o rio, as ilhas adjacentes e uma profusão de caminhos fluviais que conduzem a outros confins do Pará e da Amazônia como um todo. É uma região interligada por suas águas. Do ponto de vista das elites locais, há uma “periferia” incômoda que olha diariamente para o rio e retira de Belém a possibilidade de ter uma orla turística, voltada para o consumo das camadas médias e altas, destinada a ser um cartão-postal da cidade. Dessa perspectiva elitista, Belém é uma cidade que está de costas para o rio.

¹³ Mitchell estava se referindo ao contexto em particular que pesquisou (Rodésia do Norte), mas suas reflexões podem ser estendidas e adaptadas a outros contextos.

¹⁴ E, nesses termos, é válido frisar que Simmel entende “a sociabilidade como a forma lúdica da sociação” (Simmel, 1983: 169), empreendida por sujeitos que constituem “um complexo dinâmico de ideias, forças e possibilidades” (Simmel, 1983: 171). Assim, a sociabilidade “cria um mundo sociológico ideal, no qual o prazer de um indivíduo está intimamente ligado ao prazer dos outros” (Simmel, 1983: 172).

Existe uma contradição interessante, incrustada no espaço urbano de Belém, que merece ser mencionada: é lá, nessa orla da “periferia”, que está situada a Universidade Federal do Pará (UFPA). O maior polo de produção de conhecimento do Estado está localizado na confluência entre as avenidas Bernardo Sayão e Perimetral, exatamente numa região onde é difícil distinguir as fronteiras que delimitam os bairros do Guamá e da Terra Firme, dois importantes bairros “periféricos” de Belém. Ir até a universidade é percorrer os contornos dessa “periferia”, conhecendo, ainda que superficialmente, alguns dos bairros que são o *locus* da pobreza, do desamparo, da violência e do tráfico de drogas, mas também da resistência transfigurada em cultura popular. Nesse percurso, o visitante é confrontado com uma paisagem de muitas casas de madeira, ruas com buracos abundantes, saneamento básico precário, crianças descalças e sujas pelas ruas, animais domésticos visivelmente doentes, pessoas à margem do rio e da cidade. Mas nesse cenário é possível encontrar também uma população festiva, que ouve tecnobrega em seus *smartphones*, dança nos grupos folclóricos, tem um imenso cardápio de igrejas evangélicas às quais pode recorrer, frequenta uma profusão de cultos afro-brasileiros, sustenta-se com a venda de açaí, compra peixe, bebe tucupi e diverte-se nas praias fluviais das ilhas de Outeiro e Mosqueiro, distritos administrativos municipais vinculados a Belém.

A orla de Belém é majoritariamente composta por bairros considerados “periféricos”. É lá que estão os bairros da Terra Firme, Guamá, Condor, Jurunas, Telégrafo e alguma parte do Barreiro. Em muitos casos, são bairros que fazem fronteira um ao outro, sendo difícil distinguir seu início e seu fim. Esses lugares se comunicam, embora às vezes se oponham, constituem uma camada extensa que, indubitavelmente, forma o delineamento da cidade, circundando vários pontos de seu “centro”. Contudo, há outras “periferias”, deslocadas da orla, mais entranhadas na cidade. Trata-se de bairros, ou às vezes conjuntos de ruas, que fazem limite às grandes avenidas e vias de tráfego mais amplas. É possível passear por determinadas partes do “centro” de Belém sem notar profundamente essa “periferia” arraigada, subterrânea. Esses lugares marginalizados estão à espreita por trás dos prédios de classe média-alta e compõem com eles uma paisagem mosaica, que imprime matizes sociais diversos no tecido urbano e complexifica a leitura que se tem da cidade. Em geral, essas “periferias” ocultas estão localizadas ao longo dos canais formadores das bacias hidrográficas que penetram grande parte do território de Belém. Ao redor desses canais, vive uma

população forçosamente habituada ao odor dos esgotos e das grandes quantidades de lixo deixadas nas adjacências de suas casas. São lugares marcados pela exclusão, conformando uma paisagem urbana perturbadora que frustra a pretensão de que Belém, com seus canais de água, poderia ser uma “Veneza amazônica”.

Ao problematizar a geografia do narcotráfico em Belém, Aiala Couto (2008; 2010; 2012) destaca que a expansão do tráfico de drogas se deu em pontos críticos da cidade onde há grande carência de serviços e infraestrutura urbana. As pesquisas desenvolvidas pelo autor nos bairros do Guamá e Terra Firme demonstram que, de modo geral, os canais das bacias hidrográficas que atravessam Belém são locais de concentração de uma população pobre e marginalizada, estigmatizada pela exclusão, vítima da falta de saneamento básico e dos problemas sociais advindos da expansão das redes de narcotráfico. Couto (2012) considera que

A área do canal do Tucunduba, na divisão entre os dois bairros mais violentos da capital, é influenciada pelas redes ilegais do narcotráfico e dividida em território controlados por grupos de criminosos, o que contribui para que as taxas de homicídios sejam altas nessa área, deixando bem clara a relação entre tráfico de drogas e violência urbana, baseada na lei da periferia conhecida como “deveu, morreu”, uma realidade dos bairros do Guamá e da Terra Firme. Em torno do igarapé do Tucunduba, pode-se associar a pobreza urbana e a desorganização socioespacial com o tráfico de drogas e com as altas taxas de homicídios. Isso caracteriza os bairros do Guamá e da Terra Firme como os mais violentos de Belém. [...] É inegável a relação do tráfico de drogas nos bairros do Guamá e da Terra Firme com as redes ilegais do narcotráfico em escala internacional. O igarapé do Tucunduba aparece como uma área estratégica para a distribuição/comercialização/consumo da droga. Por isso, existe uma intensa disputa pelo controle da área, e isso contribuiu para que o local tenha elevadas taxas de homicídios. A condição social aparece como uma particularidade na escolha dos atores sociais do tráfico, e assim, para o fortalecimento da rede social do crime (Couto, 2012: 09-10).

Para além dos bairros do Guamá e Terra Firme (onde está situado o canal do Tucunduba), é possível expandir a conexão entre canais hidrográficos, pobreza e tráfico de drogas para outros bairros de Belém, pois esses canais e problemas sociais localizam-se também em bairros como Sacramento, Pedreira, Barreiro, São Brás, Canudos, Benguí, Mangueirão e muitos outros. Lá, à beira desses canais hidrográficos, também residem muitos daqueles que se tornaram interlocutores de minha pesquisa. Se é possível andar pelo “centro” de Belém e conseguir, até certo ponto, evitar essa “periferia” circundante, é igualmente possível percorrer o entorno desses canais da exclusão, transitando entre bairros distintos, sem necessariamente passar por esses

“centros” mais urbanizados. Embora com certas limitações, as “periferias”, assim como os “centros”, estão interligados ou, minimamente, possuem pontos de contato no cenário urbano que permitem criar vias de deslocamento distintas por esses espaços. É nesses meandros, nesse emaranhado de ruas e canais, que se produz intensamente uma sociabilidade que dá origem a essa Belém das festas.

São João em Belém: uma apresentação

Existem alguns meses particularmente mais festivos em Belém. Arriscaria dizer que são, respectivamente, outubro e junho. Outubro é alentado por uma grande comoção popular em torno da celebração do Círio de Nazaré, reconhecido pelo senso comum como “o Natal dos paraenses”¹⁵. A Av. Nazaré é enfeitada com os arcos do Círio para receber uma intensa programação religiosa e cultural que anima a cidade. Se, por um lado, há uma profusão de romarias que tanto antecedem quanto sucedem as principais procissões da Trasladação e do Círio de Nazaré, por outro lado, Belém também desfruta de um grande conjunto de shows, *festas de aparelhagem*, um cortejo profano liderado pelo “Arraial do Pavulagem” (grupo musical atrelado ao contexto de produção da cultura popular)¹⁶ e, finalmente, a Festa da Chiquita¹⁷.

¹⁵ Em Belém, há uma imensa produção bibliográfica sobre o Círio de Nazaré, abordando de perspectivas acadêmicas diversas. Recomendo a leitura dos trabalhos de Isidoro Alves (1980; 2005), Regina Alves (2002), Vanda Pantoja (2006) e Vanda Pantoja e Raimundo Heraldo Maués (2008). Publiquei ainda um artigo que trata sobre a participação de cantoras da MPB nas homenagens à Nossa Senhora no contexto ritual do Círio de Nazaré (Noletto, 2015).

¹⁶ O Arraial do Pavulagem é um grupo musical local que, anualmente, promove “arrastões” ou cortejos pelas ruas do centro de Belém. Embalados pelo som percussivo do grupo, a população local segue em cortejo, cantando e dançando o repertório entoado pelos participantes do grupo. Eles possuem uma banda base que é auxiliada por um grande número de percussionistas voluntários, pessoas comuns que se inscrevem para ter acesso às oficinas de percussão e, dessa forma, ter oportunidade de integrar o conjunto percussivo do grupo durante os cortejos. Com um calendário fixo de três importantes ciclos de cortejos (O Cordão do Peixe-Boi, o Arrastão do Círio e o Arrastão do Boi Pavulagem), o grupo, fundado há 27 anos, possui muita visibilidade no Estado, tendo sido institucionalizado como “Instituto Arraial do Pavulagem” e transformado em Ponto de Cultura. Durante o período do Círio de Nazaré, o grupo realiza o “Arrastão do Círio” logo após a procissão da “Romaria Fluvial”. Para saber mais acerca do Arraial do Pavulagem, acessar: <http://arraialdopavulagem.org/> [Acesso em 29.10.2014]

¹⁷ A Festa da Chiquita é um evento profano realizado há 36 anos e voltado para o público LGBT. Inserido no contexto dos festejos católicos do Círio de Nazaré, o evento constitui-se como uma celebração da diversidade sexual e de gênero na Amazônia, tornando-se palco. Para saber mais sobre a Festa da Chiquita, ler Silva Filho (2012). Há ainda um documentário, dirigido por Priscilla Brasil, intitulado “As filhas da Chiquita”. Ver vídeo disponível em: http://youtu.be/7Cu_mt2SXBc [Acesso em 10.01.2014]. Apesar do título original do documentário ser “As filhas *da* Chiquita”, o documentário foi disponibilizado na internet com o nome de “As filhas *de* Chiquita”.

Se outubro goza de toda essa visibilidade festiva, sendo mesmo difícil (e inútil) apontar os limites entre o que é religião e o que é festa, o mês de junho possui também uma inegável vocação para as celebrações festivas. É de conhecimento público que, em todo o país, a devoção aos santos católicos Antônio, João e Pedro está vinculada à realização das festas juninas, celebrações populares de uma cultura rural brasileira, guarnecidas por muitas opções culinárias (especialmente feitas com milho), bebidas diversas e muita música, especialmente as que derivam do gênero forró. Essas festas, percebidas como pertencentes à “tradição” popular, são, na maior parte das vezes, atribuídas apenas ao calendário festivo dos estados que compõem a região nordeste do Brasil. No entanto, as festas juninas possuem um lugar de destaque em Belém e no Pará como um todo. Além das apresentações de *quadrilhas* juninas, o mês de junho em Belém é animado pelas performances dos Cordões de Pássaros, Cordões de Bicho, dos grupos de Boi-Bumbá e o ciclo de apresentações do “Arrastão do Pavulagem”. Sobre o Arraial do Pavulagem, grupo que realiza os arrastões culturais nos domingos de junho em Belém, Keyla Negrão avalia que

o grupo traz para a cidade a atmosfera da floresta, com o sentido instintivo do lúdico. A festa traz a floresta para o asfalto, mas uma floresta estilizada, alegorizada; um jogo entre a tradição e o moderno, a cidade e a floresta. O sentido de raiz/tradição para uma literatura maniqueísta da cultura é uma evidência da contradição com o sentido da mestiçagem que vimos na festa. A festa, os arrastões do “Arraial do Pavulagem” são um enredo que mistura o silvestre com a metrópole, a fauna marinha com a ideia do extrativismo, o popular com o massivo, como uma causa e um sintoma da cultura urbana (Negrão, 2012: 99-100).

Com relação aos concursos juninos da cidade, posso dizer que, em Belém, há um consenso muito disseminado de que “São João é coisa de *viado*” ou, simplesmente, de que “não existe festa junina sem as *gays*”¹⁸. Essas são frases que, com muita frequência são proferidas por pessoas diretamente vinculadas ao universo profissional da cultura popular na cidade. Se há uma pressuposição de que o São João de Belém é parte constitutiva da vida social e cultural das “periferias” da cidade, há também um entendimento geral de que o São João “não é coisa de *homem*”. Ouvi essas palavras nominalmente durante todo o tempo em que estive com meus interlocutores em campo.

¹⁸ Em Belém, a categoria “gay” é acompanhada de pronomes sempre flexionados no feminino. Em seu uso corrente, pode ser acionada para falar a respeito de homossexuais, travestis ou pessoas percebidas como homens feminilizados.

Embora às vezes apareça de maneira mais explícita ou mais velada, existe uma percepção muito difundida de que “quem entra na *quadra junina* é ou pode ser *viado*”.

De algum modo, ainda que muitos integrantes das *quadrilhas* sejam reconhecidos publicamente como heterossexuais, esses homens estão sob suspeição. Há uma desconfiança, e talvez uma expectativa, de que sejam minimamente bissexuais. Acredito que essa suspeita seja tão recorrente porque localiza, ainda que de forma irrefletida, um senso comum compartilhado de que o universo da dança, da elaboração coreográfica e do fazeres artísticos que tem o corpo como foco de expressão pertencem ao domínio do feminino. Refiro-me a um senso comum disseminado em Belém, talvez, pelo fato de que o contexto junino está muito associado, atualmente, às escolas de dança e a coreógrafos que possuem certa formação em *ballet* clássico, produzindo o que meus interlocutores chamam de *quadrilhas abalietzadas*, ou seja, *quadrilhas* sob forte influência de técnicas eruditas de dança. Nesses termos, a dança é um elemento de generificação e sexualização dos sujeitos¹⁹. Percebi que as festas juninas são consideradas como um âmbito de sociabilidade que, em grande medida, se opõe às ideias de “masculinidade” e heterossexualidade “masculina”. Em Belém, há uma sensação arraigada de que os concursos juninos se reportam, de alguma forma, às esferas da “feminilidade”, da heterossexualidade “feminina”, da homossexualidade “masculina”, da travestilidade e das identidades trans “femininas”.

Embora os folguedos juninos sejam reconhecidamente voltados para todos e quaisquer sujeitos que deles queiram participar, há uma presença inegável de homens homossexuais, mulheres transexuais, travestis e pessoas transgênero nesse contexto festivo. Sob a lógica compartilhada nas “periferias” de Belém, de onde emergem a grande maioria dos grupos juninos, os termos “*viado*” e “*gay*” ganham tons e alcances polissêmicos, não estando restritos a uma referência exclusiva aos homens homossexuais, mas abrangendo toda uma pletora classificatória que escapa à heterossexualidade e à condição cisgênero. Assim, os festejos juninos se configuram como importantes acontecimentos que atraem e inserem a participação destes sujeitos no campo da cultura popular de Belém. Não há aqui a intenção de negar que haja uma grande adesão de pessoas heterossexuais e cisgênero às festas juninas da cidade, mas

¹⁹ Em sua pesquisa nas Ilhas Cook, Alexeyeff (2009) afirma que a dança expressa noções normativas de feminilidade e masculinidade.

sim o intuito de direcionar um olhar mais cuidadoso para os significados da atuação expressiva das *gays* nesse âmbito.

O período dessas festividades é popularmente chamado como *quadra junina* e esta denominação faz referência às quatro semanas do mês de junho em que os folguedos ocorrem, aos quatro santos católicos festejados na época (Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal²⁰) e, de algum modo, aos espaços onde grupos juninos se apresentam ao seu público, em geral, nas quadras, ginásios ou praças disponíveis em áreas de lazer da cidade. Nessa lógica, o termo “quadra”, atrelado ao adjetivo “junina”, possui sentido duplo, referindo-se tanto ao espaço onde ocorrem os certames (as quadras de praças e clubes desportivos localizados nessas “periferias”) quanto à duração dessas celebrações ao longo dos quatro finais de semana de junho. É um período em que essas “periferias” se encontram no tempo e no espaço, pois os concursos são a via de acesso para que, a partir de uma suspensão do tempo cotidiano do trabalho e dos estudos, esses sujeitos da “periferia” possam estabelecer, no espaço da “quadra”, as disputas que são encenadas nos concursos.

Para além de *quadra junina*, essas festividades são genericamente denominadas como *São João*, visando destacar um período específico do ano, o mês de junho, em que um santo católico (São João) é, de algum modo, “despersonificado” – ganhando, até certo ponto, um caráter laico – e transformado em um conjunto de acontecimentos: o ciclo festivo junino muito marcado por certames ritualizados. Luciana Chianca (2007a: 54-55) registra certo processo de laicização das festas juninas e sua crescente perda de vínculos com a Igreja Católica. E, Léa Perez, por outro lado, considera que

festas religiosas são as atividades urbanas mais antigas do Brasil. Até o século XIX foram os acontecimentos culminantes da vida social de nossas cidades. Sua importância decresce a partir dos anos 1920-1930, reganhando força e vitalidade atualmente, embora com outras formas de expressão menos institucionalizadas (Perez, 2011: 109).

Atualmente, a *quadra junina* em Belém consiste na realização de dezenas de concursos festivos nos quais as *quadrilhas* – os grupos coreográficos coletivos que são a

²⁰ A devoção a São Marçal não é encontrada em Belém, mas em São Luís (MA). De todo modo, creio ser importante frisar a existência de quatro santos juninos que conformam um ciclo de festividades religiosas. Pelos intercâmbios culturais entre Pará e Maranhão, materializados pelo compartilhamento de diversas modalidades de festas de Boi-bumbá (Pará) e Bumba-meu-boi (Maranhão), abre-se a possibilidade de influências culturais mútuas entre os dois estados, o que permite pensar que o termo “quadra” pode fazer referência também aos quatro santos celebrados no mês de junho.

força motriz das festas juninas – disputam títulos de reconhecimento relativos à qualidade de suas apresentações. Nas *quadrilhas*, seus integrantes são conhecidos como *brincantes* ou ainda *quadrilheiros*²¹. A denominação *brincante* é usada para fazer referência aos dançarinos que integram as quadrilhas de modo geral. Contudo, a denominação *quadrilheiro* é evocada para designar tanto os dançarinos das quadrilhas quanto as pessoas envolvidas, direta ou indiretamente, com a *quadra junina*. Neste rol de pessoas, inclui-se aqueles que são os diretores da quadrilha, coreógrafos, produtores e mesmo aqueles que financiam esses grupos, compondo um coletivo de pessoas interessados na realização dos festejos juninos. Inseridos no âmbito dos concursos de *quadrilha*, há os concursos juninos de *miss*, nos quais algumas *brincantes* de destaque disputam os títulos de *Miss Caipira*, *Miss Mulata* (ou *Morena Cheirosa*), *Miss Simpatia* e *Miss Gay* (ou *Mix*).

Os concursos de *quadrilha* caracterizam-se pela disputa entre grupos (compostos por cerca de 22 pares de dançarinos) que dançam coreografias representativas de certos ideais de ruralidade e de heterossexualidade. Cada *quadrilha* deve apresentar uma coreografia com cerca de 20 minutos de duração, um limite de tempo que varia de acordo com os diferentes regulamentos que orientam os concursos. O certame consiste, portanto, em escolher qual a melhor *quadrilha* que se apresentou para o público presente e para um corpo de jurados especializado. Apesar de ter intensa participação homossexual, travesti, transexual e transgênero (sujeitos que podem ser integrados às *quadrilhas* ocupando as funções femininas na coreografia), os concursos de *quadrilha* não são voltados especificamente para este público, admitindo, portanto, homens e mulheres heterossexuais e cisgêneros como dançarinos.

Paralelamente aos concursos de quadrilhas, ocorrem também os concursos de *miss*, que estão subdivididas nas categorias *Miss Caipira*, *Miss Mulata* (ou *Miss Morena Cheirosa*), *Miss Simpatia* e *Miss Gay* (ou *Miss Mix*). As “*misses*”, como são popularmente conhecidas, são dançarinas que possuem *status* diferenciado dentro de uma *quadrilha* junina, pois são as principais representantes destes grupos coreográficos e, por este motivo, disputam títulos de reconhecimento que estão diretamente

²¹ As palavras *quadrilha*, *quadra junina*, *quadrilheiros*, *brincantes*, *marcadores*, *trajes*, *damas*, *cavalheiros* e seus correlatos aparecerão neste texto sempre destacadas em itálico, pois entendo que são categorias nativas que dizem respeito a uma compreensão própria desse universo junino. Tais categorias definem tanto contextos de interação social e os papéis de atuação dos sujeitos em esferas específicas quanto as percepções de gênero que os orientam.

relacionados à avaliação de sua beleza, seu *traje* e suas habilidades em dança. A palavra “traje” é usada para nomear a roupa vestida pelos *brincantes*, *misses* e *marcadores de quadrilhas*. A adoção do termo visa diferenciá-lo da palavra “figurino”, usada no âmbito profissional do teatro, e do substantivo “fantasia”, utilizado no contexto carnavalesco. Embora a prescrição seja para o uso da palavra “traje”, o termo figurino é também usado (muito raramente), apesar de entre os *quadrilheiros* haver um consenso de que o termo mais adequado é “traje”.

Antes de cada *quadrilha* se apresentar para um júri especializado, as “*misses*” que a representam dançam e investem na conquista de um título correspondente à sua categoria. Entretanto, a *Miss Gay* é a única que não dança caracterizada como tal junto com sua respectiva *quadrilha*, mas possui um concurso específico para sua categoria realizado em data diferenciada. Ao contrário dos concursos de *quadrilha*, que julgam uma competência coreográfica coletiva, a ênfase dos concursos de *miss* recai sobre a individualidade das candidatas, cabendo a análise de seus atributos performáticos individuais.

Para pesquisadores cuja sensibilidade está voltada para as discussões acerca de gênero e sexualidade, não há como olhar para um concurso de *quadrilhas* sem pensar nas dinâmicas de produção das identidades sexuais e de gênero. As *quadrilhas*, com seus pares divididos entre *damas* e *cavalheiros*, encenando cortejos heterossexuais com vistas a um “namoro” coreografado, evidenciam de maneira lúdica os ideais de um modelo de casamento monogâmico, heterossexual e vinculado a uma religiosidade católica (Noletto, 2014a). Entretanto, a presença de homossexuais e pessoas “trans”²² no contexto junino consiste em um fator que constrange a pressuposição absoluta de heterossexualidade nos enredos coreográficos.

Os concursos de *quadrilhas* dividem-se entre aqueles realizados nas “periferias” da cidade (organizados por produtores culturais e líderes comunitários) e os certames promovidos pelas fundações culturais da Prefeitura Municipal de Belém e do Governo do Estado do Pará. Há uma grande dificuldade de mapear registros históricos cujos dados pudessem fornecer informações mais precisas acerca dos processos de formulação desses certames (especialmente aqueles concursos situados nos bairros “periféricos” da cidade) e das vozes dos sujeitos que atuam diretamente nas frentes de

²² O prefixo “trans”, entre aspas, é aqui utilizado de maneira polissêmica para fazer referência às travestis, pessoas transexuais (homens ou mulheres) e aos indivíduos transgêneros.

produção desses eventos. Entretanto, pesquisas de caráter mais histórico, voltadas para os discursos midiáticos construídos acerca dos festejos juninos, revelam que a *quadra junina* de Belém possui uma longa tradição, oficialmente registrada na imprensa paraense, pelo menos, desde os anos 1950 (Costa e Gomes, 2011), embora seja sabido que os folguedos juninos de Belém surgiram na segunda metade do séc. XIX, devido ao grande fluxo migratório de populações nordestinas para a Amazônia (Santos, 1980; Salles, 1985 e 2005 [1971]; Gomes, 2011)²³.

De lá para cá, os festejos juninos foram sendo modificados, ganhando um controverso protagonismo nas discussões acerca da ocupação do espaço urbano de Belém (Gomes, 2011), desencadeando embates com o poder disciplinar do Estado em suas tentativas de controle e higienização do espaço público. Pode-se inferir que, para além da busca pelo direito à cidade, as disputas pelo espaço público para a realização dos folguedos juninos são também reivindicações de agentes sociais que pretendem assumir um protagonismo na reconfiguração dos sentidos que definem a cultura popular produzida no contexto urbano. Neste rol de sujeitos, os *quadrilheiros*, incluem-se atualmente os homossexuais, as travestis e pessoas “trans”.

Porém, a questão da diversidade sexual presente nesse âmbito parece surgir em Belém, explicitamente, na década de 1970. De acordo com Tetê Oliveira, fundadora da Associação de Quadrilhas Juninas e Núcleo de Toadas do Estado do Pará (AQUANTO), “na década de [19]70 muitos homens homossexuais se vestiam como mulher na época da *quadra junina*. Não tinha uma programação específica para eles. E foi aí que o Paulete, dono de um boi-bumbá na [rua] Caraparú, no bairro do Guamá, resolveu criar um concurso de *Miss Gay* pra ser o momento específico dos homossexuais nos concursos juninos”. Embora a produtora cultural faça referência a um período histórico e a um personagem específico (Paulete), produzindo um mito de criação desses certames em Belém, ela também reconhece que “sempre existiram homossexuais na *quadra junina*, em todas as manifestações da cultura popular”, reforçando que há uma quase impossibilidade de identificar as “origens” da participação desses sujeitos nos festejos. O mais provável é que tenha havido iniciativas pulverizadas em vários bairros “periféricos” de Belém, não cabendo aqui a definição de uma “origem” única atribuída

²³ Neste caso, a expressão “folguedos juninos” possui um sentido mais amplo, não se restringe aos concursos de quadrilhas (que à época nem possuíam o formato atual), mas refere-se às danças de bois-bumbás, cordões de pássaros e de bichos e, obviamente, quadrilhas juninas.

aos concursos de *Miss Gay*. O que se pode dizer, pois de fato há documentação comprobatória acerca do assunto (Nascimento, 2001), é que a travesti Raíssa Gorbachof teve um atuação decisiva para que os certames de *Miss Gay* ou *Mix* fossem admitidos nas programações organizadas pela Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL). Sua militância (abordada mais adiante) proporcionou uma alteração significativa nos regulamentos juninos, assegurando a ampla participação de *gays*, travestis, transexuais e transgêneros nos concursos de *quadrilha*²⁴.

Em nenhuma hipótese pretendo ater-me à preocupação de reconstruir uma “história” do São João em Belém, problematizando suas “origens”. Também não alimento a vontade de problematizar o São João em termos históricos, pois creio absolutamente que há pesquisadores que podem se incumbir de tais problemáticas com maior argúcia²⁵. Para mim, a *quadra junina* de Belém é apenas um interessantíssimo campo etnográfico que pode iluminar discussões profícuas acerca de como um contexto de cultura popular pode produzir sujeitos generificados, sexualizados e racializados. No entanto, é possível aventar, ainda que sem muita certeza em termos de uma pesquisa estritamente histórica, que as festas juninas de Belém possuem uma origem possível no grande fluxo migratório de nordestinos que se deslocaram para a Amazônia atraídos pelo aroma de crescimento econômico exalado pelo ciclo da borracha, no século XIX. De acordo com Santos (1980), essa migração massiva legou à região amazônica uma população nordestina que, até 1910, alcançou o número de 500.000 pessoas. Caso isto possa ser tomado como uma informação que comunica algo sobre a “história” das festas juninas em Belém, é possível inferir que essas celebrações festivas parecem ser resultantes das interações políticas e econômicas entre as regiões nordeste e norte do Brasil. Talvez isso possa ser um indício explicativo da relevância que as festas juninas

²⁴ *In memoriam*. O contato com Raíssa Gorbachof durante o trabalho de campo foi realizado em 2012, seu falecimento ocorreu em 2013. Adiante, quando tratarei acerca dos regulamentos dos certames, abordarei com mais detalhes a atuação de Raíssa e o contato que tivemos em campo. Em nosso primeiro encontro, durante uma entrevista com aproximadamente 3 horas de duração, pedi que Raíssa Gorbachof me ensinasse a grafia correta de seu nome social, o qual apresento aqui de acordo com suas recomendações. Raíssa contou que iniciou seu processo de autorreconhecimento como travesti na transição para os anos 1990, o que me fez supor que o sobrenome “Gorbachof” foi adotado devido ao destaque do estadista russo Mikhail Gorbachev no cenário político internacional deste período, ocasionando uma ampla divulgação de seu nome em todos os mais importantes veículos da imprensa internacional. Vale lembrar que a esposa de Mikhail Gorbachev se chama Raíssa Gorbachova, o que me faz deduzir que a travesti Raíssa tenha extraído daí o seu nome social. Entretanto, quando a entrevistei, a travesti afirmou que escolheu esse nome porque achou bonito, imponente.

²⁵ Refiro-me à Chianca (2006; 2013), Nóbrega (2010; 2012), Menezes Neto (2008; 2015), Costa e Gomes (2011) e Gomes (2012).

possuem nesses lugares. Contudo, como afirmei, tenho um interesse contemporâneo nas questões de gênero, sexualidade e raça evocadas pelas festas juninas em sua configuração atual. Quero apreendê-las a partir de um olhar mais sincrônico e menos diacrônico.

Acompanhar os ensaios das *quadrilhas* de Belém significa entrar em contato direto com a diversidade sexual e de gênero que as cercam. Raíssa Gorbachof, moradora do bairro de Fátima (Matinha) e conhecida travesti militante de Belém, afirma que o São João desempenha um importante papel na produção de visibilidade para *gays* e pessoas “trans”, projetando imagens positivas desses sujeitos a partir de concursos juninos organizados pelo Estado (Noletto, 2014b). Em sua opinião, Raíssa sustenta que são os *gays* e as travestis que fazem a quadra junina acontecer, contribuindo, especialmente, nas tarefas artísticas relacionadas à confecção de trajes juninos e na elaboração de coreografias para *quadrilhas* e *misses*. Ao ser questionado sobre quem seria *gay* na *quadrilha* “Fuzuê Junino” (bairro da Pedreira), fui informado de que seria mais adequado perguntar sobre quem não era *gay* ali naquele contexto. A ideia desse conselho que recebi era enfatizar que, no contexto junino, ser heterossexual configura-se como uma exceção. O fato é que esses concursos representam, no contexto de um tempo-espço festivo, um âmbito social no qual a homossexualidade masculina, a travestilidade, a transexualidade e a transgeneridade não encontram barreiras fortemente impeditivas quanto à participação desses agentes sociais na produção de uma festa popular. No contexto das *quadrilhas* juninas, estes sujeitos estão inseridos nas coreografias como *brincantes*, que desempenham (em geral, mas não exclusivamente) o papel das *damas* e, assim, reconfiguram simbolicamente a constituição heterossexual pretendida nos enredos coreográficos.

Tal protagonismo *gay* e “trans” se justifica, para muitos *quadrilheiros*, devido a uma suposta relação entre essas identidades sexuais e de gênero com aquilo que é socialmente classificado como “feminino”, sendo a sensibilidade para a arte da dança um atributo que, na lógica *quadrilheira*, estaria vinculado à ideia de “feminilidade”. Ocir Oliveira, estilista, coreógrafo e proprietário do *Atelier Cabocla* (situado no bairro do Benguí), considera que “não tem jeito: as *bichas* são sempre mais ligadas à arte. Elas sabem coreografar, elas sabem costurar, elas são criativas e elas ainda dançam melhor que as mulheres!” Nestes termos, os discursos que são produzidos e veiculados pelos sujeitos acerca das possíveis relações entre diversidade sexual e festas juninas em

Belém caminham na direção de naturalizar, de maneira essencialista, um vínculo entre sensibilidade artística e homossexualidade, compreendendo-se sob esta denominação as identidades “trans”. Embora a arte seja percebida, pelos *quadrilheiros*, como ligada ao “feminino”, o campo das festas juninas conta com poucas mulheres que se destacam como estilistas, coreógrafas ou mesmo presidentes de *quadrilhas*. A atuação feminina mais expressiva situa-se na condição de *brincantes* de *quadrilha*, sendo a maioria desses cargos importantes ocupada por homens (heterossexuais ou homossexuais) e, em alguns casos, pessoas “trans”. Se, supostamente, há uma relação compulsória entre “feminilidade” e sensibilidade artística, este fato deveria ser expressado através de um maior número de mulheres cisgênero assumindo posições de destaque no campo da criação artística nesse âmbito da cultura popular.

Mas se há um lugar de destaque incontestável para as mulheres cisgênero, este se encontra nos concursos juninos de *miss*. As *Misses Mulheres* são maioria, possuindo três categorias em que podem disputar títulos, embora as *Misses Gays* (ou *Mix*) tenham grande destaque na *quadra junina*. Há dois marcadores de diferença que se sobressaem nestes concursos: gênero e raça. Se, de um lado, há um grande divisor generificado que opõe as categorias “mulher” e “gay/mix”, por outro lado, estes concursos demarcam o lugar racial das *misses*, estabelecendo a categoria “mulata” como destinada às mulheres mais “negras” ou com coloração de pele consideradas “escuras”, “morenas” ou “mestiças”. A partir disso, percebe-se que, em geral (mas não invariavelmente), as *misses Caipira* e *Simpatia* são visivelmente mais “brancas” ou “claras”. Embora haja casos esporádicos e pontuais em que candidatas “negras” ou “morenas” tenham disputado os títulos de *Miss Caipira* ou *Simpatia*, a ocorrência maior consiste em que as candidatas mais “brancas” sejam alocadas nestas categorias.

Vale ressaltar que há, entre os *quadrilheiros*, um entendimento de que existem diferenças hierárquicas entre as três categorias femininas de *miss*, sendo a *Miss Caipira* a mulher mais importante da *quadrilha*, que carrega a temática de seu grupo em sua coreografia e trajes juninos. No segundo posto hierárquico há a *Miss Mulata* (ou *Morena Cheirosa*), que, de acordo com uma compreensão nativa, carrega consigo a “força” da *quadrilha*. Em última posição, há a *Miss Simpatia*, que tem a função de representar a graciosidade de sua *quadrilha*.

Do ponto de vista coreográfico, há algumas informações coletadas sobre a percepção dos *quadrilheiros* quanto às diferenças entre as categorias femininas de

*miss*²⁶. Nesta perspectiva nativa, é possível notar que espera-se da *Miss Caipira* uma apresentação coreograficamente mais complexa, que reflita o seu *status* superior dentro do grupo e que “traduza” os elementos temáticos propostos para a coreografia de sua quadrilha como um todo. Em geral, estas *misses* são vistas como melhores conhecedoras de técnicas de dança e são mais cobradas para inovarem em suas performances a cada ano. Por sua vez, espera-se que a *Miss Mulata* apresente-se com uma coreografia “forte”, que represente supostos atributos da raça “negra” como “energia” e “sensualidade”. Muitos *quadrilheiros* afirmam que estas *misses* são mais “brutas” e dançam coreografias com movimentos percebidos como mais “pesados”. Possuem a incumbência de “levantar” a torcida das plateias, mostrando a garra de sua *quadrilha*²⁷.

Finalmente, as *misses* da categoria *Simpatia* configuram-se como um estágio inicial para a carreira de *miss*. Executam movimentos considerados mais “leves” e menos complexos, devem “encantar” o corpo de jurados que analisa os concursos e tem a *missão* de empreender uma sedução pueril em relação ao público presente, exibindo sorrisos e movimentos que são, simultaneamente, maliciosos e infantis. Dentre todas as *misses*, a *Miss Simpatia* é, quase sempre, a mais jovem. E ainda que não seja a mais jovem dentre as *misses*, suas apresentações denunciam, quase sempre, menor experiência como dançarina na *quadra junina* e suas performance remetem quase invariavelmente a personagens mais infantilizadas. Do ponto de vista racial, embora usualmente seja uma categoria ocupada por candidatas mais “brancas” (em relação à *Miss Mulata* e/ou *Morena Cheirosa*), a categoria *Simpatia* abrange, geralmente, candidatas de classificações diversas. Neste caso, a ênfase recai sobre a articulação entre gênero, sexualidade e geração, pois a *Miss Simpatia* performatiza uma feminilidade exacerbada e uma sexualidade em descoberta, encenada de modo pueril.

Com relação à categoria *Gay/Mix*, é perceptível que as expectativas que se mantém em relação aos sujeitos homossexuais, transgêneros, travestis ou transexuais que disputam os títulos de *miss* são bem próximas das exigências coreográficas que são direcionadas para as *Misses Mulatas*. De acordo com a maioria dos discursos ouvidos e registrados em campo, os *quadrilheiros* afirmam que as *Misses Gay/Mix* possuem uma

²⁶ O Capítulo III será dedicado exclusivamente às *misses*. Por enquanto, apresento apenas um resumo de suas principais características.

²⁷ Mais adiante problematizarei, à luz dos regulamentos dos concursos juninos de *miss*, esses aspectos raciais com maior afinco.

“força” que pode ser comparada ou equiparada às *Misses Mulatas*, o que masculiniza a mulher “negra” (ou não “branca”) e não reconhece plenamente a feminilidade das *Misses Gays/Mix*²⁸.

Ressalta-se ainda o fato de que muitos sujeitos homossexuais e/ou trans do universo *quadrilheiro* são coreógrafos de inúmeras *misses* (*mulheres* ou *gays/mix*) que dançam nos concursos juninos, estabelecendo com elas uma relação dialógica através da qual ensinam e aprendem atributos de “feminilidade”, mobilizando, inclusive, marcadores raciais como elementos que reforçam a beleza, a densidade e a sensualidade de suas coreografias. Assim, a “feminilidade” é adquirida e aprimorada coreograficamente a partir de complexos movimentos de dança, que conferem a estas *misses* a possibilidade de se constituírem como mulheres.

Festa e ritual: alguns pressupostos

Merece destaque nesse campo o fato de que, no quadro atual encontrado em Belém, a festa junina está organizada em torno da ideia de competição. É incontestável que há um caráter propriamente festivo envolvido na *quadra junina* paraense, mas sua ênfase não reside num divertimento descompromissado em relação a uma disputa central travada naquele contexto, pelo contrário, a centralidade das festas juninas em Belém está assentada nos concursos de *quadrilha* e de *miss* e não nas possibilidades de

²⁸ Para conceber a ideia de masculinização das mulheres negras, inspiro-me em Anne McClintock (2010 [1995]). A autora retira suas conclusões a partir da análise da biografia de Arthur Munby, um homem britânico do período vitoriano, que possuía particular interesse em mapear e analisar os contrastes entre a classe trabalhadora e a classe alta, particularmente enfatizando as diferenças entre mulheres “negras” trabalhadoras e mulheres da elite “branca” (p. 134). Munby não tinha interesses voltados às mulheres da alta sociedade. Também desprezava as mulheres “híbridas” de classes médias que simulavam pertencer às camadas altas. De acordo com McClintock, o fetiche de Munby era o trabalho servil em contraste com o luxo do ócio (p. 135). Munby tinha uma fixação pelas mãos das mulheres trabalhadoras exatamente porque as mãos revelavam a sobreposição de sexo, dinheiro e trabalho (p. 158). Para a autora, “as mãos eram os órgãos em que a sexualidade e a economia vitoriana literalmente se tocavam” (p. 159). McClintock analisa que a obsessão de Munby com os traços “masculinos” das mulheres trabalhadoras o permitia apreciar essa masculinidade presente nas mulheres sem colocar em risco a sua própria masculinidade (p. 162-163). Segundo a autora, o que fascinava Munby eram as transgressões de gênero (p. 163). Ao analisar um desenho contido no diário de Munby, em que duas mulheres se encaram de perfil, McClintock chega à conclusão de que o desenho reflete conflitos de classe e transgressões de gênero, pois exibe duas mulheres, uma rica e outra pobre, que encarnam, respectivamente, o estereótipo da delicadeza feminina “branca” e da masculinidade do trabalho feminino “negro” (p. 167). McClintock revela como os desenhos feitos por Munby, além de demonstrarem um cruzamento entre gênero e classe, produzem uma retórica da raça, racializando as mulheres da classe trabalhadora, retratando-as como “negras” e, assim, vinculando à negritude uma ideia de sujeira, poluição e masculinidade que é materializada pelo trabalho (p. 169-170).

lazer que lhes são periféricas. Em outras palavras, os sujeitos, em sua maioria, comparecem às festas com vistas a uma participação intensa no “jogo”, seja na condição de *quadrilheiros* (os jogadores) ou na condição de espectadores (as torcidas organizadas e os membros das comunidades que comparecem ao evento). Neste sentido, é possível inferir que “a cultura surge sob a forma de jogo, que ela é, desde seus primeiros passos, como que ‘jogada’. [...] A vida social reveste-se de formas suprabiológicas, que lhe conferem uma dignidade superior sob a forma de jogo, e é através desse último que a sociedade exprime sua interpretação da vida e do mundo”. (Huizinga, 2012 [1938]: 53)

Assim, as atividades de lazer não podem ser meramente entendidas como uma alternativa de “fuga” ou “descanso” das obrigações da vida social e política experimentada no cotidiano (Dumazedier, 2012 [1962]; Magnani, 2003). De outro modo, o campo das festas juninas em Belém suscita conclusões acerca de como o lazer, a festa e o jogo são bons para pensar acerca das dinâmicas de produção da vida social porque colocam em relação sujeitos políticos envolvidos em atividades que os situam entre a diversão e a disputa. Melhor ainda é dizer que, no caso dos concursos de *quadrilhas* e de *miss*, o próprio divertimento dos *brincantes* e de suas torcidas está justamente condicionado à realização da disputa.

Se aceitamos a ideia de que a festa cria um ambiente favorável a uma experimentação humana no campo do possível (Perez, 2012: 33-34), entendemos que a festa é produtora e não reprodutora da vida social, inventando outras relações dos sujeitos com o mundo e “oferecendo-nos a possibilidade de pensar a vida coletiva para além da duração e dos determinismos” (Perez, 2012: 40)²⁹. Ultrapassando o fato de ser uma disputa de títulos correspondentes às melhores *quadrilhas* ou *misses*, a *quadra junina* de Belém coloca em jogo uma disputa política revestida de ludicidade: a demarcação de um espaço de agência e visibilidade para homossexuais, travestis, transexuais e transgêneros nas “periferias” de Belém a partir de suas atuações no contexto da cultura popular.

Embora tenha dialogado com a bibliografia antropológica preocupada com a compreensão de contextos festivos, ressalto que estabeleci uma relação mais próxima com o arcabouço teórico acerca dos rituais. Minha orientação teórica para o entendimento do contexto pesquisado está vinculada ao uso das teorias antropológicas

²⁹ Vale ressaltar que essa concepção de festa, encontrada no trabalho de Léa Perez (2012), é baseada nos postulados teóricos de Jean Duvignoud (1983).

de ritual para a compreensão da produção de identidades raciais, de gênero e de sexualidade no contexto das festas juninas. Isso se justifica pelo fato de que o São João em Belém enfatiza os concursos juninos, estejam eles localizados nos bairros “periféricos” da cidade ou sejam eles certames oficiais promovidos pelos poderes públicos. Assim, meu interesse etnográfico voltou-se para os concursos juninos em suas qualidades intrínsecas como rituais. A partir dos pontos mencionados até agora, devo reiterar que, pensando à luz de Tambiah (1985), creio que os concursos juninos possuem uma natureza comunicativa (dizem algo a alguém), uma estrutura formal que os organiza, pertencem ao domínio dos acontecimentos extraordinários no calendário cultural do estado do Pará e, mais do que isso, configuram-se como rituais que evidenciam algumas convenções de gênero e de sexualidade vigentes no contexto pesquisado. Trabalho com a concepção de que

o ritual é um sistema de comunicação simbólica culturalmente construído. É constituído de sequências padronizadas e ordenadas de palavras e atos frequentemente expressos em múltiplos meios, cujos conteúdos e arranjos são caracterizados por variados graus de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual é performativa em suas características constitutivas em três sentidos: no sentido austiniano de performativo, no qual dizer algo é também fazer algo como um ato convencional; no sentido bastante diferente de uma performance encenada que utiliza múltiplos meios pelos quais os seus participantes vivenciam um evento intensamente; e no sentido de valores indécicos – para dialogar com a teoria de Peirce – sendo conectados e inferidos pelos atores durante uma performance (Tambiah, 1985: 128)³⁰.

Desde o início do estabelecimento da antropologia como um campo disciplinar, os rituais foram percebidos como um importante meio de compreensão da vida social de um determinado grupo. Inicialmente, as pesquisas socioantropológicas precursoras atrelavam os rituais aos contextos estritamente religiosos e/ou mágicos, dando um importante passo em direção ao entendimento de que tanto a religião quanto a magia consistiam em práticas boas para pensar aspectos relevantes da vida social. Deste período inicial, destaco as reflexões de Mauss e Hubert (2013 [1899]), que analisaram os rituais de sacrifício como processos de mediação entre homens e divindades, portanto, essenciais para a vida em sociedade, visto que expressam parte de seus valores morais, culturais e espirituais. Destas reflexões pioneiras, é possível depreender que todo e qualquer ritual insere-se no âmbito das práticas, isto é, a ação é o ponto de

³⁰ Livre tradução minha a partir do texto original de Tambiah.

partida para a configuração de uma prática ritual. Contudo, foi o próprio Mauss (1979 [1909]) quem, pioneiramente, contribuiu para que a fala também fosse compreendida como ação no contexto ritual, estabelecendo a prece religiosa como parâmetro de definição do conceito de ritos orais.

Mas é Van Gennep (2011 [1909]) quem faz o primeiro movimento em direção ao deslocamento da noção de ritual de um contexto estritamente religioso e/ou mágico. O autor defendia que “o sagrado, de fato, não é um valor absoluto, mas um valor que indica situações respectivas” (Van Gennep, 2011 [1909]: 31). Assim, apontava que todas as “passagens” de um estado ou *status* social a outro, independente de estarem vinculadas a um contexto mágico ou religioso, eram ritualizadas. Avançando no tempo, é Victor Turner (2013 [1969]) quem compreende que os rituais são perpassados por uma dimensão simbólica relativa a dramas sociais. O ritual seria, portanto, uma chave de acesso à compreensão desses dramas sociais expressos em atos, palavras e, principalmente, símbolos³¹. Por sua vez, Leach (1966: 407) afirma que os rituais são um complexo de palavras e atos que estão ligados inextricavelmente, pois “a fala em si é uma forma de ritual” (1966: 404)³². Neste mesmo período, Mary Douglas (2012 [1966]) formula a ideia de que o corpo, no contexto ritual, representa, simbolicamente, toda a estrutura social de um determinado grupo. Embora hoje as contribuições teóricas desses autores sejam criticadas, pois pressupõem uma ideia de sociedade coesa, suas reflexões deram passos importantes em direção à abordagem dos rituais como dramas expressivos, à atenção dada ao corpo como elemento central nos rituais e, por fim, ao estabelecimento de que, no contexto ritual, os discursos não podem ser dissociados dos atos.

Entretanto, minha pesquisa se aproxima da abordagem contemporânea proposta por Tambiah (1985), que permite deslocar completamente a noção de ritual do universo tribal, religioso e mágico para os contextos etnográficos e contemporâneos das festas, eventos e cerimônias. Isto porque o autor, em diálogo com as teorias da linguagem, considera os rituais como eventos de natureza comunicativa, ou seja, eles comunicam algo para quem integra o ritual ou para quem o assiste. No entanto, a partir de Tambiah (1985), é possível interpretar que “os eventos que os antropólogos definem como rituais parecem partilhar alguns traços: uma ordenação que os estrutura, um sentido de

³¹ Sobre símbolos rituais ver Turner (2005a [1967]) e Cavalcanti (2012).

³² Livre tradução minha a partir do texto original de Leach.

realização coletiva com propósito definido, e também uma percepção de que eles são diferentes dos [eventos] do cotidiano” (Peirano, 2000: 10).

Embora considere que o ritual pertença ao domínio dos acontecimentos extraordinários, Tambiah (1985) defende a ideia de que as teorias de rituais também podem se configurar como um instrumental teórico muito válido para a análise tanto de acontecimentos cotidianos quanto de eventos excepcionais. Nas palavras de Peirano (2001: 07), “rituais e eventos ampliam, acentuam, sublinham o que é comum em uma sociedade, trazendo como consequência o fato de que o instrumental analítico utilizado para o exame de rituais mostra sua serventia para a análises de eventos naturalizados ou excepcionais de uma sociedade”.

Contudo, há uma tensão teórica em minha pesquisa: o encontro entre certas teorias de festa e algumas teorias de ritual. Como já dito, meu contexto etnográfico são concursos festivos, portanto, estou no domínio das “festas”. Na antropologia brasileira, sabemos desde Magnani (2003 [1998]) que o contexto das atividades de lazer pode oferecer importantes perspectivas de compreensão da visão de mundo de determinados grupos sociais. Entretanto, uma corrente teórica contemporânea no Brasil tem criticado os estudos que buscam certo caráter teleológico nas festas (Perez, 2012), propondo uma passagem teórica da “festa-fato” (sempre interpretada como referente a um todo social mais amplo que a engloba) para a “festa-questão” (que vê na festa um potencial para fornecer perspectivas teóricas que apreendam o universo próprio da festa, compreendendo a realidade social específica produzida nestes contextos). Assim, “o ponto não é identificar a que tipo de sociedade e/ou grupo e a que tempo ela [a festa] é relativa, quais são as representações de mundo que expressa/dramatiza, mas qual é a relação que a festa estabelece, qual é o mundo da festa, de que mundo ela é perspectiva” (Perez, 2012: 41).

A tensão que se coloca em minha pesquisa está entre, de um lado, as teorias de ritual, que enfatizam a prática ritual como dotada de propósitos, finalidades e, de outro lado, as teorias contemporâneas sobre festas, que destacam que as festas não possuem uma finalidade vinculada com a realidade social na qual se inserem. Pelo contrário, as festas seriam mecanismos de ligações sociais que engendram outras formas, novas perspectivas de sociedade desligadas do contexto social “real” onde a festa está situada. Em outras palavras, as festas propõem uma virtualidade social própria, uma perspectiva

de vida específica, que não está ligada e nem reforça os valores sociais “reais” de um grupo.

Com o intuito de apaziguar essa tensão teórica existente entre teorias que tratam, separadamente, de festas e rituais, devo dizer que não estou tratando das festas juninas sob a perspectiva de análise de um evento festivo, ratificando que meu enfoque são os concursos, extremamente ritualizados, que se realizam durante o calendário geral das festas juninas. Portanto, afirmo que não estou interessado nas formas espontâneas de sociabilidade e de realização desses festejos, mas sim propondo uma análise dos mecanismos rituais engendrados por estes concursos que, por sua vez, promovem certos valores relativos ao gênero, à sexualidade e às relações raciais. Resumindo, meu interesse não está no caráter festivo das festas juninas, mas sim no aspecto ritual dos concursos de *quadrilha* e de *miss*. No entanto, é oportuno ressaltar que esta separação entre “festa” e “ritual” se dá apenas em termos heurísticos, pois, de um lado, o São João de Belém é pautado nas atividades ritualizadas dos certames juninos e, de outro lado, são os próprios concursos de *quadrilha* e de *miss* que constituem o ciclo festivo denominado como *quadra junina*. Em outras palavras, embora haja diferenças sensíveis entre os conceitos de festa e ritual, há articulações entre esses dois campos nas quais é possível entrever que as festas possuem elementos rituais e, por fim, os rituais contêm, muitas vezes, elementos festivos.

Ritual, gênero e sexualidade no contexto junino

Para aprofundar um pouco mais a proposição aqui apresentada, destaco as contribuições de Cavalcanti (2006 [1994]; 2002) ao analisar e reconhecer o caráter ritualístico dos concursos de Escolas de Samba no Rio de Janeiro e dos concursos de Boi-bumbá na cidade de Parintins (Amazonas). Assim como a autora, possuo “interesse em aprofundar a compreensão do idioma próprio dos ritos, buscando também seu enfoque como formas artísticas” (Cavalcanti, 2002: 46). Vale ressaltar que, no caso de minha pesquisa, o enfoque está nas questões de gênero, raça e sexualidade, ou seja, pretendo entender o “idioma” dos ritos dos concursos juninos e observá-los em suas formas “artísticas” com o objetivo final e principal de compreender como esta estrutura ritual está a serviço da produção de convenções de gênero, raça e sexualidade.

Embora haja certa literatura que discuta sobre festas juninas, estes trabalhos detiveram-se mais nos aspectos explicativos das festividades de junho, atentando para o processo organizacional desses megaeventos (Chianca, 2006; 2013a), para o caráter de movimento de juventude impresso pelas quadrilhas (Di Deus, 2014) e, finalmente para a discussão sobre negociações entre “tradição” e “modernidade” nesses contextos festivos (Menezes Neto, 2008; 2015; Nóbrega, 2010;2012)³³. No entanto, percebo que

até o presente momento, não há, na antropologia brasileira, nenhuma etnografia cujo foco de análise seja o protagonismo homossexual e travesti nas festas juninas do Pará ou de outro estado brasileiro, o que, por um lado, implica a necessidade de uma discussão das posições ocupadas por esses sujeitos neste contexto festivo e, por outro lado, sublinha a originalidade da proposta desta pesquisa (Noletto, 2014a: 30)³⁴.

Mais do que problematizar estes sujeitos negligenciados em muitas análises sobre cultura popular, considero que ainda são poucos os trabalhos que utilizam as teorias antropológicas de ritual para entender o protagonismo destes sujeitos generificados, racializados e sexualizados em determinados contextos. Dentre os trabalhos que fazem esta conexão, destaco os textos de Gontijo (2009) – cujo foco foi tentar entender sociabilidades homossexuais como práticas ritualizadas no carnaval do Rio de Janeiro – e Díaz-Benítez (2007) – que mobiliza teorias de ritual para explicar práticas sexuais entre homens gays nos *dark rooms* disponíveis em boates voltadas para este público. Assim, considero que as festas juninas são timidamente abordadas sob a chave de compreensão das teorias de ritual, principalmente quando este campo de discussão sobre rituais pode ajudar na compreensão da emergência de um protagonismo feminino, homossexual e “trans” neste contexto festivo.

³³ Vale lembrar que apenas os trabalhos de Chianca (2006; 2013), Menezes Neto (2008; 2015) e Di Deus (2014) partem do ponto de vista da antropologia. No caso de Nóbrega (2010;2012), sua tese parte de uma perspectiva multidisciplinar, que utiliza certos modos de análise (e de argumentação) antropológicos, mas que, apesar disso, constrói um argumento que está bem mais engajado nas discussões filiadas aos autores da corrente disciplinar dos estudos culturais.

³⁴ Pretendo sublinhar que, no período em que publiquei esse texto, ou seja, antes de ter empreendido um trabalho de campo contínuo, de longa duração e mais aprofundado (o que se concretizou nos anos subsequentes da pesquisa), minha questão era a problematização do protagonismo homossexual e travesti. No entanto, após a consolidação de meu trabalho de campo, percebi que meus interlocutores e o contexto pesquisado me apresentaram possibilidades mais amplas de uma discussão sobre “feminilidades”, compreendendo sob essa categoria de “feminino” mulheres, homens homossexuais, travestis, transexuais e transgêneros que reivindicam para si uma identidade “feminina” no contexto das festas juninas. O que pretendo destacar é que, de fato, não há uma etnografia que contemple uma discussão das festas juninas sob uma perspectiva da problematização das posições ocupadas por sujeitos políticos marcados por gênero, sexualidade, raça, geração e classe.

Do ponto de vista desse protagonismo, interessa-me discutir tanto as possibilidades de aprendizado da “feminilidade” pelas vias da dança (Noletto e Negrão, 2015), quanto os mecanismos de generificação, sexualização e racialização desses sujeitos no contexto dos concursos de *quadrilha* e de *miss*. Nestes últimos, são produzidas as categorias *Miss Caipira* (em geral, voltadas para candidatas “brancas”), *Miss Mulata* (para “negras”, “morenas” ou percebidas como “indígenas/caboclas”), *Miss Simpatia* (uma categoria que diz mais respeito ao estágio inicial e geracional da candidata do que aos seus atributos raciais) e *Miss Gay* ou *Mix* (destinada a homossexuais e pessoas “trans”). No que diz respeito à raça, utilizando as reflexões de Corrêa (1996), interessa-me perceber como as classificações de cor são pensadas num imaginário social como um elemento que sexualiza a raça e racializa o gênero³⁵.

Devo mencionar que esta análise pressupõe que os concursos juninos aqui analisados produzem o significado próprio daquilo que é considerado belo a partir de parâmetros e avaliações estéticas que sobressaltam, empiricamente, a articulação de marcadores sociais da diferença tais como gênero, raça, sexualidade, geração e classe social. Inspiro-me em uma vasta literatura dos estudos de gênero e sexualidade, com diversas discussões estabelecidas por autoras tais como Bederman (1996), Brah (2006 [1996]), McClintock (2010 [1995]), Stolcke (1991; 2006 [2003]), Moutinho (2004a; 2004b; 2006; 2014) e Piscitelli (2008), que problematizaram o uso desses marcadores como eixos de produção da diferença utilizados como vetores que engendram certas hierarquias sociais. Assim, é possível dizer que esta análise visa contemplar uma abordagem interseccional dos marcadores sociais da diferença com o intuito de problematizar como certas estruturas de poder são engendradas para produzir matrizes de desigualdade social. Afino-me, então, à perspectiva de que “estruturas de classe, racismo, gênero e sexualidade não podem ser tratadas como ‘variáveis independentes’ porque a opressão de cada uma está inscrita dentro da outra – é constituída pela outra e é constitutiva dela” (Brah, 2006 [1996]: 351). É importante notar, neste caso, como as categorias “raça”, “gênero”, “sexualidade” e “classe” estão articuladas entre si, existem em relação a si e *através* dessa relação – ainda que de maneira contraditória, às vezes

³⁵ No caso de Mariza Corrêa, seu interesse está centrado na discussão da categoria “mulata”. No meu caso, o foco de análise incide sobre outras possibilidades de racialização, observando inclusive o caráter racial atribuído às candidatas “brancas” e “indígenas/caboclas” no contexto desses concursos de *miss*. Abordarei esse tema em detalhes no Capítulo III.

conflitante e sem uma articulação de perfeito encaixe entre elas (McClintock 2010 [1995]:19).

A partir desses pressupostos, é necessário esclarecer que as categorias “homossexual”, “gay”, “travesti” e “trans” são utilizadas aqui como categorias “guarda-chuva”, isto é, designações mais amplas que abarcam uma série de outras denominações que integram a pletora classificatória das identidades de gênero e de sexualidade verificadas durante o trabalho de campo. Vale ressaltar que muitos de meus interlocutores mobilizam as categorias *bicha* e *viado* para se autodenominarem, embora em alguns contextos mais formais possam mobilizar categorias como *homossexual*, *travesti* e *transsexual* como formas designativas de suas identidades de gênero e de sexualidade. Entretanto, quase não aparecem os usos das categorias *drag queen*, *transformista* e *crossdresser*. Embora haja um número expressivo de travestis e pessoas trans envolvidas direta ou indiretamente com o universo dos concursos juninos, a grande maioria de meus interlocutores se considera *gay*, *bicha* ou *viado*.

Portanto, considero que minha abordagem das festas juninas de Belém está inserida no campo dos estudos de gênero e sexualidade, propondo novas formas de olhar para o contexto etnográfico da cultura popular sob a perspectiva da problematização da articulação dos marcadores sociais da diferença. Embora tenha passado por diversas transformações epistemológicas, o interesse da Antropologia pelas questões de gênero e sexualidade não é recente e, neste sentido, “a disciplina tem abordado o que se pode denominar como ‘sexualidade’ no decurso de investigações sobre instituições e práticas outras, a saber, o parentesco, a família e, mais tarde, o gênero” (Almeida, 2003: 53). Entre o período de afirmação da disciplina e a aquisição de seu atual *status* entre as ciências sociais, a Antropologia contou com a contribuição de muitos pesquisadores – dentre os mais emblemáticos e pioneiros destacam-se Malinowski (1983 [1929]; 2013 [1927]) e Mead (2011 [1935]) – que foram relevantes para o entendimento da sexualidade e do gênero como elementos socialmente moldados por pressupostos culturais. Deste conjunto de autores pioneiros, merece destaque o surpreendente artigo de Evans-Pritchard (2012 [1970]) sobre práticas homossexuais e lésbicas entre os Azande³⁶.

³⁶ Osmundo Pinho (2008), dedicado ao debate sobre as conexões entre sexualidade e raça, elaborou interessante revisão bibliográfica na qual pontua certa trajetória dos estudos de gênero e sexualidade na antropologia.

Entretanto, as reflexões iniciais sobre sexualidade na matriz disciplinar da Antropologia estavam sob o manto daquilo que Vance (1995) denominou como “modelo de influência cultural”, isto é, um quadro teórico que, embora reconhecesse a variabilidade das relações de gênero e dos comportamentos sexuais vivenciados nas mais diversas culturas, sustentava a compreensão da sexualidade como estando, essencialmente, atrelada ao gênero, partindo do pressuposto da “naturalidade” biológica da heterossexualidade nas relações sexuais. No que diz respeito ao assunto, “é culturalmente difícil não cair na tentação de ver no sexo e no corpo a raiz do gênero. Por isso, o gênero é uma das últimas fronteiras da reflexividade crítica das ciências sociais. Constituinte de identidades sociais e pessoais, o gênero não cria, porém, grupos sociais, mas sim categorias” (Almeida, 2003: 63).

Retornando ao fato de que esta pesquisa tem como foco o estudo da contribuição da diversidade sexual e de gênero para a produção das festas juninas realizadas em Belém, é necessário adentrar, mais especificamente, os estudos sobre homossexualidade e identidades “trans” no intuito de compreender como certas categorias de sujeitos sexuais são (ou foram) problematizadas nos estudos antropológicos do gênero e da sexualidade, ainda que numa perspectiva em que a Antropologia interage com outras correntes disciplinares interessadas nessa discussão. Assim, é importante notar que “antes do século XIX, a ‘homossexualidade’ existia, mas o ‘homossexual’ não” (Weeks, 2000: 65), visto que, apesar da prática sexual entre pessoas do mesmo sexo ter sido vivenciada ao longo da história, foi “somente a partir do século XIX e nas sociedades industrializadas ocidentais, é que se desenvolveu uma categoria homossexual distintiva e uma identidade a ela associada” (Weeks, 2010: 65), produzindo-se, dessa forma, parâmetros de normalidade e anormalidade no que concerne ao comportamento sexual dos sujeitos (Foucault, 1988).

No contexto brasileiro, a etnografia de Landes (2002 [1947]) representou um marco no que diz respeito ao interesse pela homossexualidade como uma relevante categoria de análise para o entendimento da dinâmica social dos terreiros de candomblé da cidade de Salvador na década de 1940. Apesar de todas as críticas que o trabalho de Landes sofreu (Fry, 1982a), a ousadia da abordagem de uma temática, até então, considerada “espinhosa” abriu precedentes para a legitimação do estudo da homossexualidade no Brasil (Corrêa, 2000).

Faz-se necessário, ainda, enfatizar o caráter polissêmico que a categoria homossexual denota a fim de que se possa entender a afirmativa de Fry e MacRae (1985) em relação ao fato de que “não há nenhuma verdade absoluta sobre o que é a homossexualidade e que as ideias e práticas a ela associadas são produzidas *historicamente* no interior de sociedades concretas e que são intimamente relacionadas com o todo dessas sociedades” (Fry e MacRae, 1985: 10). Diante da polissemia identificável no entendimento e vivência da homossexualidade, parto do pressuposto de que os principais interlocutores deste trabalho etnográfico se reconhecem como “homossexuais” ou “gays”, embora, em muitas situações, utilizem essa categoria para referir-se a outras identidades “trans”. Tal reconhecimento está fortemente pautado no fato de que esses sujeitos se identificam como “homens” que, predominantemente, mantêm relações afetivo-sexuais com outros “homens”.

Neste sentido, é importante ressaltar que Peter Fry realizou uma importante contribuição para os estudos antropológicos da homossexualidade no Brasil quando propôs uma releitura das categorias sexuais produzidas no contexto homossexual masculino, inspirado em breve trabalho de campo realizado nos terreiros de umbanda da cidade de Belém (PA). Por considerar que “a sexualidade, antes de ser uma substância, uma condição da natureza humana, é sobretudo uma construção social” (Fry, 1982: 112), o autor pôde explorar a pletora classificatória de Belém, transformando a cidade em um campo etnográfico clássico para as análises sobre o tema.

Na perspectiva de Carrara e Simões (2007), ao incluir Belém na rota das discussões sobre homossexualidade em contextos afroreligiosos, o texto de Fry possui grande importância acadêmica por ter elaborado, pioneiramente, um raciocínio teórico que, na década de 1970, já apresentava, numa interpretação (inclusive) pré-foucaultiana,

as bases de alguns dos problemas e conceituações centrais dos atuais estudos sobre sexualidade que, influenciados pelas vertentes pós-estruturalistas e pelos estudos *queer*, enfatizam a estabilidade/fluidez das identidades sexuais e a imbricação da sexualidade em relações de poder e hierarquias sociais dinâmicas e contextuais (Carrara e Simões, 2007: 69)

No que concerne às definições acerca da travestilidade, é importante destacar estudos mais recentes, realizados no contexto da antropologia brasileira, dentro dos quais a travestilidade foi amplamente discutida como um conceito que reflete as experiências fluidas e ambíguas da vivência do gênero no corpo. Para antropólogos

como Benedetti (2005) e Kulick (2008) a condição travesti é marcada, em primeira instância, pelos aspectos visuais que remontam à transformação dos corpos “masculinos” em corpos “femininos”, sendo enfatizada a prática de consumo de hormônios “femininos”, por parte desses sujeitos, com a intenção de adequarem seus corpos a determinados parâmetros de “feminilidade”. Tais transformações corporais se configuram como estratégias para forjar uma experiência de pertencimento ao gênero “feminino” – inclusive sob a prerrogativa de adotarem nomes e pronomes de tratamento no “feminino” – sem abandonar, por completo, o vínculo com o gênero “masculino”, simbolizado pelo fato de manterem o pênis em seus corpos, recusando-se a cirurgias de transgenitalização e cultivando possibilidades ambíguas de comportamento sexual em suas relações erótico-afetivas. Neste sentido, afino-me à ideia de que “as travestilidades não podem ser sem um corpo transformado, marcado por um feminino que procura borrar, nesses corpos, o masculino, sem apagá-lo de todo”, ratificando assim a noção de que “a travestilidade aponta para a multiplicidade dessas vivências ligadas à construção e desconstrução dos corpos” (Pelúcio, 2009: 27).

Com relação às identidades “trans” de modo mais amplo e à transexualidade de modo mais específico, devo dizer que, no Brasil, há uma expressiva produção bibliográfica acerca dessas temáticas como, por exemplo, os textos de Bento (2006; 2012), Bento e Pelúcio (2012), Leite Jr. (2011), Vencato (2002; 2003; 2013) e Barbosa (2010; 2013)³⁷. Embora todos estes autores problematizem questões muito pertinentes relativas aos sujeitos autorreconhecidos como pessoas “trans” – isto é, travestis, transexuais, *drag queens*, *drag kings*, *crossdressers* e transgêneros (Bento, 2012) –, estes trabalhos evitam maiores definições instrumentais acerca do próprio conceito de identidades “trans”. Creio, assim, que estes autores optaram por uma fluidez nas definições do conceito de “identidades ‘trans’” como forma de acompanhar a própria flexibilidade das identidades e, mais que isso, marcar suas filiações teóricas à chamada teoria *queer*, fortemente influenciada pelas ideias de Butler (2002 [1993]; 2010a [1990]). Como tal, a teoria *queer* caracteriza-se por ser uma corrente contemporânea de pensamento, de inspiração pós-estruturalista, que se apropria daquilo que é considerado,

³⁷ Apenas para citar uns poucos exemplos da vasta produção brasileira.

socialmente, como “abjeto” ou “periférico” para, a partir disso, “desenvolver uma analítica da normalização” (Miskolci, 2009: 151)³⁸.

Trabalho de campo: trânsitos do Benguí ao Jurunas

Após ter apresentado a cidade de Belém e os concursos juninos em termos mais gerais, destacando algumas perspectivas teóricas que orientam este trabalho, quero agora dedicar a escrita, de modo mais específico, à apresentação de meus locais de pesquisa, situando-os na geografia de Belém e no universo *quadrilheiro*. Não há como realizar um trabalho de campo sobre cultura popular ou, mais precisamente, sobre festas juninas sem adentrar o entrelaçado de ruas, passagens, becos e canais das “periferias” de Belém. Creio que essa informação esteja claramente sedimentada até aqui. Contudo, com o intuito de ambientar a leitura desta etnografia que vou tentando costurar, devo ressaltar que meu trabalho de campo esteve situado, primordialmente, em dois bairros de Belém: Jurunas e Benguí³⁹ (Figuras 03 e 04). A escolha desses dois bairros não foi aleatória, foi conduzida por meus interlocutores em campo e representa minha entrada em dois grandes polos de produção dos concursos que animam a quadra junina de Belém.

O Jurunas é o mais importante local de fomento de concursos juninos na capital, onde ocorrem diversos *concursos de miss* e dois relevantes *concursos de sujo*, isto é, certames que antecedem a *quadra junina* oficial nos quais as *quadrilhas* dão uma prévia de suas coreografias, disputando entre si com *trajes* de ensaio, ou seja, com passos de dança e figurinos que não serão necessariamente utilizados nos concursos oficiais⁴⁰. Sem revelar todos os segredos e surpresas que cada *quadrilha* está preparando para a *quadra junina* oficial, os *concursos de sujo* – realizados em bairros “periféricos” como o Jurunas – servem para *limpar* coreografias e *quadrilhas*, suprindo faltas e eliminando

³⁸ O conceito de abjeção é fartamente abordado na obra de Butler (2002 [1993]). Para uma interpretação dos postulados da autora e seu conceito de abjeção, indico a leitura complementar de Sarah Salih (2012 [2002]) e Vítor Grunvald (2009).

³⁹ Pronuncia-se “Ben-gu-í”.

⁴⁰ Atualmente, existe uma disputa conceitual entre a Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL) e os *quadrilheiros* quanto à denominação “correta” aos *concursos de sujo*. Na opinião dos gestores da FUMBEL, o nome mais adequado seria *concurso de ensaios*. No entanto, na linguagem corrente dos *quadrilheiros*, a expressão mantém-se *concurso de sujo*, embora nas peças de divulgação desses certames apareça, em alguns casos, a denominação *concurso de ensaio*. Discutirei essas e outras disputas mais adiante.

excessos nas roupas, na coesão do grupo e em todo e qualquer aspecto que seja julgado prejudicial aos grupos juninos. Trata-se de um aquecimento para a maratona de apresentações que caracterizam *quadra junina* de Belém e os eventuais concursos intermunicipais que estes grupos disputam no interior do Pará. É o momento de aparar as arestas e testar a força e a popularidade das *quadrilhas* frente à plateia que assiste as disputas. Ser campeã num *concurso de sujo* é, para uma *quadrilha*, um importante sinal de sua potencialidade para conquistar os títulos da FUMBEL (Prefeitura de Belém) e/ou da FCP/Centur (Governo do Estado do Pará)⁴¹.

Por sua vez, é no bairro do Benguí que está localizado o *Atelier Cabocla*, que pertence ao casal de quadrilheiros Junior Manzinny e Ocir Oliveira Neto e que aglutina toda uma constelação de homossexuais e pessoas “trans” que pairam no entorno do processo de produção de coreografias e figurinos para *quadrilhas* e *misses*. Atualmente, o *Atelier Cabocla* é um dos mais importantes (talvez para não dizer que é o mais relevante) centros de produção junina de Belém. Em 2014 foram responsáveis pela confecção dos *trajes* de um grande número de *quadrilhas* na capital e no interior e pela montagem de uma considerável quantidade de *misses*. Dizia-se que “as melhores *misses* de Belém eram do *Atelier*”. Além disso, é desse bairro a *quadrilha* “Tradição Junina do Benguí”, grupo coreográfico que acompanhei durante o trabalho de campo e que será mencionado ao longo desta tese no capítulo em que tratarei especificamente sobre sexualidade, gênero e raça nas *quadrilhas*. Também é no Benguí que ocorre um concurso junino de *Miss Gay* intitulado, oficialmente, como “A Melhor do Bairro”, mas popularmente renomeado pelas *bichas* como concurso “Maria do Bairro”, fazendo referência à novela mexicana homônima de grande sucesso popular (e bastante mencionada entre homossexuais das classes populares de Belém) cuja história principal é uma releitura latinoamericana do conto de fadas “Cinderela”. O concurso, em si, é pequeno no que diz respeito à sua divulgação em Belém, mas já conta com 15 anos de

⁴¹ Anteriormente, a Fundação Cultural do Estado do Pará (FCP) era denominada Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN) e também convencionalmente chamada de CENTUR, sigla que faz referência à sua primeira denominação como “Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves”. Entre os *quadrilheiros* a nomenclatura mais usada para se referir a esta instituição é CENTUR. Para maiores informações a respeito, consultar: <http://www.fcp.pa.gov.br/> [Acesso em 16.08.2016].

realização e possui muita repercussão no Benguí, reunindo um grande número de espectadores e de candidatas ao título de “melhor do bairro”⁴².

Sendo mais específico quanto aos principais bairros em que minha pesquisa está situada, devo explorar aqui algumas considerações sobre esses contextos etnográficos. Se é possível esboçar algum tipo de definição para o bairro do Jurunas, diria, em tom provocativo, que ele representa a “elite” dos bairros de “periferia” de Belém. Trata-se de um bairro que reivindica para si o status de nação, a *nação jurunense*, constituída, sobretudo, por migrantes ribeirinhos do interior do Pará, que foram, aos poucos, povoando a região onde hoje está situado o bairro. O bairro mereceu uma etnografia, escrita por Carmem Izabel Rodrigues (2008), inteiramente dedicada à compreensão de sociabilidades e construções identitárias no Jurunas. A autora trata das festas populares realizadas no bairro e de como, através desses rituais festivos, constrói-se uma *agência jurunense* que dá sentido às práticas culturais e ritos sociais desenvolvidos naquele contexto.

O Jurunas, esse pedaço de cidade com nome de etnia indígena onde muitas de suas principais travessas (ruas que adentram o bairro e desembocam no Rio Guamá) também foram etnicamente designadas como Mundurucus, Pariquis, Caripunas, Timbiras e Tamoios. São ruas que homenageiam (ou denunciam?) a formação indígena do Pará e do Brasil, servindo como corredores pelos quais transitam carros, motos, bicicletas e pedestres que formam o agitado tráfego de pessoas do lugar. O Jurunas gravita, do ponto de vista cultural, em torno da identificação com a escola de samba *Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso me Amofiná*, carinhosamente chamada como *Rancho*. A escola de samba é o alimento simbólico do bairro, constituindo-se como maior bem cultural do Jurunas (Rodrigues, 2008). É a esta escola de samba que estão vinculados inúmeros outros projetos sociais e grupos culturais como, por exemplo, a *quadrilha* “Sedução Ranchista”, grupo junino que também acompanhei durante o trabalho de campo. O Jurunas é bairro de festas. Festas de santos (católicos ou de religiões de matriz africana), festas de aparelhagem, festas de vizinhos, festas de carnaval, festas juninas, festas dos mais variados tipos, que irrompem pelas calçadas e espraiam-se pelas ruas.

⁴² De acordo com sua organizadora, Milena, o concurso completou 15 anos de tradição no Benguí. Inicialmente, sua mãe era a organizadora do certame. Após o seu falecimento, Milena assumiu a organização do evento.

Contíguo ao bairro da Cidade Velha, onde está o centro histórico de Belém e o Mercado do Ver-o-Peso, o Jurunas é uma “periferia” encravada numa região que possibilita fácil acesso à porção central de Belém. Localizado no extremo sul da cidade, é abastecido por um bom número de linhas de ônibus metropolitanos, que circulam pelas principais avenidas do bairro, levando e trazendo pessoas cujos destinos são, especialmente, o próprio Jurunas, o centro da cidade e os bairros da Condor e Guamá, essas “periferias” vizinhas, quase irmãs e quase indistinguíveis do Jurunas. Há ali uma população de 64478 pessoas⁴³, que, além do convívio com uma sociabilidade cultural intensa em torno de períodos festivos cíclicos, convive também com grandes mazelas sociais, dentre elas a pobreza, a falta de saneamento básico, o acúmulo de lixo e entulho nos canais hidrográficos que cortam o bairro e, sobretudo, os altos índices de criminalidade motivados pelo intenso tráfico de drogas.

Do outro lado da cidade, o bairro do Benguí está localizado longe do centro da capital, cerca de 19 Km, na região norte de Belém. Trata-se de um bairro menos expressivo no que diz respeito ao imaginário cultural que se constrói acerca da cidade. Do ponto de vista social, o Benguí é um bairro frequentemente estigmatizado pelos belenenses como um lugar de criminalidade, onde ocorrem assassinatos violentos, roubos cotidianos e toda a sorte de atos ilícitos que se possa imaginar. Também é tachado como um bairro longínquo, “distante de tudo”, servido por uma precária quantidade de linhas de ônibus que, nos últimos dez anos, ficaram mais numerosas. Padecendo de todos os estigmas possíveis, o Benguí está colado às costas do Aeroporto Internacional de Val-de-Cans e se estende até a avenida Augusto Montenegro, sendo limítrofe ao bairro do Tapanã e ao mais recém denominado bairro do Mangueirão – nome dado em referência ao Estádio Estadual Jornalista Edgar Augusto Proença, conhecido popularmente como Estádio do Mangueirão, apelido que remete à autodenominação ostentada por Belém como “Cidade das Mangueiras”.

Por sofrer tantos problemas sociais, o bairro parece ter uma vocação para a luta, com sua Associação de Moradores do Benguí (AMOB) sendo muito ativa no que diz

⁴³ Informação extraída do Anuário Estatístico de Belém de 2012, disponibilizado pela Secretaria Municipal de Gestão e Planejamento (SEGEP) no site oficial da prefeitura de Belém. Com base em diversos bancos de dados institucionais do Estado do Pará assim como no Censo Demográfico de 2010 e na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) encabeçados pelo IBGE, o Anuário Estatístico de Belém apresenta inúmeros dados estatísticos acerca das condições de vida da população local. No caso das informações referentes aos aspectos demográficos da cidade, consultar: http://www.belem.pa.gov.br/app/pdf-segep/anuarioPDF/2_01_Demografia.pdf [Acesso em 05.05.2015]

respeito à promoção de ações que visam a melhoria da qualidade de vida da população local através da discussão e do enfrentamento dos problemas sociais vivenciados por quem ali mora. Bairros emblemáticos como duas “periferias” situadas em dois extremos geográficos da cidade, o Benguí e o Jurunas tem em comum o fato de serem assistidos pelo “Movimento República de Emaús”, um projeto social vinculado à Igreja Católica que visa o combate ao trabalho infantil, à exploração sexual de crianças e jovens, à violência doméstica, à violência institucional, ao tráfico de pessoas e à violência no cumprimento de medidas socioeducativas⁴⁴. Há no Benguí um senso de articulação política que projeta o bairro de maneira interessante e audaciosa no que se refere à vociferação de reivindicações pela garantia de direitos a uma população estimada em 29379 pessoas ali residentes⁴⁵.

Mas o Benguí é também bairro de festas, sobretudo festas de aparelhagens. É bairro onde se imiscuem inúmeros terreiros de umbanda, candomblé e mina, que também geram suas festas⁴⁶. É bairro de festas juninas. Foi lá que conheci meus principais interlocutores, que me levaram aos meandros do campo e descortinaram, aos poucos, as névoas que obscureciam meu entendimento acerca do São João de Belém. No Benguí, conheci muitas *bichas*, *viados* e travestis – segundo as próprias formas pelas quais se autodenominam – vinculadas ao *Atelier Cabocla*. Todas elas, de alguma maneira, trabalham informalmente ou possuem alguma ligação com o atelier. Sendo *brincantes* de alguma *quadrilha*, *misses* ou costureiras, esses/as interlocutores/as nutrem profunda amizade pelo casal Junior Manzinny e Ocir Oliveira Neto, ou, apenas, Junior e Neto como são chamados por todos. São moradores do Benguí, percorrem aquelas ruas diariamente e integram a vida social do lugar. Certa noite, Beatrice Oliveira (uma *Miss Gay* do bairro) me contou que “próximo ao cemitério São José – desativado desde 1997 – há um igarapé onde as *bichas* vão *caçar os bofes* para transar”. Trata-se de um divertimento noturno, às vezes vespertino, em que a procura por sexo torna-se, segundo Beatrice, arriscada, pois os prováveis parceiros sexuais encontrados (e talvez mais

⁴⁴ Para mais informações, consultar o site do projeto: <http://www.movimentodeemaus.org/index.php> [Acesso em 05.05.2015]

⁴⁵ Informação coletada no mesmo Anuário Estatístico de Belém (2012) anteriormente mencionado. Sobre as questões relativas à articulação política dos moradores do Benguí, é necessário destacar o blog “No Benguí”, criado em 2012 e em desuso desde 2014, que procurou ressaltar aspectos relacionados às reivindicações políticas dos moradores do bairro. Para ter acesso ao conteúdo, acessar: <http://nobengui.blogspot.com.br/> [Acesso em 05.05.2015].

⁴⁶ Para ter acesso ao mapeamento de terreiros em algumas regiões metropolitanas do Brasil, consultar o site “Mapeando o Axé”, disponível em: <http://www.mapeandoaxe.org.br/> [Acesso em 05.05.2015]

desejados) pelos *viados* são os bandidos (e alguns bêbados ou usuários de outras drogas) supostamente heterossexuais que se reúnem no entorno do cemitério para planejar crimes, dividir os lucros dos assaltos, esconder-se da polícia ou apenas ingerir bebidas alcoólicas ou drogas.

De acordo com Beatrice, o Benguí oferece escassas possibilidades de diversão para os homossexuais que ali vivem. Além das festas de terreiro, das aparelhagens, de algumas apresentações de grupos folclóricos e da movimentação em torno das festas juninas, resta aos gays a busca por aventuras sexuais nas proximidades de um cemitério abandonado ou em algumas das ruas, passagens e becos que o bairro possui. Essa configuração de escassas atividades de lazer usufruídas pelo público homossexual, que me foi relatada por Beatrice Oliveira, carrega semelhanças com o contexto pesquisado por Laura Moutinho (2005) na “periferia” do Rio de Janeiro. Tal como encontrei em meu campo uma correlação entre homossexualidade e identidades “trans” com os cultos afro-religiosos, as festas de aparelhagens e a cultura popular (as *quadrilhas* juninas e os grupos parafolclóricos), Laura Moutinho descreveu um contexto em que a diversidade sexual encontra possibilidades de lazer e diversão nos cultos de possessão e nos ensaios de escola de samba. Segundo a autora,

o candomblé se mantém como um espaço central de sociabilidade e de expressão da religiosidade e é referido em diversos relatos como um dos poucos locais nos quais há oferta de encontros, lazer e trocas religiosas, a despeito do visível crescimento das igrejas evangélicas. De fato, além do candomblé, somente as boates *gays* e os ensaios das escolas de samba aparecem em várias narrativas como uma das poucas ofertas de lazer e encontros nessas regiões (Moutinho, 2005: 279).

Empreendi muitos meses de trabalho de campo acompanhando todo o processo de preparação e realização do São João de Belém⁴⁷. Embora todos estes preparativos tenham sido vivenciados como parte do trabalho de campo, não tenho pretensões de me dedicar ao relato e à problematização de todas as etapas que compreendem a produção da *quadra junina*. Há autores que já se debruçaram sobre a produção de festas populares

⁴⁷ Em 2012, realizei trabalho de campo nos certames oficiais durante todo o mês de junho. Em 2013, pesquisei durante os meses de Janeiro e Fevereiro. Em 2014, o trabalho de campo estendeu-se de janeiro a agosto. Em 2015, fui a campo durante o mês de maio. Em 2016, fechei o campo realizando imersões etnográficas nos concursos das “periferias” e nos concursos oficiais durante o mês de junho e julho. Vale ressaltar que em agosto de 2016, realizei trabalho de campo nos concursos nacionais de Quadrilhas e Rainhas Juninas que, pela primeira vez na história do movimento junino nacional, ocorreu em Belém. No total, foram 15 meses de pesquisa em campo.

(carnaval e festas juninas) em outros Estados, descrevendo e analisando processos muito semelhantes aos que encontrei em meu trabalho de campo⁴⁸. Portanto, como diferencial desta tese, meus interesses estarão situados sempre na construção de um argumento que ressalte aspectos relativos às formas pelas quais o São João de Belém é constituído como um lócus de experiências específicas com a homossexualidade, as travessias e/ou transformações de gênero e, por último, as relações raciais expostas pelos concursos juninos de dança e beleza.

Engana-se quem imaginar que este texto etnográfico está circunscrito às experiências vivenciadas nos bairros do Benguí e do Jurunas. Estes dois bairros, sem dúvida, serviram-me como bússola ou como principais localidades onde estive ancorado como pesquisador. Entretanto, o trânsito entre Jurunas e Benguí, inevitavelmente, exigiu-me a passagem por outros tantos bairros periféricos que visitei à procura de interlocutores importantes para a pesquisa. São bairros que mantêm uma forte ligação com as festas de São João e servem como cenário para a composição de uma complexa rede de relações que se entrelaça em nome da festa maior. No trânsito entre Jurunas e Benguí, passei, inúmeras vezes, pelo Guamá, Cremação, Pedreira, Sacramento, Tapanã e cheguei até os bairros do Coqueiro e da Cidade Nova, situados no município de Ananindeua, região metropolitana de Belém. Os concursos juninos me possibilitaram encontrar os sujeitos desta pesquisa aglomerados em torno dessas disputas coreográficas. Contudo, espalhados nas periferias de Belém e de sua região metropolitana, estes sujeitos me estimularam a procurá-los na tentativa de compreender o lugar da sexualidade, do gênero e da raça em um contexto específico de produção de cultura popular.

Durante o trabalho de campo, não houve um dia sequer em que eu não estivesse acompanhado por Marcus Negrão, antropólogo e fotógrafo com quem mantenho uma relação conjugal há vários anos. Sua presença foi primordial ao bom andamento da pesquisa, considerando que várias portas se abriram para mim ao argumentar que gostaríamos de realizar um registro fotográfico do São João de Belém⁴⁹. Eu estava lidando com estrelas da cultura popular, pessoas que, em suas comunidades locais, possuem um status diferenciado porque são reconhecidas publicamente como artistas.

⁴⁸ Sobre estes processos de produção das festas juninas e do carnaval, ver Chianca (2006; 2013), (Menezes Neto, 2008; 2015), (Di Deus, 2014), Nóbrega (2010; 2012) e Cavalcanti (2006[1994]).

⁴⁹ Publicamos juntos um ensaio fotográfico sobre gênero, sexualidade e raça nos concursos juninos. Ver Noleto e Negrão (2015).

Fazer o trabalho de campo tendo ao meu lado um fotógrafo (com máquina profissional) representava, simultaneamente, a possibilidade de construir um vasto acervo de imagens etnográficas e uma relativa facilidade de adentrar espaços interditos a quem não está diretamente vinculado à realização da *quadra junina* como, por exemplo, os bastidores dos concursos oficiais realizados pelos governos locais⁵⁰. Por outro lado, a presença de Marcus me confortava do ponto de vista pessoal, tendo em vista que, em muitos momentos, senti temores quanto à minha própria segurança ao adentrar, muito densamente, bairros “periféricos” da cidade e estar presente em concursos de dança e beleza que atravessavam as madrugadas.

Embora a tese esteja muito baseada naquilo que observei e consegui capturar em campo, entrevistei formalmente e informalmente inúmeras pessoas, dentre elas *misses*, diretores de quadrilha, apresentadores e jurados de concursos, *brincantes*, estilistas, coreógrafos, agentes do Estado organizadores dos concursos oficiais e mães de *misses*. Assim como a produção de fotografias, as entrevistas consistiram em um aspecto essencial na construção do trabalho. Trata-se de um contexto em que a vaidade pessoal é um elemento constitutivo da própria carreira dos dançarinos, especialmente das *misses*. Neste caso, as entrevistas figuraram como um artifício imprescindível para que eu estabelecesse vínculos iniciais com todo e qualquer interlocutor que interessasse à pesquisa, construindo, a partir desse primeiro contato, relações duradouras e criando ao meu entorno um desejo pela minha presença. Por ser um campo de atuação profissional em que a visibilidade é altamente almejada, transformar-se em interlocutor de uma pesquisa – ainda que não se tenha a dimensão do que ela realmente seja – confere legitimidade ao *brincante*, *quadrilha*, estilista ou *miss*.

Praças, ruas, passagens e canais

Além de um caráter espacial, pesquisar sobre a *quadra junina* de Belém é vivenciar a cidade a partir de outra dinâmica temporal que está atrelada aos concursos, apreendendo Belém e suas “periferias” sob a perspectiva de uma produtividade cultural noturna. Nos meses que antecedem os concursos juninos, é à noite, atravessando as

⁵⁰ O acervo de imagens que produzimos nos possibilitou a publicação de um ensaio fotográfico. Ver Noletto e Negrão (2015). Disponível em: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/2159/2460> [Acesso em 05.05.2015]

madrugadas, que a dinâmica de produção de *trajes* e ensaios dos grupos juninos se intensifica. Como espero ter deixado claro até aqui, os *quadrilheiros* – esses agentes sociais que movem os concursos juninos de Belém – são, em sua grande maioria, moradores das “periferias” da cidade. São migrantes ou descendentes diretos de migrantes advindos do interior do Pará em busca de oportunidades de trabalho na capital. Vem dos mais diversos municípios e, por suas difíceis condições de acesso a qualificações profissionais que os permitam pleitear melhores condições de vida, ocupam lugares precários na geografia da cidade, possuem baixos níveis de escolaridade, trabalham (em muitos casos) em empregos que não os oferecem grandes oportunidades de autonomia financeira e crescimento intelectual. Por conta do vínculo estreito que possuem, na condição de trabalhadores assalariados, com a lógica capitalista de exploração da força de trabalho das camadas menos favorecidas, os *quadrilheiros* ensaiam com seus grupos coreográficos no período noturno.

Ainda que a noite seja o único período “livre”, supostamente reservado aos estudos e à busca por uma qualificação profissional mais promissora, muitos *quadrilheiros* chegam a desfazer seus vínculos estudantis para dedicarem-se aos ensaios de suas respectivas *quadrilhas*. Mas há outras formas de negociação com os grupos juninos. Alguns de seus integrantes também trabalham durante a noite, mais precisamente nos *shopping centers* da cidade cujo horário de fechamento ao público é às 22h, acarretando aos funcionários o ônus de chegar aos seus locais de moradia somente a partir da meia-noite. Neste caso, os ensaios começam no início das madrugadas e, de certa maneira, favorecem àqueles que enfrentam uma tripla jornada: trabalho no horário comercial, escola durante a noite, ensaios de *quadrilha* nas primeiras horas da madrugada. Mas não raramente, maio e junho são os períodos de maior evasão escolar no Pará, de acordo com informações fornecidas por Tetê Oliveira, fundadora da AQUANTO, e com diversos depoimentos que ouvi de meus interlocutores em campo⁵¹. Entretanto, de acordo com a própria Tetê Oliveira e, em outra ocasião, com

⁵¹ Consultei o Anuário Estatístico de Belém, disponibilizado pela Secretaria Municipal de Planejamento de Belém (SEGEP) no link <http://www.belem.pa.gov.br/segep/site/?p=221> [Consulta em 13.01.2016]. O documento apresenta dados estatísticos relacionados ao acesso da população local à Educação, Segurança Pública, Lazer, Saúde, Habitação dentre outros bens e serviços. Apesar de apresentar dados significativos acerca da evasão escolar no município, o Anuário não continha nenhuma informação oficial com os quantitativos mensais de evasão escolar, o que me permitiria uma constatação e análise mais precisa acerca da possível (e provável) relação entre a evasão escolar e o período da *quadra junina* em Belém. Foi consultado ainda o Anuário Brasileiro de Educação Básica no qual não foi encontrado nenhum dado comprobatório de evasão escolar em maior escala neste período dos concursos juninos. Porém, entre

Ruth Botelho (técnica cultural da FUMBEL), há *quadrilhas* que exigem de seus *brincantes* que ainda não concluíram o Ensino Médio, algum tipo de comprovação de que estejam regularmente matriculados em alguma escola e que, além disso, possuam bons rendimentos em seus coeficientes escolares.

De algum modo, o abandono da escola é, para os *brincantes*, uma oportunidade de demonstrar sua dedicação integral à sua respectiva *quadrilha*, tornando indubitáveis os altos níveis de comprometimento entre os *quadrilheiros* e o *projeto coreográfico* defendido por seus grupos. Embora seja reprovado nos discursos oficiais – emitidos pelas diretorias e principais mentores das *quadrilhas* – o abandono das atividades escolares (e, muitas vezes, até de empregos no mercado formal de trabalho) torna-se praticamente inevitável. À medida que as datas de realização dos concursos juninos se aproxima, a rotina de ensaios se intensifica e, portanto, os horários estabelecidos para os encontros dos grupos tornam-se menos flexíveis. Como elemento complicador, há uma proliferação de concursos juninos nas “periferias” de Belém e em municípios da região metropolitana da capital como Ananindeua e Marituba. Todos esses certames demandam uma enorme disponibilidade de datas para ensaios e apresentações nas agendas dos *quadrilheiros*. Além disso, os grupos juninos tendem a disputar concursos intermunicipais, interestaduais e, dependendo de seu desempenho na *quadra junina*, concursos nacionais. Geralmente, tais concursos ocorrem aos finais de semana, fato que auxilia os *quadrilheiros* a conciliarem suas atividades cotidianas como estudantes, trabalhadores ou cidadãos com suas demandas como *brincantes*. Mas nem sempre essa conciliação é possível. De maneira indireta e não intencional, a dedicação extremamente comprometida de certos *brincantes* para com suas *quadrilhas* perpetua condições de exclusão social, uma vez que, em muitos casos, ser *quadrilheiro* configura-se como uma atividade incompatível com as rigorosas exigências de uma vida estudantil ou laboral.

(Tetê Oliveira) – Tem muita gente que abandona a escola e até o trabalho pra dançar *quadrilha*. Porque eles [os *brincantes*] não tem como perder os ensaios. Se faltar [os ensaios], eles são cortados da *quadrilha*. E aí ele só vai poder dançar no ano que vem. Então, tem gente que faz de tudo pra dançar com aquela *quadrilha*. Eu já escutei histórias de pessoas que trabalham o ano todo, mas, quando chega perto do mês de junho, pedem demissão só pra poder dançar *quadrilha*. É uma rotina de ensaios muito pesada, é muito

meus interlocutores é de conhecimento público que muitos estudantes *quadrilheiros* abandonam, em alguns casos apenas temporariamente, as atividades escolares para dedicarem-se integralmente aos ensaios e apresentações de suas respectivas *quadrilhas*.

concurso que acontece e o povo quer dançar, quer aproveitar. Mas eu sempre digo pra todo mundo: “Os estudos em primeiro lugar”. *Quadrilha* passa, a gente fica velho, mas os estudos permanecem. A gente tinha que criar um mecanismo pra tentar evitar a evasão escolar por causa das *quadrilhas*. Porque a cultura popular não pode estar associada a uma coisa negativa como a evasão escolar. É isso que eu penso.

Os preparativos para os ensaios de *quadrilha* começam por volta do mês de novembro do ano anterior aos concursos juninos, mais precisamente após a *quadrilha nazarena*, referente aos festejos do Círio de Nazaré. Os dirigentes de *quadrilhas* se reúnem para definir os temas que defenderão em suas coreografias e, a partir dessas discussões, convocam os *brincantes* para integrarem os grupos coreográficos. Geralmente, o tema da *quadrilha* é eleito com base em diálogos estabelecidos entre a diretoria do grupo, seus estilistas e coreógrafos. É preciso avaliar o grau de viabilidade do tema no que diz respeito às suas possibilidades de elaboração coreográfica, inovação no contexto junino, confecção de *trajes* para os *brincantes* e conexões com as culturas populares amazônicas ou nordestinas. Se aprovado quanto a esses quesitos, o tema é escolhido pelos dirigentes e, só então, colocado em prática como um *projeto coreográfico*.

À noite, ao percorrer as ruas de Belém, é possível identificar em sua geografia que as *quadrilhas* já estão em plena atividade. Esses grupos coreográficos estão fortemente vinculados aos seus bairros de origem, são significantes desses bairros, operam como elementos que, de alguma maneira, tornam mais brandos ou menos perceptíveis os estigmas sociais pelos quais essas localidades “periféricas” são marcadas. A *quadrilha* de um bairro possui a incumbência de revelar uma produção cultural pulsante e persistente, que se contrapõe ao imaginário de que essas “periferias” de Belém são marcadas quase que exclusivamente por seus aspectos negativos. Embora signifiquem a identidade cultural de uma fatia da cidade – as “periferias” às quais estão vinculadas – as *quadrilhas* não são inteiramente compostas por *brincantes* que necessariamente residem em seus bairros de origem. Por inúmeras motivações, *quadrilheiros* de outros bairros decidem integrar grupos juninos em outros pontos geográficos de Belém.

Certa vez, quando estava acompanhando os preparativos de *trajes* juninos no *Ateliê Cabocla*, Suellen Silva contou-me que, apesar de ter “feito história” como *Miss Mulata* na *quadrilha* “Tradição Junina do Benguí” e ter trazido para o grupo diversos

títulos correspondentes à sua categoria como *miss*, viu-se obrigada a sair da “Tradição Junina” por conta de “problemas” que teve com a esposa do *marcador* da *quadrilha*. “Ela tinha ciúme de mim porque eu chamava a atenção. E ela achava que eu tinha um caso com o *marcador*. Mas eu nunca tive nada com ele, só amizade. Aí, eu acabei saindo da ‘Tradição [Junina]’ e hoje estou na ‘Sedução Ranchista’”, relatou Suellen.

Nesta fala, há uma importante demonstração de como as *quadrilhas* operam a partir de relações de poder que delimitam espaços de atuação para seus *brincantes* e dirigentes, levando em consideração as relações sociais externas e internas que essas pessoas possuem. No caso em questão, o depoimento de Suellen traz à cena todo um processo de deslocamento simbólico e espacial que a *miss* teve que fazer para integrar uma nova *quadrilha*. No plano simbólico, teve que desfazer vínculos emocionais que possuía com sua *quadrilha* de origem, que é também situada no bairro em que residia, o Benguí. Após desfazer esses vínculos simbólicos, a *brincante* teve que refazê-los, forjando-os com outra *quadrilha*, situada em um bairro completamente diverso e distante de seu local de moradia, o Jurunas. No plano espacial, o depoimento de Suellen deixar entrever os itinerários urbanos que percorreu durante o período em que esteve ligada à “Sedução Ranchista”, atravessando Belém diariamente em horários noturnos em que não há oferta de transporte público. Seu trânsito entre o Benguí e o Jurunas evidencia que essas zonas “periféricas” da cidade se comunicam e se interligam através dos sujeitos que as compõem e das motivações que os movem. Dessa maneira, mesmo com a precária oferta de transporte público nos horários requeridos por Suellen, a *miss* nunca deixou de comparecer a um ensaio, valendo-se de suas redes de sociabilidade que a auxiliavam com caronas para que se cumprisse o trânsito noturno entre os dois bairros. Mais do que isso, sua fala mostra que os vínculos emocionais com uma determinada *quadrilha* podem ser construídos a partir de relações que são tecidas entre os sujeitos que habitam diferentes “periferias” na geografia de Belém, prescindindo do fato ideal de que todos os *brincantes* sejam moradores do bairro onde a *quadrilha* está situada. Ainda que, a exemplo da “Sedução Ranchista”, uma *quadrilha* seja muito rigorosa para aceitar novos *brincantes*, a real existência de uma relação emocional entre o *quadrilheiro* e sua *quadrilha* é percebida como passível de construção, através das relações de afeto estabelecidas entre *brincantes*, e de desconstrução, através dos conflitos interpessoais que geram desafetos ao longo das carreiras dos *quadrilheiros*.

Percorri muitos pontos de Belém observando ensaios de *quadrilha*. E, quando se observa esses acontecimentos de maneira mais abrangente, tentando mapear grupos, localizando-os na constituição urbana da cidade, é possível perceber com maior nitidez o quanto os concursos juninos dinamizam a vida cultural e social de Belém. À noite, ao atravessar a cidade de carro, tem-se uma ideia da simultaneidade desse processo dinâmico dos preparativos para os concursos. Alguns espaços são muito visíveis como pontos de ensaios de quadrilhas: o Mercado de São Braz, situado no bairro de São Braz, nas proximidades do Terminal Rodoviário de Belém; a Praça Waldemar Henrique, situada na confluência entre os bairros do Reduto e da Campina, próxima à Estação das Docas; a Praça da Bandeira, também localizada no bairro da Campina e imiscuída no centro popular de comércio da cidade; e, finalmente, a orla de Belém, localizada na fronteira entre os bairros da Cidade Velha e do Jurunas. No Mercado de São Braz, ensaiam *quadrilhas* pertencentes ao bairro do Guamá (vizinho a São Braz) como, por exemplo, “Encanto da Juventude” e “Romance Matuto”. Na Praça Waldemar Henrique, a “Fuzuê Junino” (cujo bairro de origem é a Pedreira). Na Praça da Bandeira, os ensaios são protagonizados pela “Reino de São João” (que está vinculada ao bairro do Guamá). Na orla de Belém, ocorrem os ensaios da quadrilha “Arrastão Junino”, *quadrilha* vinculada à escola de samba “Deixa Falar”, uma das importantes agremiações carnavalescas da Cidade Velha.

Transitar pelas ruas e ver esses grupos em seus processos de ensaio não corresponde a uma apreensão total da dimensão da *quadra junina* em Belém. As *quadrilhas* e seus locais de ensaio brevemente aqui citados são meros exemplos pontuais, que demarcam uma face visível da cidade e de seus grupos de cultura popular, evidenciando outros usos dos espaços urbanos muito conhecidos no cotidiano de Belém. Mas o contexto é mais denso em qualidade e rico em quantidade. Há muitas *quadrilhas* que se apropriam de espaços urbanos pouco privilegiados na geografia de Belém, revelando que há outras faces menos visíveis da cidade, que estão encobertas por camadas urbanas mais profundas, constituídas por emaranhados de ruas, passagens e canais integrantes do traçado urbano – desordenadamente nascido, crescido e criado – que compõe Belém.

São nessas camadas urbanas profundas, distante dos olhos das classes média e alta, que atuam muitos *quadrilheiros*, esses sujeitos *brincantes* que alegam suas “periferias”. No bairro do Benguí, pude acompanhar alguns ensaios da “Tradição

Junina”, realizados no interior da sede da Associação de Moradores do Benguí (AMOB). Próximo a este bairro, nos arredores do Estádio Estadual Jornalista Edgar Proença (popularmente conhecido como Estádio do Mangueirão), ensaiava a “Balão de Ouro”. No bairro do Tapanã, a *quadrilha* “Encanto Tropical”, realizava seus ensaios nas dependências de uma escola pública. Por sua vez, no bairro da Pedreira, num galpão localizado na Avenida Marquês de Herval, à beira do Canal do Galo⁵², ensaiava a “Mensageiros do Amor”.

A escolha do local de ensaio é decisiva para que as atividades da *quadrilha* sejam bem sucedidas. Em primeiro lugar, o que esses grupos mais almejam é conseguir um local de ensaio que seja amplo para abrigar todos os componentes do grupo e de fácil acesso a todos os *brincantes*. Se, por um lado, ensaiar em espaços situados em pontos mais “centrais” da geografia da cidade é uma estratégia para que mais *brincantes* tenham facilidade de acesso aos encontros, por outro lado, os ensaios que ocorrem em pontos mais “periféricos” acabam por circunscrever com mais precisão o alcance espacial que determinada *quadrilha* possui no contexto urbano.

Em outras palavras, as *quadrilhas* cujos ensaios ocorrem em pontos mais centralizados ocupam espaços que, do ponto de vista dos deslocamentos urbanos, são melhores servidos com linhas de transporte público e, portanto, permitem que um número maior de *brincantes* de diferentes bairros acessem os locais de ensaio, aumentando o alcance desses grupos coreográficos e o seu prestígio. No caso destas *quadrilhas*, há uma possibilidade um pouco maior de que se configurem como grupos mais exógenos, embora a identificação imediata e direta entre os bairros de origem do *brincante* e da *quadrilha* tenha preeminência sobre identificações afetivas construídas por outras vias e maneiras. Nesta percepção, o afeto que é construído ao longo da vida de um *brincante* externo ao bairro de origem da *quadrilha* é válido, real, mas resguarda em si a possibilidade de desfazer-se e virar desafeto. No caso dos *brincantes* que efetivamente moram ou nasceram nos bairros de suas *quadrilhas*, há, entre os *quadrilheiros*, uma percepção generalizada de que existe um vínculo emocional involuntário, naturalizado e menos passível de transformação ou desgaste.

⁵² Em alguns mapas de Belém, o Canal do Galo aparece renomeado como Canal Antônio Baena devido ao peso simbólico negativo que seu antigo nome carregava, fortemente vinculado a zonas de pobreza, violência, falta de saneamento básico e tráfico de drogas nos bairros da Sacramenta, Pedreira, Telégrafo e Fátima.

Por sua vez, as *quadrilhas* que ensaiam em locais mais distantes dos “centros” da cidade ocupam espaços que, de algum modo, dificultam o acesso de *brincantes* de outros bairros. Ainda que, em maior ou menor quantidade, todas as “periferias” sejam servidas por linhas de transporte público, há locais de ensaio, percebidos pela própria lógica *quadrilheira*, considerados mais restritos a alguns grupos populacionais que habitam certas regiões da cidade. Assim, a escolha desses locais de ensaio pode significar, por parte da *quadrilha*, uma postura menos favorável à participação de *brincantes* que não possuem uma relação direta e imediata com o bairro de origem do grupo. Neste caso, são *quadrilhas* que se configuram como grupos de caráter mais endógeno, investindo, ainda que (às vezes) de forma involuntária, num conjunto de *brincantes* que possui uma relação de afeto indubitável com a *quadrilha* e que, de um ponto de vista pragmático, enfrentará menos problemas de mobilidade urbana para chegar e sair dos ensaios. Entretanto, pelo que pude constatar em campo e devido à crescente profissionalização desses grupos coreográficos com vistas à participação em concursos juninos de grande relevância, todas as *quadrilhas*, com mais ou menos restrições, tendem a abrir oportunidades para que *brincantes* de diversos bairros sejam seus integrantes. Nesse caso, o importante é ter os melhores *brincantes* e as melhores *mises* da cidade.

Há outro fator relevante a ser considerado: o medo de frequentar certos bairros e espaços da cidade. Ser *conhecido* em um bairro, de algum modo, atenua a sensação de perigo sempre iminente ao chegar, permanecer e sair de um ensaio durante a noite e início da madrugada. Preferencialmente, como estratégia de segurança para os próprios *brincantes*, é mais viável estar vinculado a uma *quadrilha* situada nas proximidades de sua casa ou bairro, visto que seus integrantes podem cooperar mutuamente para que todos cheguem e saiam bem de seus ensaios. Da mesma maneira, torna-se também viável vincular-se a uma *quadrilha* cujos ensaios ocorrem em espaços “centrais” da cidade pelo fato de que esses lugares são percebidos como de menor risco à segurança dos *brincantes*.

No entanto, a violência urbana está sempre à espreita, trata-se de uma possibilidade real. Não são raros os relatos de assaltos sofridos por *quadrilheiros* durante o período de ensaios. Tetê Oliveira, quando me contava sobre *quadrilhas* que admira, ressaltou:

(Tetê Oliveira) – Eu admiro todas as *quadrilhas* de Belém. O Pará é um Estado que possui grupos excelentes e todos eles tem o seu valor. E uma das *quadrilhas* que mais admiro é a “Encanto da Juventude”. Eles são do [bairro do] Guamá e eu sempre morei no Guamá. Então, eu acompanhei a história dessa *quadrilha* e vejo todo ano o esforço que eles têm pra colocar a “Encanto” na *quadra junina*. Eles já foram assaltados várias vezes ali no Mercado de São Braz. Os bandidos vêm e fazem um arrastão! Levam celular de todo mundo e ainda levam o equipamento de som que a *quadrilha* usa pra ensaiar. É o único equipamento que eles têm e os bandidos ainda levam. Às vezes é até bandido conhecido aqui do Guamá mesmo. Mas tu sabes o que eu mais admiro? É que, mesmo assim, eles [os *brincantes*] não desistem! Eles fazem vaquinha, fazem bingo, dão o jeito deles pra arrumar outros equipamentos de som e continuam ensaiando. E eles ensaiam ali na rua, na frente do Mercado de São Braz e botam a *quadrilha* pra dançar! Não tô falando só da “Encanto”. Muitas *quadrilhas* passam por isso. A violência está generalizada e os bandidos muitas vezes não respeitam nem as pessoas dos próprios bairros deles.

O depoimento de Tetê fornece informações sobre o grau de exposição destes grupos no contexto da rua. Embora sejam *conhecidos* em seus bairros e apesar de circularem com frequência pelas “periferias” de Belém, mantendo relações de proximidade, amizade, parentesco e até relações afetivossexuais com possíveis “bandidos”, os *quadrilheiros* estão sujeitos à atuação do crime e, mesmo que o conheçam de perto a partir das redes de relações que os cercam, o temem. Outra situação semelhante foi narrada por Paloma Corrêa, *Miss Mulata* da “Mensageiros do Amor” (*quadrilha* do bairro da Pedreira), quando a encontrei no *Ateliê Cabocla* à espera da confecção de seu *traje* de *miss*. Paloma estava ao celular, conversando em um dos muitos grupos de que participava no *WhatsApp*⁵³, e, após algum tempo, revelou:

(Paloma Corrêa) – Égua! Vocês nem sabem! Teve arrastão ontem no ensaio da “Mensageiros [do Amor]”. Levaram o celular de todo mundo!! Diz que foi horrível, invadiram o ensaio. E não era nem tão tarde, era cedo tipo umas 10 horas [da noite]. Ainda bem que eu já tinha saído de lá. Porque eu tive que sair mais cedo.

O depoimento de Paloma é sintomático de que os ensaios de *quadrilhas* são acontecimentos situados em espaços vulneráveis e atrativos para os criminosos. A entrada e permanência nesses locais é raramente vigiada e não há nenhuma política de

⁵³ Aplicativo desenvolvido para *smartphones* cujo objetivo é enviar e receber mensagens, imagens e arquivos de áudio através de uma conexão móvel com a internet.

segurança pensada para evitar a ocorrência de grandes assaltos. Se as *quadrilhas* juninas não são assaltadas, é porque há uma compreensão ética, por parte dos “bandidos”, de que esses grupos positivam as identidades das “periferias” em questão e são compostos por trabalhadores, filhos de trabalhadores ou estudantes que residem no mesmo bairro. Mas nem sempre essa compreensão ética é colocada em prática devido à necessidade que o crime possui de gerar lucro para suas atividades. Isto significa dizer que ainda que os *quadrilheiros* sejam sujeitos pertencentes à “periferia”, com certas relações amistosas construídas com os “bandidos”, não estão imunes às possibilidades de atuação do crime. Certa vez, soube através de um *brincante* que uma das maneiras mais eficazes de proteger as *quadrilhas* juninas do crime é ter, entre os componentes do grupo, um traficante na condição de *brincante* ou, se não for possível, na condição de namorado de uma *brincante* ou de uma *miss*. Nesta perspectiva, se o crime ostenta um poder difícil de ser contido, a melhor estratégia é negociar, indiretamente, com ele, trazendo-o para perto ou dentro do grupo coreográfico como uma estratégia de proteção.

Por outro lado, essa percepção de perigo ou vulnerabilidade ao crime não é generalizada. Muitos interlocutores em campo não enfrentam dificuldades ou medos para transitar nas ruas, becos, passagens e canais que delineiam as “periferias” de Belém. Durante uma madrugada, quando saímos de um concurso junino, fui até o bairro do Benguí deixar Fantiny Dourado em casa. Fantiny é o nome social de um/a garoto/a transgênero, morador/a do Benguí, *brincante* da “Tradição Junina” – na qual dança como *cavalheiro* –, funcionário/a do *Ateliê Cabocla* e, em alguns concursos juninos, disputa títulos como *Miss Gay*⁵⁴. Seu sobrenome, Dourado, é também social, não correspondendo ao seu nome de registro civil. Trata-se de uma homenagem à *miss* Dayane Dourado, uma mulher cisgênero que é, atualmente, grande referência como *miss*

⁵⁴ Apesar do nome social feminino, Fantiny nunca adotou uma identidade de gênero plenamente feminina ou travesti. Trata-se de um garoto afeminado, muitas vezes classificado como *viado* ou *bicha*, que, em certas ocasiões festivas ou concursos juninos, adota uma identidade feminina temporária, montando-se como mulher ou mesmo disputando os concursos de *miss*. Por isso, nessa primeira descrição de Fantiny, resolvi adotar o masculino e o feminino simultâneos para fazer referência à sua pessoa. A intenção é frisar a fluidez da identidade de gênero com a qual se apresenta publicamente. Embora sustente certa ambiguidade em sua apresentação de si, Fantiny é constantemente tratada em seus círculos de sociabilidade com pronomes e adjetivos no feminino. Fantiny permaneceu vinculada ao *Ateliê Cabocla*, na condição de funcionária, até 2015. Em 2016, quando retornei a Belém para acompanhar a *quadra junina*, notei a ausência de Fantiny nos certames e obtive a informação de que ele/a havia ingressado em um trabalho formal, desempenhando funções como vendedor/a.

para gays e mulheres do contexto junino⁵⁵. Ao nos aproximar da rua Ajax de Oliveira, onde se localizava a sede do *Ateliê Cabocla*, tivemos um diálogo revelador:

(Fantiny) – Pode me deixar ali!

(Rafael) – Você não quer que eu te deixe mais perto de casa? Aqui tá bom mesmo?

(Fantiny) – Não. Aqui tá bom. Lá pra onde eu moro é mais perigoso para vocês [referindo-se a mim e ao Marcus Negrão, que me acompanhava em campo]. Aqui eu me viro sozinha. Já conheço todos os bandidos do Benguí e ninguém mexe comigo aqui. Ainda mais que eu já *fiz* um bocado desses bofes daqui [risos] Daqui eu ainda vou pra festa de *Borocô* que tá tendo hoje. Vou comer horrores! Os caboclos da rua todos me protegem. Tem babado não!

Fantiny confiava no fato de ser *conhecida* em seu bairro, estava mais preocupada com nossa segurança porque entendia que éramos alvos em potencial para possíveis criminosos: não éramos do bairro e estávamos em um carro. Sua autoconfiança estava fundamentada no pertencimento àquele lugar e no fato de já ter empreendido relações afetivossexuais com homens envolvidos, ainda que indiretamente, em atividades criminosas. *Fazer* esses *bofes* é uma forma de transitar no mundo do crime, ganhando certa imunidade quanto aos seus atos violentos, ao mesmo tempo em que configura-se como uma interessante possibilidade de acesso sexual a homens realmente percebidos como detentores de uma virilidade incontestável. Além disso, Fantiny traz em seu discurso um fator metafísico que assegura o seu trânsito pelas ruas do Benguí: a proteção dos caboclos de rua. Para ela, sua relação com os terreiros e as religiões de matriz africana – denominadas por muitos de meus interlocutores como *Borocôs* – são a garantia de que sua circulação por diversos espaços “periféricos” em seu próprio bairro será protegida por entidades sobrenaturais que habitam o universo das ruas.

Esta relação entre diversidade sexual e religiões de matriz africana já foi amplamente explorada na bibliografia antropológica e etnomusicológica⁵⁶. O próprio trabalho de Peter Fry (1982a), investigando essa correlação entre homossexualidade

⁵⁵ Dayane Dourado conquistou, em 2015, o título de Rainha das Rainhas – considerado o maior concurso de beleza e de fantasias realizado no Pará. Tal conquista aumentou exponencialmente sua fama no contexto junino.

⁵⁶ Recomendo a leitura de Ruth Landes (2002 [1947]), Peter Fry (1982a), Patrícia Birman (1995), Mariza Corrêa (2000), Rita Segato (2004), Laura Moutinho (2005), Luís Felipe Rios (2012) e Rafael Noleto (2016). No campo da etnomusicologia, destaco os trabalhos de Laila Rosa (2005; 2009) no que se refere à problematização das relações de gênero e da presença de identidades gays e lésbicas nos terreiros de matriz afro-religiosa em suas conexões com o campo da música.

masculina e cultos de possessão em Belém, apresentou interessantes informações da concepção nativa acerca dessa associação. Segundo os interlocutores de Fry,

outra interpretação dada para a presença das “bichas” nos cultos era que elas são mais artísticas do que os homens e as mulheres e, portanto, mais bem dotadas para organizar e participar dos rituais. [...] De fato, o lado estético do ritual é considerado muito importante e, quando se julga as qualidades de um terreiro, leva-se em conta a qualidade da decoração, a dança, o tocar dos tambores, a vestimenta, a comida, a bebida e a hospitalidade. Enquanto isso se aplica a todos os membros do culto, foi possível observar que as “bichas” eram em geral mais extravagantes, vestiam-se mais ricamente e muito frequentemente dominavam a cena ritual (Fry, 1982a: 71).

A partir da citação acima, é possível entrever que há um consenso disseminado – e, de certa forma, generalizado – entre os principais agentes homossexuais ou pessoas “trans” frequentadores dos cultos de possessão no qual a diversidade sexual, mais precisamente a homossexualidade masculina e a travestilidade, teria uma conexão compulsória com o campo artístico ou performático. Nesse sentido, há uma naturalização da suposta relação entre identidades “trans” e homossexuais com atividades consideradas artísticas ou que exijam algum tipo de sensibilidade ou argúcia estética no campo da performance. Explorarei, mais adiante, essa correlação entre diversidade sexual, religiões de matriz africana e performance artística quando for tratar dos concursos juninos de *Miss Gay*, ocasiões em que um grande número de candidatas concorrem aos títulos de campeã interpretando personagens míticos das afro-religiões. No momento, é importante lembrar que, tal qual a relação encontrada por Fry (1982a) no campo das religiões de matriz africana, os interlocutores do meu campo de pesquisa em Belém também elaboram uma conexão naturalizada entre diversidade sexual e festas juninas. Essa conexão se dá por meio da associação essencialista da homossexualidade e das identidades “trans” com a suposta sensibilidade exigida para o desempenho de atividades artísticas. Entretanto, é necessário destacar – e isso não é menos importante – que os interlocutores de Fry (1982a) avaliavam as festas de terreiro como “oportunidades para encontros homo e heterossexuais. Esse fato faz com que alguns informantes comentem que as ‘bichas’ são frequentes nos cultos por causa da oportunidade de ‘caçar’ homens” (Fry, 1982a: 71).

Durante o período de realização do trabalho de campo, foram inúmeras as falas que faziam referências ao “povo da rua” como entidades protetoras de certos agentes das “periferias” de Belém. Nandinha Castro, *Miss Gay*, certa vez me contou:

(Nandinha) – Eu gosto muito do povo da rua, sabe? E até pra disputar concursos de *miss* eu me inspiro neles, peço licença quando eu vou fazer uma coreografia que envolve qualquer entidade. Porque são eles que me protegem. Então, eu tenho o maior respeito por Exu, Zé Pilintra, Rosinha Malandra... Os malandros todos! Porque, às vezes, eu saio e chego muito tarde da rua. E eu vou confiar em quem? Eu confio neles! E fico tranquila! E nunca aconteceu nada comigo. Até mesmo quando eu faço pista de vez em quando. Eu confio nos meus caboclos. Apesar de que hoje eu me considero evangélica e deixei a Umbanda, mas eu nunca perdi totalmente aquela ligação com as entidades. Não adianta, na rua são eles que mandam. E a gente tem que respeitar. É por isso que dificilmente eu sou roubada, assaltada... Ninguém encosta a mão em mim...

Embora tenha passado por uma recente conversão à Igreja Assembleia de Deus, Nandinha Castro revela não ter perdido por completo os vínculos com a Umbanda. Manifesta crença nas entidades que regem as ruas e considera-se próxima a esses seres sobrenaturais devido ao fato de que também desenvolve atividades e participa de sociabilidades urbanas nas quais a rua é um local de trocas afetivas e profissionais.

As próprias *festas juninas*, mesmo quando realizadas a partir de concursos oficiais produzidos pelo Estado, são percebidas como festas *de e para* a rua. As *quadrilhas*, em muitos casos, fazem referência a bairros e ruas que são homenageados em seus nomes. A rua, como espaço de intercâmbio, é *locus* significativo na constituição social desses sujeitos, tendo em vista que grande parte de suas relações interpessoais e de sua identidade social é forjada a partir de afetos e conflitos travados na rua. Ainda que seja adepta de uma religião de matriz cristã, Nandinha não consegue desvencilhar-se do peso simbólico que a rua possui em sua vida íntima e profissional, considerando ser mais apropriado requerer proteção divina às entidades que possuem uma relação metonímica com o universo das ruas, da malandragem, da prostituição e do crime. De algum modo, ainda que indiretamente, as festas juninas, com seus santos padroeiros, estão inseridas nessa dinâmica de compreensão que relaciona o ambiente da rua a certas entidades protetoras. Sugiro, portanto, que quem é *quadrilheiro* está exposto a possíveis adversidades encontradas na rua e, diante da falta de políticas eficazes de segurança preventiva, necessita contar com a proteção dos santos juninos ou mesmo de entidades afro-religiosas.

Neste caso, dialogando com DaMatta (1997b) e partir de meu contexto de pesquisa, sugiro que não há uma separação rígida entre os âmbitos de interação social

da *casa* e da *rua*. Pelo contrário, há superposição e continuidade entre esses universos sociais a partir da qual esses dois campos de significação são muito próximos, contíguos um ao outro, extensivos entre si e tenuemente delimitados. Embora sejam diferentes, a rua acaba se configurando, em muitos casos, como um lugar de interação íntima entre sujeitos que habitam nessas “periferias” da cidade. Muitas de suas casas mantêm-se com as portas abertas, entreabertas, fechadas apenas por grades que possibilitam ver o interior das casas ou simplesmente encostadas sem o trancamento de chave, sugerindo um trânsito contínuo, frequente e livre entre a casa e a rua. Nessas “periferias”, não é incomum encontrar homens e mulheres que transitam em suas calçadas cobertos apenas por uma toalha, indicando que tomaram ou pretendem tomar banho; pessoas fazendo refeições nas portas ou janelas de casa; empresas informais como, por exemplo, vendas de açaí ou mercearias que funcionam nos cômodos frontais de algumas residências. Nesses casos, cenas da vida doméstica são deslocadas da casa para as ruas e, de outro modo, atividades profissionais da rua são trazidas para dentro de casa. Assim, nas “periferias” de Belém, os contornos simbólicos que definem tais esferas de significação são frágeis, apontam mais para uma superposição e um fluxo contínuo entre a casa e a rua do que para sua delimitação exata em termos de âmbitos de atuação social.

É com esta apresentação inicial que pretendo recepcionar quem estiver lendo este trabalho. Primeiro, compartilhei algumas impressões antropológicas sobre este cenário etnográfico tão complexo que é Belém. Busquei construir uma escrita provocativa no sentido de problematizar estereótipos que constroem uma imagem pública para esta metrópole amazônica. Assim, procurei explorar os potenciais redentores e pejorativos, elogiosos e incômodos, contidos nos discursos que o senso comum local produz sobre Belém. Creio que esmiuçar esta narrativa que a cidade produz de si mesma para o mundo é uma boa forma de apresentá-la aos olhos de quem não a conhece. Inicialmente, para interpretações menos cautelosas, posso dar a impressão de estar comprando os estereótipos edificadas acerca de Belém. Na verdade, os estereótipos são apenas um ponto de partida, rentáveis para uma reflexão calcada na pretensão de produzir uma leitura crítica sobre a cidade. Além de colocar em pauta as condições em que fiz meu trabalho de campo, procurando situar a leitura de meus dois principais lócus etnográficos, os bairros do Benguí e do Jurunas, compartilhei ainda algumas primeiras informações e interpretações sobre a *quadra junina* de Belém. Considero que pesquisar o São João de Belém significa transformá-lo num problema

sociológico de dimensões maiores e de interesse mais amplo para os antropólogos. Trata-se de compreender redes de relações sociais, construções performáticas da “feminilidade”, experiências corporais/teatrais com o gênero no corpo e, por fim, espaços de agência para a vivência de sexualidades não heterossexuais. Se até aqui foi possível proporcionar uma compreensão mais geral acerca do São João de Belém, quero agora adentrar em um tópico ainda mais específico: as regulações que orientam os certames juninos.

A quadra junina de Belém e suas regulações

Para quem não é *quadrilheiro*, conseguir um regulamento de concurso junino ou qualquer outro documento relacionado à produção desses certames é um desafio. Durante o trabalho de campo, enfrentei diversos obstáculos para ter acesso a esse material, pois há uma desconfiança, manifestada por parte dos *quadrilheiros* e produtores culturais vinculados à *quadra junina* de Belém, quanto às intenções de todo e qualquer sujeito que pretenda acessar os documentos e arquivos que regulam os concursos juninos. Essa dificuldade de tornar públicas as informações reguladoras dos certames ocorre tanto com os concursos realizados nas “periferias” de Belém quanto com os concursos promovidos pela FUMBEL (no âmbito municipal) e pela FCP/Centur (na esfera estadual). Em geral, os regulamentos são oficialmente divulgados pelos organizadores dos certames de modo impresso, afixados em cartazes e quadros de aviso das instituições públicas que os promovem e são diretamente entregues aos dirigentes de *quadrilhas* através de reuniões convocadas para a época que antecede a *quadra junina*.

Apenas em período recente, desde 2012, tem havido uma maior preocupação em tornar públicas as regras que regem os certames de modo a compartilhar tais regulamentos em veículos de informação com amplo acesso. No caso das fundações municipais e estaduais que promovem ações culturais em Belém e no Pará, os regulamentos são, algumas vezes, disponibilizados em suas respectivas páginas na *internet*. Entretanto, ainda assim não se trata de uma divulgação sistemática e clara, pensada para facilitar o acesso a um público mais amplo que deseje acompanhar de perto as ações do Estado no campo cultural. Isto quer dizer que os regulamentos, com

muita frequência, ficam dispostos em *links* difíceis de achar no interior de seus respectivos *sites* institucionais.

Mas esse não é o ponto mais grave, pois, de todo modo, mesmo com certa dificuldade, é possível encontrar os regulamentos em *links* “obscuros” veiculados em matérias institucionais que tratam da divulgação do período de inscrição nos certames. A situação mais difícil a ser enfrentada é o fato de que tanto no âmbito da FUMBEL quanto no âmbito da FCP/Centur não há uma política de arquivamento *online* e *offline* desse material para consultas posteriores. Isso ocorre por conta das sucessivas mudanças de administração municipal e estadual que, ao assumirem seus cargos temporários, estritamente vinculados a um período político específico, promovem mudanças nos *sites* institucionais e na forma de promover ações voltadas à cultura popular e/ou erudita em Belém e no Pará. Como resultado disso, ainda que as mudanças de administração no poder executivo ocorram no interior de um mesmo partido político, há uma espécie de apagamento do legado de ações culturais deixado por administrações anteriores e, com isso, perdem-se arquivos importantes quanto ao registro de informações pertinentes ao setor cultural. Algumas vezes é possível encontrar nos Diários Oficiais do Município de Belém e do Estado do Pará algumas diretrizes gerais que regem apenas a destinação de verbas aos certames juninos, divulgando os montantes em dinheiro a serem investidos nas programações culturais. Porém, as regras específicas, relativas aos itens de julgamento nos certames, às interdições específicas às performances das *quadrilhas*, às recomendações à desenvoltura dos *quadrilheiros* em cena e às regulações dos concursos de *miss* não ficam disponíveis nesses arquivos dos diários oficiais, cabendo a cada respectiva fundação cultural emitir seus documentos específicos de caráter normativo.

No que diz respeito aos concursos das “periferias”, organizados por produtores culturais associados aos seus bairros de origem, os regulamentos dos certames acabam circulando de modo informal através de cópias de seus respectivos conteúdos veiculadas nas redes sociais (como o *Facebook*) ou nos aplicativos de comunicação instantânea (como o *Whatsapp*). Em todo o caso, é necessário estar atento às redes de relações por onde esses documentos circulam para que se possa ter acesso a eles. Recentemente, a partir de 2015, o *Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso me Amofiná*, agremiação carnavalesca à qual a *quadrilha* junina *Sedução Ranchista* está vinculada, tem divulgado pela *internet*, de maneira sistemática e suficientemente acessível a toda e qualquer pessoa interessada, os regulamentos dos certames juninos que promove,

incluindo nesse rol os concursos de *sujo* (ensaio), os concursos de *quadrilha* (durante a *quadra junina*), os concursos de Rainha do São João (voltados para mulheres cisgênero) e os concursos de Miss Caipira Gay/Mix (indicados para homossexuais e pessoas “trans”). A divulgação promovida pelo *Rancho* ocorre tanto no *Facebook* quanto em seu site oficial⁵⁷.

Após ter conseguido, paulatinamente, conquistar a confiança de certos *quadrilheiros* dessas “periferias” de Belém e de alguns dos principais funcionários das instituições culturais do Estado, explicando o conteúdo de meu trabalho e demonstrando seriedade em minha pesquisa, consegui ter acesso aos regulamentos que me interessavam. Isso não significa que tal acesso tornou-se fácil a partir do estabelecimento de vínculos mais fortes entre mim e meus interlocutores, mas sim que passei a ser percebido com menos desconfiança, embora esse sentimento estivesse sempre manifestado quando o assunto eram os regulamentos juninos. Mas essa característica de certa inacessibilidade aos regulamentos não afetava apenas a mim como pesquisador, mas aos próprios *quadrilheiros* que se constituíam como *brincantes* em seus grupos. Percebi, durante o trabalho de campo, que eram poucos os agentes que tinham acesso aos regulamentos e às discussões que eles suscitavam. Em geral, o conhecimento acerca de tais documentos era centralizado nas figuras dos dirigentes das *quadrilhas*. Mesmo os coreógrafos, os estilistas e as *misses*, sujeitos com quem convivi durante a maior parte do tempo de minha observação participante, não detinham os regulamentos em suas mãos e, conseqüentemente, não possuíam um conhecimento abrangente acerca de todas as regulações que interferem na realização dos certames. E isso explica, em parte, minha própria dificuldade de acessar esses documentos, pois, com o foco de análise direcionado para o protagonismo da diversidade sexual e de gênero presente nas festas juninas de Belém, estabeleci grandes relações de confiança com os sujeitos que integram o cerne homossexual e “trans” da *quadra junina*, em geral, coreógrafos, estilistas e *misses gays*. No entanto, minha inserção entre dirigentes de *quadrilha*, âmbito mais heterossexual e cisgênero, foi realizada de modo indireto, por meio das redes de relações que constituí com a ala criativa da *quadra junina*. Ainda sim, consegui estabelecer vínculos importantes que me possibilitaram ter acesso aos documentos que pretendia analisar.

⁵⁷ Para consultas ao *site* oficial do *Rancho*, ver: <http://rancho-pa.com/pa/> [Acesso em 19.10.2016]

A análise desses documentos é relevante para expor as lógicas *quadrilheiras* produzidas a partir do diálogo entre os sujeitos das “periferias” de Belém e os agentes do Estado, funcionários que pensam nas políticas culturais desenvolvidas pelos poderes públicos locais. Particularmente, afino-me à análise de que “diversos agentes em diferentes instâncias atuam na regulação dos conteúdos simbólicos da tradição” (Menezes Neto, 2008: 50), que parte da ideia de que “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, 2008: 60). Assim, é preciso considerar que assimetria de forças nesse campo de disputas entre *quadrilheiros*, agentes do Estado e produtores culturais que fomentam os certames nas “periferias”. A relação entre os *quadrilheiros* e esses produtores culturais é mais fluida, com diálogo mais imediato e, de certa forma, os *quadrilheiros* possuem maior campo de agência. No que se refere à relação entre os *quadrilheiros* e o Estado, a assimetria de forças é mais profunda, pois as negociações se dão entre sujeitos sociais específicos e uma entidade político-administrativa abstrata muito pulverizada, burocratizada e poderosa. Os regulamentos dos certames e seus critérios de julgamento possuem, portanto, muita influência na produção criativa e performática dos *quadrilheiros*. Por um lado, o Estado (e) dita regras que influenciarão na confecção dos próximos regulamentos dos concursos das “periferias”. Por outro lado, os *quadrilheiros* trazem de suas “periferias” demandas que transformam, a partir de tensas negociações, as diretrizes propostas pelo Estado no que tange a regulamentação dos certames. Portanto, é importante considerar que

há, de certa forma, uma negociação dos símbolos e significados que permanecem ou que continuam à medida que os quadrilheiros são co-autores dos critérios de julgamento dos concursos. Portanto, tais critérios estão sempre sujeitos a mudanças oriundas dessa negociação. Contudo, é uma relação assimétrica, pois, os quadrilheiros concedem aos concursos uma autoridade, sua decisão, apesar de contestável, é definitiva, aponta tendências e legítima propostas a serem seguidas. Essa autoridade interfere nos trabalhos apresentados, nas relações estabelecidas e na vida dos quadrilheiros, sobretudo, devido à importância simbólica dos concursos para a manifestação (Menezes Neto, 2008: 69-69).

Sendo assim, consultei inúmeros regulamentos de certames, fichas de inscrição, mapas de apresentações de *quadrilhas* e *misses*, manuais de jurados e materiais de

divulgação dos concursos juninos, especialmente *banners* veiculados nas redes sociais, para entender melhor como esses certames juninos produzem uma lógica específica de performance artística. Esses documentos consultados são relativos tanto aos concursos promovidos pela FUMBEL (município) e FCP/Centur (estado) quanto aos certames organizados nas “periferias” da cidade. Apesar de ter lido inúmeros arquivos, privilegiarei nesta análise os regulamentos dos concursos considerados mais relevantes para os *quadrilheiros* como, por exemplo, os concursos da FUMBEL, FCP/Centur e os certames do *Rancho*.

Devo ressaltar que também analisei os regulamentos dos certames nacionais promovidos pela Confederação Brasileira de Entidades de Quadrilhas Juninas (CONFEBRAQ), pois em agosto de 2016, pela primeira vez na história das entidades juninas congregadas em todo o Brasil, o concurso nacional de *quadrilhas* e de rainhas (que no Pará são chamadas de *misses*) ocorreu em Belém. Acompanhei esse concurso nacional, estando ao lado dos organizadores locais que cuidaram da produção do certame em Belém, e a partir dessa experiência tive acesso aos regulamentos da CONFEBRAQ relativos a esse certame específico⁵⁸. Contudo, antes de ocorrer o concurso nacional em Belém em 2016, realizei intensa pesquisa na *internet*, e consegui ter acesso aos regulamentos de certames nacionais de anos anteriores. Esse conjunto de documentos será analisado para efeito de comparação com os regulamentos dos concursos paraenses em âmbito municipal e estadual.

Pretendo frisar ainda que meu foco de análise incidirá, sobretudo, em questões de gênero, geração, raça e sexualidade articuladas como marcadores sociais da diferença. Muitos trabalhos anteriores, como os de Luciana Chianca (2006; 2013a; 2013b), Hugo Menezes Neto (2008; 2015) e Zulmira Nóbrega (2010; 2012), dedicaram atenção aos processos estruturais que fazem acontecer os certames juninos e às negociações entre “tradição” e “modernidade”. Menezes Neto (2008; 2015), por exemplo, analisou detalhadamente como esses processos de disputa entre “tradição” e “modernidade” se dão na elaboração de regulamentos para os concursos juninos em Recife (PE). Do ponto de vista da dança, Eleonora Leal (2004; 2011) documentou e

⁵⁸ Conseguir esses regulamentos foi muito difícil, pois o *site* oficial da CONFEBRAQ estava desativado até o momento em que escrevi este capítulo, sua página no *Facebook* não disponibilizava o documento e muitas pessoas ligadas à produção não estavam muito dispostas a ceder o regulamento para análise. No entanto, agradeço à Alessandra Marques (ex-*miss* junina de Belém, estilista e dirigente de *quadrilhas*) e Ocir Oliveira (estilista e coreógrafo) por terem me dado acesso aos regulamentos dos concursos nacionais de *quadrilha* e de rainha promovidos em Belém pela CONFEBRAQ e pela AQUANTO.

interpretou os processos de mudanças coreográficas verificadas ao longo dos anos de realização de certames juninos em Belém. Tais modificações foram, indiretamente, impelindo a transformação dos regulamentos juninos. Embora Leal não construa um argumento nesse sentido, o trabalho empreendido pela autora demonstra como os *quadrilheiros*, a partir de suas inovações artísticas, acabam por forçar mudanças na forma de avaliar os certames.

Por considerar que todos esses autores deram grandes contribuições para o debate sobre as negociações entre “tradição” e “modernidade”, minha análise dos regulamentos juninos caminha em sentido diverso. Meu foco está nas questões de gênero, geração, raça e sexualidade evocada nos regulamentos. Como irei argumentar, nem sempre essas questões aparecem de modo explícito, com regras claramente escritas, mas, pelo contrário, muitas vezes as questões normativas que dizem respeito a certos marcadores sociais da diferença aparecem de modo implícito. Nesse sentido, minha pergunta norteadora consiste em saber de que modo os regulamentos dos certames juninos produzem gênero, geração, raça e sexualidade. Mais do que olhar para o que dizem os regulamentos pretendo perscrutar o que eles não dizem, atentando para o conhecimento prático dos *quadrilheiros* quanto ao caráter normativo dos certames e para as concepções nativas que esses sujeitos mantêm especialmente acerca de gênero, raça e sexualidade.

Retendo a ideia de que os *quadrilheiros* possuem um poder de agência frente às instituições que promovem e regulam os concursos juninos, quero destacar alguns aspectos relativos à “origem” dos concursos promovidos pelos poderes públicos locais, ressaltando o protagonismo da travesti Raíssa Gorbachof na militância pela modificação dos critérios que definem, em termos de gênero e sexualidade, a participação de certos *brincantes* e a formação de certos *pares* no interior das *quadrilhas*.

Em entrevista concedida a mim em fevereiro de 2013, Maria de Fátima Pinheiro (Fafá Pinheiro) – coordenadora da Gerência de Linguagem Corporal (GLIC)⁵⁹ da FCP/CENTUR (Governo do Estado do Pará) e principal organizadora dos concursos juninos em âmbito estadual – afirmou que a programação composta pelos concursos de *quadrilha* e de *miss* (tanto para mulheres cisgênero quanto para homossexuais e pessoas

⁵⁹ Para mais informações sobre a GLIC, consultar: <http://www.fcp.pa.gov.br/> [Acesso em 16.08.2016].

“trans”) foi inserida oficialmente no calendário cultural da FCP/CENTUR no ano de 2003, embora a fundação cultural exista desde 1986. Por outro lado, no que tange os concursos realizados em âmbito municipal, as pesquisas de Eleonora Leal (2011: 56) registram o seu surgimento na cena cultural de Belém no ano de 1984, quando a Prefeitura Municipal de Belém instituiu um concurso oficial organizado pela Secretaria Municipal de Educação (SEMEC). Documentando transformações coreográficas que marcaram a passagem de grupos juninos denominados como “Quadrilhas Roceiras” (1960-1970) para “Quadrilhas Modernas” (1980) e, posteriormente, sua transformação em “Quadrilhas Roceiras Modernas” (1990-2000), Leal (2004) afirma que, desde os primeiros concursos municipais, “o regulamento do concurso da Semec concentrava as suas normas na conservação da coreografia tradicional, deixando os coreógrafos mais temerosos em ousar, ao criar outras combinações na coreografia da Quadrilha Roceira” (Leal, 2004: 86). Assim, a autora registra que houve certos embates entre os *quadrilheiros* e o poder público, pois os coreógrafos “começaram a interferir moderadamente na estrutura da forma coreográfica da quadrilha, ocasionando assim algumas alterações no regulamento do concurso pela insistência de uma categoria (os quadrilheiros) em querer manifestar suas inspirações artísticas” (Leal, 2004: 86).

Percebe-se que, comparados aos certames do governo do Pará, os concursos realizados pela prefeitura possuem uma história mais longa e um diálogo mais próximo com as populações que residem nos bairros “periféricos” de Belém. Por esse motivo, os *quadrilheiros* consideram o concurso da FUMBEL como o mais importante evento oficial da *quadra junina* de Belém. Em contraponto aos concursos estaduais, que acontecem há cerca de 13 anos de forma contínua e sistemática, os concursos municipais possuem cerca de 32 anos de realização. Não quero com isso dizer que não houve iniciativas anteriores por parte da FCP/Centur. Pretendo afirmar que a inserção oficial desses certames como parte importante da programação cultural promovida pelo governo só se deu a partir de 2003. E, na concepção dos *quadrilheiros* de Belém, o concurso da FUMBEL possui maior “tradição” e maior campo de diálogo com a dinâmica de produção junina.

Os regulamentos e a diversidade sexual e de gênero

Particularmente ao que me interessa, é nesse contexto de diálogo com a prefeitura de Belém, “tradicionalmente” vinculada ao fomento de ações voltadas à cultura popular da cidade, que surge emblemática a intensa batalha travada entre a travesti Raíssa Gorbachof e a FUMBEL. É necessário dizer que, apesar de já promover concursos de quadrilha antes do Governo do Estado, a Prefeitura de Belém só veio realizar o concurso “Miss Caipira Gay” a partir do ano de 2001, quando houve uma polêmica, amplamente divulgada na imprensa local, envolvendo a travesti Raíssa Gorbachof (vencedora do “Miss Caipira Mix” de 2007). A querela foi documentada em reportagem de Suely Nascimento (2001) e dizia respeito a uma denúncia relativa à participação da travesti Raíssa Gorbachof dançando como *dama* em uma quadrilha junina. Na reportagem, Raíssa advogava em favor de que homossexuais e travestis pudessem desempenhar, coreograficamente, os papéis femininos nas apresentações das festas de São João em Belém. A reportagem registrou que

uma polêmica antecipou o sempre disputado concurso de quadrilhas da Prefeitura de Belém. O Movimento Homossexual de Belém impetrou recurso contra a discriminação sexual verificada em um item do regulamento, que impedia que os pares da quadrilha fossem formados por pessoas do mesmo sexo. A decisão foi apertada (4 a 4) e o presidente da Fumbel, que organiza o evento, Márcio Meira, deu o voto de Minerva a favor do recurso do MHB e pela exclusão do regulamento do item “h”, artigo 15 do capítulo IV do regimento, que obrigava as quadrilhas a se apresentarem com casais devidamente caracterizados como par masculino e feminino, “respeitando-se inclusive o sexo”. A decisão foi tomada em reunião da Comissão Paritária realizada no último dia 28 de maio (Nascimento, 2001: 16).

Quando tive contato pessoal com Raíssa Gorbachof, ela fez questão de ressaltar que homossexuais e travestis sempre tiveram, historicamente, uma grande participação nos bastidores das festas juninas, alegando, dessa maneira, que a proibição da participação destes sujeitos nas *quadrilhas* era injusta. Em entrevista concedida a mim em julho de 2012, Raíssa desabafou:

(Raíssa) – Eu sempre achei um absurdo eles quererem proibir os gays e travestis de dançarem como mulher! Poxa! Todos nós sabemos que os gays, as travestis são os melhores coreógrafos, são os melhores estilistas, carnavalescos... Somos nós que ajudamos a fazer as quadrilhas porque a gente se empenha muito pra mostrar que a gente pode exercer uma profissão, pra mostrar os nossos talentos, pra gente se inserir na sociedade. É a gente que faz a coreografia, que ensaia os grupos, ensina as meninas a dançarem pros concursos de miss, às vezes a gente desenha e costura as fantasias... e depois esse pessoal quer implicar com a gente, não quer deixar a gente dançar... Na época, tinham pessoas que eram contra a gente dançar vestido de

mulher porque achavam que a gente ia querer tomar o lugar das mulheres nos concursos de Miss Caipira, Miss Simpatia e Mulata Cheirosa. Mas a gente não queria tomar o lugar das mulheres, a gente só queria ter o nosso direito de participar e mostrar nosso talento. Isso não tem nada a ver, isso é preconceito! Na época [da reportagem] eu falei: “se a polêmica toda é essa, se vocês não querem que a gente [homossexuais e travestis] se misture com os héteros e com as meninas, então por que não criar um concurso específico só pros gays?” E foi por isso que a FUMBEL inventou o concurso “Miss Caipira Gay”. A nossa quadrilha “Ídolos dos Caipiras” [representante do bairro de Fátima] foi pioneira, nós fomos os primeiros a entrar nessa luta. Aí, eu me uni com o pessoal do Movimento Homossexual de Belém (o MHB) pra me ajudar a vencer essa luta. Por isso que saiu a reportagem no jornal, entendeu?

A partir de então, a comissão organizadora dos concursos de *quadrilha* promovidos pela prefeitura de Belém resolveu permitir a participação de homossexuais e pessoas “trans” dançando como *damas* nos grupos, sem a penalização de desclassificá-los dos certames. Nesse mesmo período, a FUMBEL instituiu o concurso “Miss Caipira Gay”, que visava dar mais visibilidade à diversidade sexual e de gênero que é constitutiva do movimento junino existente em Belém. Esse debate foi muito representativo da possibilidade de diálogo mais progressista que o movimento homossexual da época teve com o poder executivo exercido pelo prefeito Edmilson Rodrigues (que era filiado ao PT). Sendo assim, os regulamentos desses concursos passaram a utilizar a palavra *par* para designar as duplas de *brincantes* que integrarão as *quadrilhas*, sem fazer restrições relativas nem ao gênero nem à sexualidade dos participantes. O atual entendimento veiculado tanto pela FUMBEL quanto pela FCP/Centur é o de que as *quadrilhas* devem ser formadas por *pares* e não por *casais*, conforme os trechos do regulamento abaixo (replicados também no regulamento de 2016 emitido pela FCP/Centur):

Art. 8º - A Quadrilha Junina deverá ser composta com o número de pares segundo sua categoria, a saber:
[...] II - A Quadrilha Junina ADULTA deverá ser composta com o número mínimo de 14 (quatorze) e máximo de 24 (vinte e quatro) pares e 01 (um) marcador (Fumbel, 2014a).

Ao ser questionada sobre o assunto, Fafá Pinheiro, principal articuladora dos certames juninos no âmbito da FCP/Centur, declarou que

(Fafá) – Dentro das comunidades, em todos os bairros periféricos [de Belém], sempre tem um gay travestido de mulher compondo as quadrilhas. Então, nós [do governo do Estado e da FCP/Centur] nunca nos importamos, nós nunca

fizemos uma diferenciação. Interessa que seja um par! Se é homem com homem ou mulher com mulher, pra gente não importa! O que importa é que eles estejam com a fantasia, que seja um par caracterizando o masculino e o feminino.

O entendimento demonstrado pela gestora cultural acerca desta temática é o de que, apesar de os regulamentos permitirem, por exemplo, que homossexuais e pessoas “trans” desempenhem o papel de *damas* nos concursos de *quadrilha*, a descaracterização da díade masculino/feminino, enfatizada pelas coreografias e *trajes* vestidos pelos *pares*, é vetada. Sugiro, portanto, que os certames juninos sustentam uma concepção normativa baseada na pressuposição da heterossexualidade e de um ideal de cisgeneridade dos sujeitos. Chamo esse processo de *heterossexualidade e cisgeneridade coreográfica* para designar uma narrativa dançada, nem sempre interpretada por sujeitos heterossexuais e cisgêneros, que é elaborada para criar efeitos performativos de heterossexualidade e cisgeneridade. Assim, quando os regulamentos juninos admitem a adoção do termo *pares* em detrimento da expressão *casais*, produz-se um efeito performático de heterossexualidade e cisgeneridade que não é necessariamente representativo das verdadeiras identidades sexuais e de gênero dos *brincantes* em suas respectivas *quadrilhas*.

Continuando o debate, devo revelar que, em entrevista realizada com Tetê Oliveira, fundadora da AQUANTO, perguntei sobre esse processo de mudança nos regulamentos tão importante para a comunidade LGBT de Belém. Embora tenha realizado uma confusão de datas, afirmando que o debate sobre essa questão se deu na década de 1990, quando, na verdade, ocorreu no início dos anos 2000, Tetê concedeu um depoimento revelador sobre sua opinião como fundadora de uma entidade estadual junina e produtora cultural muito atuante no contexto da cultura popular de Belém.

(Tetê) – Na verdade, eu não vejo impedimento. Eu acho que deve ter. Só que eu acredito que tem muita mulher dentro do estado do Pará que pode estar dançando como mulher. Porque a gente já viu também em outros momentos, na década de [19]90, nós tivemos uma questão na [revista] *Troppo* [suplemento dominical do jornal impresso *O Liberal*]. Até hoje tem um documentário meu e do Márcio Meira que era o presidente da FUMBEL na época. Eu acreditava que não era possível [gay e travestis dançarem como *damas*]. Mas eu fui ver que é possível porque mudou uma palavrinha no regulamento que diz *pares*. Quando você tem *pares*, você tem pares de homens e mulheres. Mas quando você diz *casais*, aí você sabe que é [formado por] um homem e uma mulher. Então, a partir do momento que foi retirado do regulamento a palavra *casais* para [trocar por] *pares*, aí pode. Eu não vejo dessa forma [referindo-se ao fato de não achar um fator negativo a

participação de gays e travestis nas *quadrilhas*]. Agora, eu acredito que se você procurar fazer um trabalho voltado pra aquelas pessoas que realmente hoje já não conseguem conviver com sua estética feminina ou com sua estética masculina, eu acredito que esse trabalho não tem nenhum impedimento. Mas pra que você possa realmente dizer que uma quadrilha junina, que é constituída de *casais*, possa ter o retorno de *casais*, ela tem que voltar à década de [19]90 pra aquele ponto de interrogação e pra aquele ponto [dos regulamentos] que dizia *casais* e não *pares*. Então, foi por esse motivo que hoje a gente a gente vê essa incidência muito grande [de gays e pessoas “trans” no interior das *quadrilhas*]. É um número muito grande! E também o próprio organizador do grupo é que pode dizer se aceita ou não. Eu acredito que as pessoas que já tem uma aparência feminina, que não conseguem, que já estão ali... Que colocaram... que usaram silicone pra modificar o corpo, que fizeram alterações no seu físico, né? Eu acredito que essas pessoas não possam realmente estar dançando como homem. Até não teria como porque seria diferente um *cavalheiro* apresentar-se com seios volumosos e coisas parecidas. Então, a gente tem que respeitar essa parte. E eu não vejo motivo, assim, eu não vejo nada que impeça. Só que eu acho que, esteticamente para o grupo, fica muito mais apresentável se você tiver as morenas cheirosas, as mulatas cheirosas do Pará e que [o estado] tem bastante. Como a gente tem os dançarinos, os nossos caboclinhos, os nossos matutos belíssimos! Que tem! Então, eu vejo isso. Agora, eu não tenho nada contra. Particularmente, eu não tenho nada contra. Eu convivo todo dia com pessoas que realmente mudaram sua estética e que tem um trabalho maravilhoso, que são pessoas honradas, pessoas honestas e que estão contribuindo [com o São João].

O longo depoimento de Tetê revela sua concepção heteronormativa – que faz emergir, ainda que involuntariamente, um discurso homo/transfóbico – acerca do que seria um *casal*. Isto é, em sua opinião a ideia de *casal* é incompatível com possibilidades outras que estejam fora do âmbito da heterossexualidade. Sendo assim, quando a participação de pessoas LGBT nos concursos juninos de Belém foi discutida no sentido de assegurar-lhes o direito de se constituir como *brincantes* em quaisquer postos coreográficos que mais se adequassem às suas respectivas identidades sexuais e de gênero, foi necessário haver, nos regulamentos, uma mudança pequena, mas muito significativa em termos analíticos. Ao substituir a palavra *casal* – anteriormente utilizada para designar as duplas de *brincantes* compostas por um homem e uma mulher – pelo termo *pares*, criou-se a possibilidade de regulamentação definitiva da participação de homossexuais e pessoas “trans” no conjunto de *brincantes* das *quadrilhas*. Se, por um lado, a mudança nos regulamentos representou um avanço para a integração da comunidade LGBT no contexto da cultura popular de Belém, por outro lado, a forma como essa integração foi feita subentende uma violência simbólica ao negar o *status* de *casal* às formações performáticas de duplas compostas por sujeitos

políticos que não se encaixam nem nas divisões binárias de gênero nem no critério de serem protagonistas no campo da ideologia da heterossexualidade compulsória⁶⁰.

É importante ressaltar que esse não é um entendimento apenas local e regional, restrito a Belém e ao Pará. Pelo contrário, os regulamentos mais recentes dos concursos nacionais promovidos pela CONFEBRAQ também utilizam a nomenclatura *pares* a fim de designar as duplas de *brincantes* que performatizam identidades “masculinas” e “femininas”, evitando, dessa maneira, o termo *casal*. De acordo com o Parágrafo Único do Artigo 1º do regulamento do concurso nacional de 2016⁶¹,

Parágrafo Único: A CONFEBRAQ reconhece como quadrilhas juninas os grupos de dança, formados em pares, que respeitem elementos básicos do ciclo junino no Brasil (CONFEBRAQ, 2016b).

Ainda falando sobre a sensível diferença semântica estabelecida entre os termos *casal* e *pares*, é necessário frisar que, recentemente, no regulamento do I Concurso Nacional de Noivos Juninos⁶² realizado pela CONFEBRAQ em 2015, foi sedimentado o entendimento de que um *casal* de noivos juninos só pode ser constituído com base na pressuposição da condição cisgênero dos *brincantes* para, então, assegurar a performance da heterossexualidade nos certames juninos. O regulamento é explícito quanto às prescrições destinadas aos possíveis *brincantes* que disputarão o título de melhor *casal*:

Art.3º - Somente poderão participar do I Concurso Nacional de Casais de Noivos Juninos, os casais de noivos juninos que atenderem aos seguintes requisitos:

I - Ser formado por um homem e uma mulher;

II – Ter nacionalidade brasileira;

III – Ser o casal de noivos juninos de um grupo ou quadrilha junina filiada à entidade estadual que for filiada à CONFEBRAQ;

IV - Ter até a data do Concurso a idade mínima de 16 anos, comprovados através de Carteira de Identidade ou Certidão de Nascimento (CONFEBRAQ, 2015c).

⁶⁰ Tomo de empréstimo o provocativo termo “heterossexualidade compulsória” de Adrienne Rich (2010). A autora utiliza essa expressão para denunciar o fato de que as mulheres são empurradas, através de sofisticados aparatos discursivos, para o campo da heterossexualidade, coadunando com práticas machistas e aceitando, ainda que de modo inconsciente, o seu lugar social subalterno. Para Rich (2010), a experiência lésbica é apagada da literatura feminista e, desde muito cedo, afastada do horizonte de possibilidades de toda e qualquer mulher.

⁶¹ É possível verificar também o uso do termo *pares* (ao invés de *casal*) no regulamento do ano anterior. Ver CONFEBRAQ (2015a).

⁶² Ver CONFEBRAQ (2015c).

É importante destacar que há uma diferença entre os certames juninos de Belém (e grande parte do Pará) e os concursos de outros estados do Brasil: a inexistência ou não obrigatoriedade do casamento na apresentação das *quadrilhas*. Isso significa dizer que, enquanto em outros estados brasileiros as *quadrilhas* reservam, obrigatoriamente, um momento de destaque para a atuação de um casal de *noivos* na encenação de uma cerimônia de casamento, as *quadrilhas* de Belém prescindem da realização do casamento ou o tornam um momento facultativo da narrativa performática⁶³. Ao interpelar o regulamento elaborado pela CONFEBRAQ (2015c) para reger o I Concurso Nacional de Noivos Juninos, é possível encontrar de modo indubitável a exigência da condição cisgênero de ambos os *brincantes* que constituirão o *casal* de noivos. Por não se tratar de um simples *par* de *brincantes*, mas de um *casal* que protagonizará uma cena de casamento, a heterossexualidade é requerida e a condição cisgênero é evocada como um requisito de eliminação de possíveis candidatos ou candidatas que não cumpram tal determinação. Nesse caso, não há espaço de negociação para a *heterossexualidade e cisgeneridade coreográfica*, ou seja, deve-se assegurar que o *casal* de noivos seja realmente composto por *brincantes* cisgênero e, possivelmente, heterossexuais. Para além de ser um simples documento pessoal que possibilitaria a inscrição dos *brincantes* neste certame, atestando que suas idades estão em conformidade com as determinações do regulamento, considero que a exigência da carteira de identidade é também uma importante aliada no processo de aferição da cisgeneridade dos inscritos⁶⁴.

Essa pressuposição de heterossexualidade e cisgeneridade é colocada de modo implícito no item “do julgamento”, presente no regulamento do I Concurso Nacional de Noivos Juninos editado pela CONFEBRAQ (2015c). Constam no documento os seguintes critérios de avaliação

Do Julgamento

Art.9º - A Comissão Julgadora avaliará os seguintes quesitos:

I – Desenvoltura – Expressão corporal, relação com o público, ocupação racional do espaço;

II – *Sinergismo* – *Sintonia do casal, gestos e atitudes que denotem que o casal tem total interação;*

⁶³ No capítulo II, analisarei mais detidamente o peso simbólico da questão da inexistência ou não obrigatoriedade do casamento nas *quadrilhas* em Belém.

⁶⁴ Aprofundarei mais adiante a problematização sobre a exigência da carteira de identidade no ato da inscrição nos certames.

- III - Traje Típico / Figurino – Pertinência (qualidade, acabamentos, exageros, tipicidade junina) do traje, da maquiagem e penteado utilizados, bem como a relação com os adereços e figurino;
 IV – Coreografia – Plano coreográfico, sequência rítmica e criatividade;
 V - *Interpretação teatral – Modo como os casais incorporam os personagens de noivos juninos* (CONFEBRAQ, 2015c, grifos meus)

Destaco os incisos II e V, que estabelecem como critérios de avaliação os aspectos interpretativos que se referem à interpretação cênica dos noivos. Esses critérios, denominados como “sinergismo” e “interpretação teatral”, aludem ao potencial de convencimento cênico que *casal* de noivos é capaz de demonstrar. A interação entre os *brincantes* é avaliada e a interpretação dos noivos deve convencer o público e os jurados de que eles realmente possuem uma relação afetiva. Aparentemente, esses critérios podem ser percebidos apenas como quesitos de julgamento da competência artística dos *brincantes*, mas, conhecendo mais profundamente o universo *quadrilheiro*, esse critério de avaliação também está relacionado a questões de gênero e sexualidade. Em outras palavras, o que estou sugerindo é que os critérios de avaliação do sinergismo e da interpretação teatral dos noivos são estabelecidos para avaliar o nível de convencimento da relação heterossexual que esses personagens juninos performatizam em cena. Ou seja, a interação entre os polos “masculino” e “feminino” da coreografia deve transmitir ao público e aos jurados que há, entre o *casal* de noivos, uma relação heterossexual convincente.

Tal compreensão foi confirmada etnograficamente quando, em junho de 2015, fui convidado a ser jurado de um concurso junino em Tocantinópolis, cidade do interior do Tocantins e um dos mais importantes contextos de certames juninos desse Estado⁶⁵. Durante o curso de formação de jurados, Elpídio de Paula, membro da Federação de Quadrilhas Juninas do Tocantins (FEQUAJUTO), nos explicou sobre critérios de avaliação. Por ser considerado um especialista em certames juninos, fiquei como jurado do quesito “conjunto”, que avalia a totalidade da apresentação. Porém, dentre os diversos critérios, havia o quesito da interpretação dos *brincantes*, denominado na ocasião como “verdade cênica” ou “fê cênica”. Ao nos explicar sobre a interpretação dos *brincantes*, Elpídio nos relatou vários exemplos de quando os *quadrilheiros* perdem o

⁶⁵ Em maio de 2015, passei a morar nesta cidade após ter sido aprovado em concurso público para ser professor na Universidade Federal do Tocantins. Nesse ano, realizando diversas viagens entre Belém e Tocantinópolis, fiz trabalho de campo em maio em Belém e, em junho, fui jurado de concursos juninos em Tocantinópolis.

entusiasmo em cena e, conseqüentemente, prejudicam a avaliação da *quadrilha* no quesito “interpretação”. No entanto, para os interesses dessa pesquisa, o exemplo mais significativo mobilizado por Elpídio foi ao falar de situações em que “os noivos são mais femininos do que as noivas” ou “os noivos querem aparecem mais do que as noivas”. Esse tipo de ocorrência é frequente e prejudica os *casais* de noivos no que diz respeito à sua pontuação nos certames. Ou seja, a “feminilidade” do noivo é um fator percebido como demonstrativo de sua suposta homossexualidade. Nesse caso, a desconfiança em torno da homossexualidade do noivo é o elemento impeditivo para que sua interpretação seja avaliada como ruim.

Em Belém, esse tipo de avaliação quanto a sexualidade e o gênero dos *brincantes* está também materializado, por exemplo, nos manuais de jurados editados pela FUMBEL (ver 2014d). É interessante notar que, em documento consultado por mim, os gestores culturais da FUMBEL prescrevem alguns cuidados que os jurados devem ter ao escreverem suas justificativas de avaliação nos respectivos formulários avaliativos que serão entregues posteriormente aos *quadrilheiros*. Nesse caso, é expressamente proibido o uso de alguns termos e expressões. De acordo com o documento, o jurado deve

- Jamais utilizar termos subjetivos ou pessoais como: “gostei”, “quase perfeito”, “demonstrou um certo potencial”, “acho mais ou menos”, “beijos”, “um forte abraço” etc. Ou ainda;
- Tratamentos como: queridos, amados, amigos...
- Cometários como: “não se aborçam com este comentário”, “me perdoem a crítica...”, “Desculpem, amados, é construtivo, juro”, “Entretanto, entendo a dificuldade do grupo”, “Não irei tirar ponto, peço apenas que tome o devido cuidado quanto a isto, pois consiste em erro”.
- Expressões resumidas ou indefinidas como: “o quesito tal deu conta do seu trabalho”, “apresentação satisfatória”, “realizou apresentação com algumas técnicas”, “dentro da regra” (para uma nota 10,0)
- *Referências discriminativas, usando expressões como: trejeitos femininos, sexualidade etc.* (FUMBEL, 2014d, grifos meus).

Inseri todos esses pontos para que seja entendido o contexto mais amplo no qual a FUMBEL prescreve que o jurado não deve utilizar “referências discriminativas” em suas justificativas por escrito. Como exemplo desse tipo de referência discriminatória, o Manual de Jurados destaca as expressões “trejeitos femininos” e “sexualidade”. Ao ler essas expressões é possível constatar que elas fazem referência ao julgamento quanto à interpretação da masculinidade performática dos *cavalheiros*. Como já dito, em Belém

as *quadrilhas* não possuem obrigatoriamente um *casal* de noivos, por isso, a ênfase na avaliação da *heterossexualidade e cisgeneridade coreográfica* recai sobre os *pares de brincantes*. Nesse caso, a partir da análise das recomendações contidas no Manual de Jurados da FUMBEL, é possível notar que esta instituição entende como ofensiva a avaliação de que um determinado *cavalheiro* possui “trejeitos femininos” e, por isso, não é convincente ao interpretar interações afetivas e sexuais direcionadas a uma *dama*. A “feminilidade” levanta a suspeita de homossexualidade e, portanto, é considerada como ofensa tanto ao trabalho de interpretação do *brincante* quanto à sua própria constituição social como sujeito generificado e sexualizado. A suposta homossexualidade não é apenas um simples dado acerca da variedade das expressões sexuais humanas, mas um elemento acusatório e degenerativo. Além disso, o Manual de Jurados da FUMBEL também considera como “referência discriminativa” a palavra “sexualidade”, indicando que falar sobre sexualidade (ou seria sobre homossexualidade?) é também potencialmente ofensivo. Todo esse aparato discursivo em torno da *heterossexualidade e cisgeneridade coreográfica* é sintetizado no Manual de Jurados em um item sobre a avaliação da coreografia. Segundo o documento, dentre os diversos elementos coreográficos que devem ser analisados, os julgadores precisam avaliar “o enamoramento dos brincantes como naturalidade de expressão” (FUMBEL, 2014d). Em resumo, os *pares* (e não *casais*) precisam apresentar-se como convincentemente enamorados, engajados numa relação heterossexual.

Outro ponto que pretendo mencionar é o fato de que, a despeito de os concursos nacionais de *quadrilha* serem promovidos pela CONFEBRAQ há doze anos, somente em 2015 realizou-se um concurso voltado para avaliação do melhor *casal* de noivos juninos do Brasil. É interessante notar que, ainda em 2015, foi também realizado o I Concurso Nacional da Rainha Junina da Diversidade, voltado para candidaturas de homossexuais e pessoas “trans” que almejam disputar o título nacional de Rainha Junina⁶⁶. Essa proliferação de certames juninos indica um crescimento do movimento *quadrilheiro* por todo o Brasil e uma necessidade de valorizar, de modo mais particularizado, carreiras artísticas específicas dentro desse contexto performático como,

⁶⁶ Ver CONFEBRAQ (2015d).

por exemplo, os *casais* de noivos, as rainhas juninas e as rainhas juninas da diversidade⁶⁷.

Ressalto que em todos os regulamentos consultados até o momento, seja em âmbito local, estadual ou nacional, existe certo esforço para que as diversas categorias de *brincantes* sejam frequentemente referidas, ainda que implicitamente, de modo a fixar suas identidades em termos de gênero. Nessa configuração, por exemplo, a figura do/da *marcador/a* de *quadrilhas*, personagem crucial para a performance de um grupo junino, é sempre mencionada no masculino nos textos dos regulamentos. Essa essencialização exclui outras possibilidades que verifiquei em campo. Apenas para citar um caso, a *quadrilha Sedução Cabocla* (vinculada ao bairro do Tapanã em Belém) possui uma *marcadora* travesti, Danna Moraes, que desafia a pressuposição de que, nas *quadrilhas* juninas o cargo de *marcador* é sempre ocupado por homens cisgênero. Outro exemplo significativo, agora em âmbito nacional, foi a presença de uma *marcadora* mulher (cisgênero) na *quadrilha Origem Nordestina* (Pernambuco), que disputou o XVI Concurso Nacional de Quadrilhas Juninas em Belém em 2016⁶⁸.

A partir desse processo criterioso de seleção, alteração e alternância situacional entre os termos que definem a atuação dos/das *brincantes* em seus respectivos grupos, quero chamar a atenção para o fato de que não há neutralidade nos termos e designações utilizados nos documentos, pois todo e qualquer modo de designar opera duplamente produzindo zonas legítimas e ilegítimas da existência política dos sujeitos. O exemplo mais emblemático mobilizado aqui consiste no fato de que a simples utilização do termo *pares* (ao invés de *casais*) carrega consigo uma ampla discussão sobre a digna incorporação da diversidade sexual e de gênero como parte constitutiva da *quadra junina* de Belém e dos contextos de produção de cultura popular em todo o Brasil. Assim, evitando fazer uma leitura superficial dos termos contidos nesses regulamentos, considero ser necessário problematiza-los, suspeitando de sua neutralidade e aleatoriedade.

Ainda que de modo não completamente adequado, certas alterações nos regulamentos juninos possibilitam o reconhecimento do direito à livre expressão das

⁶⁷ Em Belém, as *rainhas* são chamadas de *misses* e, ao invés de serem um cargo destinado a apenas uma única *brincante* (como a rainha), as *misses* possuem três categorias distintas nas quais podem disputar títulos juninos. O Capítulo III tratará especificamente dos concursos de *miss* em Belém.

⁶⁸ Acompanhei pessoalmente o concurso nacional da CONFEBRAQ em Belém como parte do trabalho de campo. Para ver a apresentação do grupo, acessar o link: https://youtu.be/uwDdt_cvMPw [Acesso em 20.10.2016]

identidades de gênero e sexualidade no cerne da *quadra junina* de Belém. Assim, foram atendidas as demandas de todos aqueles sujeitos homossexuais, travestis e transexuais que desejavam desempenhar papéis coreográficos como *damas*. Do mesmo modo, abriu-se precedentes para que mulheres lésbicas com performances de gênero masculinas e homens transexuais pudessem ocupar os cargos de *cavalheiros*. Conforme a própria reportagem de Suely Nascimento (2001) registrou, havia, na época, uma demanda de mulheres lésbicas para participarem dos certames como *cavalheiros*. No entanto, no trabalho de campo que empreendi entre 2012 e 2016, não encontrei nenhuma *brincante* assumidamente lésbica ou nenhum homem trans que, atualmente, esteja dançando como *cavalheiro* em alguma *quadrilha*.

Interpreto a não adesão massiva de lésbicas e homens trans aos certames juninos como um efeito reverso causado pela própria abertura dos regulamentos à diversidade sexual e de gênero. Explico: o fato de os regulamentos juninos agora permitirem que os sujeitos ocupem os cargos coreográficos que mais se adequem às suas identidades sexuais e de gênero fez com que a homossexualidade masculina e as identidades “trans” femininas se tradicionalizassem no centro performático da *quadra junina* de Belém. Isso favoreceu o estabelecimento de um consenso de que essas identidades sexuais e de gênero são dominantes nesse contexto, portanto, imprimem na *quadra junina* uma feminilidade exacerbada. Sendo assim, do ponto de vista de mulheres lésbicas masculinizadas e dos homens trans, sujeitos que constantemente reafirmam uma identificação com a expressão da masculinidade, os certames juninos deixam de se tornar atrativos. Ou seja, ainda que os regulamentos permitam, oficialmente, a adesão de mulheres lésbicas masculinizadas e homens trans aos cargos de *cavalheiros*, ingressar em uma *quadrilha* significa, a partir dessa atual configuração do contexto junino, feminilizar-se, o que é estrategicamente indesejável para esses sujeitos políticos.

Adentrando ainda mais o debate sobre a regulação das identidades sexuais e de gênero nos certames juninos, pretendo agora falar acerca dos concursos de *miss* voltados para mulheres cisgênero – denominados pelos *quadrilheiros* como concursos de *miss mulher* – e os concursos de *Miss Gay* ou *Mix* – destinados aos homens homossexuais e às pessoas com identidades “trans” femininas. Para produzir um efeito comparativo, analisarei também os regulamentos dos concursos nacionais de Rainhas organizados pela CONFEBRAQ. Nesse caso, as *rainhas* nacionais equivalem às *misses*

paraenses. Interessam-me tanto as rainhas que são mulheres cisgênero quanto as rainhas que são pessoas “trans”.

De modo geral, há uma explícita oposição entre cisgeneridade e transgeneridade vinculada, respectivamente, aos regulamentos para concursos de *misses* ou rainhas que são mulheres cisgênero em contraste aos regulamentos destinados aos concursos de *misses* ou rainhas “trans”. No caso do Pará, exponho a seguir o que diz o regulamento formulado pela FCP/Centur quanto à admissão de inscrições em diversas categorias juninas.

1.2. Compete à FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DO PARÁ - FCP a Coordenação Geral do Concurso.

1.3. Serão admitidas inscrições nas seguintes categorias:

I – Coletivas:

(a) Quadrilha adulto (até 102 inscritos); (b) Quadrilha mirim (até 38 inscritos);

II – Individual:

(a) *Miss Caipira adulto (feminino)*; (b) *Miss Caipira mirim (feminino)*; (c) *Miss Mulata Cheirosa adulto (feminino)*; (d) *Miss Mulata Cheirosa mirim (feminino)*; (e) *Miss Simpatia adulto (feminino)*; (f) *Miss Simpatia mirim (feminino)*; (g) *Miss Mix Caipira adulto (masculino)*; (h) *Melhor Marcador adulto*; (i) *Melhor Marcador mirim*; (j) *Melhor Figurinista adulto*; (k) *Melhor Figurinista mirim*; (l) *Melhor Coreógrafo adulto*; (m) *Melhor Coreógrafo mirim*. (FCP, 2016, grifos meus)

A disposição das categorias neste regulamento sugere uma divisão generificada dos *quadrilheiros* de modo a fixar certos *brincantes* em posições específicas quanto à condição cisgênero ou transgênero. Assim, é possível verificar que as categorias adultas de *miss* são todas classificadas como categorias do feminino, deixando óbvio que admitem apenas a inscrição de mulheres cisgênero. Em seguida, é possível observar que a categoria *Miss Mix* é designada como uma categoria do masculino, transparecendo que é destinada a pessoas que vivenciam experiências sociais com a condição transgênero. É curioso notar que a categoria “marcador” não é classificada nem como masculina nem como feminina, embora não apareça no decorrer desse texto (e de outros regulamentos analisados) nenhuma designação dessa categoria flexionada no feminino, adotando também a nomenclatura “marcadora”.

Com relação às *misses* quero dizer que se, por um lado, há os concursos de *Miss Mulher*, que exigem a cisgeneridade como fator primordial para concorrer nas

categorias que lhes são correlatas, por outro lado, há os concursos de *Miss Mix*, cuja determinação é a de que os sujeitos inscritos vivenciem alguma experiência social relativa à homossexualidade ou às identidades transgênero. Ainda que esses regulamentos reconheçam como um direito a livre expressão das identidades sexuais e de gênero, esse reconhecimento ocorre de modo essencializador, pautado na constituição da biologia dos corpos e não na experiência social e cultural dos sujeitos políticos. Assim, ainda que uma *brincante* transgênero esteja disputando o título de *Miss Mix*, que valoriza os atributos de “feminilidade” das candidatas, ela deve ser considerada um “homem” para cumprir com as determinações essencializadoras dos regulamentos.

É particularmente instigante perceber como nos regulamentos oficiais destinados aos concursos de *Miss Gay/Mix*, emitidos pela FUMBEL e pela FCP/Centur, as categorias “gay” e “mix” aparecem sempre referidas no masculino e o termo usado para designar as pessoas que se inscrevem nessas categorias é “candidato” (no masculino). Mas, por outro lado, é revelador como, fora do âmbito dos concursos oficiais, os certames das “periferias” se referem às pessoas “trans” como candidatas (no feminino), tal como pude encontrar em todos os regulamentos dos concursos promovidos pelas *quadrilhas Sedução Ranchista* (Jurunas) e *Garra Junina* (distrito de Icoaraci). É interessante notar que no concurso intitulado “Soberanas do São João” (realizado pela *Garra Junina*) há apenas um regulamento para expor os critérios de avaliação tanto para as candidatas cisgênero quanto para as transgênero. Mais emblemático ainda é o fato de este regulamento estabelecer uma premiação distribuída da seguinte forma:

Capítulo IV – Da premiação

Art. 9º - As premiações serão entregues imediatamente após a apuração conforme abaixo:

Modalidade: Feminino

1º Lugar: R\$ 300,00 + Faixa

2º Lugar: R\$ 150,00

Modalidade: Mix

1º Lugar: R\$ 400,00 + Faixa

2º Lugar: R\$ 200,00

3º Lugar: R\$ 100,00

(GARRA JUNINA, 2015)

De acordo com os dados acima, além de a premiação para as candidatas *mix* ser maior, em termos de valores financeiros, do que a premiação destinada às candidatas da

modalidade *feminino*, o número de candidatas contempladas com a premiação da categoria *mix* é também superior. Isso indica que, nessas “periferias” de Belém, os concursos juninos de dança e beleza voltados para a diversidade sexual e de gênero possuem uma proeminência que merece ser observada com atenção. Os próprios concursos de *miss* organizados pela *quadrilha Sedução Ranchista* são fortes indicadores desse protagonismo LGBT na *quadra junina* de Belém, pois somente em 2014 essa *quadrilha* tomou a iniciativa para promover um concurso (denominado como Rainha do São João) voltado para mulheres cisgênero, ao passo que já realizava concursos voltados para gays e pessoas “trans” há, pelo menos 14 anos⁶⁹. Deve-se observar que, para além da grande relevância que os concursos *mix* possuem nas “periferias” de Belém, o fato de os regulamentos tratarem essas candidatas sempre no feminino significa que os produtores culturais da “periferia” estão mais habituados a lidar cotidianamente com pessoas que vivenciam identidades sexuais e de gênero diversas. Por outro lado, no âmbito da prefeitura de Belém (FUMBEL) e Governo do Pará (FCP/Centur), dois *locus* privilegiados da burocracia administrativa do Estado, essas candidatas são tratadas no masculino, ratificando o senso comum disseminado de que, embora possam até ter (em alguns estados brasileiros) os seus nomes sociais reconhecidos em instituições públicas, essas pessoas nunca são completamente consideradas como mulheres⁷⁰.

Em âmbito nacional, pretendo problematizar alguns pontos dos regulamentos dos concursos de Rainhas (2015 e 2016) e do I Concurso Nacional de Rainha Junina da Diversidade (2015), todos eles promovidos pela CONFEBRAQ. Pelo fato de ser um

⁶⁹ Oficialmente, a organização do *Rancho* e a *quadrilha Sedução Ranchista* passaram a contabilizar os concursos de *Miss Gay/Mix* a partir do ano 2000. No entanto, Sharize Ariell, uma conhecidíssima *miss gay* de Belém, foi campeã dos concursos do *Rancho* já na década de 1990. Portanto, a contagem oficial divulgada pelo *Rancho* não consiste no número real de certames já realizados, mas refletem o momento em que esses certames passaram a ser encarados como uma programação oficial dessa associação cultural.

⁷⁰ Antes de ser submetida ao golpe parlamentar que a destituiu do poder, a presidente Dilma Rousseff assinou, em 28.04.2016, um decreto para que todos os órgãos da administração pública federal utilizassem os nomes sociais de transexuais e travestis. Apesar de vários estados possuírem decretos que reconhecem o direito ao uso do nome social por parte de pessoas “trans”, essa matéria ainda não foi apreciada pelo conservador Poder Legislativo brasileiro e, portanto, não é um direito garantido constitucionalmente. Indico a leitura dos trabalhos de Luiza Lima (2015) e Lucas Freire (2015a; 2015b) sobre a atuação do judiciário em processos de retificação de registro civil de pessoas transexuais. Sobre esse assunto, Guilherme Almeida avalia que “a cidadania para pessoas trans não acontece na dimensão mais clássica de sua apreensão, já esboçada no século XVII, que é o acesso a direitos civis e políticos” (Almeida, 2013: 110). Para saber mais sobre o decreto assinado pela ex-presidente Dilma Rousseff, ver matéria disponível no seguinte link: <http://www.revistaforum.com.br/2016/04/28/dilma-assina-decreto-que-reconhece-nome-social-e-identidade-de-genero/> [Acesso em 21.10.2016]

concurso de abrangência nacional, as candidatas só poderiam se inscrever mediante indicação das respectivas entidades de *quadrilhas* juninas às quais essas candidatas estivessem filiadas. No caso do concurso de Rainhas Juninas (voltado para mulheres cisgênero), o regulamento estabelecia que

Art. 3º - A candidata selecionada pela entidade deverá cumprir os seguintes pré-requisitos:

I - *Ser do sexo feminino*;

II - Ser brincante de um Grupo de Quadrilha Junina filiada à Entidade Estadual que for filiada à CONFEBRAQ;

III - Ter nacionalidade brasileira;

IV - *Ter até a data do concurso 19/08/2016 a idade mínima de 16 anos, comprovados através de Carteira de identidade ou certidão de nascimento originais*;

Parágrafo único - *No caso de gravidez, as candidatas deverão apresentar atestado médico, que autorize sua participação em eventos do tipo.*

Art. 4º - As informações contidas na ficha de inscrição serão de responsabilidade das candidatas. *Em caso de informações inverídicas, a candidata poderá ser desclassificada do concurso* (CONFEBRAQ, 2016c, grifos meus)

Antes de analisar os critérios expostos no regulamento do V Concurso Nacional da Rainha Junina (citação anterior), pretendo coloca-los em contraste com os critérios do regulamento I Concurso da Rainha Junina da Diversidade conforme exposto a seguir:

Art.3º - Somente poderão participar do Concurso os candidatos que atenderem aos seguintes requisitos:

I - *Ser do sexo masculino*;

II - Ter nacionalidade brasileira;

III - Ser brincante ou membro de grupo ou quadrilha junina filiada à entidade estadual que for filiada à CONFEBRAQ;

IV - *Ter até a data do Concurso a idade mínima de 18 anos, comprovados através de Carteira de Identidade ou Certidão de Nascimento.*

Art.4º - Todas as informações contidas na ficha de inscrição serão de responsabilidade dos candidatos e de suas entidades. *Em caso de informações comprovadamente inverídicas, os candidatos serão desclassificados do Concurso* (CONFEBRAQ, 2015d, grifos meus)

Colocados em contraponto, é possível notar como esses dois regulamentos entrelaçam marcadores sociais da diferença tais como gênero, sexualidade e geração. Nos concursos de Rainha Junina, a exigência recai sobre a condição cisgênero das candidatas. Nos concursos de Rainha Junina da Diversidade, a experiência transgênero é requerida e é ressaltada pelo fato de o regulamento usar referências masculinas para se referir às possíveis pessoas inscritas nesses certames. Conforme tentei mostrar com

exemplos anteriores, essa oposição entre cisgeneridade e transgeneridade está presente nos certames promovidos em âmbito local (Belém/FUMBEL) e estadual (Pará/FCP/Centur). Mas pretendo agora destacar um aspecto geracional contido nos regulamentos da CONFEBRAQ⁷¹. Enquanto a idade mínima de 16 anos é requerida para as candidatas cisgênero, as candidatas transgênero precisam ter, minimamente, 18 anos para que se inscrevam nos certames. Esse item do regulamento visa resguardar os organizadores quanto a possíveis problemas judiciais que envolvam adolescentes cujas famílias venham a ter problemas quanto a expressão pública de suas identidades sexuais e de gênero. É válido destacar que ambos os regulamentos da CONFEBRAQ (2016c e 2016d) são explícitos ao determinar que qualquer informação inverídica acarretará a desclassificação das candidatas.

A partir dessa informação, quero trazer à tona uma situação que vivenciei em campo. Na noite do V Concurso Nacional da Rainha Junina realizado em Belém, estive fazendo trabalho de campo na companhia de vários de meus interlocutores. Num determinado momento, Suellen Silva – mulher cisgênero e famosa *Miss Mulata da quadra junina* de Belém – advertiu-me de que algumas pessoas estavam comentando sobre um boato de que havia uma mulher transexual concorrendo ao título nacional de Rainha Junina. Ao me contar que essa candidata era transexual, Suellen enfatizou que ela que já tinha passado por um processo de transgenitalização, definindo-a como “operada”. Após ter ouvido a indicação de Suellen, conversei com outras pessoas sobre o assunto e percebi que havia um comentário generalizado sobre a identidade de gênero dessa candidata. Pessoas diretamente encarregadas da produção local do evento, relataram-me que a candidata sentia-se respaldada pelo suposto fato de ser “operada”. Havia um boato instaurado e, diante dessa e outras informações que chegaram até mim, aproveitei a oportunidade para entrevistar o maior número possível de candidatas de todo o Brasil antes de o concurso começar e também durante o momento de apuração dos votos. Por indicação de Suellen Silva, cheguei à candidata supostamente transexual. A fim de preservar sua identidade a chamarei de Berenice.

Aproveitando o fato de que a apuração do concurso estava bastante atrasada, arrastando-se por horas, conversei com Berenice por um tempo considerável. Falamos sobre diversos assuntos relacionados ao contexto junino até que iniciei uma conversa

⁷¹ Esses aspectos geracionais também foram identificados nos regulamentos da FUMBEL e FCP/Centur, mas não vou reproduzi-los aqui para não incorrer em repetição.

sobre questões de gênero e sexualidade. No meio do diálogo, perguntei como Berenice se definia em termos de gênero e sexualidade. Sua resposta foi a seguinte:

(Berenice) – Eu sou mulher. Tem gente que pensa que eu sou *viado*, mas eu sou mulher de verdade. Às vezes, as pessoas olham pra mim, pro meu jeito de falar e ficam desconfiadas. Eu falo desse jeito assim, mas eu sou mulher mesmo. É porque é meu jeito de falar. Deus me fez assim e eu sou mulher. Mas não tenho preconceito com os *gays*. Inclusive, na *quadrilha* que eu danço lá no meu estado, tem cinco *viados* dançando como meninas. E eles arrasam!

Embora eu tenha deixado muito explícito que estava realizando uma pesquisa de doutorado e que tinha interesse em questões de gênero e sexualidade, Berenice não me conhecia. Em nosso diálogo, Berenice não falou a respeito de transexualidade, nem mencionou que era uma “mulher operada”, como, supostamente, costumava fazer de acordo com o boato que me foi relatado por outras pessoas. Berenice, pelo contrário, tratou de desfazer o boato, reafirmando sua identidade feminina e cisgênero. Caso Berenice fosse realmente uma mulher transexual, a omissão dessa informação teria ocorrido pelo fato de ela não ter conseguido detectar, plenamente, se eu fazia parte da organização do evento, pois havia me visto em contato com a comissão organizadora do concurso. Esse seria um temor esperado por parte de alguém transexual que estivesse inscrita inadequadamente em uma categoria cisgênero, pois acreditaria que eu pudesse denunciá-la à comissão organizadora com base no item do regulamento que dizia que “Todas as informações contidas na ficha de inscrição serão de responsabilidade dos candidatos e de suas entidades. Em caso de informações comprovadamente inverídicas, os candidatos serão desclassificados do Concurso”.

Não posso afirmar se Berenice era ou não uma mulher transexual nem se tinha feito cirurgia de transgenitalização. Porém, caso fosse uma mulher “trans”, provavelmente, poderia ter utilizado uma carteira de Registro de Identificação Social para realizar a inscrição no certame. Com essa carteira, reconhecida legalmente como documento de identificação em alguns estados brasileiros, travestis e transexuais podem apresentar-se em instituições públicas usando o seu nome social. Por não querer prejudicar Berenice no certame, preferi não conversar com a comissão organizadora a respeito do assunto. Mas naquele momento supus que, em caso de que fosse verdadeira sua condição transexual, Berenice teria usado uma carteira de Registro de Identificação Social e, com esse documento, conseguiu advogar a favor de sua condição como

mulher. Se assim fosse, o concurso de Rainhas promovido pela CONFEBRAQ em Belém teria dado um importante passo no sentido de reconhecer que a identidade feminina é uma condição social e não biológica.

No entanto, em diálogo com um grande amigo em comum entre mim e Berenice, companheiro de trabalhos artísticos no campo do *ballet*, obtive a informação de que seria impossível que a inscrição de Berenice fosse efetivada no concurso de rainhas da CONFEBRAQ caso ela tentasse usar uma carteira de nome social. De acordo com nosso amigo, Berenice só conseguiu fazer sua inscrição porque é mulher cisgênero, tendo em vista que esse critério é inegociável para o regulamento da CONFEBRAQ. Ocir Oliveira, envolvido com a produção desse concurso em específico, contou-me que Berenice era mulher cisgênero, pois, caso não fosse, as outras candidatas ao título iriam denunciá-la a fim de eliminá-la da disputa. Ainda que Berenice seja cisgênero, a suspeita sobre sua identidade sexual e de gênero causou certo alvoroço naquele contexto e, para mim, pode suscitar debates acerca da ampliação da categoria “mulher” nos regulamentos desse tipo de certame. De todo modo, a existência do boato é emblemática para a reflexão acerca da perene e desagradável situação de desconfiança à qual as pessoas “trans” são submetidas, sendo rotineiramente percebidas de modo hiperbólico, como Guilherme Almeida (2013: 108) certa vez assinalou⁷². No fim das contas, o boato sobre Berenice era impropriedade.

Merece destaque o fato de os regulamentos dos concursos nacionais de Rainha Junina solicitarem às candidatas gestantes a comprovação, via atestado médico, de boas condições físicas para dançar sem prejudicar a gravidez. Obviamente, essa é uma medida de segurança em relação à saúde das possíveis gestantes. No entanto, numa análise provocativa que proponho, a apresentação de atestado médico que faça referência à gravidez de uma candidata é também uma prova inquestionável de sua condição cisgênero. Do ponto de vista da comprovação biológica do sexo, o atestado médico referente à gestação poderia isentar as candidatas de apresentarem suas carteiras de identidade. Isso só não seria possível porque, a partir de outro ponto de vista, todo e qualquer sujeito precisa ser civilmente identificado em processos seletivos.

⁷² Alessandra Ramos (2013: 102) fala também a respeito da experiência do aprendizado do gênero feminino a partir do ponto de vista acusatório das pessoas que colocam a feminilidade de sujeitos trans em questão.

No entanto, é a carteira de identidade que possui maior *status* na hierarquia dos documentos que permitem acesso aos certames, pois ela retém todas as informações necessárias para a plena identificação civil dos sujeitos e, implicitamente, para a comprovação de suas respectivas condições de cisgeneridade ou transexualidade (Figuras 05 e 06). Para além disso, pretendo destacar que em Belém, nos concursos de *miss* sob coordenação da FUMBEL, há um aspecto geracional significativo também passível de verificação a partir da carteira de identidade. De acordo, com regulamento do concurso de *miss* (FUMBEL, 2014c),

Art. 5º - Estarão aptas a participarem dos Concursos de MISS CAIPIRA, MISS SIMPATIA E MORENA CHEIROSA as candidatas que, além de regularmente inscritas, representem Quadrilhas Juninas MIRIM ou ADULTA, devidamente inscritas no “Concurso de Quadrilhas Juninas 2014”.
 §1º - Na Categoria MIRIM somente serão admitidas candidatas com idade de 07 a 14 anos.
 §2º - Na Categoria ADULTA somente serão admitidas candidatas com idade de 13 a 30 anos (FUMBEL, 2014c, grifos meus).

A delimitação da faixa etária até a idade máxima de 30 anos para disputar nas categorias adultas foi o fator impeditivo para que minha interlocutora, Clara Cardoso, fosse impedida de disputar (em 2014) o título de *Miss Caipira* pela *quadrilha Arrastão Junino*, grupo coreográfico do bairro da Cidade Velha. Até então, não havia restrição de idade nos certames dos anos anteriores. Interessante notar que, ao disputar o concurso em âmbito estadual sob coordenação da FCP/Centur, Clara pôde concorrer ao título tendo em vista que, ao contrário da FUMBEL, os regulamentos não estabeleciam um limite etário para as candidatas. Indaguei Ruth Botelho, técnica cultural da FUMBEL, sobre esse assunto.

(Ruth) – [...] eu entendo que *miss* a idade tem que ser essa... [até 30 anos]. Quer ter uma outra categoria? A Fumbel também tem! Que é a categoria da Melhor Idade. Mas 30, tem que ser no máximo 30 anos [para disputar na categoria de *Miss* adulta]. [risos] O que estava acontecendo? As *misses* estavam repetitivas. Todos os anos as mesmas *misses* [dançando]. E as *misses* estavam – eu te digo isso porque eu falei na reunião – obesas. Tinha que ter cuidado com a concepção do *traje* porque, a partir do momento que a minha *miss* tem 40 anos, e ela está um pouquinho gorda, e aquelas curvinhas todas arriadas, como é que eu vou fazer um vestido expondo isso? Então, eu fecho [o vestido]. Tudo isso a gente trabalha com eles na reunião. Mas a confusão começou a se tornar tão grande que eles já queriam: “Não, não! Tem que ser! [acima de 30 anos]. Tem *miss* aí, a minha *miss* tem quase 50 anos, é linda é maravilhosa. Vai isso e vai aquilo...” Aí, tem um momento que realmente a Fundação tem que bater na mesa. E eu, enquanto técnica, eu bato na mesa e

digo: “Tá fechado, é 30 anos! É isso!” E a Fumbel não abre mais. Mas se dependesse deles [quadrilheiros] ia ter *miss*, com certeza, de cinquenta e poucos anos ainda concorrendo na categoria deles [adulta]. É... Eu penso, como eu coloquei pra eles: “Vocês precisam renovar as *misses* de vocês”. O *brincante* não é renovado? Por que é que a *miss* tem que ser a mesma? E veja bem: algumas *misses* dançam e são premiadas e ganham [os concursos]. E outras, que todo ano vem [disputar], mas nunca conseguem um título? Então, precisa chegar uma hora de o presidente [da quadrilha] chegar e dizer: “[Es]pera lá! Minha *miss* já está há 10, 15 anos dançando e não consegue [um título]? Ela já está numa certa idade... Então, eu vou chamar uma outra [*miss*]”. Então, é uma forma de estar renovando mesmo esse grupo.

(Rafael) – Em relação aos *brincantes*, tem algum limite de idade ou é algo mais livre?

(Ruth) – Na questão dos *brincantes* é livre. Isso já é responsabilidade lá da diretoria perceber que aquele *brincante* já está cansado e ofegante. Porque eles sabem que acontece muito dele [o *brincante*] não aguentar os 20 minutos de tempo. E aí, o que acontece? Quando sai na área de dispersão, todos começam a desmaiar. E o impressionante que eles só desmaiam na Fumbel. Eles não desmaiam no Centur, eles não desmaiam nos outros concursos. É só na Fumbel [risos].

A gestora argumentou que a determinação de um limite de idade visava promover uma renovação no quadro geral de *misses* da cidade, tendo em vista que muitas candidatas se repetem anualmente nos concursos e, em muitos casos, não conquistam os títulos almejados. Não obstante, além desse argumento técnico, Ruth Botelho deixa entrever em seu depoimento as concepções normativas de gênero com as quais opera, indicando que uma candidata ao título de *miss* deve ser jovem e magra. Em sua fala, a gestora sugere que as candidatas que queiram continuar dançando como *miss* na *quadra junina* de Belém devem procurar se inscrever em outra categoria: *Miss Melhor Idade*. Contudo, também fiz trabalho de campo no concurso de *Miss Caipira da Melhor Idade* em 2014 e consultei o regulamento que regia o certame (FUMBEL, 2014f)⁷³. Segundo o documento, que está em conformidade com as definições da Lei 10.741/2003 (Estatuto do Idoso), o concurso de *Miss Melhor Idade* é destinado a pessoas com idade igual ou superior a 60 anos. Isso significa dizer que, na lógica imposta pela FUMBEL, as *misses* que completam a idade de 30 anos serão submetidas a uma exclusão de 30 anos da *quadra junina* de Belém até que tenha se passado o tempo necessário para que possam disputar os títulos de *Miss Melhor Idade*.

Nesse regulamento citado, há um capítulo revelador que diz respeito aos impedimentos relativos às *Misses da Melhor Idade* conforme disposto a seguir:

⁷³ O trabalho de campo no concurso de *Miss Caipira da Melhor Idade* foi realizado apenas para produzir uma observação comparativa com relação aos outros concursos de *Miss*. No entanto, essa categoria de *miss* não constitui objeto de discussão no presente estudo.

Capítulo IV – Dos impedimentos

Art. 9º - É expressamente proibido às candidatas participantes do concurso:

- a) Ter idade inferior a 60 anos;
- b) Estarem ausentes após a 3ª chamada;
- c) *Pertencerem ao sexo masculino* (FUMBEL, 2014f, grifos meus).

Estabelecendo o limite inicial de idade de acordo com o Estatuto do Idoso, o regulamento traz o impedimento da participação de candidatas com identidades transgênero, enfatizando que só são permitidas inscrições de candidatas cisgênero. Isso favorece a percepção de que a FUMBEL reconhece que existe a possibilidade de que homossexuais e pessoas “trans” com idade mais avançada queiram se inscrever nos certames. Esse fato também evidencia que, diante dessa constatação, a FUMBEL ainda não pensou em criar um concurso específico voltado para aqueles integrantes da população LGBT que se encaixem na categoria social “idoso”⁷⁴.

Novamente, a carteira de identidade, para além de suas finalidades óbvias como documento de identificação civil, desempenha a função de atestar a passagem do tempo na vida das candidatas, assegurando se podem ou não estarem inscritas no referido concurso. Da mesma forma, é carteira de identidade que atesta a condição cisgênero dessas candidatas idosas. Em todos os exemplos que mobilizei até aqui, seja nos concursos voltados para pessoas cisgênero ou transgênero, seja nos concursos de *quadrilha* ou de *miss*, busquei problematizar a carteira de identidade para além da soberania de seu papel como documento civil de identificação, requisito necessário para o recebimento da apresentação dos sujeitos em processos de seleção como esses que venho analisando. Mais do que identificar pessoas, individualizando-as nas categorias nas quais concorrem, a carteira de identidade é também uma importante aliada para trazer à tona uma suposta verdade ontológica dos sujeitos, expondo seus respectivos sexos biológicos como indicativos de suas condições cisgênero ou transgênero. Embora a carteira de identidade não possua um campo denominado como “sexo”, tal qual a certidão de nascimento possui, ainda assim constitui-se como um documento que fornece pistas relevantes para a aferição da cisgeneridade dos sujeitos. Para aquelas pessoas que não conseguiram acessar o direito à requalificação civil, mostrar a carteira

⁷⁴ Estudos recentes da antropologia brasileira vêm tratando acerca da temática do envelhecimento das populações LGBT. Recomendo a leitura dos textos de Carlos Eduardo Henning (2016), Gustavo Saggese (2015) e Mônica Siqueira (2009).

de identidade, com seus respectivos nomes civis atribuídos na certidão de nascimento, pode configurar-se como uma autodenúncia quanto a sua condição transgênero⁷⁵.

Antes de continuar problematizando exigência da carteira de identidade nos concursos promovidos pelos poderes públicos, é válido lembrar que os certames organizados pelo Estado ou associações e federações de *quadrilheiros* espalhados por todo o Brasil mantêm uma relação dialógica com os concursos “não oficiais” realizados nas “periferias” das grandes e pequenas cidades onde o movimento junino se faz presente. Isso significa que há um campo de influências mútuas no qual o Estado e as associações/federações *quadrilheiras* exercem influência sobre os produtores culturais das “periferias” e seus modos de organizar os certames e, por outro lado, a experiência nesses concursos “periféricos” traz demandas importantes que são ouvidas pelo Estado e pelas associações/federações juninas. Tal ocorrência se dá no sentido de transformar o São João em uma tradição visivelmente inacabada, que se constrói gradualmente, de modo a torna-lo atrativo para todos os sujeitos e setores sociais envolvidos nessa dinâmica de produção da cultura popular.

Dito isso, volto ao meu ponto sobre a exigência da carteira de identidade. Embora haja um campo de influências mútuas entre os dois tipos de concursos, que transparece diferenças, semelhanças e processos de mudança em curso, pretendo ressaltar que há uma diferença relevante entre os concursos realizados nas “periferias” de Belém e os certames promovidos pelos poderes públicos e/ou associações/federações estaduais juninas. A consulta aos regulamentos demonstrou que a carteira de identidade não é exigida nos certames da “periferia” ao passo que é um documento de identificação imprescindível nos concursos do Estado e das associações/federações juninas. Esse é um dado importante a ser problematizado. Nas diversas edições dos concursos de *miss* das “periferias” em que tive a oportunidade de fazer trabalho de campo – como, por exemplo, os concursos do *Rancho e Tia Wal* (no bairro do Jurunas), *Melhor do Bairro* (no Benguí), *Clube dos Comerciários* (no município de Ananindeua) dentre outros –, não houve, em nenhum deles, a exigência da carteira de identidade das candidatas. Isso é válido tanto para os concursos de *Miss Mulher* ou *Miss Gay/Mix*. Esse fator é significativo do nível de comunicabilidade e controle social que há nas “periferias” por parte dos próprios sujeitos sociais que as habitam, evidenciando que as identidades

⁷⁵ Para mais detalhes sobre processos de retificação civil, ler Luiza Lima (2015) e Lucas Freire (2015a; 2015b).

sexuais e de gênero dos agentes que movimentam a cena junina nesses bairros são amplamente conhecidas de todas as pessoas que organizam ou frequentam esses certames. Tal conhecimento prévio consiste em uma certeza sobre a “verdade” sexual e de gênero dos sujeitos, dispensando a exigência da carteira de identidade como um documento que também comprova a condição cisgênero ou transgênero das candidatas.

Por outro lado, do ponto de vista dos concursos promovidos pelo Estado ou pelas associações/federações *quadrilheiras*, parece haver uma compreensão de que “os documentos são fornecidos por órgãos públicos apenas para aqueles que preenchem determinados requisitos estipulados pela lei. Eles cumprem, portanto, a função de distinguir o cidadão do *marginal*” (Peirano, 2006a: 123, grifo da autora). Sugiro, portanto, que, do ponto de vista desses concursos juninos organizados pelo Estado, a exigência de documentos de identificação civil é também responsável por imprimir certa legitimidade ao trabalho artístico desenvolvido pelos sujeitos das “periferias”. No que diz respeito à população LGBT, para além de expor negativamente identidades “masculinas” que pretendem ser apagadas pelos sujeitos, a exigência da carteira de identidade, por outro lado, faz com que a diversidade sexual e de gênero saia, ao menos temporariamente, de uma condição cotidiana de marginalidade (ou do campo semântico do conceito de desvio moral) a partir de uma relação formal com o Estado.

Raça e etnicidade em regulamento

Outro ponto que merece ser problematizado é a presença da raça como objeto de regulação nos certames juninos, especialmente nos concursos de *miss* onde a regulação em torno da raça aparecem de modo implícito, através da disputa de nomenclatura referente à categoria de *Miss Mulata* ou *Morena Cheirosa* ou mesmo na determinação dos gêneros musicais que as candidatas devem dançar nos concursos. Discutirei esses aspectos em detalhes neste tópico. Já mencionei que os concursos de *miss* realizados tanto pela FUMBEL (Prefeitura de Belém) quanto pela FCP/Centur (Governo do Estado) operam com três diferentes categorias femininas passíveis de disputa nos certames, são elas: *Miss Caipira*; *Miss Mulata*, *Morena Cheirosa* ou ainda *Mulata Cheirosa*; e, finalmente, *Miss Simpatia*. Outra categoria de *miss*, denominada como *Miss Gay* (FUMBEL) ou *Miss Mix* (FCP/Centur) possui um concurso à parte, desvinculado do concurso de *quadrilha*, voltado para candidatas que sejam homens

homossexuais ou pessoas “trans” que assumam identidades de gênero “femininas” ainda que situacionalmente⁷⁶. Para que se entenda de modo bem objetivo a dinâmica na qual o concurso feminino de *miss* se insere na *quadra junina*, recorro ao regulamento da FCP/Centur, mais especificamente ao capítulo que dispõe sobre o formato estruturado das apresentações. O regulamento diz:

CAPITULO II - DAS APRESENTAÇÕES

Art. 10 – O XII CONCURSO ESTADUAL DE QUADRILHAS JUNINAS (Categorias Adulto e Mirim) e o CONCURSO DE MISS Caipira, Mulata Cheirosa e Simpatia (Categorias Adulto e Mirim) e Mix Caipira realizar-se-á em FASE ÚNICA.

Parágrafo primeiro – A apresentação das quadrilhas e o desfile das misses categoria adulta obedecerão à seguinte cronometragem: 02’ (dois minutos) para armação, 02’ (dois minutos) para o desfile das misses e 15’ (quinze minutos - mínimo) e 20’ (vinte minutos - máximo) para cada quadrilha.

Parágrafo segundo – A apresentação das quadrilhas e o desfile das misses categoria Mirim obedecerão à seguinte cronometragem: 02’ (dois minutos) para armação, 02’ (dois minutos) para o desfile das misses e 15’ (quinze minutos - mínimo) e 18’ (dezoito minutos - máximo) para cada quadrilha.

Parágrafo terceiro – O início do certame dar-se-á, inicialmente, com o desfile das misses, com um intervalo de, no máximo, 01’ (um minuto) entre cada uma, seguido da apresentação das *Quadrilhas Juninas*.

Parágrafo quarto – A Quadrilha Junina que cumprir o tempo estabelecido neste artigo receberá 01 (um) ponto de bonificação (FCP, 2015, grifos meus).

Comparativamente, sobre essa questão, o regulamento da FUMBEL estabelece que

CAPÍTULO III – DA APRESENTAÇÃO

Art. 6º - A candidata, regularmente inscrita, realizará seu desfile antes da apresentação da Quadrilha Junina que representa.

I - Cada candidata fará sua apresentação no tempo máximo de 02 (dois) minutos, obedecida, obrigatoriamente, a seguinte ordem de apresentação: Miss Caipira, Miss Simpatia e Miss Morena Cheirosa, sendo observado um intervalo de até no máximo 1’ (um minuto) entre cada apresentação (FUMBEL, 2014c)

Percebe-se, portanto, que a apresentação de cada uma das categorias de *miss* precede a performance de suas respectivas *quadrilhas* em ambos os certames. Contudo, é notável o fato de que, apesar de trabalharem com três categorias distintas de *miss*, os regulamentos dos concursos destinados a mulheres cisgênero não estabelecem nenhum critério de diferenciação entre as *misses Caipira*, *Simpatia* e *Mulata/Morena*

⁷⁶ O capítulo III é dedicado à compreensão etnográfica desses concursos juninos de *miss*.

Cheirosa/Mulata Cheirosa. Supostamente, qualquer candidata cisgênero poderia estar inscrita em quaisquer categorias de *miss* de sua escolha sem atentar para classificações que a posicionariam racialmente. Porém, sabe-se que isso não seria possível porque, ao menos para candidatar-se ao cargo de *Miss Mulata* ou *Morena Cheirosa*, a candidata necessitaria ser classificada como “negra”, “morena” ou alguma outra denominação correlata. Não obstante o silêncio dos regulamentos, entre os *quadrilheiros* há um conhecimento prático que faz com que as diferenças existentes entre as três categorias femininas de *miss* lhes sejam muito evidentes. Nesse caso, para apreender essas diferenciações, é necessário observá-las em performance⁷⁷.

Por ora, pretendo compartilhar apenas a informação de que, ao observar as candidatas em inúmeros concursos de *miss* (problematizados mais adiante), percebi que a categoria *Miss Caipira* era, em geral, ocupada por candidatas mais “brancas”. Obviamente, mulheres com tons de pele mais “escuras” ou feições faciais mais “indígenas” concorriam aos títulos de *Miss Mulata* ou *Miss Morena Cheirosa*. Por sua vez, a categoria *Miss Simpatia* é ocupada por candidatas que poderiam ser racialmente classificadas de diversas maneiras, pois trata-se de uma espécie de categoria de acesso aos postos mais emblemáticos de *Miss Caipira* ou *Mulata/Morena Cheirosa*. Assim, a *Miss Simpatia* pode ser “branca”, “negra” ou quaisquer outros tipos de classificação racial.

O que vale destacar aqui é que nenhum dos regulamentos consultados define as possíveis candidatas nem em termos raciais nem no que diz respeito às idiossincrasias performáticas de suas respectivas categorias. Embora discuta mais detalhadamente esse aspecto em capítulo posterior, quero resumir o que meus interlocutores diziam em campo sobre cada uma dessas *misses*. Para os *quadrilheiros* de Belém, a *Miss Caipira* é a *dama* mais importante da *quadrilha*, devendo ser a representante oficial do grupo e dançando ritmos juninos acelerados como o baião e o xaxado. Por sua vez, a *Miss Mulata* está tradicionalmente associada a gêneros musicais vinculados à influência cultural “negra” e, mais recentemente, quando passou a ser denominada como *Morena Cheirosa*, foi vinculada a gêneros musicais amazônicos também ligados a musicalidades “negras” como o carimbó, o siriá e o lundu. Os *quadrilheiros* apontam que as coreografias das *Mulatas* ou *Morenas Cheirosas* são mais “pesadas”, ressaltando o

⁷⁷ Dediquei o Capítulo III à compreensão etnográfica das diferenças entre as *misses*.

caráter enérgico de suas performances. Já a *Miss Simpatia* é caracterizada por certa indefinição, podendo dançar tanto os gêneros musicais associados à *Miss Caipira* quanto aqueles mais próximos à *Miss Mulata* ou *Morena Cheirosa*. Porém, a *Miss Simpatia* quase sempre dança xote, forró e carimbó, sendo constantemente avaliada como uma *brincante* menos experiente, que interpreta coreografias mais “leves” e menos “complexas” em relação à *Miss Caipira* e, por outro lado, que não possui a força cênica das *Mulatas* ou *Morenas Cheirosas*.

Não obstante, há uma proibição que impede que candidatas vencedoras no concurso do ano anterior disputem o mesmo título no ano subsequente. Para as *brincantes* que ocupam o cargo de *Miss Simpatia*, ganhar um título de campeã pode significar uma grande oportunidade de ascensão ao posto de *Miss Caipira* ou, dependendo de sua classificação racial, *Miss Mulata/Morena Cheirosa*, tendo em vista que, no ano seguinte, não poderia disputar o título que já havia ganhado no ano anterior. Igualmente, para a *Miss Mulata/Morena Cheirosa*, caso seja vencedora de um certame, há também possibilidades de mudança de categoria tanto para *Miss Caipira* quanto para *Miss Simpatia*. Porém, do ponto de vista do prestígio que a *Miss Mulata/Morena Cheirosa* possui na *quadra junina*, mudar para *Miss Simpatia* seria considerado um regresso, restando-lhe apenas a opção de candidatar-se a *Miss Caipira*. Entretanto, se uma candidata a *Miss Caipira* ou *Simpatia* for considerada “branca”, ela certamente será impedida de disputar um título como *Mulata/Morena Cheirosa*. Isso significa dizer que as candidatas consideradas “negras”, “morenas” ou até mesmo “indígenas” tem um maior campo de mobilidade entre as carreiras de *miss* conforme conseguem conquistar títulos na *quadra junina*. O ponto que pretendo destacar refere-se ao fato de os regulamentos não distinguirem as categorias de *miss* entre si, mas trabalharem com a compreensão de que, para os *quadrilheiros*, é óbvio que somente candidatas “negras”, “morenas” ou com peles mais “escuras” possam disputar os cargos de *Miss Mulata/Morena Cheirosa*. Da perspectiva racial, não são estabelecidos critérios para as ocupantes dos outros dois postos de *miss*.

Certa vez, Ruth Botelho contou-me que estava cogitando eliminar duas categorias de *miss* dos próximos certames da FUMBEL. A intenção da gestora cultural era diminuir o número de candidatas concorrentes e, assim, agilizar as apresentações das *quadrilhas* possibilitando que o público e os jurados fiquem menos cansados ao acompanhar a extensa programação junina. Caso essa mudança fosse implantada, os

concursos de juninos de *miss* em Belém se assemelhariam aos concursos juninos de Rainha de outros estados brasileiros, nos quais apenas uma candidata é designada ao posto em cada *quadrilha*. Quando conversamos sobre essa possível redução no número de categorias de *miss*, na verdade eu estava tentando questionar acerca da possibilidade da inclusão das *Misses Gays* nos certames de *quadrilhas*, dançando junto às *Misses Caipira, Mulata/Morena Cheirosa e Simpatia*. Para defender a redução da quantidade de categorias destinadas às mulheres cisgênero, Ruth Botelho lançou mão de um argumento revelador no sentido de enfatizar a impossibilidade de homossexuais e pessoas “trans” dançarem como *miss* junto de suas *quadrilhas*.

(Rafael) – Pelo fato de eu ter convivido com muitos coreógrafos e *misses gays*, eu ouvi algumas vezes o questionamento de que poderia ter uma *Miss Gay* dançando também junto com a quadrilha. Qual seria a opinião da Fumbel sobre esse assunto?

(Ruth) – Nem pensar! Pra isso nós temos o concurso de *Miss Caipira Gay*, que é o momento deles e não eles compõem uma quadrilha. De jeito nenhum! Tem o momento deles, o dia específico! Que este ano [2014] a quantidade de inscrição foi bem menor. Bem menor! Eu não sei o que é que está acontecendo... A gente abre o período de inscrição e aí aquela quantidade de inscrições não é preenchida... E esse ano nós demos até um prazo maior. Pra tu teres ideia, na véspera do concurso da Fumbel nós tínhamos 6 candidatas ao [concurso de *Miss*] *Caipira Gay*. E aí, nós estendemos, nós prolongamos [o prazo], já que o concurso foi depois do dia 23.06. Mas dentro da quadrilha realmente não há possibilidade nenhuma [referindo-se ao fato de as *Misses Gays* dançarem no interior das quadrilhas].

(Rafael) – Por quê? Por causa da questão do conjunto?

(Ruth) – Na realidade, a Fumbel já pensa, com relação às *misses*, em diminuir a quantidade. Nós entendemos que a quadrilha tem que ter somente a [*Miss*] *Caipira*. [...] Existe uma proposta pra 2015 [de] que ou dançam todas as *misses* das quadrilhas somente [na categoria de *Miss*] *Caipira* ou vamos voltar pra aquela questão lá da gestão do PT. Vão dançar somente as três categorias [*Miss Caipira, Miss Simpatia e Miss Morena Cheirosa*] das trinta quadrilhas finalistas. Porque é muito tempo. Acaba tendo mais de trinta minutos uma apresentação de quadrilha. E isso leva muito tempo pra Fundação. São dias e dias... E é cansativo, acaba sendo cansativo.

(Rafael) – Então, no caso, a proposta seria não ter mais a [*Miss*] *Morena Cheirosa* e nem a [*Miss*] *Simpatia*. Seria só a [*Miss*] *Caipira*, é isso?

(Ruth) – Só a *Caipira* pra 2015 já. Mas isso, a Fumbel vem tentando há anos e eles [quadrilheiros] sempre batem, sempre batem conosco alegando que a Fumbel e o Centur ainda são os órgãos que mantêm essa tradição das três categorias. É, mas a Fumbel realmente pensa em extinguir essas outras categorias [de *miss*].

(Rafael) – Vamos dizer que ano que vem vocês ficariam somente com a categoria [*Miss*] *Caipira*. Aí, por exemplo, a menina que sempre disputou [na categoria *Miss*] *Mulata*, que tem a pele mais “escura”, tem como ela disputar [na categoria *Miss*] *Caipira* ou isso não tem nada a ver? Tem algum problema uma pessoa “morena” ser *Miss Caipira*?

(Ruth) – Não, fica normal. Ela pode vir [disputar o concurso]. Ao contrário, se a Fumbel só ficasse com a categoria *Morena Cheirosa*, ela [a candidata] teria que ter essa pele mais “escura” e teria que ter todo um critério para que

ela pudesse se inscrever. Mas a categoria *Caipira* pode vir loira... pode vir morena... É Caipira. Isso vai ser com eles [os integrantes da quadrilha].

A intenção de Ruth Botelho é fortalecer um argumento técnico de que uma grande quantidade de *misses*, em diferentes categorias, seria responsável por um atraso na dinâmica de realização dos certames, tornando-os mais lentos e, por isso, cansativos. A gestora cultural procurou destacar o suposto benefício de que, ao reduzir de três para um tipo de *miss*, seria considerada apenas a categoria *Miss Caipira* que, ao contrário da *Mulata/Morena Cheirosa*, poderia ser disputada por candidatas com quaisquer classificações raciais. Entretanto, foi ignorado o fato de que, nos concursos juninos realizados nas “periferias” de Belém há uma tradição de que três categorias de *miss* estejam disputando títulos diferenciados. Como tentarei mostrar a seguir, sugiro que essas três categorias de *miss* são caracterizadas por dançarem gêneros e composições musicais específicos, que não apenas marcam qual o tipo coreográfico de *miss* está dançando, mas também delimitam os elementos raciais e étnicos que são performatizados por cada *miss*.

Para continuar o debate, evoco, neste momento, o trabalho de Eleonora Leal (2011) acerca da documentação do surgimento das *quadrilhas* modernas na década de 1980 em Belém. Segundo a autora, as *quadrilhas* modernas eram marcadas por, dentre outras características, utilizarem gêneros musicais que fugissem ao escopo junino. Ao demarcar a passagem da “Quadrilha Tradicional Roceira” (comum na década de 1960/1970) para a “Quadrilha Moderna” (que entra em cena na década de 1980), a autora afirma que

no início dos anos 80, permanecia em voga apresentar as danças populares após a Quadrilha Tradicional Roceira. Esta começava a dar seus primeiros passos para acrescentar sensíveis novidades nesta década. [...] Os grupos de quadrilhas motivados a dançar distintos gêneros de dança começaram a incluir de três a quatro danças populares no repertório de suas apresentações, tais como o Xote, a Dança Afro, o Forró, o Carimbó e a Macumba, por se encontrarem entusiasmados com os novos vocabulários de movimentos que aprendiam, a ponto de deixarem de se dedicar mais à quadrilha (Leal, 2011: 53).

Sobre a inserção da dança que denominou como “macumba” na *quadra junina* a partir da década de 1980, Eleonora Leal (2011) assegura que

a dança da Macumba foi estabelecida no repertório de danças dos grupos de quadrilhas pelo Pai Reginaldo Lopes. Este promoveu um conhecido concurso de quadrilha no bairro do Jurunas, pois achou conveniente divulgar a dança de seu culto religioso por meio dos quadrilheiros. Para isso, incluiu no regulamento a presença desta dança. A partir desse momento, todos que participavam do concurso passaram a inserir nas suas quadrilhas a dança da Macumba (Leal, 2011: 53-54).

Com base nessas descrições, sugiro que as inserções paulatinas desses gêneros coreográficos no interior da dinâmica dos concursos juninos aludem à própria formulação da concepção coreográfica do que seriam as futuras *misses*. Em seu trabalho, Eleonora Leal faz referência a essas danças como apresentações coletivas de toda a *quadrilha*. Mas é possível inferir que esses outros gêneros musicais acrescentados nas apresentações de *quadrilhas* foram, aos poucos, sendo dançados em números de apresentação solo, o que destacaria o protagonismo de algumas *brincantes* específicas que, no futuro, seriam as três categorias de *miss*. No decorrer dos processos de mudanças coreográficas ocorridos nas *quadrilhas*, nos quais a FUMBEL desempenhou um importante papel regulador no sentido de pressionar as *quadrilhas* a retornarem para um estilo mais “roceiro” e menos “moderno”, os gêneros musicais como baião, xaxado, xote, forró e ritmos “afro” foram aos poucos se tornando elementos significantes das diversas categorias de *miss*. E é nesse sentido que pretendo discutir como essas categorias de *miss* resguardam elementos que denotam raça e etnicidade, chegando todas elas à configuração atual na qual a *Miss Caipira* está relacionada ao baião e ao xaxado (e às vezes ao carimbó), a *Miss Mulata* ou *Morena Cheirosa* associada aos ritmos “afro” e batuques amazônicos e a *Miss Simpatia* vinculada ao xote e ao forró, mas também a ritmos regionais como o carimbó. Mais adiante, voltarei a problematizar a associação entre gêneros musicais, raça e etnicidade com as categorias de *Miss Caipira* e *Miss Simpatia*. Entretanto, no momento, dedicarei especial atenção à categoria de *Miss Mulata/Morena Cheirosa*.

A atribuição desses ritmos musicais a cada categoria de *miss* me conduz a debater a alteração da nomenclatura de *Miss Mulata* para *Miss Morena Cheirosa*, realizada pela FUMBEL, que teve reverberações na categoria atualmente adotada pela FCP/Centur, referida como *Mulata Cheirosa* (uma mistura das duas denominações). Em 2012, a Prefeitura de Belém resolveu abandonar a categoria *Miss Mulata* e adotar a designação *Miss Morena Cheirosa* com o intuito de aproximar o qualificador racial “morena” da designação usualmente mobilizada para descrever Belém como cidade

“morena” e “cheirosa”, referindo-se, respectivamente, ao caráter “mestiço” que configura a formação racial da população da cidade e aos cheiros dos frutos e temperos que integram os ingredientes da culinária local, tais como a manga (Belém também é considerada como cidade das mangueiras) e o tucupi (caldo aromático extraído da mandioca e utilizado para receitas como tacacá e arroz paraense). De acordo com informações coletadas em entrevistas realizadas com Alice Miranda e Ruth Botelho (principais organizadoras dos concursos promovidos pela prefeitura), a designação *Morena Cheirosa* sublinha o caráter mais “paraense” e “amazônico” pretendido para esta categoria de *miss*, afastando-se do caráter mais “negro” e “africano”, utilizados em anos anteriores nas coreografias dessas *misses* e percebidos, pela organização dos concursos da prefeitura, como não amazônicos.

A alegação para o motivo da mudança empreendida pela FUMBEL foi o fato de que, historicamente, as *Misses Mulatas* sempre preferiram dançar gêneros musicais bastante relacionados às religiões de matriz africana presentes em Belém e no Pará como um todo. Contudo, do ponto de vista normativo da FUMBEL, a influência dessas religiões e gêneros musicais “negros”, supostamente, não é de todo fidedigna à composição étnica, cultural e racial de Belém. Para os gestores municipais, a figura da *Miss Mulata* estaria obscurecendo um caráter mais amazônico e, portanto, mais indígena das populações de pele mais “escura” que compõem o mosaico étnico do Pará. Conversei sobre esse aspecto com Ruth Botelho:

(Rafael) – O que eu observei em relação às *misses*, principalmente em relação à categoria que antigamente falavam [*Miss*] *Mulata* e agora é *Morena Cheirosa*, que elas usavam muita música afrorreligiosa, de “macumba”... E esse ano eu percebi uma diferença. Isso também foi uma coisa que foi conversada nas reuniões? Assim, porque esse ano eu percebi que não teve tanto esse tipo de música.

(Ruth) – Nos outros anos sempre é conversado com eles [*quadrilheiros*]. Só que, ao contrário das outras gestões, [o gênero musical] não estava discriminado no regulamento na categoria das *misses*. Ano passado [2013] já estava discriminado o que era permitido, o ritmo musical [que era permitido] para cada categoria [de *miss*]. Como nós tivemos ainda muitas desclassificações por conta do carimbó – porque até o ano passado a Fumbel entendia que o carimbó tinha que ser somente para a *Miss Caipira* e não para as outras categorias, o que eu discordo – eu consegui vencer essa barreira pra 2014. Então, o carimbó acabou ficando aberto pra que todas as categorias [de *miss*] pudessem se apresentar. Mas no regulamento é específico, diz os ritmos e diz que tem que ser regional não pode fugir. Porque as *misses* estavam vindo com [ritmos] afro, tinha *misses* que dançavam com samba! [Falou em tom de espanto] O samba no período junino? A Fumbel entende que não é [cabível]. Então, tem que ser ritmos regionais da época junina. E assim nós colocamos os nossos ritmos pra cada categoria. Dançou com esses ritmos, a

Fumbel desclassifica. Este ano, pela primeira vez também, tivemos um músico, um doutor [em Música], que foi o Daniel Araújo, que ficou avaliando na coordenação pra poder apontar se era ou não o ritmo [prescrito no regulamento]. E assim nós tivemos poucas desclassificações. [...] E as [misses] adultas eu costumo dizer que elas não discutem muito comigo porque elas sabem que o regulamento permite o recurso, mas, quando [o recurso] chega aqui, eu vou acabar indeferindo porque eu [es]tou respaldada. Isso é um cuidado pra eles mesmo, sabe? *Miss* tem que participar também das reuniões. Tem! Não é só pegar qualquer ritmo com o coreógrafo e aplicar aquela coreografia no ritmo. Ele [o coreógrafo] tem que participar [das reuniões] da Fundação pra não acontecer das *misses* serem desclassificadas. E quem tem que comunicar, infelizmente, sou eu ou a Alice [Miranda] quando estava me substituindo. E isso é muito chato. É muito chato e eu digo que foi desclassificado com uma cara fechada, mas meu coração tá...

(Rafael) – Muitas das *misses Morena, Mulata*, antes elas usavam muito tema afro...

(Ruth) – Eu acho que é a identidade. Eles acabaram encaixando na cabeça deles que, por ser negro, tem essa questão do afro. “Vou pro afro, vou pesquisar as músicas”. E vem se apresentar. E a Fumbel acabou com isso mesmo! Tanto é que a Alice [Miranda, técnica da Fumbel], a Alice foi a que pesquisou realmente, exterminou essa questão da categoria *Miss Mulata Cheirosa*. Ela entendeu, explicou que a nossa pele é [cor de] jambo. Por isso, deveria ser a *Morena* e não a *Mulata*. E outros concursos estão seguindo o modelo da Fundação. E aí nós abolimos. São poucas as candidatas que ainda vem com afro. Porque o afro, realmente, desclassifica a candidata.

(Rafael) – No caso, a [categoria de *Miss*] *Morena [Cheirosa]* seria mais paraense?

(Ruth) – É. É nossa. É daqui. É regional mesmo, característico nosso, né? Como eu te falei: é a pele mesmo cor de jambo nossa. Então, a gente tenta puxar mesmo, manter o tradicional. E aí a *Mulata* foi realmente abolida, deixar pra outros Estados aí.

Ao argumentar sobre a mudança na nomenclatura, Ruth Botelho intencionou realizar uma distinção racial que remete a uma suposta diferença entre a cor da pele da mulher “negra” (isto é, a “mulata”) e a cor da pele da “morena” paraense. Embora não diga de modo explícito, sua escala cromática aparenta estabelecer que a “morena” paraense possui uma pele de coloração mais “clara”, aproximando-se de um tom de pele característico das populações indígenas. Alice Miranda, também técnica cultural da FUMBEL, foi coordenadora (em 2014) dos concursos de *quadrilhas* mirins e dos concursos de *miss* nas modalidades adulta e mirim. Em entrevista concedida a mim em 2014, Alice Miranda, usando as palavras “raça” e “etnia” muitas vezes como sinônimos, comentou que

(Alice Miranda) – Desde o ano retrasado nós não temos mais a *Miss Mulata*. Nós temos a *Miss Morena Cheirosa*. O diferencial maior está entre a *Caipira* e a *Simpatia* em relação à *Morena Cheirosa*. Porque existe uma grande preocupação das quadrilhas juninas em ligar a questão do nome, [que] agora [é] *Morena Cheirosa*, com a questão da etnia. Então, um dos motivos [por]que a gente trocou o nome de *Mulata* pra *Morena* era justamente pra

tentar tirar esse estereótipo que elas [as quadrilhas] estavam criando em torno dessa *miss*. Porque a FUMBEL, o nosso concurso ele é tradicional, ainda é um concurso de *quadrilha* roceira. Diferente de outros concursos aí fora, que são voltados pra temática, trazendo outros assuntos que não estão ligados à questão junina, a FUMBEL ainda procura manter essa tradição. Então, a gente percebe que a questão da *Mulata*, antes chamada *Mulata*, era muito amarrada a essa questão afro-religiosa. É claro que a gente sabe que isso faz parte do nosso povo, obviamente. Mas se tratando de folclore, dessa questão das *misses*, era preocupante porque eles [os *quadrilheiros*] associavam demais a questão da pele. A própria FUMBEL fazia essa referência. Então, uma forma que nós encontramos de diferenciar e tirar esse caráter “etnia” foi colocar *Morena Cheirosa* até porque, em Belém, o que nós temos são as morenas, né? Tanto que nós temos brincadeira tipo: “Éh, morena”, “Vem cá, morena”, “Olha a morena”... Mesmo que seja um pouquinho mais escura, é morena. É basicamente isso.

Assim, a alteração dos regulamentos para denominar a antiga *Miss Mulata* como a atual *Miss Morena Cheirosa* pretende comunicar que, ao invés de designar uma mulher “negra”, essa categoria refere-se a uma mulher “cabocla”, tipicamente paraense, uma classificação mestiça situada nas fronteiras entre ser “negra” e “indígena”. Nesses termos, é necessário dimensionar que

se o caboclo não é uma categoria étnica, no sentido estrito do termo, é no jogo da diferença que ele é constituído, assim como outros sujeitos/objetos antropológicos. Como uma diferença, a identidade cabocla é uma fronteira sempre em movimento – de expansão ou retração –, nunca igual a si mesma, sempre em transformação. Nesse movimento, na busca de “tornar-se outro”, é que se abre um espaço de reflexividade: ao dar significados à sua experiência de margens e movimentos, o caboclo pode, enfim, auto-constituir-se como uma fala, ao mesmo tempo heterogênea e autônoma, local e nacional, singular e plural (Rodrigues, 2006: 128).

É interessante notar o movimento protagonizado pela FUMBEL no sentido de estabelecer como uma identidade étnico-racial específica uma figura que, de acordo com o consenso da bibliografia antropológica, representa uma não-identidade ou uma identidade que não é definida em si, mas que aparece por contraste, em relação comparativa a um determinada alteridade. Assim,

o caboclo, geralmente referido no masculino genérico, é representado como uma personificação concreta encarnada no mundo simbólico-prático. Todavia, ele é também aquele que escapa, se esgueirando entre as identidades. Essa complexa figura da mestiçagem é e não é no jogo relacional e contrastivo das identidades: mostra-se/ oculta-se, revela-se e é negado ao mesmo tempo em que se nega ao ser revelado. Poucos se dizem caboclos, mas todos bebem de sua fonte (Silveira, Moutinho e Souza, 2015: 36).

Advirto para o fato de que essa mudança significativa empreendida pela FUMBEL, no sentido de valorizar a versão feminina do “caboclo”, acompanha uma tendência relativamente atual de ressignificação de uma identidade social antes denegada. Historicamente, a identidade “cabocla” sempre foi associada ao estigma, ao atavismo, a uma condição degenerativa de mestiçagem. Décio Guzmán (2006), historiador, localiza com precisão o ponto de partida desse estigma. De acordo com o autor,

em 1755 foi editado em Lisboa o alvará real que incitava os europeus de ambos os sexos, provenientes da metrópole e da colônia, a casarem-se com os nativos americanos. Esse documento afirmava que os casamentos guardavam, sobretudo, à finalidade de “concorrer muito à comunicação com os índios” para que os domínios portugueses da América se povoassem. [...] o item desse alvará que mais nos interessa é aquele que coíbia a apelação de “Cabouclos” [sic] aos filhos mestiços desses casamentos, pois, segundo o alvará régio, tratava-se de uma alcunha “injuriosa” e “ofensiva”. “Caboclo” torna-se, a partir de então, um *interdito vocabular oficial* [...] As leis da Coroa portuguesa institucionalizaram, no século XVIII, a “invisibilidade” da emergente sociedade cabocla na documentação escrita oficial produzida pelas autoridades do Estado do Grão Pará e Maranhão e no restante do Brasil colonial. O termo “caboclo” é aqui oficialmente estigmatizado (Guzmán, 2006: 74-75).

Problematizando a emergência discursiva da figura do “caboclo” como uma identidade historicamente negatizada – assumida a contragosto pelas populações amazônicas e, por isso, uma identidade denegada – Fábio Fonseca de Castro (2013) demonstra o ressurgimento positivado do “caboclo” ao destacar que

o momento seguinte na tipificação dos caboclos amazônicos pela intelligentsia paraense afluí nos anos 1970. Ele idealiza o caboclo sem maiores preocupações a respeito de sua dimensão moral, iconizando-o nos diversos formatos que lhe couberam ao longo da história: a indolência já não é problema, bem como a preguiça. Por outro lado, sem que a contradição tipológica seja um problema, o ladinismo e a desfaçatez cedem lugar à esperteza e à inteligência prática. Por meio de políticas e de micropolíticas culturais e midiáticas, a figura do caboclo, nesse período, é inserida no panorama de uma indústria cultural mediana que, à força de simplificar os impasses, acaba resolvendo problemas que para as gerações anteriores foram gigantescos [...] pode-se perceber a motivação publicitária de obras artísticas, algumas bastante iconizadas, em torno de uma representação do caboclo, algo que dá impressão de que seus autores estão buscando, quase ao desespero, a confecção de uma identidade humana local, a ser constituída com base nesse indivíduo, um tanto utopicamente identificado como caboclo (Castro, 2013: 449-450).

Sugiro que é neste ponto atual da construção discursiva em torno do “caboclo” que a FUMBEL encontra-se alinhada ao direcionamento dado para a ressignificação positiva da identidade que era antes um estigma. Em outras palavras, afirmo que a transição de *Miss Mulata* para *Miss Morena Cheirosa* é representativa de um movimento cultural maior, vigente em Belém, que busca produzir, discursivamente, significados positivos associados a identidade “cabocla”. Se é possível considerar que Belém é uma comunidade imaginada em termos sensoriais, personificada como uma mulher “morena”, representada pelos aromas das ervas amazônicas e pelos odores gastronômicos que caracterizam a culinária paraense, então, a *Miss Morena Cheirosa* pretende ser a própria encarnação de Belém no cerne da *quadra junina*. Assim, há uma relação metonímica entre a mulher “cabocla” – nem exatamente “negra” nem propriamente “indígena” – com a imagem magnificada de Belém.

Se levada a sério essa ideia de que Belém é uma comunidade imaginada em termos sensoriais, especialmente no que diz respeito às representações que relacionam a cidade aos seus sabores culinários, deve-se considerar que Belém é para ser comida. Nesse caso, a comida exprime também uma metáfora de consumação sexual. Dito isso, pode-se inferir que também reside na categoria de *Miss Morena Cheirosa* o componente sexual que está subjacente ao imaginário construído acerca de Belém. Embora pretendam ser concebidas como diferentes uma da outra, as identidades da *Morena Cheirosa* – essa mulher reivindicada como “cabocla” – e da *Mulata* possuem afinidades que interseccionam raça, gênero e sexualidade. Mariza Corrêa nos possibilita entender que

no universo textual, ambos, o mulato e a mulata, saíram do âmbito das classificações de sexo para o das classificações de gênero, mas seguindo caminhos diferentes: um transformou-se em agente social, elemento importante para a definição ou constituição da sociedade nacional, outra transformou-se em objeto social, símbolo de uma sociedade (que se quer) mestiça. [...] raça (seja lá como for que ela tem sido definida ao longo desse debate) é um dos marcadores sociais mais importantes em nossa sociedade, ela, necessariamente, estará presente no campo semântico das definições de gênero (Corrêa, 1996: 48-49).

Ícones privilegiados da mestiçagem, a “cabocla” e a “mulata” são as personagens centrais, percebidas por seus supostos predicados sexuais essencializados, no processo de reprodução de uma sociedade miscigenada. Ao acompanhar o processo no qual a identidade “cabocla” que é negada e reafirmada situacionalmente, a *Morena*

Cheirosa encontra pontos de convergência em sua relação com a *Mulata*, tendo em vista que há um corpo discursivo que, simultaneamente, enaltece e condena a “mulata”. Ela é, ao mesmo tempo, desejável e indesejada, uma espécie de mal necessário. Essa compreensão da “mulata” advém de um vasto campo discursivo. Laura Moutinho (2004a), ao produzir uma primorosa revisão bibliográfica sobre o pensamento racial brasileiro, especialmente no que diz respeito à complexa intersecção entre raça, gênero e sexualidade, condensou alguns pontos relevantes, presentes na produção teórica de alguns autores clássicos no campo da sociologia e antropologia brasileira. A autora sintetizou de forma provocadora os elementos discursivos utilizados por autores brasileiros (todos homens) para definir a mulata, estigmatizando-a, por consequência, tanto racialmente quanto sexualmente. Destaco a seguinte passagem em que a autora analisa a bibliografia clássica afirmando que

definida pelo sexo e pelo desejo, em um papel ativo associado às tentações da carne, a “mulata” – marcada pela “cor” e pelo erotismo – encarna a própria nação. Uma nação feminilizada como afirma Norvell, e por tudo isso, “tumultuária”. A mulher continua como conectora entre os grupos, porém é dominada pelos desejos da carne. Sua sexualidade não está confinada, regulada pelo casamento, pela aliança. Nesse sentido, ela emerge não como o elo entre as famílias que funda a sociedade e a ordem, como em Oliveira Vianna, mas como o que dissolve, que degenera, mais próximo neste sentido da percepção de Nina Rodrigues (Moutinho, 2004a: 84).

O fato é que tanto a categoria *Miss Mulata* quanto a *Miss Morena Cheirosa* contém pressupostos racistas que precisam ser problematizados. Por um lado, a figura da “mulata” traz consigo estigmas históricos que sexualizam excessivamente a mulher por via da raça, pois “seu valor é o de exprimir sinteticamente a brasilidade – nacionalidade – através de uma sexualidade exacerbada, posto que não controlada pelos laços de parentesco no interior da família. Assim, suscita/favorece/estimula a comunicação/aliança com o Outro, o estrangeiro” (Giacomini, 1994: 221)⁷⁸. Por outro lado, o qualificador “morena cheirosa” suscita a ideia de que há “morenas” que não são cheirosas e, portanto, cria uma associação problemática entre raça, odores e fluidos

⁷⁸ Para uma discussão mais detalhada sobre, respectivamente, concursos de beleza voltados para mulheres negras e cursos de profissionalização de mulatas no Rio de Janeiro, ver Giacomini (2006a; 2006b). Para um debate conceitual sobre a emergência da categoria mulata no imaginário nacional, ver Corrêa (1996). Para uma análise que problematize raízes históricas para as conexões entre raça e sexualidade no pensamento social brasileiro, ver Moutinho (2004a; 2004b).

corporais de modo a produzir avaliações racistas relativas às noções de impureza e sujeira.

Além disso, a tentativa de afastar dos concursos juninos o caráter “negro” e “africano” da categoria *Miss Mulata*, ressaltando o aspecto “amazônico”, “caboclo” e “indígena” pretendido para a categoria *Miss Morena Cheirosa*, ecoa um longínquo e equivocado senso comum ainda vigente de que “na Amazônia, contudo, a contribuição cultural do negro é sistematicamente diminuída, e até negada, no conjunto de seus valores constitutivos. O negro, menos ainda que o branco europeu, vale dizer o lusitano, quase nada teria deixado de sua presença na região” (Salles, 2005 [1971]: 93). Portanto, enfatizo que as motivações simbólicas que acarretaram essa alteração na nomenclatura de *Miss Mulata* para *Miss Morena Cheirosa* não estão evidenciadas nos regulamentos. As explicações para a adoção dessas mudanças não são passíveis de serem encontradas em nenhum documento oficial, mas consistem em um entendimento que somente é absorvido etnograficamente, através da imersão no trabalho de campo, observando as performances das candidatas e, principalmente, ouvindo a voz normativa dos poderes públicos que se constitui como um importante elemento regulador dos significados da cultura popular no contexto de Belém e do Pará.

É necessário, portanto, interpelar os silêncios contidos nos regulamentos, atentando para o que eles não dizem. É interessante notar como, em suas formas de não dizer, os regulamentos juninos não racializam as *misses Mulata* e *Morena Cheirosa* através de uma classificação racial explícita, mas sim por meio do subterfúgio de racializá-las musicalmente, proibindo-as de dançar coreografias mais votadas ao campo das religiões de matriz africana. Por meio da música, da regulação da raça em performance, os regulamentos produzem a identidade “cabocla”, vinculando-a não exatamente à raça, mas precisamente a atributos de etnicidade mediados pelo gênero e pela sexualidade. Fica-se diante de um debate no qual “a disputa quanto a se ‘etnicidade’ e ‘raça’ são fenômenos interligados ou se se referem a sistemas distintos de classificação social parece análoga aos enigmas sobre se as diferenças de sexo constituem a base natural a partir da qual se constroem as relações de gênero” (Stolcke, 1991: 107). Como bem ensina Verena Stolcke (1991), a proposição sobre “se raça está para etnicidade assim como sexo estaria para gênero” é inviável. Mas é persistente no senso comum público.

Para finalizar este tópico, quero retornar brevemente às categorias de *Miss Caipira* e *Miss Simpatia*. Suas vinculações a gêneros musicais regionais (do norte ou do nordeste brasileiro) também remetem à formação étnica da Amazônia. O forró e o xaxado, indubitavelmente associados à *Miss Caipira*, atestam a influência nordestina na cultura amazônica. Ao analisar a formação da Amazônia do ponto de vista étnico e cultural, Vicente Salles (2005 [1971]) documentou – usando, muitas vezes, “raça” como correlata de “etnicidade” – aspectos da imigração nordestina para a Amazônia. Ao discorrer sobre os diversos “elementos étnicos” presentes no contexto amazônico, o autor concluiu que

a esses três elementos básicos de nossa etnia vieram reunir-se depois da Independência imigrantes estrangeiros de várias procedências e brasileiros do Nordeste, que foram antecidos pelos contingentes maranhenses – e que só entre 1869 e 1870 somaram mais de cem mil indivíduos, numa época em que a população da Amazônia era calculada em cerca de 400 mil habitantes. O nordestino, que em algarismos passou a representar parcela tão considerável da população, não era o tipo étnico uniforme, como não era o maranhense, que o precedeu nesse movimento migratório de largas proporções: era massa humana heterogênea, com elevada percentagem de mestiços, mulatos e cabras, além de brancos e negros, que vieram toldar ainda mais o *facies* étnico e influir culturalmente (Salles, 2005 [1971]: 116).

Assim como o forró e o xaxado da *Miss Caipira* remetem à influência local dos nordestinos, o xote e o carimbó frequentemente dançados pela *Miss Simpatia* são indicações tanto da influência dos nordestinos quanto da presença cultural “cabocla” na *quadra junina* de Belém. Chamo a atenção para o fato de que os regulamentos desses certames juninos operam com noções muito específicas de “raça” e “etnicidade”, que aludem ao próprio processo histórico de formação racial, cultural e social das populações amazônicas. Com a composição das três categorias de *miss* – a *Caipira*, a *Mulata* e a *Simpatia* – temos três estratificações raciais que, respectivamente, expressam os resultados da miscigenação alusivos ao mito da democracia racial. Nesse caso, a *Miss Caipira* é uma mulher “branca”, embora não seja racialmente “pura”, mas uma “nordestina” de pele “clara”. A *Miss Mulata* é, por sua vez, a representante da populações “negras” que foram escravizadas no Brasil e que, pelas vias da sexualidade, foram sendo integradas ao projeto de nação. Por fim, a *Miss Simpatia* é associada às identidades étnico-raciais amazônicas de caráter mais híbrido, ora sendo considerada quase “branca”, ora “indígena”, ora “cabocla”. No entanto, os regulamentos atuais dos

concursos juninos substituíram a categoria *Miss Mulata* pela designação *Miss Morena Cheirosa*. Essa alteração faz com que o caráter racialmente híbrido antes encenado somente pela *Miss Simpatia* seja agora performatizados também pela *Miss Morena Cheirosa*, numa tentativa de eliminar o componente “negro” e “africano” primeiramente associado à categoria *Mulata*. De todo modo, ainda que de maneira esmaecida, o mito das três raças está presente nessas performances *quadrilheiras*.

Ao analisar os regulamentos que orientam os concursos juninos, compartilho da ideia de que

levar a sério os documentos como peças etnográficas implica tomá-los como construtores da realidade tanto por aquilo que produzem na situação na qual fazem parte – como fabricam um “processo” como sequência de atos no tempo, ocorrendo em condições específicas e com múltiplos e desiguais atores e autores – quanto por aquilo que conscientemente sedimentam (Vianna, 2014: 47).

Assim, entendo que, numa antropologia dedicada à etnografia de documentos, deve-se perceber que os documentos são “mais do que instrumentos de registro usados por burocratas e apreendê-los em termos de como eles constituem, hierarquizam, separam e conectam pessoas” (Lowenkron e Ferreira, 2014: 83)⁷⁹. Tentei apreender os significados daquilo que encontrei escrito nos regulamentos, observando como esses documentos produzem performances *quadrilheiras* e orientam a prática ritual dos certames juninos. Não obstante, encontrei lacunas e paradoxos que me fizeram observar os silêncios e omissões contidos nesses documentos, atentando também para o que eles não dizem de maneira explícita, mas colocam em prática de modo velado.

⁷⁹ Para mais discussões acerca de etnografia de documentos, ler artigo de Letícia Ferreira (2013). Ver também Peirano (2006a; 2006b)

2

**|Casamento em
performance, parentesco em
questão: lógicas
quadrilheiras do gênero e
da sexualidade em Belém|**

Gênero, Sexualidade, Drama e Festas Juninas: alguns pressupostos

A primeira e mais nítida distinção que se sobressai quando se tem uma experiência com qualquer prática em dança diz respeito à divisão binária dos gêneros. De um modo geral, a dança, com seus códigos de movimento todos ordenados para uma finalidade estética, ritual ou de busca pessoal pelo hedonismo, é inteiramente regulada para produzir diferenças que dizem respeito à retórica do gênero. Nestes termos, considero que a “dança é uma arena na qual ideias corporificadas sobre gênero são obviamente reproduzidas” de tal modo que “os movimentos de dança, técnicas, coreografias, figurinos e canções todos apresentam noções normativas de feminilidade e masculinidade” (Alexeyeff 2009: 17)⁸⁰. Assim, a dança “constitui um vetor poderoso de identidade étnica, sexual, etária, hierárquica social” (Zemp 2013 [1998]: 31). Por um lado, se a experiência com a dança for contemplativa, o espectador terá a oportunidade de observar a dinâmica coreográfica que codifica os gêneros a partir de movimentos corporais que os caracterizam no contexto estético de um determinado tipo de dança. Por outro lado, se a experiência com a dança for *performática*, o agente que dança, muito provavelmente, sentirá em seus próprios movimentos o peso do gênero inscrito em seu corpo, materializado coreograficamente. Se, nesta perspectiva mais ampla, pode-se dizer que a dança é generificada, falar mais especificamente sobre *quadrilhas* juninas é, sem dúvida, tratar de experiências corporais com o gênero.

Para além do gênero, os corpos que dançam denunciam o lugar social dos sujeitos, pois são também atravessados por elementos que os caracterizam em termos de raça, classe social, geração e sexualidade. Com relação a este último marcador social da diferença, tendo a concordar com a ideia de que

a sexualidade é a própria substância da dança. Os *em dehors*, as elevações e aberturas do balé – sem falar nas dobras do tutu da bailarina, que lembram vulvas – são sexuais. E o balé está longe de ser excepcional em relação a outras danças. As ligações entre o sexo, o prazer visual, o movimento do corpo e a representação artística são óbvias (Schechner, 2013: 47).

Esta pesquisa parte, então, de um estranhamento: se as festas juninas e os concursos de quadrilha reificam, nitidamente, uma divisão binária dos gêneros e pressupõem uma *heterossexualidade coreográfica*, como pensar na inserção de sujeitos

⁸⁰ Todos os excertos do livro de Alexeyeff (2009) foram livremente traduzidos por mim.

homossexuais, travestis e transexuais nesse contexto de cultura popular? Este capítulo trata dos concursos de *quadrilha* em Belém, interpretando-os como performances boas para pensar sobre a emergência e o protagonismo de sujeitos políticos, marcados por elementos de gênero, raça e sexualidade, que colocam em movimento um contexto de produção de cultura popular.

Em texto pouco conhecido, publicado no formato de artigo e com algumas considerações sobre uma dança Azande, Evans-Pritchard (2014 [1928]: 21) já havia assinalado o fato de que “a dança requer uma forma estereotipada, um modo prescrito de *performance*, atividades concertadas, liderança reconhecida, regulação e organização elaboradas”. Partindo do princípio de que a dança é uma atuação cênica, portanto, uma realização performática, é possível constatar que sua composição está inteiramente calcada em acontecimentos cênicos interpretados e provocados por sujeitos que atuam em uma coreografia. De maneira linear ou não, uma coreografia sempre traz em si o desenrolar de um enredo ou a combinação de fragmentos narrativos que permanecem interligados por um vínculo conceitual imaginado por seus criadores. Seja como for, de modo linear ou descontínuo, com um discurso performático literal ou abstrato, dançar é narrar, contar algo corporalmente.

Neste caso, as *quadrilhas* juninas, consideradas como danças que integram um conjunto de manifestações da cultura popular, são igualmente elaboradas como enredos ancorados em personagens. Indo mais além, sugiro que as *quadrilhas* se configuram como danças que colocam em cena certos dramas. Expressariam dramas sociais a partir do modelo proposto por Victor Turner (2008 [1974])? Ou seriam danças dramáticas no sentido em que Mário de Andrade (1982) as concebe? Estariam conectados, como propõe Schechner (1988), os dramas sociais e os dramas estéticos? Em que medida as performances na *quadrilha junina* são manifestações de um comportamento restaurado (Schechner 2011; 2013)? E como todas essas coisas podem estar interligadas às discussões sobre gênero, raça e sexualidade?

Ao considerar que as *quadrilhas* de Belém desenvolvem e apresentam suas *performances* com vistas à participação em concursos juninos, que lhes conferem títulos de reconhecimento às suas competências artísticas, é possível concluir que este contexto etnográfico é profundamente caracterizado pela disputa. Assim, colocam-se imbricadas em um primeiro plano de análise as noções de jogo e ritual, que, respectivamente, remetem a atividades de competição lúdica e a um conjunto de ações transformadoras

que produzem mudança de *status* social ou de estado físico de pessoas e coisas. De início, sugiro apenas que, para além de jogo, os concursos juninos são rituais que, coreograficamente, podem expressar dramas sociais. Particularmente, interessa-me analisar possíveis dramas sociais e estéticos conectados a problemáticas de gênero, de relações raciais e de sexualidade inseridos no contexto *quadrilheiro*. Assim, compartilho da ideia de que

muitos dramas sociais contêm, mesmo que apenas implicitamente, meios de reflexividade pública em seus processos reparadores. Ao ativá-los, os grupos avaliam a sua situação atual: a natureza e a força de seus laços sociais, o poder de seus símbolos, a eficácia de seus controles morais e legais, a sacralidade de suas tradições religiosas, e assim por diante (Turner, 2005b: 182-183).

Se é possível considerar que dançar *quadrilha* é uma performance que integra um contexto ritual (os concursos juninos), pergunto: em que medida essas danças expressariam, a partir de uma dinâmica ritualizada, dramas sociais? Se esses dramas sociais estão realmente codificados em movimentos corporais, é necessário tentar apreendê-los a partir dos significados que as coreografias juninas nos comunicam. Como ponto de partida, é preciso identificar que as *quadrilhas* são códigos coreográficos que expressam um *enredo* dramatizado por *personagens* que compõem a cena. De acordo com Chianca (2006; 2013a), no formato em que são apresentadas na região nordeste do Brasil (e eu acrescentaria em muitas outras regiões), a *quadrilha* encena uma celebração em torno de um possível casamento entre uma moça desvirginada (e muitas vezes grávida) e um rapaz que não quer ser responsabilizado pela iniciação sexual desta jovem. Embora esse enredo nem sempre seja encenado dessa maneira, admitindo muitos tipos de variações e adaptações, grande parte dos grupos juninos do Brasil encena temáticas nas quais o casamento é o elemento central. Tomarei essa ideia de casamento e o enredo descrito por Chianca (2006; 2013a) como ponto de referência pra tratar das questões aqui abordadas.

Em Belém, as *quadrilhas* não apresentam, compulsoriamente, um enredo pautado na celebração de um casamento⁸¹. O casamento é subentendido, omitido, “ignorado” ou, em algumas raras coreografias, celebrado. Antes que tais enredos sejam

⁸¹ Nos concursos de Belém, o casamento não é obrigatório e os noivos não são personagens que necessariamente devem integrar a *quadrilha*. Entretanto, quando os grupos de Belém vão disputar concursos de abrangência nacional, o par de noivos e uma cena de casamento são inseridos na narrativa.

devidamente analisados com mais profundidade, sugiro que, em primeiro lugar, sejam expostos aqui os principais personagens que integram as *quadrilhas* e suas respectivas funções coreográficas. Conforme discussão estabelecida no início deste capítulo, deve-se considerar que a dança popular ou erudita, em suas mais variadas acepções culturais e práticas performáticas, é, em grande parte, pautada em divisões binárias de gênero. Ou seja, a dança é um código performático generificado.

Baseado nessa concepção, apresentarei os personagens *quadrilheiros* como elementos que compõem e dinamizam a estrutura dramática das narrativas juninas, tal qual pude apreendê-los durante o trabalho de campo. Posteriormente, após já terem sido apresentados, pretendo destacar, do ponto de vista do gênero e da sexualidade, alguns elementos estruturais arredios (Turner 1987), isto é, personagens que, na estrutura narrativa junina, borram concepções estanques de gênero e sexualidade e, por consequência, complexificam o drama encenado, tanto em seu plano estético quanto social.

O drama e seus personagens: elementos estruturais das quadrilhas de Belém

Excluídas a sua diretoria e toda a equipe de profissionais que as produzem, as *quadrilhas* possuem uma face pública que as caracteriza. Esse lado visível é constituído exatamente pelos sujeitos que desempenham a *performance* dançada e teatralizada nos concursos da *quadra junina*. Basicamente, os membros que integram o *corpo performático* das *quadrilhas* em Belém são: *marcadores*, *cavalheiros*, *misses* e *damas*. Como já mencionado, nas *quadrilhas* de Belém não há um casal de noivos. Tal ausência será devidamente problematizada mais adiante como um fator expressivo de um drama social e estético que gira em torno do casamento e de suas consequências para as redes de relações de parentesco. Cada um desses personagens possui uma função determinada e um desempenho sobre o qual são criadas algumas expectativas no contexto das *quadrilhas*.

Marcadores

O *marcador*⁸² de *quadrilha* é uma espécie de mestre de cerimônia, que apresenta a *quadrilha* ao público e ao corpo de jurados, anuncia os passos de dança que a *quadrilha* deve executar e, por fim, constitui-se como um sujeito que estabelece canais de intermediação, interação e diálogo entre a *quadrilha*, o júri e o público, dando inteligibilidade ao enredo coreográfico narrado pelos passos de dança. Mais do que isso, o *marcador* é um sujeito cênico situado, concomitantemente, dentro e fora da *quadrilha*, sendo *brincante* e, ao mesmo tempo, uma representação performática de todos os integrantes da diretoria da *quadrilha*, pois uma de suas atribuições mais relevantes é a organização cênica e espacial do grupo para que este seja bem avaliado pelo corpo de jurados.

O *marcador* é um dançarino sem par e uma voz de comando que acompanha e conduz o desempenho coreográfico de sua *quadrilha*. Trata-se de um personagem que domina a complexidade dos passos de dança executados pela *quadrilha* e é responsável por seu encadeamento sequencial, situando o conjunto de *brincantes* no tempo e no espaço. O *marcador* ocupa uma zona de liminaridade, pois, de forma ambivalente, pertence ao coletivo de dançarinos e constitui-se como membro que personifica a diretoria e a equipe de produção da *quadrilha*. Como um personagem da *quadrilha*, o *marcador* sempre vem caracterizado com *trajes* que comunicam algo sobre seu lugar performático no contexto da coreografia que será apresentada.

Padres, fazendeiros, cangaceiros solitários, palhaços, mágicos, sanfoneiros, personagens históricos e até extraterrestres, os *marcadores*, geralmente, interpretam personagens de destaque que, de alguma maneira, estão situados fora da estrutura coreográfica encenada pelos *brincantes*, pois cooperam diretamente para que esta estrutura esteja em pleno funcionamento, não podendo, portanto, ser um dos elementos que a integram. Neste caso, o *marcador* integra o enredo a partir de uma posição de autoridade coreográfica e alteridade cênica, que o coloca na condição de condutor da narrativa e, por isso, exige que seus personagens sejam, dentre as opções possíveis, ambíguos, autoritários, loucos, engraçados ou memoráveis. Daí, o fato de que quase sempre os *marcadores* interpretam padres (marcados pela prescrição dogmática do celibato), sanfoneiros (que fazem dançar, mas não dançam, colocando as pessoas em movimento através da música e conduzindo a dinâmica das festas), palhaços (que

⁸² Ressalto que utilizo a nomenclatura corrente no contexto *quadrilheiro* de Belém. Em outros Estados brasileiros, esse personagem pode ser denominado como *animador*, *gritador* etc.

produzem o risível através do grotesco), loucos (cuja expressão oral e corporal se dá a partir de lógicas consideradas insanas), fazendeiros (considerados autoridades econômicas e políticas em contextos rurais), cangaceiros solitários (que comandam bandos extensos, nesse caso, outros cangaceiros que integram a *quadrilha* junina), mágicos (que lidam com ilusionismo) e extraterrestres (percebidos como não-humanos).

Além de sua condição *liminar*, há outro fato relevante que me despertou a atenção em campo: as marcas do gênero e da sexualidade associadas à figura do *marcador* tanto em sua atuação cênica quanto em sua vida pessoal. De maneira quase invariável, o *marcador* é sempre um homem cisgênero cuja sexualidade é presumida ou, muitas vezes, indubitavelmente atribuída como heterossexual. Embora alguns *quadrilheiros* tenham me relatado casos em que havia grupos cujas *marcadoras* eram mulheres, existe um conhecimento nativo e tácito de que a função cênica de *marcador* é percebida como um lugar de “masculinidade”. Esse fator é naturalizado e tradicionalizado na lógica *quadrilheira*, não se apresentando para os *brincantes* como algo que deva ser problematizado ou pensado. Trata-se de um fato que faz parte da experiência-próxima dos *quadrilheiros*, nos termos em que Geertz (2014 [1983]) a entende⁸³. De acordo com essa lógica amplamente aceita entre os *quadrilheiros*, o *marcador* é homem porque tem que ser, a “masculinidade” é um atributo que compõe o seu personagem cênico. Dizendo de outra maneira, a “masculinidade” é um atributo requerido e prescrito aos *marcadores*. Ao conversar com D. Raimunda Lima, ex-presidente da Associação de Quadrilhas Juninas e Núcleo de Toadas do Estado do Pará (AQUANTO), tentei compreender algumas lógicas subjacentes aos percursos cênicos de alguns personagens juninos. Perguntei-lhe sobre os *marcadores*, buscando saber, a partir das considerações de uma interlocutora com vasta experiência no campo dos concursos juninos de Belém, sobre possíveis associações entre *marcadores* e “masculinidade”:

⁸³ Geertz (2014 [1983]: 61-62) utiliza os conceitos de “experiência-próxima” e “experiência-distante” para referir-se, respectivamente, a categorias êmicas e éticas no uso do jargão antropológico. Com base em Heinz Kohut, Geertz afirma que as pessoas mobilizam em seu cotidiano categorias que definem e descrevem seus universos sociais e suas experiências de vida em termos próprios, conhecidos, familiares, relativos a conceitos que são naturalizados. Portanto, postula que essas categorias referem-se à experiência-próxima dos “nativos”. Por outro lado, a formulação dessas categorias em termos técnicos, confrontados com um legado teórico específico, a fim de produzir uma reflexão analítica sobre alguma temática, seria chamada de experiência-distante.

(Rafael) – Desde o tempo em que eu comecei a fazer a pesquisa, nunca tive oportunidade de conhecer uma *marcadora* mulher. Por que os *marcadores* são sempre homens?

(Raimunda Lima) – Tu sabes que eu nunca parei para pensar nisso? Mas geralmente o marcador é homem porque ele precisa ter pulso firme pra comandar a *quadrilha*! Tem que botar a *quadrilha* pra dançar! A *quadrilha* tem que respeitar ele. Ele tem que ser firme, mas os *brincantes* tem que gostar dele também. Porque na hora em que ele chamar a atenção do pessoal, eles [os *brincantes*] têm que entender que aquela briga é só ali naquele momento do ensaio, mas que ele [o *marcador*] gosta dos *brincantes*. Então, eu acho que essa função combina mais com o homem mesmo. Tipo assim: pra ser *marcador* tem que ser homem de verdade pra botar moral na *quadrilha*.

Ao tentar produzir em minha interlocutora algum estranhamento em relação a um contexto que lhe é tão familiar, obtive como resposta uma pergunta que revelava o fato de que essa reflexão nunca fora relevante para ela. De certo modo, há uma conformação de gênero a determinadas posições coreográficas que possui um entendimento amplamente disseminado e consensual entre os *quadrilheiros*. O depoimento de D. Raimunda não está isolado, mas contextualizado de forma mais abrangente, constituindo-se em uma reverberação de muitos discursos *quadrilheiros* que, direta ou indiretamente, vinculam a figura do *marcador* a atributos de “masculinidade”. Nessa percepção, as noções de sexo biológico e gênero estão imbricadas, produzindo e reificando uma “masculinidade” inteligível, ou seja, o *marcador* é um homem que, nos termos de Butler (2010a; 2010b), apresenta-se socialmente a partir de uma coerência entre sexo, gênero, desejo e prática sexual. Mais do que isso, a “masculinidade” dos *marcadores* de *quadrilha* é percebida como “natural”, isto é, vinculada a uma “natureza” “masculina” preexistente, concreta, factual e necessária para o desempenho de suas funções como condutor da *quadrilha*.

Percorrendo os bastidores dos concursos juninos, durante ensaios ou competições, observei que, em muitos casos, os *marcadores* são sujeitos que andam sempre acompanhados de suas namoradas ou esposas. Ostentam alianças em suas mãos esquerdas e, quando solteiros e sem namoradas, transitam em grupos de amigos que são supostamente heterossexuais. Há uma sociabilidade heterossexual subentendida no círculo de relações mais próximo desses *marcadores*. Em geral, os *marcadores* são homens mais velhos ou, quando jovens, possuem vasta experiência no contexto junino. Dançam desde criança em *quadrilhas* mirins ou atuam como *marcadores* dessas *quadrilhas* quando no período da infância e adolescência. Quando adultos, são, em

grande maioria, antigos *brincantes* que demonstraram competência como dançarinos e qualidades de liderança, despertando a confiança e interesse da diretoria de sua *quadrilha*. Podem também ter vínculos de parentesco com os “donos” da *quadrilha* em que atua, sendo filho ou parente próximo de algum integrante da diretoria.

Certa vez, quando estava próximo a uma das barracas de comidas típicas alojadas na Praça do Povo, no Centur (hoje Fundação Cultural do Pará – FCP)⁸⁴, notei que um *marcador* de uma famosa *quadrilha* de Belém andava com sua namorada à procura de uma refeição. Seu andar seria facilmente classificado por muitos de meus interlocutores como másculo; sua pele, na lógica local, seria percebida como “morena”; sua gestualidade chegava a ser rude; seu corpo era magro e parecia ostentar um conjunto de músculos que não foram conseguidos voluntariamente em academias de ginástica, mas através de trabalho físico em alguma atividade braçal; a forma como conduzia sua namorada, apenas segurando em sua mão, produzia uma demonstração explícita de posse e instaurava um contraste incontestável entre uma “masculinidade” exacerbada e uma “feminilidade” frágil e submissa. Em uma linguagem homossexual, aquele *marcador* seria facilmente classificado como um *cafuçu*, isto é, um homem “rústico”, que performatiza certos atributos de “masculinidade” alinhavados a um estereótipo de brasilidade racializada como “morena” ou, de algum modo, não-branca. (França 2012; 2013). Em termos sexuais, seria tido como objeto de desejo e grande valor no mercado afetivossexual.

Apesar de nunca ter estabelecido contato com aquele *marcador*, tive oportunidade de conhecer outros. Por estarem sempre em atividade constante no contexto dos ensaios, é difícil estabelecer um diálogo contínuo com qualquer um deles. Para falar sobre questões de gênero e sexualidade, são também arredios. Embora tenha havido dificuldade para tratar das temáticas que me interessavam, consegui extrair depoimentos que me foram ditos de maneira confidencial por alguns *marcadores*. No intervalo de um ensaio, Sérgio⁸⁵ revelou:

⁸⁴ Refiro-me ao Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves (CENTUR), fundado em 1986, para fomentar atividades culturais sob competência do Governo do Estado do Pará. Posteriormente, foi denominado como Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves. Atualmente, chama-se Fundação Cultural do Pará (FCP). Entretanto, os *quadrilheiros* a denominam na linguagem corrente apenas como CENTUR, mesmo após as mudanças consecutivas de nome e reconfigurações administrativas.

⁸⁵ Nome fictício.

(Sérgio) – O São João tem muito *gay*. Quando eu comecei a dançar *quadrilha*, as pessoas pensavam que eu era *gay*, que eu ia ser *gay*. Mas isso não tem nada a ver porque o São João traz a dança do homem com a mulher. Então, se eu já gosto de me relacionar com mulher, o São João vai reforçar mais ainda esse meu lado. E quem não gosta [de se relacionar com mulheres] vai continuar não gostando. Não é a *quadrilha*, a dança, que vai determinar se você é *gay* ou não. Tem muito homem [heterossexual] que gosta de dançar *quadrilha*. É até um meio da gente conhecer as meninas, se aproximar. E eu hoje tenho a minha mulher.

(Rafael) – Mas algum *gay* já quis ficar contigo?

(Sérgio) – Olha... [ficou reticente], eu não vou mentir. Eles ficam olhando, puxam assunto, tentam fazer amizade e a gente vê que tem aquele olhar malicioso que outro homem não tem, tá entendendo? Um homem normal olha pra outro homem [de maneira] normal. O *gay* já te olha mais demorado, fica encarando, quer te abraçar, passa a mão em ti... Essas coisas... E eu não vou mentir: já teve *gay* que deu em cima de mim sim. Principalmente quando eu era mais novo, uns anos atrás. Mas agora já passou isso...

(Rafael) – Mas você já ficou com algum *gay*?

(Sérgio) – Rapaz... não vai me comprometer... [parecia em dúvida se eu manteria a promessa de anonimato]

(Rafael) – Pode falar, eu não vou revelar o seu nome nem sua *quadrilha*. Se o problema for esse, está resolvido.

(Sérgio) – [Depois de alguns instantes de silêncio e dúvida] Eu já comi *viado* sim. Mas isso quando eu era um pouco mais novo. Eu comia qualquer coisa [risos]. A *bicha* vinha querendo dar e eu tacava o pau [risos]. Mas hoje eu não faço isso mais não. Porque não tem comparação com uma mulher. E quando o cara é novo, acaba fazendo essas besteiras.

É notório que Sérgio, em primeiro lugar, sublinha o São João como um espaço inquestionável de sociabilidade homossexual. Entretanto, reivindica que o contexto *quadrilheiro* pode ser definido por uma complexidade maior, não sendo exclusivamente um âmbito para interações entre gays. Assim, pode-se inferir que os festejos juninos abarcam uma diversidade sexual e de gênero que, ao contrário de ser excludente, inclui, num mesmo enquadramento ritual, sujeitos heterossexuais, homossexuais, transexuais, travestis e transgêneros. Além de haver uma recusa em essencializar o São João como um contexto festivo genericamente denominado como “gay”, há ainda uma tentativa de demonstrar que os festejos juninos não exercem influência sobre a sexualidade, nem sobre as transformações e transições de gênero vivenciadas por muitos sujeitos que dele participam. Sérgio destaca que, do ponto de vista dos homens heterossexuais, dançar *quadrilha* é também uma maneira de se aproximar de mulheres sexualmente atraentes. Embora haja essa possibilidade, é inegável que o cotidiano dos ensaios e apresentações facilita o estabelecimento de um convívio mais fluido e permissivo entre homens supostamente heterossexuais e outros sujeitos “masculinos”, que experimentam diversas possibilidades de vivência do gênero e de exercício da sexualidade, e que não se

encaixam no padrão inteligível da norma heterossexual (Butler 2010a; 2010b)⁸⁶. Através desse convívio, abrem-se frestas por onde podem brotar relações homossexuais, entendidas como vínculos liminares, situacionais e transitórios justificados por um contexto ritual que os favorece. No que diz respeito aos *marcadores*, a possível presença de práticas homossexuais no interior desta categoria *quadrilheira*, vinculada a ideais tão rígidos de “masculinidade”, pode indicar a existência de elementos estruturalmente arredios, que serão problematizados mais adiante.

Cavalheiros

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

Vestidos com calças e camisas de botão luxuosamente adornadas com bordados, aplicações de fita, de contas, de enfeites confeccionados em E.V.A e de toda sorte de materiais que sirva para tornar seu traje o mais rico possível, os *cavalheiros* entram em cena interpretando uma “masculinidade” que é, a um só tempo, elegante e roceira. Seu traje indica que, apesar de ser um homem “caipira”, está vestido para uma ocasião especial, que consiste na encenação de uma festa coreografada em detalhados passos de dança. Na cabeça, trazem sempre um chapéu muito enriquecido de enfeites, estilizando de maneira sofisticada os antigos chapéus de palha usados nos festejos juninos. Nos pés, podem trazer botas que remetem aos vaqueiros amazônicos do Marajó, sapatos de couro ou outros tipos de sapatos coloridos e elegantes confeccionados sob medida, ou ainda

⁸⁶ Entendo que os conceitos de “masculino” e “feminino” e seus correlatos são construções culturais, sociais, políticas e históricas. Portanto, para desnaturalizá-los, utilizarei aspas quando me referir a eles.

sandálias que remetem a uma relação com o cangaço, a dança do xaxado ou à cultura nordestina.

Tanto os seus chapéus quanto seus sapatos são invariavelmente realçados pelas coreografias. Os chapéus, quase sempre, são erguidos ao alto em uma gestualidade que amplia o tamanho desses personagens em cena e, ao mesmo tempo, possui a função de saudar o público e o corpo de jurados que os analisa, tornando a parte “masculina” da *quadrilha* mais visível até mesmo para os espectadores que os observam de longe. Os sapatos ganham destaque coreográfico quando batidos contra o chão, produzindo fortes ruídos que denotam o peso de uma “masculinidade” roceira dos homens do campo. Por outro lado, são esses mesmos sapatos que se sobressaem em passos de dança nos quais os *cavalheiros*, mexendo os braços de um lado para o outro no ritmo de um galope, dão pequenos saltos que possibilitam projetar os pés para frente, alongando-os. Em alguns casos, essa projeção alongada dos pés, denuncia que muitos *cavalheiros* utilizam-se de técnicas de dança adquiridas em escolas de *ballet* ou aprendidas com coreógrafos juninos com alguma formação em dança clássica e moderna.

No que se refere aos trajes dos *cavalheiros*, há uma evidência importante, perceptível a qualquer observador leigo: suas roupas devem seguir os mesmos padrões de cores, tecidos, acessórios e materiais utilizados para fazer o traje das *damas*. Em outras palavras, *cavalheiros* e *damas* devem demonstrar um vínculo ou intenção de vínculo conjugal que é notado pela combinação estrita de suas roupas. Mais do que isso, os trajes significam também a existência de um vínculo comunitário entre todos os sujeitos “masculinos” e “femininos” que integram a *quadrilha*, tendo em vista que suas roupas, repartidas por uma oposição binária de gênero, são iguais, uniformizando “homens” e “mulheres” que denotam “masculinidades” e “feminilidades” coreográficas. Vestidos como *cavalheiros* e *damas*, tais sujeitos ostentam uma identidade comunitária evidenciada pelos trajes: as roupas parecem indicar um pertencimento social.

Os *cavalheiros* são os *brincantes* homens de uma *quadrilha*. Em geral, são adolescentes ou jovens adultos que possuem entre 13 e 30 anos. Ingressam nas *quadrilhas* por questões de afinidade com seus dirigentes, por laços de amizade com outros *brincantes*, por vínculos de parentesco com algum membro do grupo ou mesmo por um sentimento de pertencimento com relação a uma determinada *quadrilha* e seu bairro de origem. No contexto das “periferias” de Belém, ser *cavalheiro* é também uma maneira de vincular-se às atividades culturais desenvolvidas nesses bairros

“periféricos”, produzindo um distanciamento da figura negativa e emblemática do bandido, um tipo de sujeito, vinculado às “periferias” das grandes cidades, que espalha medo e violência no contexto urbano. Ao frequentar uma rotina intensa de ensaios e, posteriormente, ao cumprir com uma agenda repleta de apresentações na capital e no interior, um *cavalheiro*, caso fosse também um bandido, dificilmente conseguiria conciliar suas atividades no crime e nos concursos juninos. Porém, exceções são possíveis.

Durante trabalho de campo, conheci um traficante que namorava uma *miss* de uma *quadrilha* da qual ambos participavam. Enquanto ela era *miss*, ele era *cavalheiro*. Uma das *brincantes* dessa *quadrilha* contou-me que o traficante ajudava financeiramente alguns *brincantes* mais próximos e, de algum modo, ajudava também a *quadrilha* junina. Tê-lo como integrante do grupo coreográfico era também uma forma de proteção contra possíveis assaltos durante os ensaios. Não cheguei a dialogar diretamente com ele sobre suas atividades no tráfico, mas pelo que pude depreender dos depoimentos de sua namorada, a *Miss Caipira* da *quadrilha* em questão, num momento de fúria por causa de uma briga de casal ele era “um traficantezinho qualquer, que não fazia mal a ninguém”. Por outro lado, outras pessoas ligadas a ele pareciam temê-lo, respeitá-lo e mesmo bajulá-lo.

Essas duas imagens contrastantes, o traficante sem importância e o bandido respeitável, talvez possam elucidar o mistério de sua participação ativa na *quadrilha* junina. Sendo um traficante sem importância, ele não teria uma inserção relevante no mundo do crime, possuindo tempo livre para participar assiduamente das atividades juninas. Do contrário, sendo um bandido temível, possuiria voz de comando suficientemente forte para delegar funções e ser obedecido enquanto dançava nas festas de São João. Contudo, a passagem desse traficante por um grupo junino não foi incólume: durante o tempo de convivência que tivemos nos ensaios, ouvi inúmeras histórias das *bichas* do bairro afirmando que já tinham “feito” o bandido. Em muitas ocasiões, a sexualidade daquele traficante, assim como de todos os outros *cavalheiros* das *quadrilhas* juninas, estava sob suspeita e era frequentemente interrogada.

Com relação ao traficante, embora namorasse uma importante *miss* do contexto *quadrilheiro*, era frequentemente flagrado em fotos, que circulavam por grupos secretos do *Whatsapp*, nas quais estava deitado na cama abraçando e/ou beijando no rosto algum *gay* considerado muito efeminado ou pessoa “trans”. O traficante deixava que essas

imagens circulassem nas redes, divulgadas, em muitos casos, por ele mesmo. Com relação aos outros *cavalheiros* das *quadrilhas*, ainda que ocupando essas posições de “masculinidade” no interior do grupo coreográfico, suas sexualidades estavam sob suspeita pelo fato de que há um consenso disseminado de que as festas juninas e seus concursos são o lugar da expressão de uma diversidade sexual e de gênero que pode ser contaminadora com relação à heterossexualidade. Como já dito, na lógica *quadrilheira* dominante, pelo menos no que se refere ao âmbito performático das *quadrilhas*, “o São João é coisa de *viado*”.

Este consenso é tão persistente que, numa noite de ensaios na Praça Waldemar Henrique, eu observava um grupo de *cavalheiros* que ouvia atentamente as instruções do *marcador*. Tratava-se do ensaio da quadrilha “Fuzuê Junino” (uma das representantes do bairro da Pedreira). O grupo de *cavalheiros* estava concentrado para memorizar rapidamente o seu deslocamento coreográfico. Enquanto isso, as *damas* estavam dispersas pelo espaço, aguardando serem chamadas para dançar. Todos os *cavalheiros* permaneciam enfileirados, lado a lado, e ficaram parados nessa posição após o término dos comandos do *marcador*. Aproveitando que todos estavam parados diante de mim, que observava a cena, questionei um coreógrafo ali presente (importante interlocutor desta pesquisa) sobre quem, dentre aqueles *cavalheiros*, seria *gay*. O coreógrafo me respondeu com um conselho: “Talvez seja mais fácil perguntar quem não é *gay* aqui!”, enfatizando que, no contexto junino, ser heterossexual configura-se como uma exceção. Rapidamente, apontou-me quem era homossexual e, como se não bastasse a informação, indicou-me com quem havia mantido relações afetivossexuais.

(Coreógrafo) – Eu já fiquei com essa fila quase toda! No São João a gente conhece muita gente! E isso dá oportunidade da gente ficar com vários boyzinhos durante a *quadra* [junina]. Principalmente quando eu viajo pro interior! Quando eu vou pra alguma cidade, por exemplo, tipo Bragança, eu sou tratado com tudo do bom e do melhor. Como eu sou um coreógrafo famoso em Belém, as pessoas do interior que me contratam vão me buscar de carro, perguntam o que eu quero almoçar, o que eu quero jantar. E me pagam tudo direitinho pra eu montar as coreografias. Aí, chove de homem atrás de mim. Já fiquei até com jogador de futebol dessas seleções do interior. E aqui em Belém, esses boys tudo [todos] me dão confiança. E aí, se eu tiver solteiro, eu fico, aproveito a oportunidade! Depois dos ensaios, nas festas que a *quadrilha* promove, nas viagens pra gente disputar os concursos do interior... Só tem *gay* no São João! Até mesmo aqueles bofes, casados, que ninguém desconfia, são tudo *viado*! Já fiquei com um monte... E tem até um *marcador* de uma *quadrilha* que [es]tá de olho em mim. E eu gosto assim: de ficar com homem que é todo boyzinho, todo macho.

O depoimento deixa entrever que, mesmo nas posições coreográficas reservadas à performance da “masculinidade”, a homossexualidade é muito presente, talvez onipresente, no contexto de produção dos folguedos juninos. Acompanhando sua trajetória nas festas juninas, pude ter acesso a inúmeras informações sobre seus relacionamentos com *cavalheiros* da sua *quadrilha* e de tantas outras. O coreógrafo administra os relacionamentos para que tenha um leque variado de opções, alternando em sua rotina os parceiros e encontros sexuais nos quais investe.

Por outro lado, como maneira de matizar esse senso comum disseminado, que vincula a homossexualidade e as identidades “trans” aos festejos juninos, Pâmela Sharon, travesti que dança como *dama* na *quadrilha* “Simpatia da Juventude” do bairro da Marambaia, parece ser testemunha viva de que a heterossexualidade é também muito presente na *quadra junina*. Pâmela me contou que seu pai e sua mãe se conheceram dançando *quadrilha* em um grupo junino já extinto:

(Rafael) – Há quanto tempo você dança no São João?

(Pâmela) – Olha, pelo o que eu entendo, foi assim: vem desde uma história que meu pai encontrou a minha mãe em *quadra junina* e, logo após, eles começaram a manter relações, entendeu? Tipo, eles ficaram juntos e tudo mais. E eu nasci em véspera de São João, que foi no dia 21 de maio [referindo-se ao fato de que nasceu no mês anterior aos concursos oficiais da *quadra junina*]. E minha mãe me teve [de parto] normal pra ela pode dançar o São João dela, entendeu? Pra ela dançar nos *concursos de sujo* que a gente fala [referindo-se aos concursos de ensaio que precedem os certames oficiais]. Então, desde criança que a família do meu pai me fazia dançar em festa [junina] de escola, em *quadrilhas* pequenas... E desde que eu me entendo por gente eu danço em *quadrilha*. Hoje em dia eu danço na Simpatia da Juventude. O meu pai conheceu a minha mãe numa *quadrilha* chamada “Roceiros da União”, se não me engano. E aí eles se envolveram e foi o amor pela *quadra junina* que acabou me fazendo nascer.

A partir do convívio como *brincantes* e das interações proporcionadas pela dança, os pais de Pâmela empreenderam uma relação afetiva que resultou em seu nascimento. Ainda que seja uma travesti que ocupa o cargo de *dama* em sua *quadrilha*, seu depoimento, mesmo que de maneira involuntária, parece advogar em favor da ideia de que as interações afetivas e sexuais pautadas na heterossexualidade são, de fato, constitutivas das sociabilidades juninas. O depoimento de Pâmela parece narrar um encontro sexual “mitológico” ocorrido entre um *cavalheiro* e uma *dama*, devidamente heterossexuais e cisgêneros, que gerou um bebê nascido, praticamente, na *quadra junina*. Embora esse bebê tenha nascido com o sexo “masculino”, transformou-se

posteriormente em travesti, uma categoria de gênero “feminina”, ambivalente e impregnada de sexualidade⁸⁷. Tornou-se *dama* em sua *quadrilha*. A partir do nascimento de Pâmela, gerada por uma relação heterossexual que se desenvolveu no interior dos grupos juninos de Belém, não resta dúvidas de que, para além da performance no plano estético, a sexualidade, hétero ou homossexual, está presente de maneira inquestionável no plano das interações sociais que constituem a *quadra junina*. Isto significa que as festas juninas são espaços privilegiados de construção do gênero e de vivência da sexualidade.

Misses

Continuando com os personagens do drama que pretendo desenhar, passo agora a falar das *misses*. Advirto que, neste momento, farei uma apresentação mais geral para falar acerca delas, pois devido à sua importância no contexto junino de Belém, as *misses* merecerão capítulos à parte nesta tese. Contudo, nunca é demasiado ressaltar que as *misses* são as *brincantes* mais importantes de toda e qualquer *quadrilha*. São dançarinas que possuem *status* diferenciado, pois são as principais representantes destes grupos coreográficos e, por este motivo, disputam títulos de reconhecimento que estão diretamente relacionados à avaliação de sua beleza, seu *traje* e suas habilidades em dança. Antes de cada *quadrilha* se apresentar para um júri especializado, as *misses* que a representam dançam e investem na conquista de um título correspondente à sua categoria. Essas dançarinas possuem um concurso à parte, que ocorre em paralelo aos certames de *quadrilha*. Estão subdivididas nas categorias *Miss Caipira*, *Miss Mulata* (ou *Miss Morena Cheirosa*) e *Miss Simpatia*⁸⁸.

⁸⁷ Don Kulick (2008: 233) critica trabalhos acadêmicos que tratam as travestilidades sob a lógica do ambíguo. Segundo o autor, as travestis não lutam, necessariamente, por uma condição social “feminina”. Tampouco rejeitam a possibilidade de serem consideradas como mulheres. Para Kulick, a luta das travestis é pelo pleno exercício da homossexualidade. Nesses termos, não é uma reivindicação de gênero, mas de sexualidade. Sob o ponto de vista de Kulick, a transformação do corpo empreendida pela travesti não evoca uma ambiguidade, mas denota uma certeza de que ali, naquele corpo transformado, existe um *viado* indubitavelmente. Concordo que, do ponto de vista da sexualidade, as travestis atuam majoritariamente no campo da homossexualidade. Entretanto, do ponto de vista do gênero, seus corpos ostentam elementos físicos, os seios e os pênis, que remetem a uma construção ambivalente do gênero. Isto é, há uma maneira única de colocar em um só corpo todas as formas de generificação possíveis.

⁸⁸ Todas essas categorias de *miss* serão analisadas em capítulo à parte, que visa tratar acerca da produção de feminilidades coreografadas no São João de Belém.

As *misses* personificam o grupo para o qual dançam, representando-o dentro e fora dos concursos juninos. Isso é de tal modo percebido que, inúmeras vezes, ouvi de diversos *quadrilheiros* a afirmação de que “ter uma *miss* boa é ter uma *quadrilha* boa”, como me disse certa vez Marco Fofão, diretor da *quadrilha Fuzuê Junino*. Do alto de sua experiência como *miss*, que marcou sua história no São João de Belém, Alê Marques⁸⁹ (hoje dona de *quadrilha* e estilista de *trajes* juninos) considera que “a *miss* boa é aquela que é danada, que sabe dançar, que cativa a plateia, que levanta o público, que faz as pessoas delirarem e se encantarem com sua meiguice, com seu jeito cativante”. Ser *miss* é ter uma responsabilidade imensa para com a *quadrilha*, pois, como sugiro, o trabalho de campo me fez perceber que há uma relação metonímica entre a *miss* e a sua *quadrilha*, de modo que, reciprocamente, uma se torna significante da outra. Falando em termos mais êmicos, “a *miss* é a cara da *quadrilha* e a *quadrilha* tem que ser a cara da *miss*”, como disse Ruth Botelho, uma das principais organizadoras do concurso junino da FUMBEL.

Como já dito, antes que cada *quadrilha* se apresente, há a apresentação de suas três principais representantes: a *Miss Caipira*, a *Miss Mulata* (ou *Miss Morena Cheirosa*)⁹⁰ e a *Miss Simpatia*. A apresentação das *misses* consiste em um certame que ocorre de maneira independente ao concurso de *quadrilhas*, no qual essas mulheres disputam o título de “melhor *miss*” referente à sua categoria específica. As *misses* dançam uma coreografia individual que, geralmente, possui 2 minutos de duração e rivalizam com as *misses* das outras *quadrilhas*. Trata-se de uma disputa entre mulheres, que produz identidades “femininas” específicas no contexto da *quadra junina*. Ressalta-se que, dentro desta configuração, as *misses* (*Caipira*, *Mulata* e *Simpatia*) de uma mesma *quadrilha* não competem entre si, pelo contrário, muitas vezes criam relações de

⁸⁹ Seu nome é Alessandra, mas profissionalmente e nas redes sociais adota o apelido de Alê.

⁹⁰ Há um debate (que será apenas resumido aqui, mas foi desenvolvido anteriormente em capítulo à parte. Ver capítulo I), motivado pelos regulamentos do concurso oficial promovido pela Prefeitura de Belém, que diz respeito à nomenclatura “Miss Mulata” e Miss Morena Cheirosa”. Em 2014, a Prefeitura de Belém resolveu abandonar a categoria “Miss Mulata” e adotar a designação “Morena Cheirosa” com o intuito de aproximar o qualificador racial “morena” da designação usualmente mobilizada para descrever Belém como cidade morena e cheirosa, referindo-se, respectivamente, ao caráter “mestiço” que configura a formação racial da população da cidade e aos cheiros dos frutos e temperos que integram os ingredientes da culinária local, tais como a manga (Belém também é considerada como cidade das mangueiras) e o tucupí (caldo aromático extraído da mandioca e utilizado para receitas como tacacá e arroz paraense). Por outro lado, de acordo com informações coletadas em entrevistas realizadas com Alice Miranda e Ruth Botelho (principais organizadoras dos concursos promovidos pela prefeitura), a categoria “Morena Cheirosa” sublinha o caráter mais paraense e amazônico pretendido para esta categoria de *miss*, afastando-se do caráter mais “negro” e “africano”, utilizados em anos anteriores nas coreografias dessas *misses* e percebidos, pela organização dos concursos da prefeitura, como não amazônicos.

reciprocidade e solidariedade, facilitadas pelo fato de que possuem *status* individualmente diferenciado e reconhecido no interior de sua quadrilha.

O *traje* das *misses* é completamente diferenciado, fazendo jus ao seu *status*. Isso se deve ao fato de que essas *brincantes* trazem consigo a incumbência de serem mais do que *damas*, de superarem as expectativas da diretoria da *quadrilha*, de surpreenderem o público e os jurados, demonstrando habilidades em dança consideradas incomuns para as demais *damas*. Embora sejam *damas*, as *misses* operam no registro coreográfico do extraordinário. Com relação ao *traje*, sua roupa segue padrões semelhantes aos *trajes* das *damas* em termos de estrutura. Tal qual as *damas*, as *misses* vestem um traje composto por sandália/sapato, *short*, anágua, saia, blusa, arranjo de *cabeça* e acessórios diversos. Além disso, as *misses* quase sempre portam algum objeto cênico que faz referência ao personagem que interpreta. Por exemplo, se sua personagem é uma benzedeira, a *miss* pode adentrar o espaço cênico com um alguidar cheio de ervas e banho de cheiro para simular, coreograficamente, uma sessão de benzimento.

No entanto, as roupas das *misses* não combinam com os *trajes* de nenhum outro *brincante*, seja ele *cavalheiro*, *dama* ou *marcador*. Seu *traje* é desconexo do grupo em termos de estampa de tecido, padrões de cores, arranjo de *cabeça*, *maquiagem*, acessórios (pulseiras, colares), objetos cênicos e todo e qualquer material utilizado na confecção de sua roupa. Em outras palavras, as *misses* possuem a liberdade de construir um *traje* específico, que traduza em roupa, o tema da performance que apresentará ao público e aos jurados. Estão desobrigadas de vestirem roupas que estejam em acordo com o padrão de cores e a estamparia dos tecidos escolhidos pela *quadrilha*. As *misses* possuem relativa liberdade para escolherem seus temas performáticos. Com exceção da *Miss Caipira*, a mais proeminente entre as *misses*, cuja obrigação é dançar um tema que esteja minimamente vinculado à temática central abordada por sua *quadrilha*. Por exemplo, se o tema de uma *quadrilha* são as lendas amazônicas, a *Miss Caipira* deve dançar uma coreografia que remeta a algum ser mitológico da Amazônia. Ainda assim, tal qual as demais *misses*, o *traje* da *Miss Caipira* pode e deve ser completamente diferenciado de todo o restante do grupo.

Contudo, as *misses* possuem uma afinidade específica com os *marcadores*: compartilham uma mesma condição de liminaridade. Essas personagens “femininas” são também sujeitos liminares por estarem, ao mesmo tempo, dentro e fora da estrutura narrativa das quadrilhas juninas. Se os *trajes* de *damas* e *cavalheiros* (e sua combinação

em termos de estampas e materiais) podem ser interpretados como símbolos rituais que denotam vínculos ou intenção de vínculos conjugais e sexuais entre os pólos “feminino” e “masculino” das *quadrilhas*, é possível sugerir que, apesar de integrarem o grupo de *damas*, as *misses* estão aquém e além dele, demonstrando, através de seus *trajes* diferenciados, sua condição de *damas* que não possuem ligações concretas com nenhum outro *cavalheiro* da *quadrilha*. Em outras palavras, se as *quadrilhas* empreendem uma performance na qual está em jogo o estabelecimento de laços de parentesco entre *damas* e *cavalheiros*, as *misses* constituem-se como personagens “femininas” que borram as convenções tradicionais de parentesco, pois aparentam não estar disponíveis nesse sistema de trocas matrimoniais. Sua conduta, em termos coreográficos, demonstra que são personagens separadas ou destacadas do grupo, embora estejam dentro dele.

De um lado, na condição de *misses*, essas mulheres são extremamente visíveis, pois seus *status* são indubitavelmente ressaltados através de seus *trajes* diferenciados e, principalmente, por meio de concursos juninos específicos que destacam suas qualidades especiais como dançarinas. De outro lado, na condição de *damas*, as *misses* padecem de certa invisibilidade do ponto de vista do sistema de trocas matrimoniais. Isto é, essas personagens “femininas” não são entendidas pelos *cavalheiros* como uma possibilidade matrimonial, pois, ainda que pertençam ao grupo de *damas*, as *misses* ostentam uma feminilidade exacerbada, exagerada e percebida como fora de um padrão normativo que delimita os contornos aceitáveis do que é “feminino”. As *misses* destoam da “feminilidade” hegemônica das *damas*, que está pautada em uma expressão mais comedida do “feminino” através de passos de dança que ressaltam a uniformidade do grupo. Não obstante dançarem os mesmos passos executados pelas *damas*, as *misses* necessitam brilhar mais, aparecer mais, acrescentar na uniformidade da coreografia das *damas* peculiaridades que evidenciem o seu *status* de *brincante* especial.

Como dito antes, as *misses* operam no registro do extraordinário. Sua “feminilidade” em desacordo com o padrão hegemônico torna-a semelhante a outras personagens “femininas” da vida social cotidiana como, por exemplo, as prostitutas, as bailarinas, as atrizes, as *top models*, as grandes intelectuais, as líderes políticas ou toda e qualquer figura feminina de grande projeção intelectual, artística, econômica e política que ouse se deslocar de uma zona normativa hegemônica destinada ao “feminino” em direção a uma zona liminar na qual a “feminilidade” é vivida a partir de um lugar social onde certos valores morais e direitos civis são tradicionalmente usufruídos pelos

homens, tais como: o poder, a autonomia, o conhecimento, a liberdade sexual, o domínio sobre o próprio corpo, o protagonismo nos meios de produção econômica, a projeção intelectual e artística, a participação nas esferas decisórias da política. Nesses termos, destoando do “feminino” hegemônico, as *misses* evidenciam uma “feminilidade” ameaçadora ao sistema de parentesco que se configura no drama encenado pelas *quadrilhas*. Elas estão aquém e além da estrutura matrimonial, pertencem ao grupo de *damas*, mas carregam consigo o privilégio ou talvez o estigma de serem mulheres diferenciadas.

As características liminares das *misses* são materializadas nas personagens que interpretam. Diante de um conjunto de *damas* que representam personagens de uma determinada comunidade rural, as *misses* configuram-se como mulheres que destoam do todo por interpretarem, através de seus *trajes* e coreografias, feiticeiras, seres mitológicos amazônicos, animais, prostitutas, ciganas, bruxas, dançarinas, negras escravizadas, benzedeiras, santas, devotas, adolescentes com sexualidade exacerbada, cangaceiras, cozinheiras que dominam misteriosos segredos da culinária, princesas, brinquedos que ganham vida e todo o tipo de personagens que carregam consigo o privilégio e o estigma de serem percebidos socialmente a partir de sua relação com os universos da magia, da religião, da sexualidade e da ludicidade. Em outras palavras, as *misses* interpretam personagens que se situam nas zonas fronteiriças da estrutura social admitida na encenação das *quadrilhas*, pois apresentam elementos poluidores tanto a essa estrutura social como ao sistema de trocas matrimonial que nela está contido. As *misses* são constituídas por características que lhes conferem poder e perigo em relação a todos os *brincantes* da *quadrilha*. Inspiro-me, neste caso, em Mary Douglas (2012 [1966]: 120) para quem “ter estado nas margens é ter estado em contacto com o perigo, é ter ido à fonte do poder”⁹¹. Assim, é possível inferir que as *misses* possuem um caráter sacralizado ou minimamente vinculado à esfera da espiritualidade, do extraordinário, da mitologia e de tudo aquilo que escapa à dimensão ordinária da vida social. E é neste ponto que há uma afinidade entre a personagem “feminina” da *miss* e o personagem “masculino” do *marcador*. Ambos, com seus personagens e funções liminares ocupam zonas de ambiguidade nas *quadrilhas*.

⁹¹ A autora considera ainda que “parece que se uma pessoa não tem lugar num sistema social, sendo, por conseguinte, marginal, toda precaução contra o perigo deve partir dos outros. Ela não pode evitar sua situação anormal. Isto é aproximadamente como nós próprios olhamos pessoas marginais num contexto secular, e não ritual” (Douglas 2012 [1966]: 121)

Tal qual os *marcadores*, as *misses* estão *betwixt and between* (Turner 2005 [1967]) na estrutura social matrimonial desenhada pelas festas juninas. Isto significa dizer que as *misses* são percebidas como apartadas da *quadrilha*, embora sejam personagens centrais desses grupos coreográficos. Sua condição especial e individual é tão relevante que houve a necessidade de criar um concurso específico no qual cada categoria de *miss* (*Caipira*, *Mulata/Morena Cheirosa* e *Simpatia*) é apresentada e analisada por um júri antes que suas respectivas *quadrilhas* disputem o concurso de dança maior e coletivo. Nesses termos, quero dizer que as *misses* performatizam um processo ritual de extrema relevância para esta análise. Gostaria de descrevê-lo.

Durante uma noite de concurso de *quadrilhas*, cada grupo coreográfico faz sua apresentação para um júri que o analisa e lhe atribui notas referentes ao seu desempenho⁹². Conduzida pelo seu *marcador*, a *quadrilha* adentra o espaço cênico após ouvir o chamado do apresentador do evento. O grupo posiciona-se no tablado conforme uma disposição espacial previamente ensaiada e estabelecida. Em geral, todos os *brincantes* ficam agachados ou sentados no chão. Em alguns casos, apenas as *misses* permanecem em pé ou em posição diferenciada. O locutor do evento solicita ao *marcador* que apresente ao público e aos jurados a sua candidata à *Miss Caipira*. O *marcador*, de maneira muito cortês, dirige-se até a referida *miss*, toma-lhe uma das mãos e a conduz para o centro do palco, em lugar bem próximo aos jurados. A *miss* exhibe seu elaborado *traje*, fazendo poses nas quais abre os braços, alonga as pernas, vira-se de costas, exhibe seus adereços cênicos e mantém em sua face um sorriso ininterrupto. De repente, a *miss* para, posicionando-se como uma estátua. Este é o sinal de que já está preparada para a sua dança individual. Ao ouvir sua trilha sonora, a *miss* investe numa coreografia frenética na qual demonstra todas as suas qualificações como dançarina. Sua competência e reputação como dançarina está em jogo. Mais do que isso, todo o seu esforço individual possui consequências para sua *quadrilha*, pois o grupo necessita demonstrar que possui uma representante à altura de sua qualidade e relevância no contexto junino. O fim de sua trilha sonora é quase sempre marcado por um barulho que se assemelha a uma explosão, ao som do qual a *miss* para repentinamente numa posição que quase sempre evidencia seu alto nível como dançarina, exigindo de seu corpo, muitas vezes, um alongamento e flexibilidade

⁹² No capítulo I, analisei os regulamentos que orientam os concursos juninos, bem como os manuais de jurados, usados para instruir os avaliadores quanto as suas atribuições no júri.

extremos de suas pernas, coluna e músculos intercostais. Após dançar dois minutos de uma coreografia exaustiva, a *Miss Caipira* cumprimenta o júri, recebe os aplausos do público e só então pode ser reintegrada ao conjunto de *damas* de sua *quadrilha*. O mesmo acontece, separadamente, com as *Misses Simpatia* e *Mulata*. Após a dança individual, são também reintegradas ao grupo.

Mas o que isso significa em termos de processo ritual? O que esta performance isolada das *misses* pretende comunicar? Adentrando o plano simbólico dos rituais, sugiro que, para serem reintegradas aos seus respectivos grupos, antes que o concurso de *quadrilhas* seja iniciado, as *misses* necessitam performar um ritual onde sua individualidade, conflitante com a “feminilidade” hegemônica presente na *quadrilha*, precisa ser sacrificada. Inspiro-me no clássico estudo sobre o sacrifício empreendido por Mauss e Hubert (2013 [1899]). A despeito de sua variedade de tipos e multiplicidade de funções em contextos mágico-religiosos diversos, o sacrifício é considerado pelos autores como um procedimento que

consiste em estabelecer uma comunicação entre o mundo sagrado e o mundo profano por intermédio de uma vítima, isto é, de uma coisa destruída durante a cerimônia. [...] a vítima transmite um caráter sagrado do mundo religioso ao mundo profano ou vice-versa; ela é indiferente ao sentido da corrente que a atravessa. Pode-se ao mesmo tempo encarregar o espírito que dela se separou de levar um voto até os poderes celestes, servir-se dela para adivinhar o futuro, redimir-se da cólera divina entregando aos deuses suas partes e, por fim, usufruir das carnes sagradas que restam. Uma vez constituída, porém, ela tem uma certa autonomia não importa o que se faça; ela é um centro de energia partir do qual se manifestam efeitos que vão além da finalidade estrita que o sacrificante atribui ao rito (Mauss e Hubert 2013 [1899]: 105, grifos dos autores).

É óbvio que Mauss e Hubert estavam tratando de contextos completamente diferentes do que trato aqui, visto que, até então, a concepção de ritual usada pelos autores, e vigente naquela época, está estritamente colada à dimensão da espiritualidade, aos ritos mágico-religiosos. Nas palavras de Turner (2008 [1974]: 14), os rituais de sacrifício analisados por Mauss e Hubert seriam classificados como fenômenos e/ou processos liminares, isto é, aquilo que “temos considerado como os gêneros ‘sérios’ de ação simbólica – ritual, mito, tragédia e comédia (no seu ‘nascimento’)” e que são atividades simbólicas características de um período histórico antecessor à Revolução Industrial. Por isso, tais gêneros ‘sérios’ de ação simbólica “encontram-se

profundamente implicados nas visões cíclicas e repetitivas do processo social” (Turner 2008 [1974]: 14), que são constantemente reiteradas e restauradas pelo ritual.

Por outro lado, o contexto que estou analisando está relacionado ao que Turner denomina como fenômenos liminóides, isto é, gêneros de ação simbólica modernos, surgidos pós-Revolução Industrial, que integram os campos da arte, do entretenimento e da ciência ocidental. Tais atividades “estão fora das arenas de produção industrial direta, pois constituem os análogos ‘liminóides’ dos fenômenos e processos liminares nas sociedades tribais e agrárias primitivas” (Turner 2008 [1974]: 14). Explicando de maneira mais didática, na qual Dawsey (2005) condensou as ideias de Turner, tem-se a seguinte configuração:

1) Fenômenos liminares tendem a predominar em sociedades tribais ou agrárias [...] Fenômenos liminóides ganham destaque em sociedades de ‘solidariedade orgânica’, em meio aos desdobramentos da Revolução Industrial. 2) Fenômenos liminares tendem a emergir de uma experiência coletiva, associando-se a ritmos cíclicos, biológicos e sócio-estruturais [...] Fenômenos liminóides geralmente apresentam-se como produtos individuais, embora os seus efeitos frequentemente sejam coletivos ou de ‘massa’. 3) Fenômenos liminares integram-se centralmente ao processo social total [...] Fenômenos liminóides desenvolvem-se às margens dos processos centrais da economia e política. 4) Fenômenos liminares tendem a apresentar características semelhantes às que se encontram nas discussões de Durkheim sobre ‘representações coletivas’ [...] Fenômenos liminóides tendem a apresentar características mais idiossincráticas, associando-se a indivíduos w grupos específicos que frequentemente competem num mercado de lazer, ou de bens simbólicos. 5) Fenômenos liminares, mesmo quando produzem efeitos de inversão, tendem a revitalizar estruturas sociais [...] Fenômenos liminóides, por outro lado, frequentemente surgem como manifestações de crítica social que, em determinadas condições, podem suscitar transformações com desdobramentos revolucionários (Dawsey 2005: 168).

É nesta perspectiva de “transformar o ritual – esse assunto tradicional, clássico, conhecido – de *tema empírico* em *teoria analítica*” na qual o “ritual deixa de ser um objeto, um tópico de estudo, um tipo de comportamento, para transformar-se em abordagem teórica” (Peirano, 2006c: 09, grifos da autora) que pretendo fazer uso da estrutura do sacrifício desenhada por Mauss e Hubert (2013 [1899]). Em outras palavras, para propor uma análise sobre um fenômeno liminóide, os concursos juninos, estou utilizando temas clássicos e ferramentas teóricas, como o ritual e o sacrifício, usualmente evocados para tratar de gêneros liminares de ação simbólica. Mantenho-me conectado, portanto, às propostas teóricas de Turner (1982; 2012 [1982]) e Schechner

(2012a) através das quais é possível analisar fenômenos liminóides, como as performances, a partir de um arcabouço teórico historicamente usado para o entendimento de fenômenos liminares como os rituais.

Retornando às performances das *misses* e usurpando a noção clássica de sacrifício, tem-se a seguinte configuração: o *marcador* torna-se o “sacrificante”, isto é, aquele que provoca a destruição da “vítima”; os jurados representam as “divindades” com quem se pretende estabelecer uma comunicação, implorando-lhes por sua benevolência e oferecendo-lhes uma “vítima” em sacrifício; a *miss*, por sua vez, é a própria “vítima” sacrificada, um ser mítico sacralizado pelo ritual. Quero com isso dizer que, neste caso, há a performance de um sacrifício, encenada coreograficamente a partir de complexos passos de dança, que misturam códigos de movimentos advindos das danças populares (como o forró, o carimbó, o lundu e o ijexá) e das danças eruditas (ballet, dança moderna e contemporânea).

A *miss* (vítima) é conduzida pelo *marcador* (sacrificante) para a extremidade central do palco (local do sacrifício) onde estará mais próxima dos jurados (divindades) e a eles é apresentada como oferenda. Sua coreografia é extenuante, explorando todas as capacidades de resistência física de seu corpo; manipulando ao máximo todas as habilidades em dança que adquiriu ao longo de muitos anos de preparação. Sua dança provoca uma exaustão extasiada, sorridente, ofegante, como se a *miss* estivesse dançando até o limite entre a vida e a morte diante do júri. A explosão sonora no final de sua trilha musical marca o fim da performance. Trata-se da morte simbólica da vítima, que a faz parar instantaneamente, dando a sensação simultânea da interrupção abrupta e da conclusão suicida de seus movimentos coreografados. Diante do corpo de jurados, a *miss* fenece ativa, isto é, a “vítima”, conduzida pelo “sacrificante”, dá-se em sacrifício aos “deuses” para deles obter um julgamento benevolente para consigo e a comunidade à qual pertence, representada pelos *brincantes* da *quadrilha*.

Mais do que isso, o sacrifício da *miss* possui consequências. Tendo em vista que a *miss* é uma *dama* liminar que está fora da estrutura matrimonial ensejada pelas *quadrilhas*, ela possui um caráter sacralizado, mágico-religioso, que precisa ser eliminado coreograficamente através de um sacrifício de dessacralização, pois “as coisas, como as pessoas, podem se achar num estado de tão grande santidade que se tornam inutilizáveis e perigosas, de modo que sacrifícios desse tipo se fazem necessários” (Mauss e Hubert 2013 [1899]: 63). Após uma performance altamente

elaborada, a *miss* morre no plano simbólico e tem seu potencial sacralizado, antiestrutural, extirpado de seu corpo, tornando-a apta para reingressar em sua *quadrilha* como uma mulher comum, ou seja, como uma *dama*. E o sacrifício simbólico da *miss*, avaliada em termos quantitativos e qualitativos pelos jurados, ocorre com as três categorias existentes no São João de Belém, a *Miss Caipira*, *Miss Mulata/Morena Cheirosa* e *Miss Simpatia*. Para cada *quadrilha* que se apresenta nos certames juninos, três “sacrifícios” são realizados a fim de que estas personagens “femininas” sejam reintegradas aos seus respectivos grupos.

Além disso, há outra consequência provocada pela performance do sacrifício: o aumento da “sacralidade” do *marcador*, que, neste caso, desempenha a função de ser o “sacrificante”. Quando adentra o espaço cênico, o *marcador* já vem imbuído de seu caráter liminar, de alguém que está dentro e fora da estrutura performática da *quadrilha*. O *marcador* tem em sua responsabilidade a função de ser um mediador entre esferas distintas de atuação, pois se constitui como um elo comunicativo entre a *quadrilha*, os jurados, a plateia e a equipe de produção do grupo. Ainda que impregnado por esse caráter antiestrutural que o define, o *marcador* somente é autorizado a conduzir sua *quadrilha*, desfrutando dos plenos poderes necessários para tal atividade, após a performance, ou seja, o “sacrifício”, das três *misses*. Dessacralizadas pela performance de um sacrifício, as *misses* tornam-se mulheres comuns, *damas*, e o seu caráter sagrado, liminar, antiestrutural, poderoso e perigo é expiado. Mas para onde são canalizadas as propriedades “sagradas” das *misses*? Novamente, é possível aproveitar a ideia de que

o fim de todo rito é aumentar a religiosidade do sacrificante. Para isso é preciso associá-lo à vítima o mais intimamente possível, pois é graças à força que a consagração nela acumulou que o sacrificante adquire o caráter desejado. Podemos dizer que nesse caso o caráter, cuja comunicação é a finalidade mesma do sacrifício, vai *da vítima ao sacrificante* (ou ao objeto). Assim, é depois da imolação que eles são postos em contato, ou pelo menos é nesse momento que se dá o contato mais importante (Mauss e Hubert 2013 [1899]:59, grifo dos autores)

Neste caso, o conteúdo simbólico da performance do sacrifício das *misses* reside no fato de que a “sacralidade” contida nessas mulheres é transmitida, por meio de sua morte cênica, ao *marcador*, personagem “masculino” que simboliza a figura do sacrificante. O contato entre a *miss* e o *marcador* ocorre em dois momentos: primeiro, antes da performance, quando é conduzida para diante do júri; segundo, após a

performance e sua conseqüente imolação simbólica diante do júri. Nesse segundo momento, com a *miss* já dessacralizada, o *marcador* toca novamente a sua mão a fim de reintegrá-la à *quadrilha*. Sugiro que as propriedades sagradas, liminares ou antiestruturais são transmitidas da *miss* ao *marcador*, ou seja, da “vítima” ao “sacrificante”, no instante mesmo em que as mãos de ambos se tocam. Assim, a performance do sacrifício é responsável, simultaneamente, por expiar o caráter liminar da *miss* e por transmiti-lo ao *marcador*, reforçando ainda mais sua condição antiestrutural.

Dessa maneira, é possível concordar que “a ação irradiante do sacrifício é aqui particularmente sensível, pois ele produz um duplo efeito: um sobre o objeto pelo qual é oferecido e sobre o qual se quer agir, outro sobre a pessoa moral que deseja e provoca esse efeito” (Mauss e Hubert 2013 [1899]: 18). Simplificando a afirmação, a performance do sacrifício provoca efeitos mútuos na *miss* (a “vítima”) e no *marcador* (o “sacrificante”), modificando e potencializando os seus respectivos *status* no contexto coreográfico. No caso das *misses*, são destituídas de seu caráter extraordinário, “sagrado”, liminar e antiestrutural. Quanto aos *marcadores*, possuem sua liminaridade potencializada, reforçada e sancionada pela expiação da condição de liminaridade das *misses* que lhes é transmitida através do ritual.

Tendo em vista que as *misses* serão analisadas, mais detidamente, nos capítulos posteriores, satisfaço-me com essa apresentação por agora. Até aqui, tentei mostrar os personagens que compõem o possível drama que pretendo desenhar. Tais personagens configuram-se como elementos estruturais no plano ritual, com suas características muito bem definidas pela própria performance que apresentam nos concursos juninos. Mesmo aqueles personagens considerados como sujeitos liminares, tais como as *misses* e os *marcadores*, possuem uma posição muito definida no contexto performático: a sua própria condição de liminaridade. Entretanto, pretendo apresentar agora alguns elementos estruturais arredios, isto é, personagens que fogem à estrutura narrativa generificada e sexualizada que está implicada nestas performances juninas.

Damas

Apresentados os *cavalheiros*, que compõem a grande massa “masculina” das *quadrilhas*, pretendo agora adentrar no universo dos personagens que integram a grande

ala “feminina” desses grupos coreográficos. A intenção é tentar demonstrar as formas pelas quais esses personagens são constituídos como elementos estruturais de uma narrativa junina. Apresento, portanto, as *damas*. Ouvi diversas vezes, dito especialmente por agentes importantes na produção e regulação dos concursos juninos, que a “beleza das *quadrilhas* está nas mulheres”. Este parece ser outro consenso muito disseminado, que povoa a lógica *quadrilheira* de percepção e avaliação de seu próprio contexto profissional. Embora haja uma presença “masculina” importante, materializada pelos *marcadores* e *cavalheiros*, grande parte do público externo e dos próprios sujeitos que produzem as festas juninas reconhece que a porção “feminina” das *quadrilhas* é a que mais se destaca nesse contexto. É como se todo o discurso coreográfico fosse elaborado em função das *damas*, feito para exibi-las em termos de qualificadores que os *quadrilheiros* avaliam como “graciosidade”, “beleza”, “delicadeza” ou algum outro atributo que esteja incrustado em concepções de “feminilidade” veiculadas no senso comum.

As *damas* são o conjunto de *brincantes* “femininas” que compõem uma *quadrilha*. Ainda que dancem em mesma quantidade que os *cavalheiros* – pois nem as *damas* nem os *cavalheiros* podem dançar desacompanhados em uma *quadrilha* – as *damas* aparentam, visualmente, serem mais numerosas. Sabe-se que toda *quadrilha* é composta por uma quantidade de pares, sendo que o único personagem liminar, que não possui uma *brincante* “feminina” para acompanhá-lo, é o *marcador*. De resto, todos os integrantes, sejam *damas* ou *cavalheiros*, não podem dançar desacompanhados, exceto em momentos coreográficos em que o conjunto de *damas* ou *cavalheiros* realiza passos coletivos que demarcam suas condições estruturais de “feminilidade” ou “masculinidade”. Mas ainda que a paridade de gênero seja perceptível em termos quantitativos, em termos qualitativos as *damas* possuem uma proeminência notória.

Talvez os seus trajes volumosos sejam um dos motivos pelos quais as *damas* são percebidas e avaliadas dessa maneira. Vestem vestidos ou um conjunto de blusa e saia. Seja um ou outro, a parte inferior da roupa, a saia, chama a atenção por ser feita em diversas camadas. Por baixo da saia há um *short*, que pode ser curto ou longo, mas que em muitos trajes, fica aparente e vai até quase o comprimento dos joelhos. Acima do *short* fica a anágua cuja função é dar volume à saia. Por cima da anágua, a saia cheia de babados e aplicações em miçangas e outros materiais. Em Belém, as saias são usadas na altura ou um pouco acima dos joelhos, podendo haver saias mais curtas, que vão até a

metade da coxa e deixam ainda mais aparente o *short* que há por baixo da anágua. As saias lembram os tutus usados pelas bailarinas, embora sejam mais volumosas e, certamente, muito mais coloridas. Alguns trajes de *damas* são compostos por blusas cujas mangas são bastante volumosas e esvoaçantes, o que, visualmente, cria um efeito de preenchimento do espaço cênico com muitas cores, fazendo com que os tecidos das saias e blusas imprimam no ar uma coreografia furta-cor que acompanha o desenho coreográfico realizado pelas *damas* em cena.

Além disso, muitas *quadrilhas* convencionam que os penteados de suas *damas* devem valorizar o comprimento longo dos cabelos. Assim, muitas *damas* dançam com seus cabelos amarrados no formato “rabo-de-cavalo” ou quase completamente soltos, mas devidamente presos para que os cabelos não permaneçam por muito tempo em seus rostos, retornando sempre para trás da nuca a cada movimento corporal. Essa valorização do comprimento longo do cabelo cria também um efeito de movimento que dinamiza o deslocamento dessas mulheres pela *quadra* de apresentações. Por outro lado, há algumas exceções em que as *quadrilhas* optam por um penteado mais discreto para suas *damas*, prendendo seus cabelos em um coque, mas ressaltando o topo do corpo em belíssimos arranjos presos em suas cabeças. Entretanto, por uma questão de valorização dos movimentos dessas mulheres, a opção é quase sempre por penteados que ressaltem o comprimento longo dos cabelos. Ainda falando da parte superior de seus trajes, as *damas*, invariavelmente, utilizam no topo de suas cabeças arranjos decorativos que trazem as cores de sua roupa e são enriquecidos por miçangas, bordados, pequenos objetos ligados à fantasia (frutas, luas, sóis, flores, fogueiras etc) e todo o tipo de material que possa abrilhantar e ressaltar o rosto dessas mulheres. Tais arranjos são conhecidos apenas como *cabeça*. É comum que se diga: “Caiu a *cabeça* da Fulana durante a apresentação! Os jurados tiraram pontos da *quadrilha*!” Da *cabeça* para os pés, as *damas* quase sempre usam sandálias rasteiras, às vezes em estilo gladiador (a depender do tema coreográfico), ou mesmo sapatos de couro e madeira feitos sob medida.

Sugiro, portanto, que todo o traje das *damas* é elaborado no sentido de redimensionar completamente a amplitude de seus corpos em cena, permitindo que, através de suas saias volumosas, mangas esvoaçantes, cabelos irrequietos e *cabeças* chamativas, a presença física dessas *damas* seja potencializada ao máximo, colocando-as, ao mesmo tempo, como protagonistas da narrativa coreográfica e da ocupação do

espaço cênico. Tal qual os *cavalheiros*, as *damas* precisam estar com trajes que denotem um vínculo ou intenção de vínculo conjugal com a parte “masculina” do grupo. Suas roupas, portanto, devem ser confeccionadas com os mesmos tecidos, cores e materiais utilizados nos trajes dos *cavalheiros*. Desse ponto de vista, as roupas dos *brincantes* fazem referência 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.

As *damas* são mulheres jovens, geralmente heterossexuais. São quase sempre meninas adolescentes que não podem mais dançar nas *quadrilhas* da categoria mirim, cuja faixa etária dos *brincantes* vai de 07 a 14 anos. Para dançar numa *quadrilha* adulta, é necessário ter a partir de 13 anos e possuir autorização dos responsáveis legais em caso de a *brincante* estar em condição de menoridade⁹³. Contudo, o que se vê é um conjunto maior de mulheres adultas, certamente na faixa etária da primeira metade dos 20 anos, dançando no São João de Belém. São mulheres aparentemente em pleno exercício de sua vida sexual, porém solteiras ou que namoram alguém que “entende” sua trajetória de vida ligada aos festejos juninos. Esse possível namorado pode ser também um *cavalheiro* de sua mesma *quadrilha*.

Os ensaios de *quadrilha* adulta, como é sabido, são realizados no período noturno em pontos de encontro estratégicos e simbolicamente importantes para os *brincantes*. Para comparecer e permanecer nos ensaios, as *damas* necessitam desfrutar de relativa independência em relação aos pais e namorados, tendo em vista que boa parte de suas madrugadas estarão comprometidas com uma agenda de preparação e apresentação de performances na *quadra junina*. Caso possua um relacionamento mais estável, especialmente quando em coabitação com seu parceiro ou ainda, em casos mais graves, quando é casada legalmente e possui filhos, uma *dama* pode ter sua carreira inviabilizada. Melhor dizendo, o casamento e a gravidez são, em muitos casos, os acontecimentos centrais que marcam a interrupção, talvez definitiva, de uma trajetória feminina no São João.

⁹³ Informação extraída do regulamento dos concursos juninos elaborado pela Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL) em 2014. No Capítulo I fiz uma análise mais detalhada desses documentos.

Entretanto, há possibilidades de contornar essa ruptura. Ao conhecer Mariana⁹⁴, *brincante* de uma *quadrilha* de um bairro “periférico” de Belém, uma mulher casada e com filhos, com mais de trinta anos de idade, fiquei surpreso que ainda estivesse atuando como dançarina no São João mesmo após ter se casado. Embora sob a vigilância do marido, com quem sempre se comunicava pelo celular enquanto perambulávamos pelas ruas do comércio à procura de materiais para confeccionar o seu *traje*, Mariana parecia confortável ao conciliar suas funções como esposa, mãe e *brincante*. Possuidora de uma longa trajetória nos folguedos juninos, disse-me certa vez que seu marido entendia, que tinha ciúme, mas que, com o passar do tempo, passou a confiar mais nela. Acompanhar a história de Mariana e as diversas estratégias que adotava para cumprir com seus compromissos na *quadra junina* me fez perceber com mais nitidez que há um aspecto geracional importante na reconfiguração das relações de gênero entre marido e esposa. No caso em questão, o casamento de Mariana já ultrapassava a duração de 10 anos. Seus filhos, com idade entre 07 e 10 anos, já possuíam relativa autonomia em relação à mãe. Porém, o que mais me interessa analisar é a própria dinâmica conjugal entre marido e esposa, que parece produzir outras lógicas de hierarquias de gênero. Após certo tempo de vínculo marital, os cônjuges aparentam ter tido oportunidades suficientes para alicerçar todos os mecanismos possíveis de dominação e resistência que perpassam as relações de poder baseadas no gênero.

Dizendo de outro modo, é possível inferir que, com o decurso do tempo, marido e esposa desenvolveram maneiras mais eficazes de controlar um ao outro, eliminando desconfianças, que favorecem processos de negociação entre ambos, estabelecendo domínios de atuação generificados nos quais se torna possível minimizar a influência controladora do cônjuge. É possível pensar que a passagem do tempo pode ser responsável pelo estabelecimento de muitas certezas, cuja característica resultante é o aumento da confiança entre os parceiros, baseado num convívio de vigilância cotidiana que é, concomitantemente, permissivo, punitivo e limitador para o casal. Por outro lado, a autonomia da mulher casada para dançar em sua *quadrilha* pode ser fruto apenas de um casamento já desgastado pelo tempo, no qual os parceiros já não possuem o antigo vigor para o exercício do controle recíproco. Se é possível compreender que o poder e seu exercício estão pulverizados em múltiplas fontes de agência, tanto no âmbito macro

⁹⁴ Nome fictício.

quanto micro das relações sociais, pode-se inferir que o casamento ou uma relação estável, ambos instituídos juridicamente pelo Estado, configuram-se como dispositivos que produzem hierarquias de gênero e normatizam a vivência das sexualidades no campo das microrrelações cotidianas entre marido e esposa (Foucault 1988 [1976]; 2006 [1979]).

De todo modo, é importante destacar que há um aspecto geracional, combinado a uma clivagem de gênero, decisivo no que diz respeito à participação de mulheres casadas na *quadra junina*. Com uma idade levemente mais avançada, essas mulheres aparentam desfrutar de maior autonomia frente aos seus maridos. Talvez isso se deva até mesmo a uma suposição machista que, pretensamente, acredita que aquela mulher – um pouco mais velha, com filhos e com um padrão estético corporal com algum desacordo relativo a certas normas de magreza e de aguda jovialidade – esteja fora daquilo que é considerado desejável no mercado dos afetos e do sexo. A idade, aliada ao gênero, opera como fator positivo no que diz respeito à atuação ou à reinserção performática dessas *damas* em suas *quadrilhas*.

Se, por um lado, *damas* mais velhas tem acesso a essa possibilidade de, permanecendo casadas, manterem-se como *brincantes*, por outro lado, as mais jovens *damas*, que estão no início de uma vida conjugal, devem preparar-se para o enfretamento de uma longa jornada através da qual estabelecerão os limites de controle que o casamento pode lhes impor. Se quiserem transformar a interrupção em suas carreiras juninas de definitiva para temporária, essas *damas* deverão esperar a passagem do tempo não de modo contemplativo, mas trabalhando muito para demonstrar a seus familiares que são boas mães, cuidando ininterruptamente dos filhos até que ganhem autonomia relativa, e, principalmente, demonstrando aos seus maridos seus graus de confiabilidade como esposa.

Maria e João⁹⁵, meus interlocutores em campo, parecem estar vivendo um tenso processo de negociação a respeito da possibilidade de Maria, recém casada com João, continuar dançando nas festas juninas. Durante o trabalho de campo, acompanhei as interações entre meus interlocutores no contexto das redes sociais disponíveis na internet. E foi através desse recurso que imediatamente tomei conhecimento da

⁹⁵ Nomes fictícios. Em virtude de se tratar de um assunto delicado, amplamente debatido por meus interlocutores em campo, que diz respeito à vida íntima de um casal, todos os nomes, incluindo o da quadrilha que iniciou a campanha, são fictícios.

campanha “Volta, Maria!”, veiculada por integrantes de sua *quadrilha* que estavam inconformados com fato de João não permitir que sua esposa dançasse com o grupo. Maria era uma *dama* querida e respeitada em sua *quadrilha* devido à sua beleza física e suas competências em dança. A campanha mobilizou muitos integrantes e admiradores da *quadrilha*, todos tentando persuadir João quanto à permissão de que sua esposa dançasse. Interessante notar que João participou ativamente do debate, reafirmando seu posicionamento, embora a voz de Maria estivesse silenciada. Sua opinião só veio a aparecer após uma grande quantidade de comentários postados por seus amigos e admiradores. Em sua fala, afirmou que em nome do amor que sentia pela *quadrilha*, voltaria a dançar. João, por sua vez, inflamou a discussão, dizendo que compraria a briga e “pagaria” para ver se Maria iria dançar. Maria silenciou. Após dezenas de comentários, Maria voltou a falar, justificando que, inicialmente, a decisão de não mais dançar na *quadra junina* teria sido sua, devido ao falecimento de sua avó, a quem tinha como mãe. Em seguida, Maria disse que amava muito a sua *quadrilha* e, por conta desse sentimento tão forte, voltaria a dançar. Maria se calou, João também. Maria não dançou.

O que se pode apreender dessas cenas etnográficas? De um lado, tem-se o esposo de Mariana que, apesar do ciúme e da desconfiança, permite que a esposa dance na *quadra junina*. Do outro lado, temos João, o marido que não permite que Maria continue sua trajetória como *brincante*. Como é possível interpretar essas ações sob o ponto de vista do gênero e da sexualidade? Essas cenas etnográficas nos falam de machismo, sem dúvida, mas, nesse caso, o que é mais interessante ressaltar é o fato de que o ciúme dos maridos configura-se como um ato de reconhecimento de que a *quadra junina* é um espaço de interação social no qual estão em jogo algumas dinâmicas de produção performática dos gêneros, que estimulam ou facilitam envolvimento de ordem sexual entre os *brincantes*, membros da diretoria e até mesmo os integrantes das torcidas e plateias. A exposição do corpo em movimentos de dança, a coreografia baseada nas interações físicas de um casal e a exibição de “feminilidades” e “masculinidades” coreografadas são reconhecidas como fatores que projetam a figura dos *brincantes* como parceiros sexuais em potencial. Mais do que isso, o ciúme dos maridos reconhece que, embora as festas juninas sejam reconhecidamente um domínio com expressiva presença homossexual e “trans”, elas são também, e talvez em primeira

instância, um contexto de performance e fruição de divertimento por parte de sujeitos heterossexuais.

Elementos estruturalmente arredios

Início aqui a apresentação desses personagens estruturalmente arredios no intuito de, após apresentá-los, refletir sobre o possível drama social encenado nas festas juninas de maneira geral. Em seguida, pretendo analisar as formas pelas quais, no contexto de Belém, esses personagens estruturalmente arredios complexificam a ideia de um possível drama encenado, fazendo com que o conceito de performance, em sua qualidade mais fluida em termos de realização artística, seja mais adequado à análise das *quadrilhas* juninas de Belém. Tal qual apresentei o personagens estruturantes do drama, seguirei a mesma sequência para mostrar os personagens estruturalmente arredios, a saber, os *marcadores*, os *cavalheiros*, as *misses* e as *damas*.

Outros marcadores

Em primeiro lugar, pretendo falar dos *marcadores*, mas, para conhecê-los melhor em termos de personagens estruturalmente arredios, será necessário antes falar de uma *Miss Gay*. Segue a apresentação. Conheci Danna Moraes em 2012, quando iniciava o trabalho de campo sobre as festas juninas em Belém (Noletto, 2014). Na época, Danna afirmava-se identitariamente como transexual⁹⁶, estava sozinha, vestida como Iemanjá, pronta para disputar o concurso de Miss Caipira Gay⁹⁷ no Centur. Percebendo que estava desacompanhada, sem equipe de produção, ofereci ajuda à Danna com seu traje. Meu intuito era estabelecer diálogo com a candidata. Delicadamente, recusou meu auxílio, mas estabelecemos diálogo. Ficamos conversando sobre assuntos diversos relativos ao São João: os concursos de *miss*, os trajes das candidatas concorrentes, as dificuldades para disputar um concurso, a presença da diversidade sexual e de gênero no contexto junino paraense. Danna era uma candidata não muito conhecida no meio *quadrilheiro*, não possuía um currículo de vitórias no São

⁹⁶ Tempos depois, após nos encontrarmos várias vezes em campo, passou a utilizar a categoria travesti para referir-se a sua identidade de gênero e sexualidade.

⁹⁷ Adiante, explicarei com mais detalhes alguns aspectos relativos à categoria de *miss* intitulada Gay e/ou Mix.

João e, por isso, não chamava muito a atenção de suas concorrentes. Seria possível arriscar dizer que Danna era uma candidata *iniciante*. Contudo, ao contrário do que poderia parecer, Danna possuía uma história de 12 anos como *brincante* na *quadra junina* de Belém, ainda que não tivesse a fama desejável para uma candidata ao concurso de *miss*.

E, dentre tantas *misses* experientes, conhecidas como *veteranas*, com suas torcidas e equipes de produção numerosas, Danna surpreendeu a todos os presentes, inclusive as suas próprias concorrentes, quando foi consagrada pelos jurados como a campeã daquele certame. Danna fincou seu nome na história da *quadra junina* do Pará ao conseguir o título de campeã de um concurso com abrangência estadual. O título conquistado representaria, a partir de então, um novo momento em sua carreira no contexto *quadrilheiro*, trazendo-lhe inclusive novas ambições.

Passou-se o tempo, reencontrei Danna em 2014 no concurso municipal de *quadrilhas* promovido pela FUMBEL (Fundação Cultural do Município de Belém). Danna estava à frente, como *marcadora*, da *quadrilha Sedução Cabocla*, representando o Tapanã, bairro considerado “periférico” em Belém, distante cerca de 19km do centro da cidade (Figura 07). No ano em que nos conhecemos (2012), sua *quadrilha* não havia disputado nenhum concurso na *quadra junina* de Belém. Entretanto, Danna afirmou que a fundação do grupo junino data do ano de 2011. Haviam disputado apenas três *quadrinas juninas* (em 2011, 2013 e naquele ano de 2014). Curiosamente, quando nos conhecemos, Danna relatou ter vínculos com a *quadrilha* “Flor do Norte”, não mencionando se este grupo havia sido fundado por ela ou que ela possuía uma *quadrilha* própria. O que importa dizer é que, naquele ano de 2014, Danna estava levando para um importante certame uma *quadrilha* imatura, com *brincantes* inexperientes e com uma estrutura de produção ainda precária. Danna revelou:

(Danna) – Eu tenho uma formação muito grande como *brincante* e, vendo a necessidade do meu bairro [Tapanã] de ter mais grupos que deem mais oportunidade aos jovens que não possuem outro meio, outro acesso à cultura, eu me levantei dentro do meu bairro pra fundar o grupo junino “Sedução Cabocla”, que trabalha com isso: com a inserção à cultura dos jovens que estão na marginalidade.

(Rafael) – Agora, assim, tu tens quantos anos de São João?

(Danna) – Eu tenho 12 anos de São João.

(Rafael) – Mas tu sempre dançaste como *dama*?

(Danna) – Não. Eu comecei como homem [*cavalheiro*], depois eu passei pra *dama* e fiz a minha trajetória: comecei como *brincante* e hoje eu sou *marcadora*, estilista, coreógrafa, coordenadora, fundadora e patrocinadora da

minha *quadrilha*. E ganhei um título estadual também [referindo-se ao concurso de Miss Gay do Centur em 2012]. [...] Pra tu teres noção, o grupo que a gente está apresentando hoje nunca dançou. São todos iniciantes. É o primeiro ano de tudo.

(Rafael) – E tu pegaste esse grupo, esse desafio... [Danna não me deixou finalizar a pergunta]

(Danna) – Cru! Cru! Cru! Se tu visses os ensaios, tu choravas! Então, pra mim, minha vitória maior é essa: ter pego um grupo cru e hoje em dia fazer uma apresentação boa como a gente fez agora. Porque eu tenho certeza de que foi muito boa, apesar de algumas coisas, falhas, mas a maior parte a gente deu um show!

Para os parâmetros de qualidade juninos, a *quadrilha* de Danna não teve um bom desempenho. Apresentou muitos erros coreográficos em termos de sincronia e segurança entre os *brincantes*. Apesar de seu ânimo, Danna não parecia não ter conseguido convencer o júri acerca de suas competências como *marcadora*. No entanto, no que tange o escopo deste texto, é necessário apontar alguns elementos que contribuem para o posicionamento de Danna Moraes, em sua condição de personagem deste enredo, como um elemento estruturalmente arredo.

Há uma curiosidade importante em sua trajetória. Logo em nosso primeiro contato em 2012⁹⁸, Danna fez questão de afirmar que era uma mulher transexual, recusando e afastando de si todo e qualquer estigma vinculado à categoria travesti. Depois, nos encontros subsequentes que tivemos em 2014, Danna já recorria à categoria travesti para falar de si. Sua autoidentificação oscilava, chegando a dizer: “eu me considero um ser humano; e eu faço do meu dia a dia o meu momento de ser feliz”. Por um lado, sua estratégia retórica era recusar a estigmatização ora definindo-se como transexual ora como um ser humano em sentido amplo, atrelando um sentido de dignidade à sua imagem. Por outro lado, com o passar do tempo, encarava os riscos de assumir para si a identidade travesti como uma possibilidade de autodefinição. De algum modo, Danna aparentava construir uma visão positivada da categoria travesti ao afirmar, entre risos, que

(Danna) – Eu sou a única! Eu sou a única *marcadora* do São João! Gay e feminina! Os homens tomaram conta do São João e eu acho que eu sou a única [*marcadora*] da *quadra junina* todinha! Eu mereço um prêmio [gargalhadas]!

(Rafael) – Será que tu és a primeira *marcadora*?

(Danna) – Não. Como travesti eu acho que sim. Como gay não, já tiveram outras. Como travesti assumida eu sou a primeira.

⁹⁸ Ver Noleto (2014), texto no qual há um detalhamento maior sobre nosso primeiro contato.

(Rafael) – Então, tu estás fazendo história no São João?

(Danna) – Eu acho que sim. Eu vou puxar os arquivos, mas eu acho que eu sou a primeira travesti *marcadora* de Belém.

Assumir uma identidade travesti poderia significar que Danna, com o passar dos anos, estabeleceu comigo uma relação de maior confiança, tendo certeza de que eu não a enxergaria com base nos estigmas atribuídos às travestis no amplo senso comum. A segunda possibilidade, e a que julgo mais pertinente, é a de que Danna passou a reconhecer o potencial positivo da categoria como ferramenta política de autoidentificação, utilizando-a para demarcar sua importância dentro do próprio contexto *quadrilheiro*. Ou seja, ser, ao mesmo tempo, travesti e *marcadora*, poderia representar uma excelente oportunidade para inscrever-se na história do São João de Belém como pioneira, na condição de primeira *marcadora* travesti dos concursos juninos da cidade. Nesse caso, superando o estigma, houve um aproveitamento do potencial subversivo, em seu sentido positivado, contido na categoria travesti, revertendo a sua condição marginal através da quebra de um tabu no contexto *quadrilheiro*: a hegemonia “masculina” no cargo de *marcador*.

Do ponto de vista do gênero e da sexualidade, há outro fator a destacar. Quando, em 2012, Danna afirmou categoricamente ser transexual, numa óbvia recusa a ser denominada como travesti, estava disputando um concurso de *Miss Gay* e, desse modo, viu-se inserida num meio em que a “feminilidade” deveria ser ressaltada. Nesse caso, definir-se como transexual contribui para afastar de maneira mais eficiente os resquícios de toda e qualquer substância “masculina” que ainda possa ser percebida em sua apresentação de si. Embora o âmbito dos concursos de *Miss Gay* seja percebido como território das travestis, gays e pessoas transgênero, Danna sentiu-se mais segura com a autoidentificação como mulher transexual.

Porém, dois anos mais tarde, Danna identificou-se espontaneamente como travesti. Essa identificação coincide com o momento de sua vida profissional em que assumiu com mais afinco atividades consideradas como predominantemente “masculinas”. Isto significa dizer que, ao assumir-se como *marcadora*, coreógrafa, estilista, coordenadora, fundadora e patrocinadora da *quadrilha Sedução Cabocla*, Danna intuitivamente aproximou todas essas funções profissionais à identidade sexual e de gênero travesti. Sua percepção demonstra que, ao colocar-se como protagonista de um grupo junino, estaria completamente envolvida com âmbitos de atuação profissional

tradicionalmente atribuídos aos homens heterossexuais, no caso das funções de direção das *quadrilhas*, e aos homens gays, no caso das funções artísticas vinculadas ao núcleo criativo desses grupos juninos. De todo modo, tais funções estão ligadas a um contexto “masculino” de atuação profissional, seja ele predominantemente homossexual ou heterossexual. Assim, a identidade travesti apresenta maior compatibilidade com as novas ambições profissionais de Danna, marcando sua “feminilidade” sem deixar de ressaltar os vestígios de “masculinidade” percebidos como necessários para ocupar os cargos de *marcadora*, patrocinadora e diretora da *Sedução Cabocla*. Neste caso, Danna parece reconhecer que a condição de transexualidade está atrelada a uma ideia de “passividade” plenamente “feminina”, o que seria conflitante com suas novas atribuições de comando diante de seu grupo junino. Em geral, como se verá adiante, as mulheres transexuais ocupam o cargo de *damas* em muitas *quadrilhas*, assumindo uma atuação mais discreta e tida como mais “feminina” no contexto *quadrilheiro*.

Mas, afinal, do ponto de vista do gênero e da sexualidade analisados nesse contexto junino, por que a atuação de Danna Morais como *marcadora* pode ser tomada como um exemplo de elemento estrutural arredo? É necessário lembrar, logo quando apresentei todos os personagens estruturais do enredo, que o cargo de *marcador* é percebido amplamente como o lugar da masculinidade indubitável. Em geral, os *marcadores* são homens cuja virilidade e heterossexualidade são tidas como verossímeis, despertando o desejo sexual de muitos *brincantes* gays. Como dito, os *marcadores* ocupam uma posição liminar nos concursos juninos, representando um elo entre os *brincantes*, a plateia, os jurados e a equipe de produção da *quadrilha*. Os *marcadores* estão *betwixt and between* (Turner 2005 [1967]) em relação à estrutura que orienta a narrativa junina, pois estão, simultaneamente, dentro e fora do conjunto de *brincantes*; são líderes solitários, pois não têm par, de um grupo de dançarinos.

Diante de um cargo estritamente vinculado à ideia de “masculinidade” ou, pelo menos, de fixidez do gênero, seja ele “masculino” ou “feminino”, a emergência de uma travesti para desempenhar a função de *marcadora* surge como um ato subversivo das lógicas *quadrilheiras*, pois inscreve uma “feminilidade” ambivalente e uma sexualidade não-heterossexual no centro propulsor da *quadrilha*, ou seja, no cargo projetado para o exercício do poder de comando sobre o grupo durante todo o processo de ensaios e apresentação de suas performances nos concursos juninos. Ao desestabilizar a “masculinidade” vigente e hegemônica no cargo de *marcador*, a categoria travesti

configura-se como uma presença perturbadora de um ordenamento de gênero e sexualidade já bem estabelecidos nos concursos juninos. Danna Moraes não é a única. Durante o trabalho de campo, havia outra travesti ou pessoa transgênero exercendo a função de *marcadora*. No entanto, não consegui estabelecer contato com ela para que pudéssemos aprofundar o diálogo e a análise. Ainda assim, a emergência desses sujeitos desafia as lógicas *quadrilheiras* e parece anunciar mudanças.

Mais do que isso, ser uma *marcadora* travesti significa ocupar uma condição de dupla liminaridade, extrapolando o que se entende por liminar nesse contexto performático. Se o cargo de *marcador* representa por si só uma posição liminar dentro da estrutura narrativa do ritual, ser uma *marcadora* travesti é transcender essa condição, criando novos parâmetros para a definição de liminaridade nos concursos juninos. Do ponto de vista performático, os *marcadores* são personagens situados nas fronteiras da estrutura narrativa. Do ponto de vista do gênero e sexualidade, as travestis transitam entre as definições de “masculino” e “feminino” vigentes socialmente. Do ponto de vista simbólico, ambos, *marcadores* e travestis, compartilham a condição de serem fronteiriços, mediadores entre dois universos de significação⁹⁹.

Outros cavalheiros

Pretendo falar agora dos *cavalheiros* em termos daquilo que entendo como elementos que fogem à gramática de gênero instituída no contexto junino. Começo pelo exemplo de Camila Marquezyne. Camila é uma jovem travesti “negra”, figura conhecida por marcar presença nos concursos juninos realizados por produtores culturais da “periferia” de Belém, especialmente do Jurunas, bairro onde reside. Geralmente vestida com short jeans bem curto e blusas que deixam a barriga à mostra, Camila transita pela sede do *Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso me Afofiná* (ou simplesmente *Rancho*) com muita familiaridade. Conhece e é conhecida

⁹⁹ Leach (1983) dedicou-se a analisar a carga simbólica contida em seres mediadores, fronteiriços, presentes em sistemas míticos. O autor afirma que “em qualquer sistema mítico, encontraremos uma sequência persistente de discriminações binárias do tipo humano/sobre-humano, mortal/imortal, masculino/feminino, legítimo/ilegítimo, bom/mau... seguidas de uma mediação para cada par de categorias assim distinguidas. A “mediação” (nesse sentido) é sempre alcançada com a introdução de uma terceira categoria, que é “anormal” ou “anômala” em termos de categorias “racionais” comuns. Por isso os mitos estão cheios de monstros fabulosos, deuses encarnados, mães virgens. Esse meio-termo anormal, não natural, sagrado, é tipicamente o foco de todas as práticas de tabu e de ritual” (Leach 1983: 62).

por todos do bairro, afinal, para os sujeitos que residem nas “periferias” de Belém e, ao mesmo tempo, integram o universo *quadrilheiro*, os concursos do *Rancho* são uma grande vitrine para ver e ser visto. Quero com isso ressaltar o enorme peso simbólico que possuem o bairro do Jurunas e o *Rancho* como centros produtores de cultura popular em Belém. Desse ponto de vista, nem o Jurunas nem o *Rancho* são “periferias”, mas “centros” de produção cultural, que concentram um grande número de concursos juninos e de outras manifestações artísticas típicas da cultura popular urbana como, por exemplo, o carnaval¹⁰⁰.

O fato é que, durante o trabalho de campo e nas incursões etnográficas que fiz para acompanhar os ensaios da *Sedução Ranchista*, grupo junino vinculado ao *Rancho*, o meu olhar se acostumou com a presença de Camila, vendo-a dançar nos ensaios e transitar pelo espaço ostentando sua condição “feminina” de gênero. Aos meus olhos, Camila era uma das tantas *damas* da *quadrilha*. Somente após algum tempo de convívio decorrido, fui capaz de perceber o meu engano quando, finalmente, ao observar a *quadrilha* e contabilizar os pares, identifiquei que Camila, na verdade, ocupava a posição de *cavalheiro*. Sua condição coreográfica estava vinculada ao polo “masculino” da performance. Entretanto, havia um paradoxo ali instaurado: como e por que alguém que assumiu publicamente uma identidade travesti (com todos os seus ônus sociais e morais) vai repentinamente assumir, no contexto da performance, uma identidade de gênero “masculina” da qual pretende distanciar-se, ao menos fisicamente, em seu cotidiano? No que tange sua atuação como *cavalheiro*, Camila é um exemplo paradigmático, sua trajetória no São João de Belém já contabiliza 10 anos de experiência. Dançou 06 anos na *quadrilha Roceiros de Santa Luzia* e há 04 anos é integrante da *Sedução Ranchista*, ambos os grupos do bairro do Jurunas¹⁰¹. Ao falar sobre sua identidade de gênero, Camila diz:

(Camila) – Não. Eu não sou mulher 24h por dia. A maioria do dia eu sou mulher, mas pra mim é uma barreira mesmo porque eu realmente me considero mulher. E é um pouco difícil eu sair [dançar na *quadrilha*] de homem, mas é o costume mesmo. Eu nunca dancei de mulher em nenhuma *quadrilha*!

¹⁰⁰ Para saber mais sobre as atividades do *Rancho* e as práticas festivas realizadas no bairro do Jurunas, ver Rodrigues (2008).

¹⁰¹ Refiro-me à trajetória de Camila considerada até o ano de 2014, período em que tive contato mais próximo com esta interlocutora.

(Rafael) – Mas, no caso, tu estás dançando de homem porque tu nunca dançaste como *dama* em nenhuma *quadrilha* ou porque a *quadrilha* não permitiria?

(Camila) – É porque a *quadrilha* não permite e também porque eu... pra mim, não tem problema dançar de homem, não tem problema nenhum! Eu preferia dançar de homem mesmo [sic].

(Rafael) – Mas tu nunca sentiste vontade de vestir o traje das *damas*?

(Camila) – Já. Já. Mas isso não é coisa, bicho de sete cabeças. Eu me sinto bem [vestida] de homem também.

(Rafael) – E, no caso, a *quadrilha* não permite [que travestis dance como *damas*]...

(Camila) – Não. O dono da *quadrilha* não permite. Todos os *viados* tem que ser homens na festa junina.

(Rafael) – Mas tu achas que todas as *quadrilhas* deveriam permitir?

(Camila) – É... [disse reticente]. Eu acho que poderia ser permitido. Realmente, eu acho que uns 80% das *quadrilhas* em Belém praticamente são dominadas pelos... homossexuais, gays... Todos dançam [vestidos] de mulher.

(Rafael) – Então, no teu caso, tu não tens problema em dançar como homem? Tu gostas?

(Camila) – Gosto... Gosto sim. Inclusive eu acho que, [dançando] como mulher eu teria um pouco de trabalho ainda, eu não ia me desenvolver bem porque eu nunca dancei [como *dama*].

O depoimento de Camila contém algumas revelações. Em primeiro lugar, é necessário ressaltar que em todas as situações que vivemos ou estivemos juntos em campo, nunca encontrei Camila vestida como homem. Pelo contrário, sua aparência sempre ressaltou a “feminilidade” de sua construção identitária como travesti. As únicas situações em que a encontrei com *trajes* “masculinos” foram nos concursos de *quadrilha*, nos quais desempenhava a função de *cavalheiro*. No entanto, o depoimento acima aponta para o fato de que Camila não é mulher “24h por dia”. Com base na convivência que tivemos em campo e nas observações que realizei acerca de sua circulação no contexto junino, sugiro que esta fala de Camila esteja se referindo ao período no qual a porção “feminina” de sua identidade travesti é suspensa, talvez apagada, para o desempenho de suas funções como *cavalheiro* em seu grupo coreográfico. O caráter ritualizado das festas juninas proporciona uma destituição temporária da identidade sexual e de gênero vivenciada no cotidiano. Ou seja, o ritual marca um momento transitório no qual a dimensão ordinária da vida cotidiana cede lugar ao caráter extraordinário de produção do simbólico por meio do próprio do ritual e das performances que o compõem.

Se é possível entender que o ritual e a performance operam sempre no registro do extraordinário, sugiro que Camila provoca uma inversão em sua condição permanente de liminaridade. Sendo travesti, do ponto de vista estrutural, Camila está

situada nos interstícios da oposição binária homem/mulher, assumindo para si uma condição de liminaridade. Contudo, essa é sua identidade permanente, vivida no cotidiano, experimentada no domínio ordinário de sua vida social. Mas é no ritual – os concursos juninos – que essa identidade liminar é temporariamente desconstruída, fazendo com que Camila retorne a uma identidade plenamente “masculina” da qual se desvinculou. Isto significa que, do ponto de vista de Camila, a condição de liminaridade está representada pela vivência de uma identidade “masculina” no período dos concursos de *quadrilha*. Se, de um ponto de vista hegemônico, a identidade travesti constitui uma fuga à norma binária e heterossexual, representando uma condição de liminaridade, do ponto de vista travesti, reviver uma identidade plenamente “masculina” constitui-se como um momento de exceção no qual a condição de liminaridade está representada pelo retorno à experiência corporal com a “masculinidade”. A lógica está inversa, pois Camila já desfruta de uma condição permanente de liminaridade e tem no ritual um mecanismo performático para regressar à norma sexual e de gênero. Neste caso, sob a lógica travesti, estar de acordo com as normas heterossexuais da sexualidade e com os padrões prescritos ao gênero “masculino” representa estar numa condição liminar, em estado de excepcionalidade. Através do ritual e da performance, Camila transforma o estrutural (a identidade “masculina”) em antiestrutural (a identidade “masculina” revivida por uma travesti).

Mas o depoimento de Camila também guarda uma denúncia: o impedimento que algumas *quadrilhas* impõem às suas *brincantes* travestis, transexuais e transgêneros de ocuparem as posições coreográficas das *damas*. Em algumas *quadrilhas* há uma proibição expressa quanto a esse assunto. Sugiro que, por esse motivo, muitas dessas *brincantes*, ao invés de dançarem como *damas*, aceitam desempenhar as funções dos *cavalheiros* para poder garantir o direito de dançar na *quadrilha* com a qual mais se identificam. Este parece ser o caso de Camila. Embora não demonstre insatisfação com sua condição de *cavalheiro*, Camila está ciente da proibição que lhe atinge desde a época em que iniciou sua trajetória na *Roceiros de Santa Luzia*. Talvez por esse motivo, de acordo com suas próprias palavras, tenha se “acostumado” a ocupar as posições “masculinas” na *quadrilha*. Sua atitude revela a aceitação de uma norma que, muito além de se referir apenas ao contexto junino, pressupõe uma “essência” “masculina” que, supostamente, habitaria o corpo desses sujeitos travestis, transexuais e transgêneros. O impedimento de que essas pessoas dançam como *damas* é a legitimação

de um senso comum que acredita numa “essência” generificada dos sujeitos, entendida como uma substância em termos biológicos. Há uma recusa ao reconhecimento de que essas identidades sexuais e de gênero assumidas publicamente pelas *brincantes* possam conferir-lhes uma “feminilidade” plena. Sob esta lógica, tais *brincantes* não são mulheres e, por isso, não podem dançar como *damas*.

Por fim, a atuação de Camila coloca em evidência a construção performática do próprio gênero (Butler, 2010a; 2010b). Apesar de ostentar uma identidade marcada pelo “feminino”, a travesti afirma que não se sairia bem dançando como *dama*, pois não tem experiência como dançarina para desempenhar tal função coreográfica. Sua fala demonstra que é a experiência na performance que molda a percepção de gênero provocada nos sujeitos que contemplam os concursos de *quadrilha*. Ainda que seja travesti, sua experiência performática de 10 anos como *cavalheiro* torna crível a sua atuação cênica no polo da “masculinidade”. Assim, o gênero é um aprendizado corporal conquistado pelos ensaios coreográficos. Camila provoca a reflexão sobre como, no contexto junino, o gênero é vivido de modo exacerbado, estereotipado e, por isso, fantasioso. No contexto *quadrilheiro*, as *damas* e os *cavalheiros* não agem como mulheres e homens em suas vidas ordinárias. Suas performances são uniformizadas coreograficamente para tornarem-se críveis exatamente porque são estereótipos do comportamento usual. De acordo com o entendimento de Camila, em sua vida cotidiana ela é uma mulher e, sendo assim, seu comportamento “feminino” não é percebido como a performance de um estereótipo. Pelo contrário, esta performance rotineira do “feminino” torna-se profundamente arraigada, ganhando o status de realidade ao passo que a performance excepcional do “masculino” ganha veracidade porque é calculada e ensaiada para ser exibida nos concursos de *quadrilha*. Sugiro que, para Camila, é mais fácil lidar com a produção do estereótipo de gênero quando este se mantém distanciado de sua própria identidade social. Trata-se de produzir uma caricatura da alteridade “masculina” que também habita seu corpo. Dançar um estereótipo de “masculinidade”, neste caso, é uma maneira ritual de reconciliação com uma alteridade “masculina” que é parte integrante da identidade sexual e de gênero própria das travestis.

Outro caso notório ocorre com Fantiny Dourado (Figura 08). Fantiny é um sujeito transgênero que dança como *cavalheiro* na *Tradição Junina do Benguí* (ou simplesmente *Tradição*, como denominam os seus *brincantes*). Embora haja uma diversidade sexual e de gênero no seu conjunto de *brincantes*, essa *quadrilha* não

permite que tais pessoas ocupem posições coreográficas não condizentes com sua designação sexual biológica. Ou seja, a *Tradição Junina do Benguí* não autoriza que homens gays, mulheres transexuais, travestis e sujeitos transgêneros dançam como *damas*. Fantiny, neste caso, é obrigada a dançar como *cavalheiro* caso queira permanecer como *brincante* da *Tradição*. Em seu cotidiano, Fantiny é classificada como “uma gay feminina” muito conhecida no bairro do Benguí por sua homossexualidade e pelas interações afetivas e sexuais que tem com os homens do bairro. Além de sua atuação como *cavalheiro* na *Tradição*, Fantiny é também conhecida por disputar os concursos de *Miss Gay*, especialmente o concurso denominado “A melhor do bairro”, certame famoso realizado no Benguí logo após o encerramento oficial do período junino em Belém. Entretanto, apesar de ter experiência performática no contexto *quadrilheiro*, tanto como *cavalheiro* quanto como *Miss Gay*, Fantiny ainda não possui uma projeção expressiva entre as *misses* renomadas e ainda não ganhou nenhum grande título de reconhecimento por seu trabalho como dançarina, sendo, por isso, considerada como uma *miss iniciante*. Fantiny é também funcionária do *Ateliê Cabocla*, considerado um dos centros de produção de trajes juninos e *montagens* de *misses* situado no bairro do Benguí.

Embora seja tratada sempre no “feminino” e reconhecida em seu bairro como uma *Miss Gay* iniciante, Fantiny não se apresenta socialmente como travesti ou transexual, não fez nem demonstra interesse em fazer quaisquer transformações corporais que lhes confira uma identidade corporal “feminina”. Sua plenitude como sujeito político consiste em estar assentada em uma identidade transitória: é homem e mulher simultaneamente, sem que essas categorias de gênero sejam plenamente ressaltadas nem atenuadas em sua aparência física de modo definitivo. Sugiro que é justamente essa apresentação de si que possibilita um trânsito relativamente confortável entre a identidade “masculina” de *cavalheiro* e a identidade “feminina” de *miss*.

Sabe-se que entre os *cavalheiros* de uma *quadrilha* é pública e notória a presença de homens cisgênero que se identificam como homossexuais. Há um espaço para a homossexualidade no interior dessa ala “masculina” da *quadrilha*, chegando a ser um consenso disseminado o fato de que a maioria dos *cavalheiros* é composta por homens gays. No entanto, meu ponto de discussão aqui mobilizado em relação à presença de Fantiny entre os *cavalheiros* não se refere à sexualidade, pretendo falar em termos de gênero. Do ponto de vista da sexualidade, Fantiny está em posição adequada

em relação aos seus colegas que também são *cavalheiros*. Porém, do ponto de vista do gênero, Fantiny escapa à condição cisgênero em sua vida cotidiana, superpondo identidades “masculinas” e “femininas” em sua apresentação de si, sem inscrever plenamente em seu corpo as marcas identitárias de um gênero predominantemente “feminino” ou “masculino”. Se, como já dito, os *cavalheiros* representam o polo “masculino” da estrutura narrativa junina, a presença de Fantiny surge como um elemento perturbador dessa “masculinidade” cisgênero hegemônica. Tanto a travesti Camila Marquezyne quanto a transgênero Fantiny Dourado, em sua condição de *cavalheiros* nas suas respectivas *quadrilhas*, constituem-se como elementos estruturais arredios ao drama estético que é elaborado pelas narrativas das danças juninas.

Além de Fantiny, a *Tradição Junina do Benguí* possui outro caso paradigmático acerca de dois de seus *cavalheiros*. Quero contar agora a história de Mayk e Dênis. Mayk tem 31 anos, “branco” e *brincante* com experiência de 15 anos na *quadra junina* de Belém. Durante esse tempo, dançou como *cavalheiro* na *Roceiros da Mocidade*, *Os Matutos*, *Tradição Junina do Benguí* e, por fim, *Reino de São João*. Mayk é também pai-de-santo, comandando o *Fundere Ny Vodum Adere Mokum Aleram*, um terreiro de candomblé Jêje situado nas entranhas do bairro do Benguí¹⁰². Fundado em 2002, o terreiro de Mayk configura-se como um dos importantes pontos de sociabilidade homossexual, travesti, transexual e transgênero no bairro do Benguí. Por conta de um calendário cíclico de seus rituais religiosos e de suas festas também impregnadas de religiosidade, o terreiro atrai a presença de interessados diversos, dentre eles, as *gays* do Benguí. Muitas dessas *bichas* transitam pelo universo *quadrilheiro*, sendo *cavalheiros*, *damas* ou até *misses gays* em suas respectivas *quadrilhas*. Quando conheci Mayk, em 2014, ele estava namorando Dênis há alguns meses. Dênis tem 20 anos, “moreno”, ocupa a posição de *cavalheiro* na *Tradição Junina do Benguí*, bairro onde reside.

Naquele ano de 2014, a *Tradição Junina do Benguí* resolveu colocar em cena um beijo gay, inserindo-o numa brincadeira tradicional das festas juninas: a barraca do beijo (Figura 09). Um dos formatos dessa brincadeira tradicional consiste em “prender” moças e rapazes em uma barraca. Essas pessoas só serão libertas caso alguém pague certa quantia de dinheiro para ter o direito de beijá-las. Em alguns casos, o beijo pode

¹⁰² Para maiores informações sobre os terreiros de matriz afrorreligiosa nas regiões metropolitanas de Belém, Belo Horizonte, Porto Alegre e Recife, ver o site “Mapeando o Axé”.

ser recusado e a pessoa continuará “presa” até que apareça alguém de seu agrado para beijá-la.

Quanto à encenação proposta pela *Tradição Junina do Benguí*, o beijo foi posto em cena da seguinte forma: nos minutos finais da coreografia, quatro *cavalheiros* trazem para o centro do espaço cênico uma barraca do beijo. As três *misses* da *quadrilha* (*Miss Caipira*, *Miss Mulata* e *Miss Simpatia*) adentram a barraca para aguardar o beijo de algum *cavalheiro* do grupo. Três *cavalheiros* beijam cada uma das *misses*. Porém, quando um quarto *cavalheiro* distraído se dirige à barraca com o intuito procurar uma *dama* para beijá-la, eis que surge de dentro da barraca outro *cavalheiro*. Diante do inusitado, o *cavalheiro* surpreendido demonstra espanto e dúvida ao olhar para o conjunto de *brincantes*. Por sua vez, os *brincantes*, acompanhados também pelas vozes da torcida, gritam: “Bei-ja! Bei-ja! Bei-ja!”. Ao ouvir o estímulo de seus companheiros e do público, os dois *cavalheiros* se beijam. O beijo foi protagonizado pelo casal de *cavalheiros* Mayk e Dênis. Os dois se conheceram no período de ensaios da *Tradição Junina do Benguí*, mais precisamente no mês de março, quando Dênis ingressou no grupo do qual Mayk já fazia parte. Embora fossem, de fato, um casal de namorados, Mayk e Dênis não configuravam um *par* em sua *quadrilha*, pois pares compostos por pessoas do mesmo gênero são terminantemente inadmissíveis. Durante todo o desenvolvimento da coreografia, ambos só poderiam formar *pares* com as *damas* disponíveis na *quadrilha*. Contudo, no fortuito momento da barraca do beijo, a hegemonia heterossexual da coreografia foi temporariamente quebrada e desafiada.

Em uma noite dos concursos juninos organizados pela FUMBEL, uma das muitas oportunidades em que nos encontramos, entrevistei Mayk e Dênis para saber da experiência que estavam tendo naquela *quadra junina*.

(Rafael) – Como tem sido a experiência de fazer essa barraca do beijo gay no São João de Belém?

(Mayk) – Tá sendo muito diferente! Eu já danço no São João há muito tempo e essa ideia que eles trouxeram destacou um pouquinho a quadrilha. Essa ideia fez um diferencial porque sempre o coreógrafo gosta de trazer coisas diferentes. Então, ele resolveu inovar esse ano, trazendo esse beijo, né?

(Rafael) – E o que as pessoas estão falando quando elas veem vocês dançando?

(Dênis) – Com relação a isso [beijo gay], tem muitas pessoas que gostam e tem muitas que criticam. Mas o importante é que a gente veio pra fazer a diferença independente do que as pessoas pensam.

(Rafael) – E vocês ficaram com medo da *quadrilha* perder ponto, de ser prejudicada...?

(Mayk) – No início sim, né? A gente ficou com medo da reação do público porque tem muito preconceito. E como a *quadrilha* é uma *quadrilha* grande, tem nome e já tem vários títulos, a gente imaginou que as pessoas teriam uma reação completamente diferente. Principalmente os jurados. Mas no início, a gente foi com a cara e a coragem pra ver no que ia dar. A nossa ideia era só levar [o beijo gay] no concurso *sujo* [concursos de ensaio], que é o preparatório. Aí, depois a gente viu que a reação do povo e dos jurados não prejudicou em nada. Aí, a gente resolveu levar pro São João [concursos oficiais]. Mas no início a gente tinha muito medo sim.

(Rafael) – Vocês mudam o tipo de beijo que vocês dão dependendo do lugar?

(Dênis) – Depende do lugar. Porque tem lugares que tem muita criança e a gente acha melhor não... É porque fica meio chato, entendeu? Mas só que tem outros lugares onde a gente dança mais tarde, onde tem pessoas mais maduras, adultos, aí a gente já faz uma coisa mais assim... ousada.

(Rafael) – Mayk, e como vai ser o beijo de hoje?

(Mayk) – Nós estamos decidindo ainda [risos]

(Rafael) – Não vais nem me contar essa surpresa, né? [risos]

(Mayk) – Ainda não... [risos] Até porque ainda nem me falaram como vai ser. Eu, na minha opinião, [o beijo] seria só um selinho no rosto...

O depoimento do casal revela uma mistura de empolgação com temor pelas possíveis penalidades que a *quadrilha* poderia sofrer caso o beijo não fosse amplamente aceito pelos jurados. Estava em jogo a reputação de um grupo junino muito renomado em Belém e, mais do que isso, estritamente vinculado às tradições juninas. O próprio nome da *quadrilha* remete ao fato de que o grupo *Tradição Junina do Benguí* é uma *quadrilha* roceira, cuja composição coreográfica valoriza passos “tradicionais” da cultura junina, ressaltados por *trajes* também percebidos como “tradicionais”. Neste caso, a *quadrilha* construiu para si uma imagem pública na qual a palavra “tradição” é compreendida como significante de certo conservadorismo que torna a cultura estática e, ao mesmo tempo, entendida sob um ponto de vista que reconhece a dinâmica da cultura e a possibilidade de invenção das “tradições”¹⁰³. Assim, trabalhando dentro do escopo da própria “tradição” junina e utilizando-se de uma brincadeira muito usual nos folguedos de São João (a barraca do beijo) a *Tradição Junina do Benguí* subverteu a lógica heterossexual muito arraigada nas festas juninas. A própria heterossexualidade, neste contexto, é percebida como “tradicional”, pois representa uma sexualidade aceita

¹⁰³ Há uma vasta literatura em Ciências Humanas que problematiza as “culturas” e suas “tradições” como entidades criadas socialmente em contextos históricos e políticos específicos. Essa bibliografia opera com a noção de que as “tradições” são produzidas de modo político, servindo, inclusive, para criar nacionalismos e forjar identidades culturais. As abordagens são diversas e, devido ao escopo deste capítulo, não as discutirei em detalhes. Recomendando a leitura de Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2012 [1983]) e Anderson (2008 [1983]). No âmbito antropológico, no qual a discussão gira em torno dos mecanismos conceituais através dos quais os antropólogos formulam o conceito de “cultura” e reconstruem as “tradições” e a “realidade” do contexto etnográfico, sugiro a leitura de Roy Wagner (2012 [1975]) e Manuela Carneiro da Cunha (2009).

de modo hegemônico, nos moldes prescritos pelo catolicismo popular, que é o componente religioso originário dos folguedos juninos dos quais se tem conhecimento até os dias atuais¹⁰⁴.

Essa sexualidade heterossexual é também acompanhada pela ideia de monogamia e de sexo para fins reprodutivos. Ao colocar em cena um beijo entre dois *cavalheiros*, a *Tradição Junina do Benguí* reconheceu publicamente, e por meio da performance inserida naquele contexto ritual, um fator amplamente conhecido nos bastidores juninos: a onipresença da homossexualidade “masculina”. Até então, ainda que fosse de conhecimento público, a homossexualidade dos *cavalheiros* sempre esteve restrita aos âmbitos em que os *brincantes* estão fora do espaço cênico. Trazer a homossexualidade para a culminância da apresentação dessa *quadrilha* representou, de algum modo, deixar emergir no tempo e no espaço da performance parte de toda a pletora classificatória sexual e de gênero que integra as *quadrilhas* de Belém.

No entanto, apesar do grande avanço em colocar a questão da homossexualidade em pauta, tal emergência de parte da diversidade sexual e de gênero é explicitamente asséptica, sendo moralmente adaptada ao gosto dos conservadorismos ainda vigentes. É nesse sentido que Mayk e Dênis, por orientação de seu próprio coreógrafo, aumentam ou diminuem o tempo e a intensidade possivelmente erótica de seu beijo a cada noite de apresentação, conforme o público presente. A ideia de recato acaba por se constituir como um parâmetro para delimitar o tipo de beijo que será empreendido pelo casal durante a performance. O recato é mobilizado com o intuito de suavizar os estigmas sexuais geralmente atribuídos à homossexualidade, especialmente os que dizem respeito às noções de “pecado”, “promiscuidade” e “luxúria”. Essa precaução moral existiu por conta do temor de que a *quadrilha* perdesse pontos nos concursos oficiais, muito frequentados por famílias com suas respectivas crianças, caso algum jurado entendesse o beijo como ofensivo à moral.

Prova disso foi a diferença espantosa que pude constatar entre dois momentos distintos em que o beijo foi encenado. Acompanhei a primeira apresentação do grupo ainda nos *concursos de sujo*, isto é, nos certames não oficiais realizados nas periferias

¹⁰⁴ Embora a atual referência religiosa aos folguedos juninos seja o catolicismo popular, Chianca (2013a) explora a origem pagã das festas de junho em torno do fogo.

de Belém¹⁰⁵. Ao dançar no Clube São Domingos, localizado no bairro do Jurunas, Mayk e Dênis investiram em um beijo mais ousado e demorado, arrancando gritos da plateia e garantindo, a partir de então, a repercussão positiva das apresentações da *Tradição Junina do Benguí* durante toda a *quadra junina*. Por estarem em um espaço cultural periférico de Belém, dançando num contexto em que não se verifica a presença de famílias e crianças, o casal sentiu-se à vontade para empreender um beijo mais profundo. Apesar de os *quadrilheiros* também valorizarem a conquista da vitória nos *concursos de sujo*, perder em um certame desse tipo não consiste em um desastre. Pelo contrário, os *concursos de sujo* são uma oportunidade de testar os impactos causados pela *quadrilha* no público presente e no corpo de jurados. Dessa forma, caso a performance seja negativamente avaliada, ainda há tempo hábil para *limpar* a coreografia, retirar ou acrescentar células coreográficas, eliminar todo e qualquer componente performático que esteja atrapalhando o bom andamento das apresentações da *quadrilha*. No caso em questão, Mayk e Dênis me contaram que, após terem acesso às justificativas que os jurados preenchem em seus formulários de avaliação, perceberam que havia opiniões muito discordantes. Por um lado, a *quadrilha* foi muito elogiada por sua inovação, por outro lado, houve jurados que nomearam o beijo como “desnecessário”, conforme relato de Mayk. No balanço feito por Dênis, as avaliações negativas ao beijo certamente partiram de jurados heterossexuais, evidenciando que, não obstante a homossexualidade estar presente em todo esse contexto de cultura popular, há uma homofobia sorrateira, que tem influência direta no resultado dos certames juninos.

Outra polêmica agitou o universo *quadrilheiro* de Belém com relação ao beijo *gay* encenado pela *Tradição Junina do Benguí* em 2014. Trata-se de uma acusação de plágio. A contenda envolveu os grupos *Junina Tradição* (de Recife, capital de Pernambuco) e *Tradição Junina do Benguí* (de Belém). Em 2013, a *quadrilha* pernambucana realizou uma coreografia na qual colocava em cena um casamento homossexual entre dois *cavaleiros*¹⁰⁶. Havia em seu cenário uma suntuosa barraca do beijo utilizada para ambientar a narrativa. Ao contrário das *quadrilhas* de Belém, em

¹⁰⁵ Há um esforço por parte da Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL) para que os *quadrilheiros* abandonem o uso do termo “concurso de sujo” para utilizarem a expressão “concurso de ensaio”. Alguns *quadrilheiros* entendem essas iniciativas como processos autoritários de disciplinarização da cultura por parte do Estado. Tratei do assunto Capítulo I.

¹⁰⁶ Para saber mais sobre a apresentação da quadrilha “Junina Tradição” (Recife), consultar reportagem de Luna Markman (2013) e ver vídeo disponível em: <http://youtu.be/2v6sca8cJ-8> [Acesso em 02.08.2014].

toda a região nordeste do Brasil os grupos juninos possuem compulsoriamente a figura dos noivos e a realização de um casamento como parte fundamental da narrativa. No caso do grupo de Recife, a composição heterossexual do casamento foi substituída por um casal formado por dois homens. No ano seguinte, ainda que não tenha colocado um casamento em cena, a *quadrilha* paraense colocou a barraca do beijo e, a partir dela, celebrou um beijo gay entre dois *cavalheiros* conforme mostrado anteriormente. Após a repercussão da performance da *quadrilha* de Belém, muitos *quadrilheiros* paraenses encheram a página oficial do grupo do Benguí no *Facebook* com acusações de que teria plagiado a *quadrilha* pernambucana. Os *brincantes* se defenderam, tentando escapar às ofensivas, mas as evidências não colaboravam para que se chegasse a uma conclusão favorável a eles: tudo indicava fortemente a existência de um plágio.

Para os propósitos desse trabalho, não importa identificar se houve ou não cópia. Contudo, o que interessa discutir é o fato emblemático de, pela primeira vez na história, o questionamento da heterossexualidade ser inserido de maneira explícita no contexto *quadrilheiro* em diversas regiões do país. Tal inserção se deve ao fato de que, muito recentemente, os termos “casamento igualitário” ou “matrimônio igualitário” ganharam espaço no vocabulário corrente em diversos lugares do mundo após as discussões em torno do reconhecimento do casamento civil igualitário como um direito garantido constitucionalmente (Almeida 2006). No Brasil e na América Latina a repercussão desse debate ganhou força nos últimos anos, especialmente após a aprovação da “Ley de Matrimonio Igualitario”, em 2010, na Argentina. Quanto ao Brasil, a partir de 2011, casais homossexuais puderam requerer o reconhecimento de união estável nos cartórios do país. Somente a partir de 2013, através de iniciativa do poder judiciário brasileiro, o casamento civil homossexual pôde ser celebrado em quaisquer cartórios nacionais por solicitação direta ou por meio da conversão da união estável em casamento. Contudo, o casamento civil igualitário ainda não é um direito constitucional no Brasil. O fato de que essas *quadrilhas* tenham colocado a homossexualidade em cena é uma clara demonstração de que os grupos de cultura popular têm se apropriado de discussões contemporâneas acerca da sexualidade, estando mais abertos, inclusive, para redimensionar a importância dada ao reconhecimento das identidades sexuais e de gênero reivindicadas por seus próprios *brincantes*.

O idealizador do beijo gay em Belém foi Kléber Dias, *marcador* da *Tradição Junina do Benguí*. Kléber é heterossexual, “branco” e casado. Ocupa o cargo de

marcador há 11 anos na *Tradição Junina do Benguí*. Sua identidade de gênero e sua sexualidade não fogem à regra das convenções hegemônicas da “masculinidade” e heterossexualidade geralmente requeridas para quem ocupa o cargo de *marcador*. Com relação à ideia do beijo *gay*, Kléber contou:

(Kleber) – Essa ideia surgiu... Fui eu mesmo [quem sugeriu]. Numa rodada de amigos, eu falei pra eles que esse ano eu ia colocar o beijo *gay* no São João, liberar a *quadra junina*. Porque há muita discriminação, como a homofobia, com o homossexual. Eu disse: “Então, a gente vai fazer o beijo *gay*. Não importa o que eles vão falar, a gente vai levar pro São João esse beijo *gay* esse ano! Se a gente vai perder ou ganhar, isso não interessa pra mim!”. Eles toparam a ideia e a gente foi e levou pro São João.

(Rafael) – E como é que tem sido a repercussão?

(Kléber) – Muito boa a repercussão! O povo acatou a proposta da *quadrilha*. E todo mundo fala que é muita ousadia que a *quadrilha* está levando pra rua. E o pessoal tá gostando muito até agora!

(Rafael) – E Tem *gay* dançando como *dama* na *quadrilha*?

(Kléber) – Não. [disse enfático e decisivo] Nada contra, mas não tem.

(Rafael) – Por quê? Você acha que quebra um pouco o *conjunto* [de *brincantes*]?

(Kléber) – Com certeza! Eu acho que *quadrilha* é par. É homem e mulher. Homem é homem e mulher é mulher! Não importa o sexo que ela leve [referindo-se à sexualidade]... Mas homem é homem e mulher é mulher.

(Rafael) – Mas tem muito *gay* no São João?

(Kléber) – Tem muito!!! [risos] De 24 [*cavalheiros*] tem 18 [*gays*] na *Tradição*!!!

(Rafael) – E por que os *gays* gostam tanto de São João?

(Kléber) – O São João é deles, o carnaval é deles. Eles fazem a festa deles!

O depoimento de Kléber mobiliza a “homofobia” e a “discriminação” como males sociais que devem ser combatidos. Sob essa perspectiva, seu discurso procura enfatizar que, nos dias atuais, com a crescente visibilidade dos homossexuais como sujeitos políticos a reivindicar políticas de reconhecimento e redistribuição, essa discriminação não é mais cabível¹⁰⁷. Por outro lado, se existe certa percepção dos danos causados pelos mecanismos discursivos que produzem a opressão no formato de homofobia, a fala de Kléber contém também um entendimento de caráter muito essencialista, pautado em supostas evidências biológicas, que produz, por sua vez, um discurso transfóbico.

¹⁰⁷ Para o aprofundamento da discussão sobre essas políticas de reconhecimento e redistribuição relacionadas aos movimentos feministas, antirracistas e LGBT, recomendo a leitura do debate entre Fraser (1996; 2009 [1997]) e Young (2009 [1997]). Em trabalho publicado anteriormente (Noletto, 2014), discuti, através do campo realizado nos concursos juninos de Belém, algumas formas pelas quais homossexuais e pessoas trans pressionam o Estado no sentido de obterem políticas de reconhecimento que os reposicionem como sujeitos nesse contexto de produção da cultura popular. Muito da discussão que empreendi está baseado nesse debate estabelecido por Fraser e Young.

Se a homofobia – ainda que seja legitimada com muita adesão por parte das camadas mais conservadoras das sociedades – pode ser considerada uma forma de opressão devidamente comprovada e injustificada socialmente, a transfobia ainda não desfruta de tal interpretação de modo mais amplo, pois desafia as lógicas assertivas dos saberes médicos no que diz respeito à existência de uma “essência” “masculina” ou “feminina” inscrita, biologicamente, nos corpos. Assim, o depoimento de Kléber carrega uma contradição, pois reconhece que a emergência e a aceitação das identidades sexuais (como a homossexualidade) é uma questão de foro social e cultural, contudo, quando o assunto são as identidades de gênero (como as identidades trans), Kléber recorre ao discurso essencializante de que “homem é homem e mulher é mulher”. Esta fala está completamente pautada em uma perspectiva biológica hegemônica, que recusa a compreensão de que as identidades de gênero são também construções sociais, culturais e políticas desenvolvidas ao longo da história.

A opinião de Kléber, que simultaneamente combina um posicionamento contrário à homofobia e mantém uma postura limitadora quanto às identidades trans, é desdobramento de um senso comum que reconhece a possibilidade de tolerar a existência da homossexualidade “masculina” desde que enquadrada num pretensão modelo “igualitário” pautado na virilidade dos sujeitos. Nesse caso, não haveria espaço para comportamentos e condutas que escapem às definições hegemônicas de “masculinidade” reconhecidas socialmente. A pretensão da “igualdade” e “simetria” nesse modelo pautado pela virilidade gay deve muito à construção identitária que o movimento gay norte-americano conseguiu elaborar durante a década de 1970, criando a figura emblemática e estereotipada do gay viril, o *macho man*¹⁰⁸. A *Tradição Junina do Benguí* coloca um paradoxo em cena, complexificando o entendimento acerca do campo da sexualidade nesse contexto de produção de cultura popular. Percebe-se que a

¹⁰⁸ A bibliografia especializada problematiza a emergência dessa identidade viril no contexto homossexual. Para Perlongher (2008 [1987]: 102), quando analisa mudanças no sistema hierárquico *bicha-bofe*, o surgimento dessa identidade viril indicava que, do ponto de vista daqueles que poderiam ser considerados *bichas*, “já não se procuraria submeter-se perante o machão, mas ‘produzir’ em si mesmo certo modelo *gay* que passaria, entre outras coisas, por uma recusa de ‘bichice’ e por uma defesa – ainda que retórica – de certa pretensão de masculinidade”. Gontijo (2009: 33) avalia que “surge, a partir da década de 1970, um modelo de homossexualidade que se afasta da imagem da travesti, mas também daquela do pederasta ou do bissexual que não ‘se assume’ como tal; tais imagens são substituídas por outra até certo ponto ‘machista’, esportiva e superviril associada à luta pela reivindicação da igualdade dos direitos entre homossexuais e heterossexuais e à demarcação de territórios (“guetos”) de caráter sexuado. São os ‘gays’ à americana [...] os *macho man*”. Para saber mais sobre categorias identitárias forjadas no surgimento de um movimento homossexual e (posteriormente) LGBT no Brasil, ler Júlio Simões e Regina Facchini (2009) e James Green (2000).

quadrilha que propõe a inserção de um beijo *gay* como parte integrante da narrativa coreográfica trazida ao público é, agora, a mesma *quadrilha* que não aceita que homens homossexuais, travestis, mulheres transexuais e pessoas transgênero dance como *damas*. De um lado, tem-se uma vontade de combate à homofobia, de outro tem-se discursos transfóbicos produzidos a partir de regras internas à *quadrilha*, visto que, atualmente, os regulamentos dos certames oficiais e dos concursos das “periferias” de Belém não impedem que os sujeitos dance em quaisquer *quadrilhas* de acordo com suas identidades de gênero e sexualidade¹⁰⁹.

Conforme tentei mostrar até aqui, a travesti Camila Marquezyne, da *Sedução Ranchista*, e a transgênero Fantiny Dourado, da *Tradição Junina do Benguí*, são personagens centrais nessa trama. Em seus respectivos grupos juninos estão impedidas de dançarem como *damas* caso quisessem. Muitas vezes essas *brincantes* acabam por internalizar a ideia de que uma pessoa trans dançando como *dama* pode “destoar” do conjunto, possivelmente acarretando perda de pontos para a *quadrilha* na avaliação dos jurados, embora os próprios regulamentos tenham eliminado essa interdição. No caso de uma estrutura narrativa (os enredos juninos) com lugares evidentemente generificados, muitos *brincantes*, por diversos motivos, acabam por ocupar, no plano simbólico, posições de gênero muito deslocadas de suas identidades no plano cotidiano. No entanto, há também muitos outros sujeitos que conseguem ocupar uma posição coreográfica condizente com suas identidades de gênero e sexualidade – como é o caso de pessoas trans com identidades “femininas” que dançam como *damas*. Do ponto de vista de uma nova configuração política das identidades sexuais e de gênero, essas pessoas desfrutam da possibilidade de reconhecimento público como sujeitos políticos que reivindicam para si tais identidades. Porém, na perspectiva da construção binária e heterossexual das danças juninas, esses sujeitos constituem-se como elementos estruturais arremidos que embaraçam a compreensão assertiva sobre a existência de apenas dois gêneros, “masculino” e “feminino”, e uma sexualidade, heterossexual.

Outras misses

¹⁰⁹ Ver capítulo I.

Neste ponto do texto, quero trazer algumas narrativas relacionadas às *Misses Gays* ou *Misses Mix* como são conhecidas. Antes de chegar a falar das *Misses Gays* ou *Mix*, informei apenas a existência de três categorias de *miss*, a saber, *Miss Caipira*, *Miss Mulata* e, finalmente, a *Miss Simpatia*. Tal informação refere-se às três categorias de *miss* que são percebidas como elementos estruturais de suas respectivas *quadrilhas*. Ou seja, essas três categorias de *miss* estão de acordo com uma percepção hegemônica de gênero e sexualidade, que postula certa inteligibilidade para o conjunto de *misses* a partir de uma interligação entre o gênero “feminino” cisgênero e a suposta heterossexualidade dessas dançarinas. No entanto, há uma quarta categoria de *miss* que, nessa interpretação que estou tentando construir à luz das teorias de ritual e performance, configura-se como um elemento estrutural arredo no plano performático das *quadrilhas* juninas. Essa quarta categoria é denominada pelos *quadrilheiros*, em seus próprios termos êmicos, como *Miss Gay* ou *Miss Mix*. Trata-se de uma categoria englobante, representada pelos termos “*gay*” ou “*mix*”, que abrange homens *gays*, travestis, mulheres transexuais e pessoas transgênero. Em outras palavras, a categoria *gay/mix* refere-se a todos aqueles sujeitos que, na lógica *quadrilheira*, não são reconhecidos como mulheres.

Certa vez, quando iniciava oficialmente o meu trabalho de campo para construir um projeto de pesquisa em 2012, encontrei com Ricardo Catete (*in memoriam*) em um concurso junino de *Miss Mix* no Centur. Ricardo havia sido meu professor na graduação em Música (Universidade do Estado do Pará) e tínhamos relativa proximidade, embora não fôssemos exatamente amigos. Ao encontrá-lo, contei-lhe que estava fazendo trabalho de campo para construção de meu projeto de pesquisa com vistas a ingressar no doutorado em Antropologia. Nesse momento, Ricardo revelou-me que, há alguns anos (por volta de 2003), havia trabalhado na Gerência de Linguagem Corporal (GLIC) da FCP/Centur, setor coordenado por Fafá Pinheiro e que cuida da organização dos concursos juninos em âmbito estadual.

Durante o período em que lá trabalhou, apareceram as demandas pela implantação de um concurso junino de *Miss Gay*. De acordo com informação fornecida por Ricardo, foi ele quem sugeriu a designação *Mix* para denominar os concursos de dança e beleza destinados à diversidade sexual e de gênero no contexto junino de Belém. Para denominar os concursos de *Miss Gay* com a categoria *Mix*, Ricardo afirmou que havia se inspirado no nome do “Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da

Diversidade Sexual” (ou simplesmente Mix Brasil), um importante evento (hoje realizado em São Paulo) destinado à divulgação e debate de produções culturais (especialmente as cinematográficas) relacionadas à população LGBT. Diante da diversidade de identidades sexuais e de gênero que compõem o rol de candidatas aos concursos juninos de *Miss Gay*, a categoria *gay* tornou-se insuficiente para abarcar tantos e tão diferenciados sujeitos – embora até hoje ainda seja usada por muitos *quadrilheiros* como sinônimo dessas múltiplas identidades. Frente a esse impasse, Ricardo afirmou ter sugerido, durante uma reunião de planejamento dos certames juninos, a categoria *Mix* como passível de resolver a questão. Sendo indefinida, trata-se de uma categoria que admite a ambiguidade, trazendo consigo a ideia de fusão, pois o seu próprio significado, quando traduzido ao português, poderia ser atribuído como “mistura”, “misturar”, “fundir”, tornar artificialmente homogêneas coisas que são distintas entre si.

O fato é que hoje a denominação *Mix* é amplamente utilizada pelos *quadrilheiros*, constando em suas falas e, por isso, integrando a linguagem corrente das pessoas envolvidas com atividades juninas. Embora tenha sido sugerida de cima para baixo, isto é, de um órgão do governo para os *quadrilheiros*, o termo foi bem aceito, percebido como adequado às especificidades dos sujeitos representados e interessados nessa categoria. Isso influenciou, inclusive, nos concursos de *Miss Gay* realizados nas “periferias” de Belém. Atualmente, muitos desses certames adotam em seus materiais de divulgação o termo *Mix* para fazer referência a esse tipo de concurso. A lógica *quadrilheira* postula que, embora não sejam considerados plenamente como mulheres, esses sujeitos “tem um pouco de tudo. Um pouco de homem e de mulher dentro deles. Uma mistura das duas partes femininas e masculinas”, conforme argumentou Fafá Pinheiro ao tentar me explicar a adoção da categoria *mix* nos concursos juninos promovidos pelo Centur. É válido dizer que, neste caso, meus interlocutores concebem a existência de um grande divisor relativo às categorias de *miss*. Assim, para diferenciá-las quanto a atributos de gênero e sexualidade, os *quadrilheiros* mobilizam as categorias *Miss Mulher* (que abrange mulheres cisgênero divididas entre as categorias *Caipira*, *Mulata* e *Simpatia*) e *Miss Gay* ou *Mix* (categoria englobante para *gays*, *travestis*, *transsexuais* e *transgênero*).

Em termos comparativos, a *Miss Mix* é idêntica à *Miss Mulher* em alguns aspectos: dança uma coreografia com duração de 2 (dois) minutos e interpreta

personagens que fogem a certas classificações estruturais¹¹⁰. Ao acompanhar os certames com frequência, é perceptível que estas personagens são quase sempre bruxas, fadas, ciganas, escravas, seres mitológicos da Amazônia, indígenas, orixás, caboclos, encantados, prostitutas, mágicas, animais e uma infinidade de outros seres e sujeitos que habitam o universo mágico, religioso, sexual, não-ocidental e, em alguns casos, fantasioso. De todo modo, essas personagens demonstram escapar aos sistemas classificatórios formalmente admitidos na estrutura social e política por nós compartilhada. Isto é, as personagens interpretados coreograficamente pelas *Misses Gays*, tal qual como ocorre com as *Misses Mulheres*, são caracterizados por uma condição de liminaridade, que as coloca *betwixt and between* (Turner 2005 [1967]) em relação a uma estrutura social que nos é familiar.

Conhecidas as semelhanças, apresento a diferença. Enquanto as *Misses Mulheres* podem e devem dançar junto de suas *quadrilhas*, as *Misses Gays* ou *Mix* não desfrutam dessa prerrogativa. Isto significa dizer que há um concurso separado, realizado em data diferenciada em relação ao concurso de *quadrilhas* e de *Miss Mulher*. Apesar de representarem suas respectivas *quadrilhas*, as *Misses Mix* dançam sozinhas, desacompanhadas de seus grupos coreográficos e sem a condução do *marcador* da *quadrilha* no momento em que seu *traje* é apresentado ao corpo de jurados. Para a *Miss Mix*, representar uma *quadrilha* pode significar que esteja recebendo apoio financeiro para custear a confecção de seu *traje*. Ou, como é mais comum, significa que, para fazer sua performance, a *Miss Mix* recebeu emprestado o *traje* de uma das *Misses Mulheres* da *quadrilha* em questão. Quanto ao *traje*, é válido ressaltar que segue os mesmos moldes das *Misses Mulheres*, sendo indiferenciados.

Dadas essas informações, pretendo agora trazer um caso específico que está diretamente relacionado às *Misses Gays* ou *Mix*. Tal caso explica também minha própria inserção neste contexto etnográfico, iluminando algumas motivações pessoais para que eu formulasse uma pesquisa sobre os concursos juninos em Belém e dedicasse atenção para as dimensões das hierarquias de gênero, relações raciais e experiências com a sexualidade em evidência nesse contexto junino. Isso implica dizer que, de minha parte, havia um envolvimento pessoal anterior com o universo *quadrilheiro*, embora este

¹¹⁰ O tempo de duração de uma coreografia é variável. No caso em questão, refiro-me aos concursos oficiais (FCP e FUMBEL). Porém, nos concursos realizados nas “periferias” de Belém, as coreografias podem chegar a cinco minutos de duração. Cada regulamento de concurso define o tempo de coreografia conforme avaliação de sua comissão organizadora.

envolvimento fosse indireto e, à época, não estava formatado como um interesse de pesquisa. Cheguei aos concursos juninos por meio de alguém que se tornaria uma futura *Miss Gay* ou *Mix* conforme relato adiante.

Em Belém, cursei a graduação em Música e, aos poucos, transformei-me em cantor profissional, cantando pelos teatros e bares da cidade. A partir desse contato com a música, fui conhecer o teatro e, conseqüentemente, cheguei à dança. Fui um quase ator e quase bailarino. Em 2004 fui aprovado em primeiro lugar na audição para integrar a *Companhia das Artes*, uma companhia de teatro e dança financiada pela antiga Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN/CENTUR), vinculada ao governo do Estado. Ingressei como cantor e ator. Conheci Ronald Bergman, diretor e coreógrafo da *Companhia* que se tornou um amigo, responsável por uma parte significativa de minha formação artística, especialmente quanto a questões de atuação cênica. Na *Companhia*, conheci bailarinos espetaculares em vários estágios de formação, dialoguei com atores iniciantes e veteranos, tive contato com artistas plásticos, amadureci em termos profissionais, artísticos e pessoais. Absolutamente todos os integrantes eram de bairros “periféricos” da cidade, incluindo a mim, que morava no bairro do Mangueirão, mas estava atrelado a uma condição social de classe média-baixa. Dois desses integrantes da *Companhia* transformaram-se em meus amigos especiais, pessoas de quem sempre me recordo pela admiração profissional que nutro por eles e pela amizade que ficou guardada entre nós: Arianne Pimentel e Carlos Pinheiro.

Ambos bailarinos, vindos do bairro do Jurunas, Arianne e Carlos tinham competência extrema para a dança, eu os admirava, queria dançar como eles. Por sua vez, sentia que admiravam a mim, gostavam de me ouvir cantar. Arianne tem uma família intimamente ligada à produção do Carnaval e do São João no Jurunas. Carlos era extremamente tímido, falava pouco, expressava-se mais com seu corpo em movimento. Ensaivamos todas as tardes no Centur, recebíamos uma ajuda de custo mensal e o fato de transitar pelos corredores da Fundação me possibilitava ter contato com pessoas-chave na sistematização de ações culturais promovidas pelo governo do Estado. Arianne e Carlos me traziam notícias do São João de Belém, comentavam os concursos de *miss* e, gradativamente, fui percebendo que os concursos de dança e beleza eram catárticos para os sujeitos da “periferia” daquela cidade, especialmente as mulheres e os homossexuais.

Aos poucos, fui sendo socializado na linguagem desses concursos que movimentam o São João, mas, ainda assim, era uma socialização à distância, pois, vivendo como um sujeito de classe média, eu não fazia parte daquele universo como *brincante*, mas apenas como espectador. Além do São João, havia outros concursos de beleza e fantasia que representavam grande interesse para os integrantes da *Companhia* como, por exemplo, o “Rainha das Rainhas”¹¹¹. Em tempos de concurso, todos ficavam alvoroçados e eu ouvia considerações de verdadeiros especialistas no assunto. Até então, ouvia sem tentar entender muito profundamente a lógica de produção desses concursos. Ouvia porque queria compartilhar momentos de diversão com meus amigos bailarinos e não exatamente porque queria entrar nesse universo. Entre uma cena e outra, uma coreografia e outra, comentávamos sobre candidatas, belezas, fantasias, adereços, personagens.

Após o fim da *Companhia das Artes*, ocorrido pelas instabilidades administrativas e oscilações nas prioridades orçamentárias que caracterizam as gestões políticas, ganhei bolsa de estudos para estudar ballet nas duas melhores escolas de dança de Belém. Permaneci pouco tempo nesses dois espaços, mas lá também entrei em contato com bailarinos profissionais e pude perceber com maior nitidez a circulação de pessoas e corpos entre os universos da dança erudita (ballet, dança moderna e contemporânea) e da dança popular (São João, Carnaval, Cordões de Bicho). Os homens bailarinos que se profissionalizam em Belém são advindos, quase em sua totalidade, das “periferias” e classes subalternas da cidade. Encontram na dança possibilidades de redenção de suas condições de exclusão social e descobrem também que a dança constitui um universo alternativo para a expressão de suas sexualidades.

¹¹¹ O “Rainha das Rainhas” é um concurso de beleza realizado em Belém pelas Organizações Rômulo Maiorana, conjunto de empresas de comunicação afiliadas à Rede Globo de Televisão. O concurso é composto por um número significativo de candidatas, todas mulheres cisgênero, que representam os clubes desportivos e recreativos da cidade de Belém. Cada candidata veste uma fantasia temática, composta por um figurino vestido no corpo (em geral, um biquíni estilizado), um adereço na cabeça e um resplendor. As fantasias representam recriações de seres míticos, lendas amazônicas, aspectos da cultura popular etc. O objetivo do concurso é eleger a rainha do carnaval paraense, que será a candidata considerada mais bela, com figurino mais elaborado e com a coreografia mais impactante segundo a avaliação do corpo de jurados. Em 2014, o concurso realizou a sua 68ª edição. Sobre o lançamento da edição de 2014, ver notícias disponíveis nos links a seguir: <http://www.ormnews.com.br/noticia/rainha-das-rainhas-incia-na-proxima-segunda-feira> e <http://g1.globo.com/pa/para/jornal-liberal-ledicao/videos/t/edicoes/v/concurso-rainha-das-rainhas-2014-e-lancado-em-belem/3065148/> [Acesso em 03.08.2014]. Para saber mais sobre o “Rainha das Rainhas”, sugiro conferir fotos disponibilizadas neste link: <http://g1.globo.com/pa/para/fotos/2013/02/veja-fotos-das-candidatas-ao-rainha-das-rainhas-2013.html#F699622> [Acesso em 03.08.2014]. Há também um vídeo com a performance de uma das candidatas, disponível no link a seguir: <http://youtu.be/CFU5hN3q33E> [Acesso em 03.08.2014]

Aliás, sugiro que são os mercados “periféricos” de dança popular que alimentam os mercados “centrais” de dança erudita, apresentando às donas de escolas de danças meninos homossexuais com potencial para profissionalização. Nestes termos, o São João constitui-se como uma grande vitrine de oportunidades no âmbito da dança em Belém.

Pendurei as sapatilhas, passaram-se dez anos, perdi o contato com Arianne e Carlos. Guardava apenas uma saudade de ambos e de outros amigos que fiz nesta *Companhia*. Ronald Bergman, o coreógrafo, faleceu em 2009 e perdemos mais um elo que poderia nos unir com um convite para atuar em um futuro espetáculo. Não nos esbarrávamos pela cidade, nunca nos vimos nesses anos todos e só hoje consigo perceber que, além dos processos comuns como envelhecer, casar, trabalhar e estudar, havia algumas distâncias sociais que contribuía para o nosso afastamento: não frequentávamos os mesmos lugares. O São João sempre esteve ao meu redor e eu nunca o esqueci. Mesmo quando frequentei, por inúmeras vezes os concursos juninos do Centur, havia um olhar interessado, respeitoso, mas distanciado de minha parte. Eu não me via exatamente dentro do São João, apenas o tangenciava, olhava alguns concursos. Quando vislumbrei a oportunidade de ingressar no doutorado em Antropologia, percebi que tinha um campo inteiro nas mãos, questões antropológicas rentáveis e uma perspectiva inédita de observação de uma das festas mais expressivas da cultura popular, valorizando eixos temáticos nunca abordados nesse campo, tais como relações raciais, relações de gênero e identidades sexuais. O São João de Belém apresenta tais questões como pontos iluminadores sobre o lugar da homossexualidade, da travestilidade e da transexualidade na vida social local. Mais do que isso, as festas juninas deixam expostos os processos de construção de noções de “feminino” e de “feminilidade”, que orientam as relações de gênero nas “periferias” da cidade.

Após um hiato de dez anos, reencontrei Arianne e Carlos. Algumas vezes durante esses anos, tentei entrar em contato com meus dois amigos, mas conseguia acesso somente à Arianne, que me revelou o real motivo para que Carlos estivesse inacessível: estava envergonhado porque havia empreendido um processo de transformação em Thayla Savick¹¹². Estavam lá no Jurunas e transitavam entre salas de

¹¹² Durante todo o processo de construção deste trabalho tenho me comunicado com Thayla Savick, que autorizou que eu contasse parte da história de nossa amizade, revelando, inclusive, o seu nome masculino anterior.

escolas de dança (no caso de Arianne) e terreiros de São João (no caso de Thayla). Há um componente emocional nesse reencontro e a própria figura de Thayla me obriga a enxergar a passagem do tempo e as transformações que todos nós sofremos interna e externamente. Inevitavelmente, Thayla, uma travesti “negra” de corpo escultural, colocou-me diante da constatação de que já não somos os mesmos e de que estamos sempre em processo. Talvez essa seja a reflexão mais profunda legada pela travestilidade: os processos contínuos de transformação humana. Hoje, Arianne é professora de dança, Mestre em Artes (UFPA), integrante de uma famosa companhia de danças de Belém e, eventualmente, é convidada para atuar como jurada nos concursos juninos de Belém e do interior do Pará. Apesar de ser reconhecido como bailarino exemplar, Carlos abandonou a formalidade das aulas de ballet para transformar-se em Thayla, uma travesti que, segundo suas próprias definições, possui uma beleza que não se via em Carlos. Thayla chama a atenção, ganha assovios, recebe cantadas, sente o desejo nos olhos dos homens. Thayla para o trânsito e atrai olhares que o franzino, “negro” e “feminino” Carlos jamais atrairia. Em sua experiência, é mais compensatório ser Thayla.

Por outro lado, tenho que ressaltar o imenso destaque que Thayla Savick possui na *quadra junina* de Belém. Ter feito uma transição de gênero e abandonado a carreira no ballet não significou a perda de seus privilégios como bailarina. Thayla é coreógrafa requisitada e, no período do São João, recebe uma grande demanda de trabalho para “montar” *misses*, isto é, elaborar suas coreografias e cuidar de todo o processo de produção de suas apresentações. Sua primeira cliente foi Gabrielle Pimentel, prima de Arianne. Através do desempenho de Gaby (como é conhecida) ao longo de anos de carreira no São João, Thayla demonstrou suas competências como coreógrafa, chamando a atenção de *quadrilheiros* e de outras *misses* rivais (Figura 10). Thayla ganhou mercado no São João e, junto com outros tantos homossexuais e travestis, integra um coletivo de profissionais que fazem a *quadra junina* acontecer. Isso significa dizer que, para muitos homossexuais, travestis e pessoas trans que habitam as “periferias” de Belém, a *quadra junina* apresenta uma possibilidade real de aquisição de renome através da entrada no mercado informal de produção dos certames de cultura popular. Tal renome profissional é alcançado com muitos anos de esforço na luta pela conquista de títulos nos concursos de dança e beleza. Ter um título, especialmente dos concursos oficiais do governo e do Estado, significa ser legitimado publicamente em

termos de competência profissional, o que abre um leque de oportunidades de trabalho durante diversos períodos do ano.

Mas para além de coreógrafa, Thayla Savick tornou-se uma importante *Miss Gay* ou *Mix* da *quadra junina* de Belém. Em 2012 ganhou sua consagração, imprimindo seu nome na história do São João ao conquistar o primeiro lugar no concurso de *Miss Gay* promovido pelo *Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso me Amofiná (Rancho)*¹¹³. Entre os *quadrilheiros*, o concurso de *Miss Gay* do *Rancho* é considerado o mais importante certame junino destinado ao público LGBT, superando inclusive os concursos oficiais promovidos pelo Governo do Estado e Prefeitura de Belém. Ser vencedora do *Miss Mix* do *Rancho* é ter um *status* diferenciado nas “periferias” de Belém, conquistando uma respeitabilidade no âmbito *quadrilheiro*. Mais do que isso, a conquista de um título desse porte significa a abertura de um mercado de trabalho para as *Misses Gays* ou *Mix* vencedoras. São elas que, durante toda a *quadra junina*, coreografam as *Misses Mulheres*, imprimindo em seus corpos uma gestualidade específica para a linguagem coreográfica desses certames. Para além do trabalho coreográfico com as *misses*, há também a possibilidade de coreografar *quadrilhas* inteiras, fato que aumenta consideravelmente os ganhos financeiros de muitos homossexuais, travestis e transgênero habilitados para exercer o cargo de coreógrafo. Nesse caso, ter ganhado um título de *Miss Gay* ou *Mix* configura-se como um atestado de competência profissional que será usado como elemento atrativo para novas oportunidades de trabalho nos bastidores da *quadra junina*.

Este é o caso de Thayla Savick. Se já era uma coreógrafa requisitada antes de ganhar o concurso de *Miss Gay* do *Rancho*, após a conquista do título sua agenda de trabalho ficou ainda mais repleta de compromissos. Desde então, resolveu montar, em parceria com o maquiador e estilista Herick Gabriel (Biel), um *ateliê* de montagem de *misses* denominado como *Sala de Ensaio*. Anualmente, Thayla monta inúmeras *Misses Mulheres*, estabelecendo alianças estratégicas com as *quadrilhas* às quais essas *misses* pertencem. Através de um trabalho bem sucedido com as *misses*, aumentam as chances de conseguir coreografar a *quadrilha* inteira e, com isso, obter muitos lucros financeiros.

¹¹³ Em capítulo posterior, apresentarei, de modo mais detalhado, dados etnográficos que possibilitam uma reflexão mais qualificada acerca dos concursos de *Miss Gay* ou *Mix* realizados em Belém, especialmente o concurso promovido pelo *Rancho*.

Trouxe aqui a história de Thayla Savick como modo de apresentar um caso específico real da trajetória de uma *Miss Gay* ou *Mix*. Do ponto de vista das teorias de ritual e performance, é importante notar que essas *misses* constituem-se como elementos estruturais arredios nos certames juninos, pois apresentam características de ordem sexual e de gênero que borram as concepções *quadrilheiras* acerca de “feminilidade” e “masculinidade” – noções estruturantes para que sejam forjadas, à luz de conceitos em torno do “feminino” e do “masculino”, as categorias *damas*, *cavalheiros*, *marcadores* e *misses*. Embora sejam partes constitutivas dos festejos juninos, as *Misses Gays* ou *Mix* são personagens explicitamente colocados para fora dos acontecimentos de maior projeção como, por exemplo, os concursos de *quadrilha* e de *Miss Mulher*, que ocorrem simultaneamente. As *misses gays*, neste caso, são relegadas a um certame apartado da programação central, numa demonstração evidente de que são percebidas como elementos estruturais arredios à configuração idealizada de gênero e sexualidade pretendida aos grupos juninos.

Outras damas

Seguindo na apresentação de dados etnográficos relativos a personagens juninos que, neste raciocínio que estou elaborando, constituem-se como elementos estruturais arredios, quero falar agora das *damas*. Conforme dito, as *damas* constituem a ala “feminina” de toda e qualquer *quadrilha*. Em um primeiro momento, quando apresentei os personagens que estruturam o drama junino, mostrei as *damas* do modo como elas são idealizadas pela lógica *quadrilheira*: um grupo composto por jovens mulheres cisgênero heterossexuais. No entanto, há fatores que embarçam essa compreensão simplificada e idealizada acerca do grupo de *damas*. Estou me referindo aos homens homossexuais, às travestis, às mulheres transexuais e às pessoas transgênero que ocupam cargos de *damas* em suas respectivas *quadrilhas*. Misturadas às mulheres cisgênero heterossexuais, essas pessoas “trans” complexificam o entendimento binário dos gêneros nesse contexto coreográfico marcadamente dividido entre *damas* e *cavalheiros*.

Embora os grupos de *damas* sejam compostos por essa multiplicidade de identidades sexuais e de gênero, há uma predominância quantitativa de pessoas que se autorreconhecem como mulheres transexuais. A retórica da transexualidade ganha

destaque no grupo de *damas*, o que me permitiu conhecer inúmeras *brincantes* com histórias de vida diversas e um desejo em comum: realizar uma cirurgia de transgenitalização. Apresento agora as histórias de Evelyn Lobo, Letícia Alcolumbre, Sammy Soares e Patrícia Ferraz, quatro mulheres transexuais que ocupam o cargo de *damas* em suas respectivas *quadrilhas*.

Conheci Evelyn nos concursos juninos, dançando pela *Renovação de São João*, grupo da Condor, bairro “periférico” vizinho ao Jurunas. Ainda que tivéssemos nos encontrado em diversas ocasiões durante a *quadra junina*, só consegui conversar com Evelyn pela primeira vez em uma noite em que sua *quadrilha* havia disputado o concurso da FUMBEL. Cansada após uma intensa performance de dança e desobrigada de seus compromissos com a *quadrilha*, Evelyn sentiu-se mais à vontade para conversar comigo sem ser incomodada. Ela já tinha conhecimento da pesquisa que eu realizava e, por esse motivo, queria conceder uma entrevista. Tínhamos amigos em comum e isso facilitou nossa aproximação. Mesmo que seja uma *dama* em um grupo junino, tendo que demonstrar muita desenvoltura para apresentar-se em público, Evelyn possui uma timidez desconcertante. Seu olhar é desconfiado, seu sorriso é comedido, sua maneira de falar é delicada.

Contou-me que começou a dançar há 5 anos na *Sedução Ranchista*, a mais representativa *quadrilha* do Jurunas. Não obstante ser amplamente reconhecida por uma identidade de gênero “feminina”, Evelyn era obrigada a dançar como *cavalheiro*, visto que a *quadrilha* sempre foi muito severa quanto a esse aspecto, restringindo a divisão coreográfica entre *damas* e *cavalheiros* a uma compreensão biológica dos corpos. Devido a esta restrição, sua passagem pela *Sedução Ranchista* durou apenas um ano, o tempo necessário para decidir iniciar uma transformação definitiva em seu corpo, a fim de adequá-lo à sua identidade de gênero. Após completar 18 anos de idade, Evelyn deu início a um processo de hormonização de seu corpo. Seu objetivo era apagar os traços “masculinos” ainda visíveis em sua constituição física e, ao mesmo tempo, fazer emergir aspectos corporais “femininos” que melhor representassem sua identidade de gênero. Diante da transformação constante de seu corpo através da ingestão de hormônios, Evelyn afirmava cada vez mais a sua identidade “feminina”, sentindo-se incompatível com quaisquer atividades que pudessem aproximá-la de atributos “masculinos”. Sendo assim, sentia-se impelida a abandonar sua antiga *quadrilha* e ingressar noutro grupo que a aceitasse como *brincante*, não lhe causando

constrangimentos quanto a sua nova condição social pautada na identidade de gênero “feminina”. Tomou uma decisão importante: desvinculou-se da *Sedução Ranchista* para tornar-se *dama* na *quadrilha Renovação de São João*. Ainda que tenha deixado para trás uma trajetória como *brincante* em uma *quadrilha* de muito renome em Belém, Evelyn optou por estar inserida num grupo no qual sua humanidade, subjetividade e identidade como sujeito político fossem reconhecidas.

Evelyn afirmou reconhecer-se como uma mulher transexual e me disse que “amava dançar *quadrilha*”. Seu olhar e suas palavras demonstravam certa incompreensão quanto ao meu interesse por dialogar, especialmente, com os homossexuais e pessoas trans que compunham os festejos juninos de Belém. Certamente, habituada ao preconceito cotidiano que enfrenta, mesmo em contextos nos quais certas prescrições de gênero e sexualidade são flexibilizadas, Evelyn contou que se sentiu surpresa ao colaborar com uma pesquisa que valoriza sujeitos geralmente invisibilizados nos trabalhos sobre cultura popular. Em sua fala, afirma que “nunca tinha visto alguém se interessar pelas gays do São João”. Evelyn terminou o Ensino Médio, trabalha como cabeleireira no Jurunas e almeja em ingressar no Ensino Superior, em um curso que ainda não está definido em seus planos. Sua família a aceita em sua condição de mulher transexual, mas realiza cobranças quanto ao seu progresso nos estudos.

(Evelyn) – A minha família me dá todo apoio que eu preciso, desde que eu estude e trabalhe. Eles querem que eu seja bem colocada na vida, que eu seja estável financeiramente e que eu tenha um trabalho digno. Eles não querem que eu vire uma travesti que dependa dos outros fazendo prostituição.

Neste caso, a evocação da identidade transexual é também uma maneira de distanciar-se dos estigmas sociais atribuídos à identidade travesti, notadamente aqueles que vinculam a travestilidade à prostituição, ao uso (e às vezes ao tráfico) de drogas ilícitas e à marginalidade. Embora esse distanciamento também seja usado como recurso retórico para produzir uma distinção moral entre ser travesti e ser transexual, o depoimento de Evelyn e as conversas posteriores que tivemos revelam sua necessidade de ser reconhecida plenamente como uma mulher. Dançar como *dama* nas festas juninas de Belém é parte significativa da realização de seu projeto para ter sua identidade de gênero reconhecida.

(Evelyn) – Eu me sinto realizada dançando como *dama* na minha *quadrilha*. É como se todo mundo me considerasse uma mulher de verdade, me respeitasse como eu quero ser respeitada. Eu gosto de ver aquele povo todo me aplaudindo, querendo ver eu dançar com as outras meninas da *quadrilha*. Eu me sinto 100% mulher quando eu tô dançando no São João.

Ainda que dançar como *dama* seja um aspecto importante de sua vida social, Evelyn possui objetivos maiores, relacionados ao investimento em mudanças definitivas em seu corpo. Perguntei:

(Rafael) – Qual é o teu maior sonho?

(Evelyn) – O meu maior sonho... é ser mulher mesmo. É juntar dinheiro para fazer minha cirurgia e virar mulher de uma vez por todas. O meu maior sonho é mudar de sexo.

Evelyn me deu essa resposta com os olhos cheios de lágrimas, visivelmente emocionada. Apesar de possuir o apoio dos seus familiares, aparentava não contar com muitas pessoas com quem poderia conversar abertamente sobre o assunto e abrir seu coração de maneira franca. De algum modo, percebi que Evelyn desejava deixar os seus anseios registrados em minha pesquisa porque sentia que eu a respeitava como ser humano. O tom emocional do discurso de Evelyn era bastante semelhante às falas de Letícia Alcolumbre e Sammy Soares, ambas pertencentes à *Encanto Tropical*, *quadrilha* do bairro do Tapanã. O ponto de encontro entre as falas dessas três mulheres transexuais reside exatamente na valorização dada aos concursos juninos como acontecimentos relevantes para o processo de reconhecimento de suas identidades de gênero “femininas” no âmbito social. Veja-se, por exemplo, a narrativa da experiência de Letícia Alcolumbre, que em 2014 dançava pela primeira vez no São João de Belém.

Letícia, uma mulher transexual com 25 anos, autoclassificada como “negra”, me foi apresentada por Wendell Campbell, coreógrafo e diretor da *Encanto Tropical*. Wendell me conhecia de inúmeros concursos juninos nos quais nos encontrávamos ao longo dos anos de trabalho de campo. Ele sabia do teor de minha pesquisa e foi muito prestativo ao abrir oportunidades para que eu conhecesse todas as transexuais que integravam a sua *quadrilha*. Logo após uma importante apresentação da *Encanto Tropical*, Wendell esforçou-se para que eu tivesse o primeiro contato com Letícia, proporcionando um encontro que nos rendeu o início de um excelente diálogo. Letícia estava visivelmente emocionada, ainda sob o efeito da performance coletiva que acabara

de executar. Seu rosto estampava uma felicidade ofegante e um cansaço vitorioso que a tornava ainda mais disponível ao diálogo. Letícia estava orgulhosa de si como se o certame junino já estivesse vencido, aparentava ter realizado um grande sonho ou superado um grande obstáculo.

Foi nesse momento de êxtase que Letícia me contou a história de sua vida, relatando que só muito recentemente havia descoberto a identidade transexual como uma possibilidade de vivência do seu gênero. Quando nos conhecemos, a transformação de seu corpo havia sido realizada há dois anos devido a um encontro com uma pessoa muito importante em sua vida: a militante Bruna Lorrane¹¹⁴. Letícia relatou que Bruna fora a responsável por sua descoberta acerca da identidade trans, explicando-lhe melhor sobre a transexualidade em suas diferenças frente à homossexualidade, à travestilidade e à transgeneridade. Ao conhecer de modo mais profundo as especificidades características de pessoas transexuais, reivindicadas como elementos que estruturam suas identidades, Letícia Alcolumbre sentiu-se representada como sujeito político. Neste sentido, seu depoimento registrou a gratidão a Bruna Lorrane pelos esclarecimentos quanto às definições conceituais acerca das identidades trans.

Mais do que isso, Letícia Alcolumbre atribuiu a Bruna Lorrane o fato de ter sido apresentada a um discurso mais politizado sobre a transexualidade, refutando a pronta patologização da identidade de gênero transexual e ressaltando o caráter cultural e político que define as concepções vigentes acerca de gênero e sexualidade¹¹⁵. Para Letícia, o contato com o discurso militante de Bruna proporcionou uma tomada de consciência quanto àquilo que denominou como a sua “cidadania trans”. Assim, a partir do contato com a retórica militante, compreende que “a natureza do gênero é ser desde sempre cultura” (Bento e Pelúcio 2012: 575), distanciando-se cada vez mais dos pensamentos que cultivava acerca de uma noção patológica da transexualidade. Além disso, Letícia conquistou para si uma autoconfiança que a permitiu se impor mais socialmente, a buscar mais espaços de atuação e a contestar de modo mais incisivo a patologização da transexualidade. Para ela, ser transexual é uma questão de identidade política, pois entende que a ideia biológica de sexo é uma ficção social definida por

¹¹⁴ Bruna é uma militante transexual de renome em Belém, ligada ao Grupo de Resistência de Travestis e Transexuais da Amazônia (GRETTA). Sua atuação esteve, por algum tempo, vinculada à Diversidade Tucana, uma ala de militância LGBT do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Em 2014, filiada ao Partido Solidariedade (SD), Bruna Lorrane disputou o cargo legislativo de Deputada Federal, não obtendo êxito nas eleições.

¹¹⁵ Sobre a controvérsia em torno da despatologização da transexualidade, ver Butler (2009).

critérios culturais e históricos, que atribuem valores e características supostamente inatas aos gêneros. Nesse sentido, sua experiência cotidiana parece contribuir para o entendimento de que “concordar que o gênero continue sendo diagnosticado, em vez de questionado, é permitir que os seres construídos como abjetos devessem continuar habitando as margens do Estado” (Bento e Pelúcio 2012: 577).

A entrada de Letícia Alcolumbre no contexto *quadrilheiro* é consequência desse processo de descoberta politizada das identidades sexuais. Hoje, Letícia é portadora do Registro de Identificação Social (RIS), uma carteira emitida pelo Governo do Estado do Pará, desde 2013, às travestis e transexuais que desejam ser reconhecidas por seus nomes sociais nos órgãos e repartições públicas do Pará¹¹⁶. O documento substitui legalmente o Registro Geral (RG) ou Carteira de Identidade. Em depoimento concedido a mim, Letícia considerou que “ter a carteira de identificação social foi uma grande conquista para eu me sentir mais mulher e também foi um grande passo para o reconhecimento da dignidade das pessoas transexuais”. Após o período em que se reconheceu como transexual e iniciou o tratamento hormonal para readequação do corpo à identidade “feminina”, Letícia descobriu também o universo *quadrilheiro*, tornando-se *dama* na *quadrilha Encanto Tropical*. Sugiro, portanto, que há dois fatores de transformação importantes na vida de Letícia: o contato com o debate político acerca das identidades sexuais e de gênero e, por fim, o ingresso como *brincante* num contexto de produção de cultura popular: os concursos juninos de Belém. Embora, sua relação com a *quadra junina* seja um desdobramento de sua descoberta como sujeito político, esses dois aspectos estão entrecruzados na medida em que cooperam para dar sentido à vida social de Letícia. De um lado, o discurso militante a posiciona como parte integrante de lutas políticas por reconhecimento das identidades trans, de outro, sua atuação como *dama* em uma *quadrilha* produz, através da performance artística, os contornos simbólicos que reforçam e atestam sua identidade “feminina”. Mas ainda há um objetivo a ser alcançado: a cirurgia de transgenitalização. Letícia revelou: “Eu já transformei meu corpo quase todo com hormônio. Mas, se eu pudesse, se tivesse condições, eu faria essa mudança que você está pensando: eu mudaria de sexo. Esse é o

¹¹⁶ Na época do lançamento do Registro de Identificação Social, foi publicada reportagem sobre o assunto na qual Bruna Lorrane, então Coordenadora da Livre Orientação Sexual da Secretaria de Estado de Justiça de Direitos Humanos (SEJUDH), falou sobre a importância desse projeto. Ver em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/10/carteira-com-nome-social-para-travestis-e-lancada-em-belem.html> [Acesso em 18.05.2016]

meu maior sonho pra eu me sentir completa. E eu jamais me arrependeria de realizar esse sonho!”

De fato, no período em que me dediquei a conviver com as *damas* e a observá-las com mais atenção em suas respectivas *quadrilhas*, pude perceber com nitidez a força expressiva do discurso da transexualidade. Como disse, o grupo de *damas* comporta, idealmente, mulheres cisgênero heterossexuais, entretanto há uma diversidade de identidades sexuais e de gênero que integram o coletivo “feminino” das *quadrilhas*. Ainda que haja pessoas transgênero e travestis que desempenham funções coreográficas “femininas” nos grupos juninos, esses sujeitos parecem ser minoria quantitativa no conjunto das *damas*, estando em maior quantidade nos concursos juninos de *miss gay*¹¹⁷. Porém, a transexualidade surge de modo notório nesse âmbito coreográfico “feminino”, ocupando espaço importante na constituição do grupo de *damas* nas mais diversas *quadrilhas*. Há uma retórica do “feminino” sendo construída e atualizada constantemente e é importante notar como os certames juninos e a possibilidade de dançar como *dama* funcionam, para as mulheres transexuais, como elementos que enfatizam o reconhecimento social do gênero identificado por esses sujeitos. Pelo que pude perceber, a grande maioria das mulheres trans com quem convivi considerava a cirurgia de transgenitalização como a etapa mais importante de um projeto de vida. Mais do que almejar a cirurgia para obter ou proporcionar prazer sexual, minhas interlocutoras demonstravam querer a redesignação sexual para obterem um reconhecimento social mais amplo como mulheres e para se sentirem plenas quanto a compatibilidade entre a aparência física de seus corpos e o gênero autoidentificado. Sendo assim, “é o desejo de serem reconhecidos/as socialmente como membros do gênero identificado que os/as leva a realizar os ajustes corporais” (Bento 2009: 106)¹¹⁸.

O protagonismo transexual nesse contexto junino também produz discursos que valorizam uma “feminilidade” hegemônica, pautada na suposta falta de autonomia e “fragilidade” das mulheres. Este é o caso de Sammy Soares, mulher transexual que também dança como *dama* na *quadrilha Encanto Tropical*. Sammy possui 25 anos e se autoclassifica como “parda”. Dançando desde 2009 no mesmo grupo, nunca exerceu nenhum outro papel coreográfico, tendo desde sempre a oportunidade de desenvolver

¹¹⁷ Dedicarei capítulo exclusivo aos concursos de *Miss Mulher* e *Miss Gay*, explicando suas especificidades dentro do âmbito junino.

¹¹⁸ Bento (2009) realizou trabalho de campo como homens e mulheres transexuais. Por isso, os termos estão flexionados tanto no “masculino” quanto no “feminino”.

uma carreira como *dama*. Além de encontrar com Sammy atuando como *brincante* em muitos certames de *quadrilha*, também estivemos juntos em muitos concursos de *miss gay*, nos quais Sammy atuava como maquiadora e produtora de algumas candidatas. Entretanto, no que diz respeito à sua atuação performática, Sammy restringe-se a dançar apenas como *dama*, não se candidatando a nenhum concurso de *miss gay* até o momento. Sobre sua *quadrilha*, Sammy diz: “é uma família que me acolheu sem preconceito, sempre me tratando bem desde o início. Eles cuidam de mim, se preocupam comigo demais”. Wendell Campbell, coreógrafo, estilista e diretor da *quadrilha*, considera que Sammy é uma ótima dançarina, dando-lhe a chance de ocupar a linha frente no conjunto de *damas* durante os certames juninos¹¹⁹.

(Wendell) – A Sammy dança muito bem, ela tem segurança, já tem experiência... E eu coloco ela [sic] dançando bem na linha de frente com as outras meninas. Eu trato de igual pra igual. O que importa pra mim é a pessoa saber dançar, ter atitude e se comportar como uma verdadeira *dama*. E a Sammy tem essas qualidades. Tem *quadrilha* que esconde as meninas trans lá no fundo. Colocam as mulheres na frente e as *gays* no fundo. Não dão destaque pras *gays*. Mesmo quando a trans dança bem, ela não ganha destaque. Mas eu não. Eu vou pelo talento da pessoa. Se ela dá conta do recado, não importa se é *gay*, travesti, transexual, o que for. E a Sammy dança bem na frente.

Do alto de sua experiência com mais de 20 anos no contexto de produção de cultura popular em Belém, Wendell fala com orgulho de seu posicionamento quanto ao protagonismo trans na *Encanto Tropical*. Todas as *damas* transexuais de sua *quadrilha* foram unânimes em afirmar que são tratadas com muito respeito. E a fala de Wendell revela que, dentro das possibilidades de aceitação da diversidade sexual e de gênero nos certames juninos, há sempre atitudes preconceituosas em jogo. Neste caso, o depoimento de Wendell denuncia a existência de muitas *quadrilhas* que aceitam a participação de pessoas transexuais como *damas*, mas ainda assim destinam a esses sujeitos espaços secundários na coreografia mesmo que tenham competências suficientes para atuarem em posições de destaque. Se, por um lado, há *quadrilhas* que concordam com o ingresso de sujeitos transexuais, transgênero e travestis para dançarem como *damas*, por outro lado muitos grupos coreográficos não destinam a

¹¹⁹ Publiquei, em parceria com o antropólogo e fotógrafo Marcus Negrão, um ensaio fotográfico acerca da diversidade sexual e de gênero no São João de Belém. No ensaio em questão, há uma das fotos em que a transexual Sammy Soares é mostrada ocupando a linha de frente no plano coreográfico executado por sua *quadrilha*. Ver Noletto e Negrão (2015).

essas pessoas espaços cênicos proeminentes para que sejam vistas pelos jurados. Este não é o caso da *quadrilha Encanto Tropical*. Wendell Campbell, com 39 anos de idade, autotranscrito como “negro” e publicamente assumido como homossexual, é enfático ao afirmar que “a luta LGBT por reconhecimento deve também estar inserida na *quadrilha junina*”. Para ele, a valorização das competências em dança deve se sobressair em relação à atenção dada à identidade sexual e de gênero das *brincantes*.

No convívio com Sammy e a partir dos diálogos que tive com seu diretor e coreógrafo, Wendell Campbell, obtive a informação de que as *quadrilhas*, de modo geral, padecem da falta de mulheres cisgênero para dançar como *damas* e, assim, compor os pares necessários ao grupo. De acordo com Wendell,

tem uma grande falta de meninas pra dançar nas *quadrilhas*. Os pais não querem deixar elas dançarem [sic], os namorados também não deixam porque os ensaios são muito tarde... E tem muitas meninas que já tem filho... Cada uma tem uma situação diferente, né? Então, fica assim uma escassez de mulheres para dançar. Aí, tem as meninas trans, os meninos gays, as travestis... E elas querem dançar. Tu achas que eu vou recusar essas pessoas só porque elas não são mulheres mesmo? Se elas dançam bem e topam dançar como *dama*, por que eu iria recusar? Então, as *gays* são bem vindas porque, na verdade, elas nos fazem um favor. Porque daqui um tempo eu acho até que nem vai ter mulher pra dançar nas *quadrilhas*. O número de mulheres mesmo [referindo às cisgênero] é bem menor do que o de homens, *gays* e travestis no São João.

É nesse contexto de “escassez” de mulheres cisgênero que Wendell acolhe em sua *quadrilha* as mulheres transexuais como Sammy Soares. De fato, há um grande número de pessoas trans nas *quadrilhas* e um discurso corrente de que muitas mulheres cisgênero são impedidas por suas famílias, namorados e maridos de dançarem nesses grupos, justificando a ideia de “escassez” de *brincantes* cisgênero para ocuparem os cargos de *damas*. Essa ideia de “falta” contraria a informação que me foi dada por Tetê Oliveira, fundadora da AQUANTO. Segundo suas palavras, “não tem uma falta de mulheres, mas tem um grande número de *gays* e travestis que acabam ocupando o posto de *damas* nos grupos juninos”. De todo modo, não é possível negar que as mulheres cisgênero enfrentam numerosos impedimentos à sua participação como *brincantes* nas *quadrilhas*. Tais obstáculos são colocados em suas trajetórias por seus próprios familiares e/ou pelos companheiros com quem mantém relacionamentos mais estáveis, ressaltando uma política sexual e de gênero baseada no controle dos corpos femininos (Rubin, 1993 [1975]; 1993 [1984]; Rubin e Butler, 2003). Esse fator, inegavelmente,

acaba por abrir maiores possibilidades para a inserção de pessoas trans para desempenharem o papel de *damas* em seus respectivos grupos, pois sua participação nas *quadrilhas* está condicionada às avaliações de um senso comum que não lhes concede o reconhecimento de que são mulheres, imputando sobre elas outro tipo de controle: a recusa à sua plena cidadania. Isso implica dizer que, se não são consideradas como mulheres, possuem maior liberdade, tal qual os homens, de ingressarem nos grupos juninos e, dentro deles, desenvolverem uma carreira.

Analiso, portanto, que a partir da lógica *quadrilheira*, na qual as transexuais não são consideradas plenamente como mulheres, a inserção desses sujeitos no contexto junino apresenta algumas vantagens para os *quadrilheiros*. Em primeiro lugar, está em jogo um aspecto biológico: a impossibilidade de que mulheres transexuais possam engravidar. Sem a perspectiva imediata de ter filhos, essas mulheres transexuais desfrutam de maior liberdade em relação às suas famílias de origem para que possam frequentar os ensaios, tendo em vista que, mesmo se envolvendo afetiva e sexualmente com algum outro *quadrilheiro*, os possíveis intercursos sexuais não gerarão filhos. Em segundo lugar, da perspectiva das diretorias das *quadrilhas* que são abertas à diversidade sexual e de gênero, a presença de mulheres transexuais pode garantir que essas *brincantes* tenham uma carreira longa no contexto junino, pois além de não engravidarem (fato que poderia causar uma interrupção em sua trajetória como *dama*), essas mulheres transexuais, devido ao preconceito cotidiano que enfrentam e à falta de amparo legal do Estado no que diz respeito ao reconhecimento social das identidades trans e do casamento civil igualitário como um direito constitucionalmente garantido, terão mais dificuldades de se engajar em um relacionamento afetivo que gere um compromisso duradouro nos moldes de um casamento monogâmico. Essa impossibilidade da gravidez e do “casamento” contribui para que certas *quadrilhas* vejam as mulheres transexuais como sujeitos que dificilmente terão interrupções relevantes em sua trajetória *quadrilheira*. Dessa maneira, ter mulheres transexuais em uma *quadrilha* é, simultaneamente, uma maneira de garantir a “feminilidade” do grupo de *damas* e, mais ainda, assegurar longas carreiras ininterruptas.

Mas pretendo retornar ao caso de Sammy Soares, que permite uma reflexão sobre o fato de que o protagonismo transexual no grupo das *damas* produz discursos valorativos acerca de uma “feminilidade” hegemônica. Segundo Wendell Campbell,

a Sammy é uma menina, menina mesmo! A avó dela quase não deixa ela [sic] dançar na *quadrilha*. Ela [a avó] pede para que a gente cuide dela [Sammy] porque os ensaios são muito tarde da noite. Às vezes a avó vai deixar a Sammy no ensaio e a gente da *quadrilha* vai deixar a Sammy de volta em casa. Tu precisas ver! A gente tem o maior cuidado com a Sammy porque ela é toda delicada, uma mulher mesmo! Na verdade, uma menina! Então, eu sempre convido as mães das meninas, a família, pra ver os ensaios. E sempre procuro tomar cuidado pra que as meninas fiquem seguras na *quadrilha*. Muitos pais tem medo de assaltos durante os ensaios, tem medo das meninas se envolverem com gente que não presta... E não querem deixar suas filhas dançarem! E com a Sammy é a mesma coisa. A família dela trata ela como se ela fosse uma mulher. E a gente entende isso, trata a Sammy e as outras trans como mulher mesmo. A gente cuida delas pra que elas permaneçam na *quadrilha*.

O caso de Sammy é paradigmático. Ouvi inúmeros relatos semelhantes acerca das mulheres transexuais. Isso significa dizer que há uma recorrência no discurso que produz uma “feminilidade” hegemônica como significante da transexualidade. Para falar dessas *damas* marcadas pela transexualidade, muitos *quadrilheiros* utilizam uma retórica que reforça a existência inegável de um caráter “feminino” na constituição das identidades dessas *brincantes*. Tal recurso visa atestar que esses sujeitos, apesar não serem reconhecidos plenamente como mulheres, possuem uma subjetividade “feminina” que molda a sua conduta social e, conseqüentemente, ajusta o comportamento dos seus pares à sua condição de transexualidade.

Por um lado, há uma violência simbólica de não reconhecimento das identidades trans, materializada pela relativa liberdade que as mulheres transexuais possuem (em comparação às cisgênero) de ingressar e permanecer em suas respectivas *quadrilhas*, exatamente pautada no fato de que o senso comum não as reconhece como mulheres plenas. Por outro lado, o discurso corrente acerca da “fragilidade feminina” que lhes seria característica (e da “proteção” que suas presenças demandam no interior das *quadrilhas*) ressalta que há uma intenção de vincular a imagem da mulher transexual a uma “feminilidade” hegemônica, baseada na suposta fragilidade geradora da necessidade de tutela das mulheres. Em outras palavras, esse discurso visa produzir a autenticidade da experiência transexual ou a transexualidade verdadeira (Bento 2006). Tal retórica é produzida pelas próprias mulheres transexuais e, em alguns casos, por seus familiares. Esse discurso é, assim, absorvido pelos *quadrilheiros* que acabam por reproduzi-lo, legitimando a ideia de que há uma “feminilidade” essencial e ontológica que define a experiência transexual.

Para encerrar os comentários que tenho a fazer acerca da diversidade sexual e de gênero no conjunto das *damas*, quero contar a história de Patrícia Ferraz. Em 2014, quando a conheci, Patrícia tinha 26 anos, intitulava-se mulher transexual (às vezes referindo-se a si como *gay* ou mesmo travesti), autodeclarada como “morena cor de jambo”. Nascida em Marapanim, município do interior do Pará localizado no litoral atlântico do Estado, Patrícia residia em Belém e já acumulava uma trajetória de 10 anos como *brincante* no São João. Dançou em muitas *quadrilhas* em Belém e em Marapanim, entretanto somente a partir de 2006, portanto há 8 anos, começou a dançar como *dama* nas *quadrilhas* pelas quais passou. Considerada amplamente como uma pessoa divertida, Patrícia sempre gostou de ir às festas da cidade acompanhada por grandes grupos de amigos. Sua presença poderia ser notada em grande parte dos eventos relacionados à *quadra junina*, incluindo os certames de *quadrilha*, de *miss* e vários eventos preparatórios para o São João como, por exemplo, os bingos, feijoadas, festas de lançamento de *trajes* juninos e outros eventos de arrecadação de dinheiro para as *quadrilhas*.

Patrícia desfrutava do privilégio de ser considerada uma transexual bela, uma “morena bonita”, “muito gata”, “linda” ou simplesmente “gostosa” como ouvi de alguns homens quando se referiam a ela. A atestação de sua beleza vinha acompanhada do reconhecimento de sua “feminilidade”, quase como se “beleza” e “feminilidade” fossem sinônimos ou ainda mantivessem entre si uma relação metonímica. E foram estas características físicas, aliadas a uma performance de gênero bem “feminina”, que renderam à Patrícia o posto de *dama* na *Fuzuê Junino*, *quadrilha* do bairro da Pedreira. Contudo, relatou-me que “no começo, o pessoal da *Fuzuê* tava com uma história de que eu não ia dançar porque eu era *gay*, porque eu era travesti, porque eu era transexual... Aí, eu fui contornando a situação até que eu consegui que a *quadrilha* me aceitasse”. Sua fala embutia um tom de denúncia quanto à violência simbólica sofrida por muitos *gays* e pessoas trans no interior dos grupos juninos, evidenciando que a aceitação dessas pessoas no contexto *quadrilheiro* nem sempre é isenta de dificuldades.

Conheci Patrícia dançando nos certames de junho e confesso que sua condição transexual passou-me despercebida. Achei que se tratava de uma mulher cisgênero e notei que não fui o único que pensava dessa maneira quando estabelecia os primeiros contatos visuais com Patrícia. Sua “feminilidade” era incontestável e estava plenamente diluída no conjunto de *damas* do qual era integrante. Patrícia me contou que “a *Fuzuê*

Junino é uma *quadrilha* muito rígida, não aceita qualquer trans”. Em suas palavras, para ser *dama* nessa *quadrilha* “a trans tem que ser mulher mesmo, bem feminina. Os jurados tem que bater o olho e jurar que ela é mulher”. Patrícia conseguiu vencer essa barreira, dançou nos certames representando a *Fuzuê Junino* e, após o ciclo festivo de junho, continuamos mantendo contato pelas redes sociais ou mesmo por telefone. Naquele ano, Patrícia havia tomado uma decisão: mudaria de Belém para São Paulo em busca da efetivação completa de seu processo transexualizador, começando pelo implante de próteses de silicone para melhor moldar os seus seios. A decisão de mudar para São Paulo estreitou os laços que tínhamos, passei a conversar mais assiduamente com Patrícia, pois ela tinha conhecimento de que eu morava em São Paulo devido ao vínculo com o curso de doutorado em Antropologia Social na USP. Nossas conversas giravam em torno da vida noturna da cidade, especialmente no que diz respeito ao mercado da prostituição, ramo profissional do qual Patrícia era integrante. Sem muito saber acerca desse universo da prostituição, lancei mão da bibliografia antropológica da qual tinha conhecimento para poder estabelecer um diálogo mais qualificado com Patrícia¹²⁰.

Durante o trabalho de campo, foram registradas, através das fotografias de Marcus Negrão, muitas cenas etnográficas dos concursos juninos. Havia um farto material fotográfico a ser explorado como fonte de consulta e diversas imagens de Patrícia estavam nesse acervo. O acúmulo deste material estimulou que Marcus e eu escolhêssemos algumas imagens com o objetivo de pleitear a publicação de um ensaio fotográfico em alguma revista acadêmica da área de Antropologia. Contei a Patrícia que tínhamos escolhido uma fotografia sua e prometi avisar caso o ensaio fosse realmente publicado. Entre o tempo de análise do ensaio fotográfico pela comissão editorial e sua efetiva publicação, Patrícia Ferraz mudou-se para Piracicaba, município do interior de São Paulo, no final do ano de 2014. Ao contrário do que conversávamos por telefone, sua mudança para a capital não foi possível, pois tinha amigas mais confiáveis que já trabalhavam no interior e poderiam facilitar sua inserção no mercado do sexo. Logo quando se mudou para Piracicaba, Patrícia entrou em contato comigo, convidou-me

¹²⁰ Sobre prostituição travesti no estado de São Paulo, refiro-me aqui às leituras que fiz dos trabalhos de Larissa Pelúcio (2005, 2009) e de pesquisas de mestrado que, à época, estavam sendo construídas por colegas do PPGAS/USP, tais como os trabalhos de Letícia Patriarca (2015) e Maria Isabel Zanzotti de Oliveira (2015).

para visita-la, contou-me que estava feliz e que iria realizar o sonho de se transformar em mulher.

Na tarde do dia 24 de março de 2015, soube da notícia da publicação do ensaio fotográfico no qual havia uma imagem de Patrícia (Noletto e Negrão 2015). Imediatamente, divulguei as fotos em minha página pessoal no Facebook e logo Patrícia tomou conhecimento da novidade. Foi a primeira *quadrilheira* a manifestar opinião sobre a publicação na internet, escrevendo o comentário “Lindas imagens”. Algum tempo depois, telefonei para Patrícia para conversar mais acerca do ensaio fotográfico. Ao falar comigo, elogiou as fotografias de Marcus, revelando que se sentiu lisonjeada e grata pelo que denominou como “respeito” que eu dedicava ao trabalho de todos os *quadrilheiros* de Belém, especialmente às pessoas *gays*, travestis, transexuais e transgênero. Ao final de nosso contato, revelou sentir saudade de Belém e que estava analisando a possibilidade de retornar à cidade para dançar como *dama* em sua tão amada *Fuzuê Junino*. Infelizmente, Patrícia não dançaria naquele São João de 2015. Horas depois de termos nos falado, soube da notícia de que Patrícia havia sido brutalmente assassinada, morrendo aos 27 anos de idade¹²¹.

O crime ocorreu por volta das 21h do dia 24 de março de 2015, mas a notícia só chegou até mim algumas horas depois, por volta da 01h da madrugada do dia seguinte. Durante a madrugada, entrei em contato com Bruno Salvatore, coreógrafo vinculado à *Fuzuê Junino*. Ao telefone, Bruno confirmou e reconstituiu verbalmente a história de que o assassinato de Patrícia fora motivado por disputas por pontos de cafetinagem em Piracicaba. De acordo com esta versão do crime e com as informações dadas por travestis que aparecem nas reportagens sobre o caso, havia um grupo de travestis que estava aliado a contrabandistas chineses radicados em Piracicaba. Tais chineses também mantinham um pensionato onde abrigavam travestis que se prostituíam. Entretanto, os chineses queriam (com a ajuda das suas aliadas travestis) colocar sob seu domínio, mediante o recebimento regular de propina oriunda de um processo de cafetinagem, outro grupo de travestis que não concordava em ser explorado por suas atividades profissionais no mercado da prostituição. Patrícia Ferraz integrava esse grupo e, justamente por este motivo, foi assassinada a facadas.

¹²¹ Ver notícias sobre o crime em: <http://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2015/03/travesti-e-morta-com-golpes-de-faca-e-taco-de-beisebol-em-piracicaba-sp.html> e <https://youtu.be/WuBQCc49SI4> [Acesso em 25.03.2015]

A morte de Patrícia causou comoção entre os *quadrilheiros* e aumentou ainda mais a repercussão do ensaio fotográfico onde sua foto acabara de ser publicada. Muitos foram os comentários sobre o ensaio, especialmente acerca da fotografia na qual Patrícia é protagonista (Figura 11). A imagem capturou um momento em que Patrícia está radiante de felicidade ao dançar com seu grupo junino. Naquela fotografia, seu sorriso gigantesco parece ter ganhado para si a amplidão de toda a *quadra junina*. Seu traje colorido, cheio de detalhes que sugeriam as cores do arco-íris, dançava ao ritmo de seu corpo. Seu cabelo esvoaçante insistia em também acompanhar os movimentos sugeridos pela música. Suas mãos relaxadas sobre os próprios ombros preparavam-se para serem erguidas ao alto, num momento coreográfico em que seu corpo inteiro crescia em cena através do levantamento de seus braços. Mas eram seus olhos fechados, evidenciando a maquiagem milimetricamente colorida posta sobre suas pálpebras, que revelavam os prováveis sentimentos experimentados por Patrícia naquele instante. Ao fechar os olhos, Patrícia olhava para si e para suas sensações, tentando guardar consigo de maneira mais perene a experiência corporal daquele momento único. Felizmente, Patrícia chegou a ver-se naquela fotografia e, talvez, esta tenha sido uma das últimas alegrias que tenha experimentado. De algum modo, sua relação com as festas juninas de Belém foi eternizada.

O assassinato de Patrícia Ferraz, motivado pelo controle de pontos de prostituição, suscita a ideia de que “essas imagens da brutalidade se relacionam a estéticas sexuais específicas, a determinadas formas subterrâneas de vivenciar a sexualidade. Nelas, quanto maior a intensidade da fruição sexual, maior a propensão à violência” (Efrem Filho 2016: 330). Quero com isso dizer que, além de uma carga transfóbica, o assassinato contém um desejo de controle sobre corpos e sujeitos considerados abjetos (Butler 2010b), cerceando-lhes o direito do exercício autônomo de uma atividade profissional vinculada à fruição da sexualidade. Por um lado, este caso ressalta que a prostituição necessita ser repensada como atividade profissional regulamentada e minimamente fiscalizada pelo Estado como forma de proteção às profissionais que atuam nesse mercado, pauta que a articulação dos movimentos de prostitutas tem colocado em discussão há alguns anos (Olivar 2012; 2013). Por outro lado, a morte de Patrícia compõe estatísticas infelizes que colocam em relevo a proeminência numérica do assassinato de sujeitos mais vulneráveis na escala hierárquica do gênero e do comportamento sexual (Carrara e Vianna 2004; 2006). Tais

sujeitos mais suscetíveis à violência seriam aqueles considerados mais “femininos” como, por exemplo, as mulheres, as travestis, as transexuais e os homossexuais “passivos”.

Trouxe aqui a história de Patrícia com o intuito de destacar que o universo *quadrilheiro* é também circundado por histórias de violência que marcam definitivamente a experiência de vida dos *brincantes*. Por serem grupos situados nas “periferias” de Belém, portanto, em zonas espaciais estigmatizadas pela presença visível do crime, as *quadrilhas juninas* convivem cotidianamente com a retórica da violência, que atinge, também e obviamente, a diversidade sexual e de gênero que as compõe. De fato, o assassinato de Patrícia nada tem a ver com sua atuação no âmbito junino. Porém, não se trata de um acontecimento isolado, pois inúmeras travestis e transexuais que atuam como *brincantes* no São João de Belém também desenvolvem atividades profissionais no ramo da prostituição, ainda que, às vezes, essa atuação seja esporádica. Muitas delas me relataram sofrerem ameaças de morte e agressões físicas cotidianamente. O caso aqui apresentado ilustra um tipo máximo de violência materializado pelo homicídio, mas é interessante notar que todas as travestis e transexuais que integram o conjunto de *damas* em suas *quadrilhas* são submetidas, em algum momento de suas trajetórias, a algum tipo de violência simbólica dentro do próprio contexto *quadrilheiro*. O exemplo mais palpável dessa violência simbólica consiste na dúvida que muitas *quadrilhas* possuem em relação a aceitar ou não travestis, mulheres transexuais e pessoas transgêneros como membros constituintes de seus respectivos conjuntos de *damas*. Esse dado etnográfico contraria a falsa impressão de que o contexto das festas juninas seria completamente respeitoso à diversidade sexual e de gênero que nele se faz presente.

Embora a transexualidade seja a identidade sexual e de gênero mais evidente no conjunto de *damas*, configurando-se como o elemento estrutural arredo que melhor redesenha os contornos do “feminino” nesse âmbito coreográfico, é impossível não perceber que também existem (embora em menor número) outras identidades sexuais e de gênero que integram o grupo de *damas* tais como as travestis e os homens transgênero, isto é, sujeitos que são reconhecidos por adotarem identidades “femininas”, mesmo que de modo transitório. Ainda que sejam identidades diferentes entre si, mas que se aproximam devido ao trânsito pela “feminilidade”, estes sujeitos estão aglutinados sob uma mesma categoria, as *damas*. Contudo, não são experiências

identitárias idênticas. Então, como nomeá-las em uma categoria que seja, ao mesmo tempo, englobante e diferenciadora?

Essa pergunta ganha sentido pelo fato de que, no contexto *quadrilheiro*, há uma clara diferenciação entre pessoas que são reconhecidas plenamente como mulheres e outras que são genericamente designadas como *gays*, fazendo-se referência a uma pluralidade de sujeitos (homossexuais, travestis, transexuais e transgênero). Se há essa diferenciação apresentada pelo contexto etnográfico, a categoria *dama* precisa ser pensada nesses termos. Isto é, o campo mostrou-me a necessidade de forjar uma categoria que pudesse definir a especificidade daquilo que os *quadrilheiros* consideram como “feminino” e, simultaneamente, marcar certa dissidência de um gênero “feminino” considerado em termos hegemônicos e biológicos. Sugiro, portanto, que a categoria *dama mix* é ideal para designar a pluralidade de sujeitos que não são reconhecidos plenamente como mulheres. O adjetivo *mix* advém do próprio contexto junino, no qual os concursos de *Miss Gay*, destinados a todas aquelas pessoas que não são consideradas como mulheres pelos *quadrilheiros* (*gays*, travestis, transexuais e transgênero), são também denominados como concursos de *Miss Mix*. Isto implica dizer que o significado da expressão *mix* está pautado na ideia de mistura, traduzida pela aglutinação de diferentes identidades sexuais e de gênero sob uma mesma categoria. Diante disso, acredito em que o empréstimo do adjetivo *mix*, recolhido dos concursos juninos de *Miss Gay*, é válido para também designar a complexidade de identidades sexuais e de gênero que perfaz o conjunto de *damas*. Neste caso, de acordo com a própria lógica *quadrilheira*, há um grande divisor que produz as categorias *damas* e *damas mix*.

Sujeitos da feminilidade

Mas como pensar nesses personagens juninos que desestabilizam a inteligibilidade binária do gênero e da sexualidade? De algum modo, o fator perturbador que reconfigura a divisão generificada e a pressuposição da heterossexualidade nos enredos juninos está ligado à presença de “feminilidades” indesejáveis no contexto performático. Essas “feminilidades” indesejáveis se materializam no fato de que as *quadrilhas* juninas de Belém abriram-se à possibilidade de operar, atualmente, com *marcadoras* transexuais, com *misses* e *damas mix* e com *cavalheiros* interpretados por

travestis ou pessoas transgêneros; ou ainda *cavalheiros* que afirmam sua homossexualidade, não escondendo aspectos “femininos” que integram a sua sexualidade como, por exemplo, a suposição de “passividade” sexual entre *cavalheiros* reconhecidamente gays.

O trabalho de campo me fez perceber que todos esses sujeitos, marcados por “feminilidades” indiscretas, são alocados no mesmo patamar, pois meus interlocutores em campo os consideram como categoria unívoca, embora suas diferenças idiossincráticas sejam plenamente conhecidas no convívio *quadrilheiro*. Isso significa dizer que, no vocabulário cotidiano dos *quadrilheiros*, todos aqueles sujeitos que, de algum modo, inscrevem em seus corpos uma “feminilidade” proeminente, conjugada a um comportamento sexual mais próximo à homossexualidade, são definidos como “as gays”. Esse termo, comumente usado para designar homens homossexuais, é então alargado para abarcar outras categorias de gênero e sexualidade. Assim, “as gays”, expressão sempre referida no “feminino”, é usada de modo englobante para denominar homens *gays*, travestis, mulheres transexuais e pessoas transgênero.

Mais do que isso, percebi que muitos *quadrilheiros* usam, esporadicamente, essa categoria também para referir-se a mulheres que ostentam uma “feminilidade” exacerbada para fora dos padrões do recato ou de uma sensualidade discreta. Essas mulheres, “frescam muito, parecem *viados*”, como me disse certa vez Sharize Ariell, um homem transgênero que disputa concursos de *Miss Mix* e coreografa *Misses Mulheres*. Em sua opinião, tais mulheres, para serem boas *misses*, tem que “frescar que nem as gays”. Nesse sentido, o verbo frescar refere-se ao investimento em passos de dança e numa gestualidade exageradamente “femininos”, indo em direção a uma “feminilidade” discordante do padrão hegemônico percebido entre as demais *damas* das *quadrilhas*. Em geral, essa “feminilidade” exacerbada é empreendida pelas *misses* e quase nunca pelas *damas*. O que importa reter aqui é o fato de que, em muitas situações reais, os *quadrilheiros* referem-se a diversas identidades sexuais e de gênero como categorias sinônimas no intuito de favorecer um uso mais ágil da linguagem em suas interações cotidianas. Dessa maneira, agrupam mulheres cisgênero (que ocupam os cargos de *misses* e *damas*), homens *gays* (que podem ser *cavalheiros*, *misses* ou *damas mix*), travestis (que dançam como *misses* ou *damas mix*, mas também podem ser *cavalheiros*), mulheres transexuais (predominantes no campo das *damas mix*) e homens transgêneros (que podem dançar como *cavalheiros*, *misses* ou *damas mix*).

A lógica que agrupa diferentes categorias políticas de sujeitos sexuais está baseada no fato de que são *sujeitos da feminilidade*, isto é, *brincantes* que imprimem a marca do “feminino” nas *quadrilhas* juninas. Forjei essa categoria englobante por entender que, em termos analíticos, causaria menos confusão do que o uso do termo “gay” como categoria universalizante para todas essas identidades. Ao meu ver, essa categoria, *sujeitos da feminilidade*, não inclui apenas os homossexuais e pessoas trans, mas as próprias mulheres cisgênero que, no conjunto de *brincantes*, produzem o “feminino” não hegemônico em cena. Em outras palavras, os *sujeitos da feminilidade* – categoria que abrange mulheres cisgênero, mulheres transexuais, travestis, pessoas transgênero e homens homossexuais – representam *identidades coreográficas*, marcadas pela dança, que produzem *efeitos de feminilidade* no contexto dos concursos juninos de *quadrilhas* e de *misses* em Belém¹²². A compreensão dessas categorias do “feminino” será importante para a problematização de como essas personagens reconfiguram no plano estético toda uma discussão sobre casamento e parentesco no plano social.

Casamento em performance

Até aqui apresentei personagens que compõem as narrativas juninas em Belém, desenvolvendo funções coreográficas específicas no âmbito das *quadrilhas*. Meu argumento parte do pressuposto de que as narrativas dançadas constituem-se como um drama social e estético estruturalmente elaborado em termos de gênero e sexualidade. Isto significa dizer que as *quadrilhas* e os dramas que representam nos certames juninos são compostos por elementos estruturais – os sujeitos que integram a trama coreográfica – organizados com base em uma conexão entre personagens juninos e atributos idealizados de gênero e sexualidade. Considerando que o drama junino é estruturado em termos binários caracterizados pela divisão das *quadrilhas* em personagens “masculinos” e “femininos” sobre quem se supõe uma orientação heterossexual, é possível inferir que, nessa configuração, há os elementos estruturais do drama, ou seja, os personagens que correspondem literalmente aos padrões hegemônicos de “feminilidade”, “masculinidade”, cisgeneridade e heterossexualidade. Contudo, se há elementos estruturais, há também elementos estruturais arredios nos termos em que

¹²² Esta formulação deve muito aos postulados teóricos de Judith Butler (2010a; 2010b).

Turner (1987) os concebe. No caso das *quadrilhas*, sugiro que esses elementos estruturais arredios sejam exatamente aqueles personagens que fogem às classificações binárias pautadas na separação estanque entre os gêneros “masculino” e “feminino” e na heterossexualidade compulsória insinuada pelas narrativas juninas. Alocados neste rol de elementos estruturais arredios estão os sujeitos homossexuais, travestis, transexuais e transgênero que complexificam a interpretação acerca dos lugares coreográficos generificados apresentados pelos dramas juninos.

Adiante, quero falar acerca do drama social propriamente encenado e transformado em drama estético. Mas antes pretendo fazer uma compilação das personagens que o integram e suas posições no plano coreográfico. A intenção é sintetizar de modo mais visual as categorias envolvidas e suas posições estruturais para posterior análise do drama junino. A partir dessa leitura, tem-se o seguinte quadro:

Elementos Estruturais	Situação	Gênero Presumido	Sexualidade Presumida	Expectativa Coreográfica	Elementos Estruturais Arredios
Marcadores	Liminar	Masculino	Heterossexual	Masculinidade hegemônica e orientação heterossexual indubitável.	Marcadoras mulheres, travestis, transexuais, transgêneros ou que ostentem uma feminilidade incompatível com a função coreográfica.
Misses	Liminar	Feminino	Heterossexual	Conduta feminina com orientação heterossexual presumida. Sexualidade/Sensualidade e evidente. Indisposição para o casamento.	Miss Gay ou Mix (homossexuais, travestis, transexuais e transgênero)
Cavaleiros	Estrutura	Masculino	Heterossexual	Conduta “masculina” com orientação heterossexual presumida ou, pelo menos, performatizada.	Cavaleiros que não se reconhecem plenamente no gênero masculino (travestis e transgêneros) ou que não mantêm a performance da heterossexualidade
Damas	Estrutura	Feminino	Heterossexual	Conduta feminina com orientação heterossexual presumida. Sexualidade/Sensualidade e discreta. Disposição para o casamento.	Dama Mix (homossexuais, travestis, transexuais e transgênero)

Quadro 1 - Elementos estruturais do drama junino

Conhecidos os personagens, creio que seja possível passar ao possível drama. Inicialmente, falarei de modo generalizante, desenhando os contornos de uma narrativa que é recorrente nos festejos juninos de diversas regiões do país. Após esta compreensão inicial, passarei às especificidades do contexto junino de Belém, articulando as noções de drama, ritual e performance para melhor entendimento de como essas concepções teóricas podem auxiliar na problematização dos dados etnográficos aqui apresentados.

Para falar acerca do casamento no âmbito junino, recorro, portanto, aos trabalhos publicados por Luciana Chianca (2006; 2007a; 2007b; 2013a; 2013b) nos quais o casamento é colocado como elemento central das narrativas juninas. De acordo com a autora,

trata-se de um cenário que se constrói através do seguinte roteiro: um jovem rapaz engravida sua namorada e se recusa a casar diante dos seus pais e dos da noiva – geralmente compadres pertencendo a níveis sociais hierárquicos diferentes. Como geralmente um dos pais é “coronel”, “prefeito”, “fazendeiro”, a atitude dos noivos contrasta muito: o noivo quer fugir e a noiva espera ansiosa pela união. A presença do conjunto da comunidade (os convidados) e suas principais autoridades civis e religiosas (policiais, juiz de direito e padre), além dos pais de ambos os nubentes não são suficientes para coagir o noivo que tenta inúmeras vezes fugir do enlace. A presença – prudente – de autoridades policiais é ineficaz até que, sob ameaça de facas, revólveres e até canhões (!) ele desiste de escapar e aceita seu destino de homem casado e futuro pai de família. A “honra” da noiva e de sua família estão salvas (Chianca, 2013a: 41).

Diante da centralidade do enredo do casamento, Chianca (2013a: 22) considera ainda que “as festas do ciclo junino são pontuadas por diversas instituições sociais de conotação religiosa, como o noivado, casamento e o compadrio, ‘civilizando’ a sexualidade e a paixão amorosa, constantes dessa festa de união e associação”. Ao fazer uma análise de caráter histórico no contexto *quadrilheiro* de Natal (capital do Rio Grande do Norte), a autora observa um gradativo processo de laicização do São João, que fomentou uma tensa relação entre os propósitos litúrgicos da Igreja Católica e as expectativas populares quanto à ludicidade dos festejos juninos (Chianca 2013a: 28-29). Dessa maneira, “mais que uma evocação religiosa, São João se tornou sinônimo do ciclo festivo e uma festa laica em homenagem ao interior na capital Natal” (Chianca 2007a: 56). É precisamente nesse caráter lúdico dos folguedos juninos que reside a

dimensão da sexualidade que propriamente interessa à presente discussão. Quanto a isso, Chianca chega a reconhecer que “a referência à fertilidade e à reprodução facilmente visíveis na festa, nos permitem afirmar que pelo menos em grande parte do Nordeste trata-se de um ciclo voltado à fecundidade” (2007a: 30).

Para um melhor entendimento de como Luciana Chianca aborda a “fertilidade”, a “reprodução” e a “fecundidade” implicadas nas festas juninas e tensionadas com seu caráter litúrgico-religioso, vale a pena revisitar uma longa citação em que autora analisa dois elementos historicamente relevantes na constituição simbólica das comemorações juninas: de um lado, as bandeiras e estandartes (historicamente característicos das procissões e festas religiosas em geral) que ainda hoje podem ser vistos homenageando os santos católicos no contexto *quadrilheiro* e, de outro lado, os paus (ou mastros) de santo que imprimem um caráter laico aos folguedos. De acordo com a autora,

diferentemente das bandeiras e estandartes, os mastros são fixos e marcam o local onde uma cerimônia se desenrola: diante de residências, praças ou igrejas. Os mastros podem ser erigidos para todos os santos, mas é sobretudo nas festas de São João e Santo Antônio que eles estão presentes. Acreditamos que essa relação se deve ao simbolismo de fecundidade ao qual se referia Lima (1961), e que associa cada santo desse ciclo a uma posição específica na lógica associativa e reprodutiva humana. Deste modo em Natal e em várias localidades do Brasil Santo Antônio é correntemente conhecido como ‘santo casamenteiro’, sendo requisitado para assuntos de namoro e noivado. São João é o santo dos casamentos [...]. São Pedro, conhecido localmente como “chaveiro do céu” é responsável pelas chuvas, elemento fecundador por excelência. Assim, enquanto as bandeiras e estandartes marcam a festa católica a sua contrapartida laica seriam os paus de santo. Trata-se de um tronco de árvore retirado da mata, subtraído de galhos e ramificações e fixado ao solo, o qual é decorado com muito cuidado; se possível com pinturas, papel e bandeiras coloridas. No seu cume pode-se suspender por curtos barbantes espigas de milho, flores e frutas como laranjas e limões. Lá é também fixada também [sic] uma bandeira com a imagem do santo homenageado. Perto do mastro se constrói a fogueira, a qual depois de inteiramente consumida terá suas cinzas empregadas no próprio mastro que será então transformado em um “pau de sebo”; objeto de brincadeiras de crianças e jovens, que tentarão recuperar as provas da vitalidade natural no alto desse mastro escorregadio: frutas, flores e espigas. Identificados aos cultos sagrados europeus na literatura folclórica brasileira, os mastros de São João remetem ao simbolismo da fertilidade através das frutas e legumes suspensos e também do próprio desafio do “pau de sebo”, que consiste em um jogo de competição essencialmente masculino que ressalta certas qualidades socialmente valorizadas na competição sexual, como a habilidade física e a destreza, manifestadas publicamente e socialmente exibidas nesta noite (Chianca, 2013a: 39-40).

A partir desse fragmento e dos outros trechos da obra de Chianca compilados anteriormente, é possível perceber que a existência de uma dimensão da sexualidade no

contexto junino foi nomeada, atestada. Reconheço que a autora tangenciou questões relativas à sexualidade, mostrando que as festas juninas promovem uma “civilização” da sexualidade pela instituição moral e religiosa do casamento ao mesmo tempo em que a devoção católica é, de certo modo, secularizada, pois é manifestada a partir de uma associação entre santos e atributos como fertilidade/fecundidade, reprodução e casamento.

Contudo, se a dimensão da sexualidade está mencionada por Chianca, considero que não está devidamente problematizada. Em todos os seus textos aos quais tive acesso (Chianca 2006; 2007a; 2007b; 2013a)¹²³, são esses os fragmentos em que a autora se reporta diretamente à sexualidade. A única nova citação a esse respeito surge em um artigo mais recente no qual, preocupada em diferenciar as *quadrilhas* “tradicionais”, “de paródia” e “estilizadas”, a autora destaca que “as quadrilhas de paródia são marcadas pela inversão e pelo riso, misturando drag queens ao forró: são grupos de inversão, com dançarinos representando gêneros contrários (homens e/ou mulheres travestidos)” (Chianca 2013b: 90). Além de não demonstrar intimidade com a linguagem dos estudos de gênero e sexualidade, a autora circunscreve a participação de uma possível população LGBT às quadrilhas de paródia, ignorando que deve haver um protagonismo homossexual, travesti, transexual e transgênero no interior de grupos juninos profissionais desvinculados da ideia do escárnio. Se, como estou demonstrando, existe esse protagonismo LGBT no contexto *quadrilheiro* de Belém, acredito que este não seja um fato isolado, devendo existir também uma ampla participação da diversidade sexual e de gênero nos festejos juninos de muitas outras cidades e estados brasileiros. Se assim for, esse fato poderia ser melhor analisado.

Mais do que isso, devo dizer que, apesar de reconhecer o casamento como elemento central das narrativas juninas, Chianca não o problematiza à luz do arcabouço teórico antropológico construído em torno dos rituais. Suas análises possuem um acento mais histórico, descritivo e de constatação, que denota um intento de reconstruir

¹²³ Luciana Chianca possui inúmeras produções bibliográficas acerca das festas juninas datadas das décadas 1980 e 1990. Esses textos são de difícil acesso, pois não se encontram disponíveis on line nem nos bancos de dados das universidades nas quais a autora obteve sua formação acadêmica. Entretanto, nos anos 2000 e 2010, Chianca compilou vários de seus textos, publicando-os no formato artigo e livro. Acredito, portanto, que essas publicações sejam sínteses de toda sua produção, mostrando com muita nitidez o modo de construção de suas pesquisas e de seus argumentos. Nesse caso, embora não tenha tido acesso integral à sua obra, considero que essas publicações já demonstram que a atenção da autora não estava voltada para questões de sexualidade.

continuidades e rupturas na forma de realização dos festejos juninos na cidade de Natal (Chianca 2006), demonstrando especial atenção a temáticas relacionadas à migração de sujeitos do interior para transformarem-se em *brincantes* na capital (Chianca 2006; 2007b). Tal tipo de análise possibilita que Chianca elabore algumas reflexões acerca da emergência da figura do “matuto” como personagem protagonista das festividades de junho (Chianca 2007b). Ou seja, a autora não aborda o ciclo junino de um ponto de vista no qual o ritual é analisado de modo exegético. Suas referências rápidas a Turner (2013 [1969]) e a Van Gennep (2011 [1909]), dois dos tantos autores centrais para o debate antropológico sobre rituais, evidenciam que o caráter ritual das festas juninas é reconhecido, mas não demonstrado e problematizado em suas instâncias mais profundas. Assim, pergunto: como identificar a existência de um centro dramático, o casamento, e não interrogá-lo em seu conteúdo semântico, realizando uma exegese que o articularia às dimensões de produção do gênero, da sexualidade e das configurações dos sistemas de parentesco? É neste sentido que pretendo contribuir: atentando para a face simbólica dos rituais e tentando realizar uma análise que privilegie de modo mais estrito um diálogo com as teorias de ritual e de performance.

Sabe-se que a narrativa em torno do casamento é parte constitutiva de grande parcela das performances *quadrilheiras* dançadas em diversas regiões do país, inclusive em Belém. No entanto, as *quadrilhas* de Belém não tem no casamento um centro propulsor da narrativa, isto é, a celebração do casamento não se constitui como uma obrigatoriedade, podendo ser realizada, subentendida ou ignorada. Exceto quando as *quadrilhas* de Belém ingressam em certames juninos de abrangência nacional, nos quais o casamento é exigido em regulamento e há uma disputa pelo título de melhor casal de noivos, há liberdade de escolha quanto a inserção de uma narrativa dramática em torno do casamento. Embora não se possa afirmar que o casamento é por completo inexistente nas *quadrilhas* de Belém, pode-se dizer que sua ausência obstinada e muito perceptível em inúmeros grupos juninos tem implicações de grande valia para o debate sobre gênero, sexualidade e parentesco. De todo modo, é inegável o fato de que as *quadrilhas* de Belém, em sua imensa maioria, não possuem um casal de noivos. É também sintomático que os regulamentos locais, que regem a organização e os critérios de avaliação nos certames juninos, não exijam a apresentação de um casal de noivos, desobrigando as *quadrilhas* de incluírem tais personagens em seu rol de *brincantes*. Em 2016, quando Belém preparava-se para sediar, pela primeira vez, o Concurso Nacional

de Quadrilhas Juninas, com representantes de todos os estados brasileiros, as *quadrilhas* locais inseriram antecipadamente um casal de noivos entre seus personagens de destaque. O intuito era adequar-se ao formato hegemônico em âmbito nacional: privilegiar a realização de um casamento. Fora deste contexto, a encenação do casamento é rara nas *quadrilhas* de Belém. Contudo, o matrimônio nos certames juninos em Belém não é inexistente, mas incomum. Falarei disso mais adiante.

No que tange o matrimônio, pretendo iniciar a discussão pressupondo a existência e a exigência da celebração do casamento nas performances *quadrilheiras* do Pará e de muitos outros estados brasileiros. Não é difícil supor que a narrativa junina, considerada em sua totalidade sequencial, configura um enredo linear que parte de um conflito instaurado e finda em sua possível resolução. Eis aí a estrutura processual do drama social delineada por Victor Turner. Para o autor, os dramas sociais são “episódios de irrupção pública de tensão”, evidenciados “quando os interesses e atitudes de grupos e indivíduos encontravam-se em óbvia oposição”, constituindo-se como “unidades do processo social isoláveis e passíveis de uma descrição pormenorizada” (Turner 2008 [1974]: 28). Assim, a ideia de drama social está pautada na pressuposição de um conflito cuja função é “fazer com que os aspectos fundamentais da sociedade, normalmente encobertos pelos costumes e hábitos do trato diário, ganhem uma assustadora proeminência” (Turner 2008 [1974]: 31). Nesse caso, “dramas sociais são, portanto, unidades de processo anarmônico ou desarmônico que surgem em situações de conflito” (Turner 2008 [1974]: 33), possuindo a seguinte estrutura processual: ruptura (descumprimento de uma norma fundamental que rege as relações entre grupos sociais), crise (momento liminar de ampliação sensível da ruptura, caracterizado pelo aprofundamento do conflito), ação corretiva (proposição de mecanismos resolutivos para a restauração de uma ordem social desejável) e, finalmente, a reintegração ou cisão (caracterizada pela reaproximação dos grupos antagônicos ou reconhecimento da necessidade de cisão irreparável).

Vistos dessa maneira processual, os dramas sociais guardam em si um caráter ficcional e poético, tendo em vista que “o referencial propriamente dramatúrgico do uso da metáfora conceitual do drama [...] trouxe para a escrita etnográfica de Turner, para além da inovação na análise sociológica estrito senso, o recurso narrativo ao drama como *poesis*, como atividade plena de mecanismos de simbolização” (Cavalcanti 2007: 130). Assim,

embora a noção de drama social focalize a ação social, vale ressaltar o fato aparentemente óbvio de que os dramas sociais analisados são necessariamente narrativas sobre ações, ou seja, as ações propriamente ditas foram objetos de uma transposição ficcional, e existem na forma de narrações idealizadas e ordenadas por nosso autor [Turner]. [...] O autor/antropólogo organiza essas narrativas e ações na sua própria narrativa de um drama revelador das razões estruturais implícitas aos conflitos explicitados pelas acusações, defesas e contra-acusações que movimentam a trama de ações (Cavalcanti, 2007: 134).

Considerando a dimensão poética e ficcional contida na formulação processual dos dramas sociais por parte da antropologia, é válido lembrar que tais dramas estão inscritos naquilo que se convencionou entender como realidade social dos sujeitos neles envolvidos. Os dramas sociais afetam os grupos no nível do concreto. Mas, no caso de minha pesquisa, as festas juninas não podem ser propriamente consideradas como dramas sociais em curso, mas como dramas estéticos (Schechner 2012a) que podem ser compreendidos a partir da estrutura do drama social. Essas manifestações estéticas não afetam os grupos no nível do concreto, mas colocam a vida social em debate a partir de uma representação cênica. Dessa forma,

o que é mais claro e usual do modelo do drama social é o relacionamento não muito fluido entre processos estéticos e processos sociais, incluindo dramas estéticos e sociais. Essa relação pode ser descrita como um número horizontal 8 ou o símbolo do infinito. Esse modelo proposto num contínuo e interminável processo, dramas sociais afetam dramas estéticos e vice-versa. Quer dizer, as ações visíveis de todo drama social são informadas, formadas e guiadas por princípios estéticos e pelos dispositivos de performance/retórica. Reciprocamente, as práticas estéticas visíveis de uma cultura são informadas, formadas e guiadas pelos processos de interação social [...] Há um fluxo de realimentação positiva entre o drama social e estético. Esse modelo demanda que cada drama social, cada drama estético (ou outro tipo de performance) seja compreendido em suas circunstâncias específicas, culturais e históricas (Schechner 2012a: 77).

A partir da conexão entre dramas sociais e estéticos, como pensar no drama estético junino do casamento com base nessa estrutura processual do drama social?¹²⁴ Sugiro que o enredo tecido em torno do matrimônio é iniciado com uma ruptura significativa: um rapaz desvirgina e engravida uma moça, recusando-se a casar-se com ela e violando a norma social da moralidade pautada na virgindade feminina como um

¹²⁴ Para outras reflexões sobre os vínculos entre dramas sociais e estéticos sugeridos pelo *infinity-loop model* desenhado por Schechner (1988; 2012a), ver Silva (2005), Dawsey (2011) e Dawsey, Müller, Hikiji e Monteiro (2013).

valor. Como crise, pode-se considerar o alargamento do conflito a partir das estratégias de perseguição que o pai da noiva e outras autoridades jurídicas, civis, militares e/ou religiosas empreendem para obrigar o deflorador a casar-se com a moça desvirginada. Caso haja insistência na recusa ao casamento, a outra possibilidade de resolução do conflito é o assassinato do jovem rapaz a mando do chefe da família que fora desonrada. No que tange a ação corretiva ou reparadora, a celebração do casamento é finalmente acordada entre as partes e emerge como possível mecanismo de suspensão do conflito, capaz de restaurar a honra de todos os sujeitos envolvidos no enredo. Assim, como última fase processual, tem-se a reintegração entre grupos, materializada pelo estabelecimento de relações mais cordiais entre duas famílias que possuem agora um vínculo de parentesco. Verifica-se a seguinte configuração:

Ruptura	Crise	Ação Reparadora	Reintegração/Cisão
Rapaz desvirgina e engravida moça	Perseguição ao deflorador para obrigar-lhe ao casamento ou assassiná-lo	Realização do casamento ou assassinato do rapaz	Oficialização dos vínculos de parentesco ou estabelecimento definitivo de inimidade pública entre famílias rivais.

Quadro 2 - Narrativa junina e a estrutura processual do drama social

Se é possível convencer-se de que o drama estético junino segue a estrutura processual descrita, pergunto: a que dramas sociais ele faz referência? Sugiro que as *quadrilhas* juninas referem-se, como drama social, ao dilema da atribuição da paternidade – um debate clássico na antropologia, de Malinowski (1983 [1929]) a Strathern (1995) – e à possível ameaça de suspensão de um sistema de relações de parentesco baseado em casamentos moralmente legitimados pelos preceitos cristãos da virgindade feminina e da sexualidade reprodutiva como valores estruturantes¹²⁵. 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

¹²⁵ A problemática da atribuição de paternidade reaparece em inúmeros trabalhos antropológicos. Cabe aqui mencionar que publiquei artigo (Noleto 2012b) no qual analiso alguns aspectos da obra de Edmund Leach (1996 [1954]; 2001 [1961]) e sua atenção à dimensão do desequilíbrio social e à ideia de padrão estrutural. Neste artigo, coloco em evidência também as avaliações de Leach (2001 [1961]) sobre o conceito de paternidade sociológica elaborado por Malinowski (1983 [1929]).

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. Se, em alguns casos, o ritual possui uma função de reintegração – que é uma das fases do drama social – sugiro que os certames juninos são dramas estéticos concebidos como mecanismos rituais de reintegração dos sujeitos à ordem generificada das coisas.

No caso das *quadrilhas* de Belém, compostas muitas vezes por *brincantes* que são sujeitos políticos representativos da diversidade sexual e de gênero, há um grande potencial ameaçador relativo à realização de um casamento como ação reparadora do drama social instaurado: a suposta incapacidade ou ilegitimidade social para gerar vínculos de parentesco, visto que, para as sociedades ocidentais contemporâneas, ainda é terminantemente dificultoso e problemático – apesar de alguns avanços na conquista de direitos civis por parte das populações LGBT (Almeida 2006) – conceber um sistema de parentesco que não esteja pautado e justificado integralmente no plano biológico, ou seja, na capacidade biológica de gerar filhos e nos usos reprodutivos da sexualidade. Aprofundarei este aspecto no próximo tópico.

Vale ressaltar que tomo as danças juninas como formas expressivas de ação simbólica e, como tal, são performances. Se é verdade que “a experiência se completa através de uma forma de ‘expressão’”, então é possível inferir que “performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, ‘completar’ ou ‘realizar inteiramente’ – refere-se, justamente, ao momento da expressão” (Dawsey 2005: 164). Em outras palavras, a performance é uma das etapas processuais constitutivas da experiência humana. Nesses termos, é necessário considerar que todos os sujeitos são passíveis de vivenciar experiências formativas e transformativas, ou seja,

sequências distinguíveis de eventos externos e de reações internas a eles tais como iniciações em novos modos de vida (o primeiro dia na escola, o primeiro emprego, entrada no exército, cerimônia de casamento), aventuras amorosas, o envolvimento naquilo que Émile Durkheim chamou de “efervescência social” (uma campanha política, uma declaração de guerra, uma causa *célèbre* tais como o caso Dreyfus, o Watergate, a crise dos reféns iranianos ou a Revolução Russa) (Turner, 2005b: 179).

Isto implica dizer que as experiências formativas e transformativas possuem um caráter pedagógico que, sendo avassalador, altera as percepções que os sujeitos possuem acerca do mundo social circundante. Diante disso, posso inferir que, se a performance é

uma etapa (final) da experiência, é possível imaginar que as festas juninas sejam a encenação coreografada, devidamente codificada na linguagem de um drama estético pautado na dança, de experiências formativas e transformativas pelas quais todos nós passamos ao longo de nossas vidas: o despertar amoroso, a iniciação sexual, a assunção a um dado sistema de parentesco por meio de uma relação de conjugalidade.

Assim, inspirado na combinação de minhas leituras de Turner (1982; 2005a [1967]; 2005b [1986]; 2008 [1974]) e Butler (2003; 2010a; 2010b) encontro chaves interpretativas para sugerir que as narrativas juninas evocam, performaticamente, o desejo que os sujeitos possuem por uma definição que os posicione na estrutura social do ponto de vista das relações de gênero e sexualidade: ou serão alocados no âmbito da estrutura, como homens e mulheres que se adequam às normas de inteligibilidade dos gêneros e da heterossexualidade compulsória, ou ocuparão o âmbito da antiestrutura, constituindo uma *communitas* com sujeitos permanentemente liminares, inadmissíveis no patamar estrutural e relegados ao plano da abjeção, que integram zonas ilegítimas do gênero, da sexualidade e das relações de parentesco.

Mas seria possível analisar o drama estético do casamento junino a partir de uma interpretação exegética de seus símbolos rituais? Compartilho da ideia de que “o símbolo é a menor unidade do ritual que ainda mantém as propriedades específicas do comportamento ritual; é a unidade última de estrutura específica em um contexto ritual”. Nesta perspectiva, “um ‘símbolo’ é uma coisa encarada pelo consenso geral como tipificando ou representando ou lembrando algo através da posse de qualidades análogas ou por meio de associações em fatos ou pensamentos”, o que implica dizer que “os símbolos estão essencialmente envolvidos com o processo social”. (Turner 2005a [1967]: 49)¹²⁶.

Destaco ainda que os símbolos rituais são caracterizados por sua polissemia e multivocalidade, condensando, a um só tempo, diversos níveis de significado. Assim, os símbolos podem ser percebidos a partir de polaridades de significação que permitem melhor apreendê-los em termos exegéticos. Isto significa dizer que os símbolos são compostos por polaridades semânticas, denominadas por Turner (2005a [1967]) como

¹²⁶ Comentando a obra de Turner, Cavalcanti (2012: 119) conclui que “símbolos, para o autor, serão sempre objetos concretos que, situados entre outros símbolos, funcionam plenamente no contexto ritual. O ritual é, a um só tempo, um contexto sociocultural e situacional característico. Nesse ambiente, impregnado de crenças e valores, os símbolos exercem sua eficácia plena como articuladores de percepções e de classificações, tornando-se fatores capazes de impelir e organizar a ação e a experiência humanas e de revelar os temas culturais subjacentes”.

pólo oréctico ou sensorial e pólo normativo ou ideológico. Assim, “em um dos pólos se junta um grupo de referentes de caráter grosseiramente fisiológico, relacionado com a forma emocional da experiência humana. No outro pólo se agrega um grupo de referentes relativos às normas morais e aos princípios que governam a estrutura social” (Turner 2005a [1967]: 90)¹²⁷. Em outras palavras, a distinção elaborada por Turner para designar os pólos oréctico (sensorial) e normativo (ideológico) replica a oposição estrutural fundante entre natureza e cultura discutida por Lévi-Strauss (2012 [1949]; 2005 [1962]; 2010 [1964])¹²⁸.

A partir dessa configuração conceitual, depreendo que as danças juninas de modo geral apresentam alguns elementos que podem ser interpretados como símbolos rituais, a saber: a fogueira, as bandeiras de santo, os mastros (paus) dos santos, os movimentos corporais empreendidos por *damas* e *cavalheiros* e, por fim os elementos contidos nos trajes juninos como, por exemplo, os chapéus dos *cavalheiros* e as saias e os adereços de cabeça das *damas*. Todos esses elementos estão relacionados aos pólos sensoriais e normativos evocados pelos símbolos, ressaltando, no plano oréctico, a sexualidade humana, e, no plano ideológico, o sistema de parentesco.

Dessa maneira, a fogueira de São João traz consigo tanto o significado da consumação sexual quanto a sugestão da domesticação social da natureza pela cultura através do domínio sobre o fogo. As bandeiras ou estandartes dos santos que enfeitam a quadra junina, traduzem a ambivalência do aspecto litúrgico e lúdico presentes nos folguedos juninos. Por um lado, as bandeiras representam a presença oficial da Igreja Católica, por outro lado, a maleabilidade das bandeiras e seus usos cênicos na *quadra junina* sugerem o movimento do próprio corpo, dessacralizado pela dança de caráter sexual. Os mastros (ou paus) de santo seguem no mesmo sentido. No plano normativo,

¹²⁷ Turner (2005a [1967]: 59) diz ainda que “no pólo sensorial, concentram-se aqueles *significata* dos quais se pode esperar que suscitem desejos e sentimentos; no pólo ideológico, encontramos um arranjo de normas e valores que guiam e controlam pessoas, enquanto membros de grupos e categorias sociais”.

¹²⁸ A respeito da oposição entre natureza e cultura na obra de Lévi-Strauss, Viveiros de Castro (2009: 195-196) considera que “a posição de Lévi-Strauss mudou bastante sobre esse ponto. Vemos na sua obra como a oposição entre natureza e cultura passa de uma universalidade objetiva, ou ontológica, poderíamos dizer, a uma universalidade subjetiva, ou antropológica. Ela cessa de ser uma oposição real para se tornar uma antinomia inerente à reflexão da humanidade sobre sua própria condição. [...] Lévi-Strauss afirma, em *O pensamento selvagem*, que a oposição natureza/cultura, tão central em *As estruturas elementares do parentesco*, tinha para ele, agora, ‘um valor sobretudo metodológico’ [...] No início, ele tratava a oposição como natural: agora, diz ele, vejo-a como cultural, embora permaneça universal. É um pouco como se Lévi-Strauss tivesse despertado de seu sono dogmático, percebendo a oposição natureza-cultura como, na verdade, uma espécie de ilusão necessária da razão. Ou seja, mesmo não sendo real, trata-se de uma oposição que a cultura não pode deixar de se colocar”.

expressam a fixação da instituição católica no centro dos folguedos juninos. No plano sensorial, são representações de uma “masculinidade” fálica.

Quanto aos movimentos corporais dos *brincantes*, tem-se, em primeiro lugar, os *cavalheiros* que se destacam pelos vigorosos movimentos de seus braços e pelo balanceio ritmado das pernas de modo que elas, em geral, ficam abertas, nunca entrecruzadas. Em minha interpretação, esses movimentos denotam a idealização normativa da força de trabalho dos homens como um valor. Mas ainda assim, tal força é imbuída de um caráter generificado e sexualizado no qual a “masculinidade” pode ser ressaltada pela pujança dos movimentos dos braços e pela disposição aberta das pernas, sinalizando disponibilidade sexual. No caso das *damas*, seus movimentos referem-se ao balanço de seus quadris e saias (seguradas por suas mãos) e ao andar que acompanha a pulsação da música de modo que suas pernas, em geral, ficam cruzadas. Pode-se inferir que as coreografias destinadas às *damas* evidenciam um reforço normativo da “feminilidade” como performance, ressaltada pelo adereço da saia e materializada pela delicadeza ou fragilidade de movimentos que pretendem representar a expressão da beleza “feminina” à disposição do ingresso em um sistema de relações de parentesco. Nesse caso, as *damas* não expressam força de trabalho, mas sim uma adequação a ideias de domesticidade “feminina”. Por outro lado, o movimento de suas saias também denota um movimento de suas sexualidades, pois para movimentá-las não basta balançá-las com as mãos, mas é necessário mover os quadris, projetando toda a região do baixo ventre. Não obstante, suas pernas permanecem entrecruzadas na maior parte do tempo, indicando que há uma disponibilidade sexual restrita, que está condicionada ao cumprimento da norma social de realização de um matrimônio.

Há também símbolos rituais contidos nos *trajes*. Os *cavalheiros* usam, invariavelmente, chapéus e calças. Os chapéus representariam a suposta racionalidade “masculina” e, de outro modo, a própria fisicalidade dos homens que, por despender grande esforço físico no trabalho realizado sob o sol, necessitam da proteção de um chapéu sobre suas cabeças. Com relação às calças, representam a peça de vestuário “masculina” por excelência, usada em todos os ambientes públicos, especialmente os relativos à esfera do trabalho, por onde os homens circulam. Se representam o ideal de inserção do homem na esfera pública, as calças também cobrem o baixo ventre “masculino”, guardando-lhe os órgãos genitais e, portanto, referindo-se a uma dimensão sexual da identidade “masculina”. Quanto às *damas*, usam quase sempre adereços de

cabeça que ressaltam seus cabelos e enfeitam o topo de seus corpos¹²⁹. Nesse caso, a *cabeça* das *damas* pode ser indicativa de uma possível futilidade prescrita ao gênero “feminino” e supostamente característica de jovens moças em período casadoiro. Por outro lado, a *cabeça* pode também ser um referente à sensualidade e erotismo evocados pelos cabelos, construindo estereótipos corporais de “feminilidade”. Já as saias, por oposição às calças, são as peças de vestuário “femininas” por excelência, usadas em todos os ambientes públicos ou privados por onde circulam as mulheres. No âmbito doméstico, é peça de roupa usual. No âmbito público, especialmente aqueles relativos ao lazer e às festas sociais, é elemento de vestimenta especialmente adornado com inúmeros detalhes. As saias representam o ideal de uma “feminilidade” hegemônica sejam no âmbito da domesticidade ou da esfera pública. Ainda assim, as saias cobrem o baixo ventre “feminino”, escondendo e ameaçando revelar, fortuitamente, algumas das partes mais íntimas do corpo das mulheres caso haja algum descuido. Portanto, as saias são também referentes à dimensão sexual da identidade “feminina”.

É válido ressaltar que, quanto aos símbolos rituais contidos nos *trajes*, as *misses* e os *marcadores* das *quadrilhas* ostentam em suas roupas os mesmos elementos simbólicos que todas as *damas* e *cavalheiros* carregam consigo. Não obstante, há uma diferença fundamental: os *trajes* das *misses* são diferenciados de todos os outros *brincantes* do grupo, sejam eles *damas*, *cavalheiros* ou *marcador*. Por isso, suas roupas não combinam em termos de estamparia de tecidos, padrão de cores, tipos de adereço e disposição estética de maquiagem. Na análise que faço, a desconexão entre os *trajes* das *misses* e as roupas de todos os *cavalheiros* do grupo é uma representação sintomática de que essas mulheres não estão disponíveis para o matrimônio, pois não demonstram-se conectadas, em termos de combinação do símbolo ritual do *traje*, com os homens de sua *quadrilha*. O mesmo vale para os *marcadores*, pois seus *trajes*, embora contenham a mesma simbologia pretendida aos *cavalheiros*, destoam de todo o conjunto de *damas* em termos de combinação estética e visual. Tal desvínculo evidencia que os *marcadores* também não se encontram disponíveis na estrutura matrimonial desenhada pela performance junina.

Dito isso, estabeleço o seguinte quadro de relações:

¹²⁹ Como já informado antes, os arranjos de cabeça são denominados simplesmente como *cabeça* pelos *quadrilheiros*.

Símbolo Ritual	Pólo Normativo/Ideológico	Pólo Oréctico/ Sensorial
Fogueira	Domesticação da natureza, domínio social do fogo	Consumação sexual
Bandeiras/ Estandartes dos santos	Presença oficial da Igreja Católica	Maleabilidade; movimento do corpo, dessacralizado pela dança de caráter sexual.
Movimento dos <i>cavalheiros</i> (braços e pernas)	Idealização normativa da força de trabalho	Masculinidade, força física, disponibilidade sexual.
Movimento das <i>damas</i> (quadris, saias e pernas)	Reforço normativo da “feminilidade” como performance	Movimento de suas sexualidades, disponibilidade sexual condicionada ao casamento
Chapéus e calças dos <i>cavalheiros</i>	Racionalidade “masculina”; inserção do homem na esfera pública	Esforço físico sob o sol; dimensão sexual da identidade “masculina”
Adereços de cabeça e saias das <i>damas</i>	Futilidade “feminina”; “feminilidade” hegemônica nas esferas pública e privada	Sensualidade dos cabelos; dimensão sexual da identidade “feminina”

Quadro 3 - Símbolos rituais juninos

Com base nessa disposição dos símbolos rituais do contexto junino, sou estimulado a pensar na dança propriamente dita como um aglomerado complexo de símbolos rituais. Sendo assim, se “os símbolos rituais são ‘multivocais’” e “seus referentes tendem a se polarizar entre fenômenos fisiológicos [...] e valores normativos de fatos morais” (Turner 2008[1974]: 49), sugiro que as *quadrilhas*, consideradas em sua condição de dança junina, são em si dramas estéticos que condensam uma simbologia relativa, por um lado, ao plano sensorial, materializado pelas representações sexuais de um coito iminente entre *cavalheiros* e *damas* e, por outro lado, ao plano ideológico, referido no campo da norma prescrita pela instituição do casamento como valor social e moral.

No intuito de trazer o debate para os termos mais apropriados aos estudos de gênero e sexualidade, pretendo estabelecer um diálogo mais explícito com as contribuições teóricas de Michel Foucault. Neste sentido, para o prosseguimento da discussão, vale o esforço de recuperar um longo excerto em que o autor postula a existência de dois dispositivos que regem e controlam a sexualidade dos sujeitos no campo político, a saber, o dispositivo da aliança e da sexualidade:

Pode-se admitir, sem dúvida, que as relações de sexo tenham dado lugar, em toda a sociedade, a um *dispositivo de aliança*: sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens. Este dispositivo de aliança, com os mecanismos de constrição que o garantem, com o saber muitas vezes complexo que o requer, perdeu importância à medida que os processos econômicos e as estruturas políticas passaram a não mais encontrar nele um instrumento adequado ou um suporte suficiente. As sociedades ocidentais modernas inventaram e instalaram, sobretudo a partir do século XVIII, um novo dispositivo que se superpõe ao primeiro e que, sem o pôr de lado, contribui para reduzir sua importância. É o *dispositivo de sexualidade*: como o de aliança, este se articula aos parceiros sexuais; mas de um modo inteiramente diferente. Poder-se-ia opô-los termo a termo. O dispositivo de aliança se estrutura em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito; o dispositivo de sexualidade funciona de acordo com técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder. O dispositivo de aliança conta, entre seus objetivos principais, o de reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege; o dispositivo de sexualidade engendra, em troca, uma extensão permanente dos domínios e das formas de controle. Para o primeiro, o que é pertinente é o vínculo entre parceiros com *status* definido; para o segundo, são as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por tênues ou imperceptíveis que sejam. Enfim, se o dispositivo de aliança se articula fortemente com a economia devido ao papel que pode desempenhar na transmissão ou na circulação de riquezas, o dispositivo de sexualidade se liga à economia através de articulações numerosas e sutis, sendo o corpo a principal – corpo que produz e consome. Numa palavra, o dispositivo de aliança está ordenado para uma homeostase do corpo social, a qual é sua função manter; daí seu vínculo privilegiado com o direito; daí, também, o fato de o momento decisivo, para ele, ser a “reprodução”. O dispositivo de sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global (Foucault, 1988[1976]: 117-118).

Assim, posso inferir que as *quadrilhas* – referidas agora não como grupos coreográficos, mas como típicas danças juninas – condensam e atualizam as concepções vigentes em torno dos dispositivos da aliança e da sexualidade. Conjugados em simultaneidade, estes dispositivos referem-se, respectivamente, aos patamares normativos e sensoriais prescritos discursivamente para reger e controlar a sexualidade dos sujeitos no campo político. Através dos pólos orético e ideológico de seus símbolos rituais, as *quadrilhas* mais “tradicionais”, que conservam a celebração de um matrimônio como centro dramático de suas performances, o fazem de uma maneira que colocam em evidência o convívio nem sempre harmonioso entre desejo sexual e sistema de parentesco, conduta e norma, natureza e cultura, indivíduo e sociedade. As *quadrilhas* juninas performatizam o conflito dos sujeitos tanto com o dispositivo da aliança, caracterizado pelo controle normativo do desejo sexual, quanto com o

dispositivo da sexualidade, marcado pelo controle discursivo, microfísico e polimorfo dos corpos no âmbito da fruição de prazeres.

Basta lembrar que este drama estético faz referência a um drama social de atribuição de paternidade e de inserção coercitiva de homens e mulheres em um dado sistema de relações de parentesco. Seu substrato essencial baseia-se na descoberta de um desejo sexual consumado, que não apenas violou o conteúdo normativo que prescreve a virgindade e a castidade “feminina”, mas ameaçou a continuidade linear de um sistema de parentesco ao gerar um filho que, possivelmente, não teria pai. Inspirando-me em Foucault (1988 [1976]; 2006 [1979]), afirmo que o drama encenado baseia-se na articulação entre o dispositivo da aliança e da sexualidade de modo que haja entre eles uma correlação. Não obstante, o casamento, que é a ação reparadora para resolução do conflito, emerge como ato redentor da supremacia do dispositivo da aliança sobre o dispositivo da sexualidade. Ou seja, ao invés de controlar a sexualidade dos sujeitos através de técnicas polimorfas de exercício do poder em um nível microfísico (dispositivo da sexualidade), o drama junino é resolvido quando o impulso sexual é finalmente enquadrado pela norma social do parentesco (dispositivo da aliança).

Parentesco em questão

Mas o que dizer das *quadrilhas* nas quais o casamento não é realizado? Como pensar no contexto junino a partir de um grande protagonismo de sujeitos que desestabilizam a matriz cultural da inteligibilidade dos gêneros? Quais as provocações empreendidas no âmbito *quadrilheiro* por homossexuais, travestis, transexuais e transgêneros quando põem em performance as temáticas do amor, da sexualidade e do parentesco? Como já dito, a realização do matrimônio não consiste em um núcleo dramático central de (e para) onde irradia toda a performance nas *quadrilhas* de Belém. A existência do casamento é dispensável, não há obrigatoriedade de sua realização performática. Assim, o casamento pode ser realizado, ignorado ou mesmo subentendido.

Na grande maioria das *quadrilhas* de Belém, os *brincantes* dançam passos que são, aparentemente, desconexos. O encadeamento da dança não faz referência direta a uma narrativa linear, pois as coreografias privilegiam um formato mais abstrato, que

valoriza o efeito estético dos movimentos dos *quadrilheiros* ao se deslocarem pelo espaço. As *quadrilhas* de Belém são, portanto, mais sugestivas do que literais. Sem dúvida, a presença dos passos “tradicionais” juninos é uma marca indelével em todas as coreografias. Assim, é possível verificar passos como “caminho da roça”, “grande roda”, “túnel”, “serrote”, “coroa de *damas*”, “coroa de *cavalheiros*” dentre outros¹³⁰. Tais movimentos são colocados em cena como memórias coreográficas de uma “tradição” à qual se possui algum tipo de filiação. Os movimentos sugerem a cumplicidade entre *damas* e *cavalheiros* e, mais do que isso, encenam o cortejo afetivo, o desejo sexual e a possibilidade iminente do casamento. Não obstante, a sequência coreográfica não está enredada numa narrativa central, não há uma intercalação precisa entre instantes de dança e intervenções estritamente mais teatrais como, por exemplo, a contagem de uma história por meio de diálogos que interrompem o fluxo coreográfico dançado. Nas *quadrilhas* de Belém, o casamento e a narrativa que o antecede são facultativos.

Não havendo matrimônio e nem algum outro conflito que lhe seja correlato, não há uma narrativa linear. Se as *quadrilhas* de Belém operam com uma ênfase no efeito coreográfico pensado em termos abstratos, o conflito em torno do casamento e os tensos acontecimentos que o precedem são diluídos em movimentos coreografados, dispostos em agrupamentos desconexos de deslocamentos corporais. Com isso, não quero dizer que o casamento seja de todo inexistente, mas infiro que não consiste em um fator proeminente para a realização performática. A ausência de um conflito explícito, que forja uma inserção coercitiva de homens e mulheres em um sistema de parentesco, faz com que as noções de drama social e estético, implicadas em uma estrutura processual, não sejam plenamente úteis para analisar o contexto *quadrilheiro* de Belém.

¹³⁰ Eleonora Leal (2004: 53-64) realizou um estudo sobre o que denominou como “evolução” das coreografias juninas em Belém. A autora nomeia e descreve em detalhes os passos das *quadrilhas*, dividindo-os entre *quadrilhas* consideradas “roceiras”, “modernas” e “roceiras modernas”. Por um lado, a ideia de “evolução” coreográfica é muito usada no jargão profissional da dança para indicar a existência de um encadeamento sequencial de movimentos no sentido de construir uma narrativa dançada. Por outro lado, quando pensado numa perspectiva mais antropológica, o termo “evolução” sugere um caráter propriamente evolucionista, que pressupõe avanços qualitativos que estariam em conformidade com uma ideia valorativa e hierarquizada de progresso social. Tendo em vista que Leal (2004) mostra certa preocupação com um processo de “descaracterização” coreográfica das *quadrilhas* de Belém, infiro que sua ideia de “evolução” coreográfica possui um acento evolucionista. Não obstante, ao invés de postular progressos coreográficos, a autora aparenta demonstrar que as inovações coreográficas maculam as tradições juninas. Desse ponto de vista, considero uma abordagem problemática.

Como visto, as ideias de drama social e estético consistem em eficientes ferramentas analíticas para colocar em debate as narrativas juninas pautadas no matrimônio. Tal enredo – construído em termos de ruptura, crise, ação reparadora e reintegração – pode ser percebido em inúmeras *quadrilhas* brasileiras que elegem o casamento com centro dramático propulsor. Isso inclui também as *quadrilhas* de Belém que, por decisão facultativa, podem investir em algum enredo cujo foco narrativo esteja relacionado ao casamento. Não obstante, as noções de drama social e estético tornam-se inadequadas para falar da grande maioria das *quadrilhas* de Belém, tendo em vista que sua construção coreográfica adota uma perspectiva mais abstrata e fragmentada. É neste sentido que pretendo acompanhar as críticas de Schechner (2012a) aos limites da teoria do drama social em Turner de modo que chega a afirmar que

a teoria reduz e nivela os eventos. Detalhes precisos, altos e baixos, nuances e diferenças, que fazem a análise cultural interessante e iluminada, são pressionados a uma uniformidade. Qualquer conflito pode ser analisado como drama social – mas quais são as reflexões que fazem uma análise ser produtiva? Uma vantagem da teoria é que ela é útil em dissolver circunstâncias muito complicadas em unidades manejáveis. Como um dispositivo de ensino, a teoria do drama social tem seus pontos positivos. Permite selecionar um ponto de partida e um ponto final, moldando um jogo de eventos históricos ou sociais, de forma que um aglomerado de ocorrências que podem inicialmente parecer incompletos, se tornem manejáveis como um drama. Isso faz o fechamento parecer inevitável. Tal moldagem é sempre arbitrária. [...] Turner pôde transformar os conflitos do mundo em dramas de estilo ocidental. Talvez o mundo de hoje, de terrorismo, guerrilha, guerras civis prolongadas e espionagem econômica seja melhor modelado pela arte da performance ou pelos episódios convenientemente infinitos do *Mahabharata*. Pode ser que a vida espelhe a arte tanto como o contrário – e os teóricos sociais precisam escolher com cuidado os gêneros estéticos (Schechner 2012a: 76).

Em termos de gêneros estéticos usados como metáfora para a compreensão de questões sociais, sugiro que as *quadrilhas* de Belém, com suas narrativas abstratas e fragmentadas sem um núcleo dramático propulsor, seriam melhor apreendidas pelo conceito de performance, considerado em sua acepção estrita de formato estético¹³¹. Se

¹³¹ A esse respeito é inevitável citar Guillermo Gómez-Peña (2013), que, preocupado em problematizar a definição própria da performance como gênero estético, fala da complexidade para definir o campo de atuação dos *performers*, pois não são exatamente atores, poetas, jornalistas, comentaristas, ativistas, artistas plásticos, designers etc., mas situam-se num entrelugar dessas categorias, ocupam lugares não ocupados e intersticiais. O autor diz: “Em suma, nós somos o que os outros não são, dizemos o que os outros não dizem, e ocupamos os espaços culturais que, em geral, são ignorados ou desprezados. Por isso, nossas numerosas comunidades estão constituídas por refugiados estéticos, políticos, étnicos e de gênero” (Gómez-Peña 2013: 444).

o matrimônio é o centro dramático de muitas *quadrilhas*, constituindo-se como elemento que vincula tais grupos a uma ideia de “tradição” *quadrilheira*, sugiro que, desta perspectiva, as *quadrilhas* de Belém sejam acéfalas, pois não encenam explicitamente o drama social e estético do casamento. A ênfase dramática das *quadrilhas* de Belém não recai sobre uma noiva desamparada e frágil, mas em três categorias de *misses* (*Caipira*, *Mulata* e *Simpatia*), que engendram diferentes tipos de “feminilidade” e, de acordo com a análise exegética que faço, não estão disponíveis para serem colocadas em um sistema de relações de parentesco que produz um sistema de sexo/gênero.

Aliás, inspiro-me na tradição antropológica dos estudos de parentesco – referindo-me especialmente às contribuições teóricas de Lévi-Strauss (2012 [1949]), às críticas feitas a ele por Gayle Rubin (1993 [1975]) e às reflexões de Adriana Piscitelli (1998), John Borneman (1996; 2005) David Schneider (1997), Marilyn Strathern (1997) e Miriam Grossi (2003) – para problematizar a participação de *brincantes* homossexuais, travestis, transexuais e transgêneros no âmbito *quadrilheiro*, complexificando a performance do parentesco que está em jogo nas *quadrilhas* juninas.

Lévi-Strauss (2012 [1949]: 45) é convincente ao afirmar que a proibição do incesto é um marco na passagem entre os domínios da natureza e da cultura. Dessa forma, postula a ideia de que “a proibição do incesto está ao mesmo tempo no limiar da cultura, na cultura, e em certo sentido [...], é a própria cultura” (Lévi-Strauss (2012 [1949]: 49). Nessa perspectiva, é o matrimônio, circunscrito pelo tabu do incesto, que favorece o estabelecimento de alianças entre grupos sociais distintos por regras culturais específicas. Assim, “todo casamento é, pois, o encontro dramático entre a natureza e a cultura, a aliança e o parentesco” (Lévi-Strauss (2012 [1949]: 533). No entanto, para Lévi-Strauss, o sistema de parentesco é instituído através do dispositivo de “troca de mulheres”, que, aliado à proibição do incesto, marca o próprio advento da cultura. Em crítica feita a este autor, Rubin considerou que

a “troca das mulheres” não é uma definição de cultura, nem um sistema em si mesmo e por si mesmo. [...] a “troca das mulheres” é uma abreviação para expressar que as relações sociais de um sistema de parentesco especificam que os homens tem certos direitos sobre suas parentes e que as mulheres não têm os mesmos direitos sobre si mesmas e sobre seus parentes do sexo masculino. Neste sentido, a “troca das mulheres” é uma percepção profunda de um sistema no qual as mulheres não têm direitos plenos sobre si próprias. A troca de mulheres torna-se uma ofuscação, se ela for vista como uma

necessidade cultural e quando é usada como um simples instrumento através do qual uma análise de um sistema cultural de parentesco é abordado. (Rubin 1993 [1975]: 10-11)

Para além de avaliar criticamente o conceito de “troca de mulheres”, Rubin (1993 [1975]: 12) reconheceu no sistema de parentesco descrito por Lévi-Strauss a própria fonte cultural da heterossexualidade compulsória ao demonstrar que “os indivíduos são gerados a fim de garantir o casamento. Lévi-Strauss chega perigosamente perto de dizer que a heterossexualidade é um processo instituído”. A autora continua o raciocínio afirmando que “os sistemas de parentesco não apenas encorajam a heterossexualidade em detrimento da homossexualidade. Em primeiro lugar, formas específicas de heterossexualidade podem ser requeridas” (Rubin 1993 [1975]: 12)¹³². O fato é que essa discussão antropológica em torno do parentesco estimula a reflexão sobre meu próprio campo de pesquisa, pois, de modo implícito ou explícito, o casamento, a sexualidade e os vínculos afetivos estão sendo representados e reconfigurados pela performance coreografada de *sujeitos da feminilidade* que borram os limites da heterossexualidade e da díade *damas/cavalheiros*.

Se parece renovador o protagonismo de alguns desses *sujeitos da feminilidade* no contexto junino, encenando relações afetivossexuais que desafiam a heterossexualidade e a divisão binária dos gêneros, sugiro que isso se deve à própria emergência contemporânea de novas identidades sexuais que demandam a legitimação de conjugalidades que extrapolam a heterossexualidade na esfera social¹³³. O grande obstáculo a ser transposto após um processo de legitimação de conjugalidades não heterossexuais é o fato de que “a esfera da aliança íntima legítima é estabelecida graças à produção e à intensificação de zonas de ilegitimidade” (Butler 2003: 226). Ou seja, o reconhecimento da legitimidade de certas ligações de parentesco por aliança entre pessoas não heterossexuais cria, por oposição, algumas zonas ilegítimas do gênero, da sexualidade e dos vínculos conjugais. Como solução ao impasse, o ideal seria “criar

¹³² Piscitelli (1998: 310), em uma importante revisão bibliográfica acerca da temática do parentesco sob a ótica feminista, pontua que Rubin não rompe com a concepção estruturalista de Lévi-Strauss, “pensa em termos de universais e opera com uma série de dualismos – sexo/gênero, natureza/cultura –, que se tornarão alvo das críticas feministas posteriores”.

¹³³ Sobre esse aspecto, Miriam Grossi aborda as demandas homossexuais em torno da conjugalidade, postulando que “se o reconhecimento da homossexualidade se fez particularmente pela sexualidade, a emergência no final da década de 90, do reconhecimento da conjugalidade é um fato novo na construção das identidades homossexuais, marcadas nas décadas de 70 e 80 pela liberalização sexual que implicava a existência de múltiplos parceiros sexuais” (Grossi 2003: 266).

uma estrutura que permite o reconhecimento de uma proliferação de formas de expressão sexual e intimidade, bem como argumentos para a sua legitimação pública” (Borneman 1996: 231).

Diante disso, quero trazer a discussão para o âmbito de minha pesquisa, problematizando a participação de *sujeitos da feminilidade* no contexto junino e suas implicações para o debate sobre parentesco. Como demonstrado, a narrativa *quadrilheira* está estruturada a partir de personagens generificados, a saber, *marcadores, misses, cavalheiros e damas*. Tais personagens, como argumentei até aqui, consistem em elementos estruturais constitutivos do drama social e estético encenados pelas *quadrilhas*. Não obstante, há elementos estruturais arredios que, do ponto de vista das concepções binárias e estanques do gênero e da sexualidade, desestabilizam, no plano estético, a divisão coreográfica binária entre *damas* e *cavalheiros* e, no plano simbólico/social, as concepções “tradicionais” sobre conjugalidade heterossexual. Esses elementos estruturais arredios são, justamente, todos aqueles *sujeitos da feminilidade* marcados por um autorreconhecimento não binário de suas identidades sexuais e de gênero. Essas pessoas ocupam os mais diversos cargos em suas respectivas *quadrilhas*. No entanto, neste momento, para falar acerca de casamento e parentesco, quero considerar apenas a díade estrutural *dama/cavalheiro* com seus respectivos equivalentes antiestruturais *damas mix/cavalheiros “gays”*¹³⁴. Ainda que nem todas as *quadrilhas* de Belém tenham no matrimônio um núcleo dramático central, há um consenso de que as relações performáticas entre os *brincantes* pressupõem a iminência de contatos sexuais e envoltimentos afetivos, tornando a celebração de um casamento – ainda que não seja realizada no espaço cênico – uma possibilidade que pode ou não ser concretizada. De todo modo, o casamento está à espreita, como uma expectativa.

Pretendo com isso dizer que, do ponto de vista das *damas mix* ou dos *cavalheiros* que não mantêm padrões hegemônicos de “masculinidade” e comportamentos heterossexuais, sua presença no interior das *quadrilhas* sugere a configuração possível de um sistema de parentesco desvinculado da convenção “tradicional” da heterossexualidade e das constituições de descendência familiar baseadas em critérios de consanguinidade. Isso reconfigura os modelos vigentes de

¹³⁴ A designação “gay” é usada em sentido êmico por meu interlocutores para fazer referência a todo e qualquer sujeito que divirja da norma heterossexual ou da oposição binária homem/mulher. Nessa categoria êmica podem ser abarcados sujeitos gays, travestis, transexuais e transgênero. Por isso, o uso de aspas nesse caso.

conjugalidade e constituição familiar, tendo em vista que até hoje não é possível garantir a reprodução da espécie por vias biológicas entre dois homens ou entre um homem e uma travesti, transexual ou pessoa transgênero. Nesse caso, a presença de *sujeitos da feminilidade* nas *quadrilhas* de Belém sugere outras formas de produção e reprodução do parentesco. Meu ponto de discussão é o fato de que a performance *quadrilheira* em Belém faz referência a uma controvérsia contemporânea que está posta na cena pública: os debates sobre direitos sexuais, novas conjugalidades e constituições de modelos familiares¹³⁵.

Não obstante, a ausência ou a opacidade do casamento no plano performático de muitas *quadrilhas* de Belém acompanha a dinâmica social contemporânea da fluidez dos afetos, das experimentações sexuais, da menor estabilidade das relações e do relaxamento em torno da obrigatoriedade de um matrimônio vitalício. É por esse motivo que considero as noções de drama social e drama estético inadequadas para analisar este contexto junino complexificado pelo protagonismo de *sujeitos da feminilidade* que escapam às definições binárias do gênero e da sexualidade. No caso em questão, o gênero estético mais adequado como metáfora de análise da *quadra junina* de Belém é propriamente a performance, tendo em vista o seu caráter mais fragmentado, fluido, abstrato e descontínuo como características intrínsecas de sua constituição como modalidade liminóide de produção simbólica.

De todo modo, apesar de enfatizar a fluidez e instabilidade das relações afetivossexuais, essa presença perturbadora de *sujeitos da feminilidade* na *quadra junina* de Belém, tangencia igualmente as discussões contemporâneas acerca das novas possibilidades de contração de parentesco e constituição de família através das reivindicações em torno do casamento civil igualitário como um direito (Almeida 2006). Schneider (1997) utiliza uma retórica do amor para afirmar que “a homossexualidade não é muito diferente da heterossexualidade no que se refere às concepções de parentesco e família. Casais gays e lésbicos são formados por pessoas que se amam. Eles formam uma unidade doméstica” (Schneider 1997: 270). Na avaliação de Strathern (1997: 282), as configurações de parentesco são também uma

¹³⁵ Sérgio Carrara (2015) elabora uma instigante provocação reflexiva na qual identifica possíveis transformações no dispositivo da sexualidade foucaultiano através da emergência dos direitos sexuais como um campo dos direitos humanos, criando um “novo” regime secular da sexualidade que está baseado na disputa jurídica, no campo político, relativa à concessão ou cerceamento de direitos a sujeitos sexuais específicos.

questão estética, que rendem boas discussões teórico-analíticas, proporcionando a visão de que a heterossexualidade já esteve no centro do parentesco americano, mas, no contexto atual, a conjugalidade homossexual vem ganhando um protagonismo que coloca questões desafiadoras como, por exemplo, o desejo pela constituição de famílias com filhos¹³⁶.

Todas essas questões estão em cena, subentendidas nas *quadrilhas* juninas nas quais a diversidade sexual e de gênero desestabiliza prescrições normativas binárias. Inicialmente, coloquei em debate as *quadrilhas* que possuem no casamento um centro dramático fundante da narrativa junina, podendo ser compreendidas a partir do enfoque da teoria do drama social. Nesse caso, com base no entendimento de que dramas sociais e dramas estéticos afetam-se mutuamente, sugeri e tentei demonstrar que as *quadrilhas* seriam um drama estético que faz referência ao drama social de atribuição da paternidade e de perpetuação dos sistemas de parentesco. Tal drama social é de fundamental importância para que os grupos sociais pensem sobre si mesmos e sobre os próprios mecanismos garantidores de sua perenidade social. O matrimônio, nesse caso, é encenado em algumas *quadrilhas* de Belém, mas não consiste em um acontecimento dramático central. Assim, as *quadrilhas* de Belém seriam acéfalas e constituídas por uma formação coreográfica mais abstrata, fragmentada e descontínua, o que me estimulou a perceber que seriam melhor compreendidas pela metáfora do gênero estético da performance e não do drama social. O protagonismo dos *sujeitos da feminilidade* no interior desses grupos representa tanto a reivindicação por legitimação social e garantias jurídicas relativas ao casamento civil igualitário quanto a fluidez e a instabilidade que caracterizam os modos de experimentação contemporâneos acerca da vivência do amor, do desejo e da própria conjugalidade.

Drama, performance, ritual e festa

Se observados em múltiplos planos, os folguedos juninos podem ser compreendidos por diversas perspectivas. Considerando, primeiramente, as *quadrilhas* em sua condição estética de dança, é possível entendê-las como performances ou dramas, tendo em vista que são representações corporais que se revestem de códigos

¹³⁶ As referências aos textos de Schneider (1997) e Strathern (1997) foram feitas a partir de livros traduções minhas.

próprios da arte, materializados em movimentos. Se o foco recai sobre os certames juninos de *quadrilhas* e/ou de *misses*, sugiro que podem ser compreendidos sob o modelo teórico do ritual, pois são constituídos pela estrutura repetitiva, formal, extraordinária e comunicativa própria dos rituais¹³⁷. Pensando nesse contexto etnográfico como folguedos juninos, depreendo que o conceito adequado para designá-los seria festa¹³⁸. Essas noções de performance, drama, ritual e festa, embora sensivelmente distintas, articulam-se entre si. Não as tomo de modo hierárquico, sugerindo que umas englobam as outras. Entendo que estão articuladas e informam, cada uma a sua maneira, formas diferentes de perceber o contexto etnográfico do São João. Entretanto, considero que se há uma noção predominante nesta minha análise ela se refere ao ritual, pois compartilho da ideia de que “os rituais aparentam ser fundamentais para a elaboração das diferenças de gênero e das relações entre papéis de gênero” (Gontijo 2009: 196).

Concordo ainda que esses contextos rituais, performáticos e festivos são especialmente interessantes para problematização de questões referentes às relações de gênero e às vivências das sexualidades. Ao conectar, de maneira inovadora, teorias de ritual e estudos de gênero e sexualidade no contexto do carnaval, Fabiano Gontijo (2009: 30) conclui que “é assim que vemos a *permissão* e a difusão das homossexualidades *dentro de certos limites*, em particular no domínio do lazer e das festas e, de forma mais restrita ainda, durante o carnaval, enquanto *communitas*, ao passo que a heterossexualidade seria a *estrutura*”. É neste sentido que procuro também encontrar nas teorias de ritual e performance ferramentas analíticas que proporcionem uma análise iluminadora das festas juninas no que diz respeito ao protagonismo de certos *sujeitos da feminilidade* nesse contexto. Minha intenção é contribuir para problematizar o lugar da sexualidade e do gênero no âmbito de produção da cultura popular no Brasil. Assim, contrapondo minha pesquisa à de Gontijo (2009), quero dizer que, por um lado, o carnaval pode ser compreendido como uma festa popular ligada, em primeiro plano, às ideias de desvínculo conjugal, permissividade sexual e abertura para

¹³⁷ Para importantes revisões bibliográficas sobre as teorias de ritual na história da antropologia, ver Peirano (2000; 2003; 2006).

¹³⁸ Léa Perez (2012) postula a ideia de que se deve passar da festa-fato para a festa-questão, isto é, apreender a festa como perspectiva de análise e não como um fato a ser descrito em termos teleológicos. Assim, a autora advoga que a festa é produtora (e não reprodutora!) da vida social. Considera que a festa é transsocial e afirma que “na festa a coletividade pode experimentar, e experimenta, uma existência outra que a do real socializado, uma existência que é própria da festa” (Perez 2012: 39).

as experiências dissidentes à heterossexualidade. Por outro lado, as festas juninas são, em primeira instância, referidas às noções de vínculos conjugais, restrições sexuais, família e relações de compadrio. Talvez essa ideia dicotômica valha apenas em primeira análise porque tanto o carnaval quanto as festas juninas são matizados por dimensões respectivamente conservadoras e libertárias. No caso do carnaval, atualmente há uma configuração moral que, por exemplo, visa controlar a exposição dos corpos no contexto das escolas de samba. No caso das festas juninas, a participação de *sujeitos da feminilidade* borra as fronteiras convencionais entre *damas* e *cavalheiros* e, principalmente, entre hetero e homossexualidade, propondo novas formas de vivência dos prazeres e novos contornos para os vínculos afetivos.

Nestes termos, tento produzir uma reflexão que parte da ideia de que o ritual seria uma espécie de “porta de entrada” ou “uma área crítica para se penetrar na ideologia e valores de uma determinada formação social” (DaMatta, 1997: 28). Ainda que DaMatta (1997) tenha legado uma importante contribuição (um tanto quanto generalizante) para a discussão do lugar do ritual na vida social brasileira (expresso no carnaval, paradas militares e procissões), compartilho de certas críticas em relação às suas análises, sobretudo do ponto de vista dos estudos de gênero e sexualidade. Neste caso, afino-me às reflexões de Gontijo (2009), que, numa revisão da obra de DaMatta (1981; 1997), critica o pressuposto heterossexual e binário de seu esquema analítico e afirma que o carnaval, ao invés de “feminilizar o mundo”, “homossexualiza o mundo”. Gontijo considera que,

para Roberto DaMatta (1981), a principal operação que realiza o carnaval do Rio de Janeiro é a “feminilização do mundo” – a mulher se torna o centro das brincadeiras e dos jogos, como que para mostrar sua importância durante o resto do ano, mas uma importância guardada secretamente para bem preservar a hierarquia dos sexos baseada na virilidade/masculinidade. Ora, essa operação de feminização não está à serviço das interessadas – as mulheres – mas, ao contrário, à disposição dos prazeres masculinos. Mais do que feminizar, parece que o carnaval estaria operando atualmente uma verdadeira “homossexualização” do mundo, servindo cada vez mais de cenário para certa forma de “liberação homossexual”, divulgando progressivamente uma espécie de estética homossexual. Assim, o carnaval estaria saindo da simples operação masculina de feminizar o mundo para se tornar *também* um festival altamente homossexualizado (Gontijo, 2009: 20).

Sendo assim, as reflexões de Gontijo (2009) servem-me como um importante contraponto para a análise destes sujeitos generificados e sexualizados no contexto

quadrilheiro de Belém. Neste caso, especificamente no que se refere ao protagonismo homossexual e “trans” que vem sendo verificado nas festas juninas, avalio que a presença destes sujeitos tanto homossexualiza quanto heterossexualiza o contexto ritual, marcando a ambiguidade de suas atuações neste espaço festivo. A partir de meu trabalho de campo, observei que, por um lado, os homossexuais e pessoas “trans” desestabilizam, no plano social, o pressuposto heterossexual contido nos concursos juninos, compostos por “casais” ou “pares” que encenam uma suposta heterossexualidade incontestada entre “damas” e “cavalheiros” – respectivamente os personagens “femininos” e “masculinos” de uma *quadrilha*. Mas, por outro lado, no plano performático, a heterossexualidade é reforçada como norma, visto que, visualmente, há a formação de um casal heterossexual. Quero com isso dizer que mesmo havendo sujeitos homossexuais e “trans” nas festas juninas de Belém, os regulamentos dos certames consideram como inadmissível, por exemplo, que uma quadrilha seja composta por pares de brincantes compostos por dois cavalheiros ou duas damas. Sugiro, então, que as quadrilhas juninas de Belém funcionam através de uma *heterossexualidade e cisgeneridade coreográfica*, isto é, uma configuração narrativa de dança que produz efeitos performativos de heterossexualidade e cisgeneridade, mas que nem sempre é protagonizada por sujeitos heterossexuais e cisgêneros.

Erroneamente, pode-se imaginar que as festas juninas de Belém, por serem produzidas por sujeitos que habitam as “periferias” da cidade, são agraciadas com menor carga de preconceito direcionado aos homossexuais, travestis, transexuais e transgêneros que circulam no universo *quadrilheiro*. Para enfrentar esta questão, prefiro pensar nas “periferias” de Belém a partir do uso do conceito de *communitas* como uma metáfora para entendê-las. De fato, essa ideia é boa para pensar que as “periferias” de Belém seriam uma grande *communitas*, ou seja, uma antiestrutura que origina ou produz a estrutura. Nesse caso, deve-se destacar que os sujeitos “periféricos” são, por assim dizer, liminares, visto que ocupam o espaço urbano, fazem parte dele, vivem-no, mas, ao mesmo tempo, parecem não estar nos espaços que são hegemonicamente pensados como a cidade. Sob uma condição de liminaridade, os sujeitos da “periferia” constroem para si uma *communitas* na qual são enfatizados laços sociais baseados na indiferenciação dos sujeitos, todos eles sendo compreendidos pelo termo universalizante “periférico”. As festas juninas, em seu caráter ritual, produzem essa antiestrutura na qual uma diversidade sexual e de gênero pode ser abarcada. Assim, torna-se possível

que sujeitos tão diferentes entre si possam construir relações de solidariedade de modo a criar uma ilusão de que o preconceito e a discriminação são inexistentes. No contexto da “periferia” de Belém, sugiro, as festas (com destaque às que usam aparelhagens ligadas ao tecnobrega) surgem como expressões extremas da ritualização extraordinária de uma antiestrutura, de uma condição de liminaridade e de um sentimento de *communitas* que é vivido no cotidiano, ou seja, no âmbito daquilo que consideramos ordinário.

Meu argumento é que esses *sujeitos da feminilidade* enfrentam preconceitos diários no universo *quadrilheiro*, especialmente quando interpretações discriminatórias acerca de suas identidades sexuais e de gênero são usadas para impedi-los de ocuparem as posições coreográficas que anseiam. O preconceito não é inexistente e talvez nem seja mais brando. O que há são possibilidades de negociação ou campos de manobra, para usar os termos de Moutinho (2006). Nesse caso, a diversidade sexual e de gênero ganha visibilidade porque está enquadrada em um contexto ritual, que produz liminaridade e *communitas* e, portanto, abriga esses sujeitos no âmbito da antiestrutura, após tensas negociações e testes para verificar a pertinência da participação LGBT no interior de algumas *quadrilhas* juninas. É a experiência da liminaridade que possibilita que os *quadrilheiros* se reconheçam como uma categoria indiferenciada de sujeitos “periféricos”, podendo abarcar, inclusive, uma diversidade sexual e de gênero em sua constituição.

3

**|Feminilidades em disputa:
os concursos de *miss* no São
João de Belém|**

Misses: uma questão classificatória

Este capítulo visa tratar de um assunto muito relevante no contexto da *quadra junina* de Belém: os *concursos de miss*. Nesse sentido, busco pensar acerca de como esses certames operam na produção de sujeitos específicos, as *misses*, a partir da articulação de atributos de feminilidade (gênero), raça e sexualidade. Longe de privilegiar quaisquer destes marcadores sociais da diferença ou pleitear a primazia de um (ou mais) em detrimento dos outros, entendo que tais marcadores sociais atuam articulados entre si, sendo indissociáveis e perscrutados nesse texto de maneira concomitante, embora as análises aqui dispostas possam, situacionalmente, enfatizar alguns deles com o intuito de expor alguma reflexão específica extraída do trabalho de campo realizado nesses concursos¹³⁹. Outro fator relevante a ser considerado é o marcador “geração”. Embora não esteja explicitamente nomeado como um dos principais eixos de discussão desse capítulo, trata-se de um marcador que aparece implicitamente na produção de certas categorias de *miss* como se verá adiante.

Mais precisamente, tento compreender como estes marcadores sociais da diferença emergem coreograficamente em concursos que julgam a beleza, mas, sobretudo, avaliam as competências em dança de suas candidatas. Por esse motivo, trabalho com a ideia de que minha etnografia diz respeito a *concursos de dança e beleza*, certames nos quais a dança – colocada em primeiro plano – tem uma relevância infinitamente maior do que a beleza das candidatas, embora esses dois elementos, dança e beleza, não possam ser, em nenhuma hipótese, desarticulados. Ainda nesse sentido, devo ressaltar que os *concursos de miss* aqui problematizados estão inseridos num contexto mais amplo de concursos de dança: os *concursos de quadrilha* que animam e constroem sentidos para os festejos juninos em Belém. Assim, busco estabelecer uma

¹³⁹ Faço esta observação no sentido de destacar que a ordem em que esses marcadores aparecem em minha escrita (primeiro gênero, depois raça e, por fim, sexualidade) nada tem a ver com uma intenção de privilegiar quaisquer um desses elementos em minha análise. Em alguns debates de que participei durante a construção dessa tese, fui questionado por que, em certos momentos de minha escrita, o marcador “raça” aparecia por último na ordem sequencial desses eixos de produção da diferença. Devido à necessidade de ordenar as palavras numa frase e à impossibilidade de escrever três palavras de maneira simultânea num mesmo momento do texto, informo que, para solucionar este impasse, resolvi dispor estes marcadores em ordem alfabética (gênero, raça e sexualidade). Também é válido observar que trabalho com essa perspectiva de marcadores sociais da diferença a partir de uma vasta literatura que, nos últimos anos, vem problematizando a articulação entre classe social, gênero, geração, raça e sexualidade na produção de sujeitos sociais. Ver Bederman (1996), Brah (2006 [1996]), McClintock (2010 [1995]), Stolke (2006 [2003]), Moutinho (2004a; 2004b; 2006) e Piscitelli (2008).

diferença importante entre os *concursos juninos de miss* no contexto de Belém (em que a dança e a performance propriamente artística e estética são os itens de maior peso) e os concursos de beleza fora desse contexto (em que a perfeição estética corporal, junto com certos atributos como a elegância, é enfatizada como elemento mais importante)¹⁴⁰.

Como já mencionado nos capítulos anteriores, a *quadra junina* de Belém é marcada por dois tipos de concursos de dança específicos: de um lado, os *concursos de quadrilha* (dançados em grupo) e, de outro lado, os *concursos de miss* (dançados individualmente). Nesse contexto, sabe-se que, durante o primeiro semestre do ano, os bairros “periféricos” de Belém são marcados pelos ensaios dos grupos coreográficos – popularmente conhecidos como *quadrilhas* – que se preparam para apresentar-se nos concursos de dança promovidos nas festas juninas da cidade. A formação destes grupos é caracterizada pela divisão de seus integrantes em pares, predominantemente, formados por *damas* (mulheres) e *cavalheiros* (homens), que dançam uma coreografia alusiva a interações afetivas entre casais heterossexuais. No mês de junho são realizados inúmeros concursos de dança, financiados pelos poderes públicos ou promovidos por lideranças culturais das “periferias” de Belém, que visam eleger as melhores *quadrilhas* da cidade¹⁴¹.

Cada *quadrilha* possui três representantes femininas que possuem *status* diferenciado dentro do grupo: a *Miss Caipira*, a *Miss Mulata* (ou *Miss Morena Cheirosa*)¹⁴² e a *Miss Simpatia*. Conhecidas como *misses*, essas *brincantes* se apresentam individualmente antes de sua *quadrilha* executar a dança coletiva e disputam títulos de reconhecimento às suas competências como dançarinas, à qualidade de sua coreografia, à elaboração de seu traje e à beleza física. Cada *miss* almeja ganhar o título referente à sua categoria específica. Entretanto, muitas *quadrilhas* possuem uma quarta *miss*, conhecida como *Miss Gay* ou *Miss Mix*, que nunca (ou raramente) dança junto de sua respectiva *quadrilha*. Trata-se de um homem homossexual, uma travesti ou um sujeito trans (transexual ou transgênero) que assume este papel e se constitui como a

¹⁴⁰ Há trabalhos relevantes acerca desses concursos de beleza. Destaco as pesquisas de Marcia Ochoa (2014), Ana Maria Fonseca de Oliveira Batista (1997; 2013), Andrew Canessa (2008) e Sarah Banet-Weiser (1999). Entretanto, minha pesquisa está, de algum modo, mais próxima do trabalho de Sonia Giacomini (1992; 1994; 2006a; 2006b), no qual a dança, aliada aos atributos de beleza, produz certas feminilidades vitoriosas nos certames realizados em clubes e associações recreativas situadas nas periferias.

¹⁴¹ Os aspectos relacionados aos *concursos de quadrilha* estão tratados no Capítulo I e II.

¹⁴² No Capítulo I, fiz uma discussão pormenorizada acerca das diferenças entre *Miss Mulata* e *Miss Morena Cheirosa*, discutindo as implicações raciais dos termos.

representante *gay* (ou *mix*) de sua *quadrilha* nos diversos concursos denominados genericamente como “*Miss Caipira Gay*” ou “*Miss Caipira Mix*”.

No Capítulo II, enfatizei os concursos coletivos de dança, tentando entender o lugar da experiência com a feminilidade nos *concursos de quadrilha* e os significados da presença ou ausência do casamento como elemento da narrativa junina. Mais do que isso, busquei problematizar as maneiras pelas quais *gênero* e *sexualidade* são produzidos em articulação no universo *quadrilheiro* de Belém através de coreografias dançadas e da construção de um contexto de sociabilidade que favorece a experiência com a homossexualidade masculina e com a produção de *feminilidades coreografadas*. No presente capítulo, pretendo problematizar a dança individualizada dos *concursos de miss*, destacando a emergência de personagens femininas, as *misses*, a partir de uma complexa articulação em torno de conceitos como gênero, raça e sexualidade.

Inicialmente, para entender a lógica desses certames, é necessário saber que, entre meus interlocutores¹⁴³, há um grande divisor que orienta a classificação dos *concursos de miss*: primeiro, a categoria êmica *miss mulher* e, segundo, a categoria êmica *miss gay* ou *miss mix*. A partir desse grande divisor é possível vislumbrar uma compreensão mais clara acerca de que tipo de concurso está sendo referido no contexto de sociabilidade junino de Belém. Por um lado, ser *miss mulher* significa ser reconhecida, biologicamente e socialmente, como uma mulher cisgênero e, supostamente, heterossexual. Por outro lado, ser *miss gay* ou *miss mix* é ser reconhecida, biologicamente e socialmente, como uma travesti, uma mulher transexual, um sujeito transgênero ou um homem (cisgênero) homossexual que se apresenta artisticamente como mulher em alguns concursos de dança e beleza. Nesse sentido, a denominação *miss gay/mix* consiste em uma categoria englobante que visa nomear todo e qualquer tipo de gênero que, na compreensão local, não pode ser completamente designado como feminino e, simultaneamente, trata-se de uma categoria que pretende marcar todas e quaisquer experiências com sexualidades não heterossexuais, em geral, vivenciadas pelos sujeitos que disputam esses certames.

¹⁴³ Embora esteja lidando com uma etnografia que trata de um universo feminino, utilizo a palavra “interlocutores” flexionada no masculino porque estou me referindo a todos os sujeitos (homens e mulheres cisgênero, travestis, transexuais e transgêneros) que contribuíram com esta pesquisa. Situacionalmente, quando estiver me referindo às *misses* mulheres ou *mix*, utilizarei substantivos e adjetivos flexionados no feminino.

Como já visto nos capítulos anteriores, sabe-se que também participam dos *concursos de quadrilha*, ocupando as posições coreográficas femininas, sujeitos que não são reconhecidos como mulheres, segundo a compreensão dos *quadrilheiros*. Na divisão binária das *quadrilhas*, em que os pares coreográficos são ordenados em *damas* (mulheres) e *cavalheiros* (homens), há muitos homens homossexuais, travestis, mulheres transexuais e pessoas transgênero que também desempenham suas funções coreográficas como *damas*. Portanto, a divisão *dama/cavalheiro* é insuficiente para designar essas diferentes identidades sexuais e de gênero que ocupam o cargo de *damas* no interior das *quadrilhas*. Sendo assim, utilizo em todos os capítulos dessa tese, a categoria *dama mix* na tentativa de abarcar uma diversidade de identidades sexuais e de gênero (com muitas particularidades e diferenças entre si) que, unificadas e temporariamente homogeneizadas no contexto coreográfico junino, produzem *efeitos de feminilidade* nas *quadrilhas*. De acordo com essa classificação que proponho, as *quadrilhas* operariam com uma divisão ternária entre *cavalheiros* (grupo exclusivamente composto por homens cisgênero, sejam heterossexuais ou homossexuais), *damas* (grupo exclusivamente composto por mulheres cisgênero, sejam heterossexuais ou homossexuais) e, finalmente, *damas mix* (grupo composto por diferentes identidades sexuais e de gênero tais como homens homossexuais, travestis, mulheres transexuais e pessoas transgênero).

Forjei essa terceira categoria, *damas mix*, para designar um tipo específico de *dama*, que não é reconhecida pelos *quadrilheiros* como *mulher*, mas que é um sujeito que traz em seu corpo as marcas de uma feminilidade construída coreograficamente por meio da dança junina. Também é necessário enfatizar que a junção do substantivo “*dama*” e do adjetivo “*mix*” para formar uma terceira categoria que orienta a divisão interna das *quadrilhas*, faz uma referência explícita à denominação nativa dada aos *concursos de miss* destinados às candidatas gays, travestis, transexuais e transgênero. Como já dito, em oposição aos concursos de *miss mulher* existem os concursos de *miss gay* ou *miss mix*. Portanto, selecionei a palavra “*mix*”, oriunda do grande divisor *miss mix*, para marcar, simultaneamente, a especificidade e a pluralidade de identidades sexuais e de gênero compreendidas pela denominação *damas mix*, que, por sua vez e na lógica *quadrilheira*, não pode ser confundida com a categoria *damas*, referente às mulheres cisgênero.

Mas como lidar com categorias sexuais e de gênero tão díspares compreendidas sob uma lógica do feminino? Embora haja os grandes divisores entre *damas* e *damas mix* e entre *misses mulheres* e *misses gays*, na maior parte das situações os sujeitos que integram essas categorias são percebidos, de maneira totalizante e homogeneizadora, como alocados num polo de relações de gênero marcado pelos atributos de feminilidade. O desafio aqui é, a partir desse complexo processo classificatório encontrado em campo, criar uma categoria englobante para nomear, sob um mesmo termo, mulheres cisgênero, mulheres transexuais, travestis, pessoas transgênero e homens homossexuais. Como visto nos capítulos anteriores, denomino esta diversidade de identidades sexuais e de gênero como *sujeitos da feminilidade*, ou seja, pessoas que, apesar de assumirem socialmente identidades diversas de gênero e sexualidade, estão, no contexto das festas juninas de Belém, situadas no campo simbólico do feminino. Dizendo de outro modo, os *sujeitos da feminilidade* – categoria englobante para mulheres cisgênero, mulheres transexuais, travestis, pessoas transgênero e homens homossexuais – representam *identidades coreográficas* que produzem *efeitos de feminilidade* no contexto dos concursos juninos de *quadrilhas* e de *misses* em Belém¹⁴⁴. Neste caso, o presente capítulo trata dos *concursos juninos de miss*, um contexto no qual *misses mulheres* e *misses gays*, embora pertençam a categorias de gênero e sexualidade diversas, são indissociáveis e compreendidas de maneira englobante como *sujeitos da feminilidade*.

O nascimento conceitual de uma *miss*

Embora possam começar bem antes, as articulações para os concursos juninos em Belém só são normalmente efetivadas após o término do carnaval. Diferentes entre si, o carnaval e a quadra junina estão situados num *continuum* festivo que sedimenta um importante alicerce para certas redes de sociabilidade construídas em torno das festas e concursos realizados nas “periferias” de Belém.

¹⁴⁴ Obviamente, toda esta formulação deve muito às considerações iluminadoras de Judith Butler (2002; 2010a; 2010b) no que diz respeito ao que a autora chama de performatividade de gênero. Tendo em vista de que este tópico introdutório visa apenas situar a leitura, de modo a apresentar, em termos gerais, dados relevantes para a compreensão deste capítulo que se segue, não farei, neste momento, uma discussão teórica sobre esse conceito de Judith Butler. Em pesquisa anterior, discuti algumas implicações do conceito de performatividade de gênero na sociabilidade de fãs homossexuais de cantoras da MPB. Ver Noleto (2012a; 2013).

Adentrar o contexto dos *concursos de miss* é enveredar-se num universo de tensões, alocadas num campo de sentimentos que oscilam entre frustrações e expectativas. Um *concurso de miss* é composto por algumas etapas, a saber: a escolha do tema, a edição da trilha sonora, a montagem da coreografia, os ensaios coreográficos, a elaboração e confecção do *traje*, a limpeza coreográfica e, finalmente, a apresentação da *miss* nos certames. Essas etapas não ocorrem de maneira estritamente sequencial, mas acumulam-se, realizam-se em concomitância, operando, quase sempre, num regime de temporalidade marcado pela urgência. Ao ancorar minha pesquisa no *Atelier Cabocla* – embora tenha percorrido outros espaços e dialogado com outras equipes de produção cultural no contexto junino de Belém – fui muito rapidamente informado de que “aqui, tudo é pra ontem”, como me advertiu Ocir Oliveira Neto, estilista e proprietário do atelier junto com seu marido Junior Manziny¹⁴⁵.

Ainda que haja esse caráter de concomitância urgente na concretização dessas atividades, há também etapas que, necessariamente, precisam anteceder outras a fim de que o processo de produção de uma *miss junina* seja efetivado. Para meus interlocutores, todo este processo é denominado como *montar uma miss*. Sobre este aspecto, devo ressaltar que a maioria das equipes de produção que são responsáveis por *montar misses* é, basicamente, constituída por *sujeitos da feminilidade*, ou seja, são equipes de produção inteiramente compostas por sujeitos que, sendo ou não reconhecidos por seus pares como mulheres (categoria compreendida, quase sempre, em termos biologizantes), estão alocados no plano simbólico da feminilidade. Embora exista uma participação discreta, quase imperceptível, de mulheres cisgênero nessas equipes de produção, é a homossexualidade masculina, a travestilidade, a transexualidade e gradações variáveis de transgeneridade que predominam nesse mercado de trabalho. Portanto, a linguagem corrente nesse meio profissional é muito próxima da mesma linguagem mobilizada no campo de relações pessoais desses sujeitos. Sendo assim, a expressão *montar uma miss* é carregada de sentidos que, tanto apontam para a totalidade do processo de produção de uma performance nos concursos

¹⁴⁵ O termo “marido”, usado para marcar a relação conjugal entre Ocir e Junior, é aqui mobilizado conforme relato de Ocir, que, situacionalmente, também denomina Junior como seu “namorado”. Entretanto, a palavra “marido” é usada de maneira mais recorrente por Ocir, justo para enfatizar que entre eles há uma relação mais estável, monogâmica e que envolve um projeto de vida em comum, materializado pelo investimento nas atividades do *Atelier Cabocla*.

juninos quanto indicam uma origem semântica do uso do verbo “montar” enraizada nas relações de sociabilidade de grupos não heterossexuais¹⁴⁶.

Em primeiro lugar, a força motriz que impulsiona a *montagem* de uma *miss* é, sem dúvida, a escolha do tema. É necessário haver uma inquietação, por parte da equipe de produção de uma *miss*, para que emergja uma ou várias ideias em torno de um tema propulsor. Sua função é ser o marco inicial de um conjunto de atividades coordenadas que, sendo realizadas por diversos sujeitos dentro de uma cadeia de produção, darão origem a uma performance que estará inserida nos *concursos de miss* no contexto do São João. Sendo assim, a escolha do tema consiste na pesquisa e discussão acerca de personagens e enredos coreográficos passíveis de serem interpretados pelas *misses* na *quadra junina*.

Apesar de as equipes de produção atuarem em conjunto na escolha dos temas, são dois os principais sujeitos que definem as temáticas que serão dançadas pelas *misses*: os estilistas e os coreógrafos. Quanto a este aspecto, há uma diferença fundamental entre *misses mulheres* e *misses gays* nesse contexto junino de Belém: por um lado, raras são as *misses mulheres* que atuam nas decisões acerca de seus temas e, por outro lado, raras são as *misses gays* que não escolhem seus personagens e enredos. Durante todo o trabalho de campo, encontrei apenas uma *miss mulher* que declarou ter escolhido e coreografado, efetivamente, sua temática junina. Foi Keyla Barros, *Miss Simpatia* da *Fuzuê Junino*. Embora não seja possível generalizar que as mulheres não participam desse tipo de decisão, é necessário dizer que são raras as mulheres cisgênero que realizam um movimento de saída do campo da *interpretação* para o campo da *composição*. No que se refere às *misses gays*, raras foram as candidatas que não escolhiam ou opinavam diretamente acerca de seus temas. Enquanto as *misses mulheres* são coreografadas, as *misses gays*, em geral, elaboram suas próprias coreografias, pois

¹⁴⁶ O verbo “montar” tem significado de produzir-se como mulher utilizando-se de diversos recursos visuais e corporais que façam emergir ou apenas ressaltar esteticamente uma imagem feminina no corpo de sujeitos que, devido ao próprio processo de montar-se, acabam por se transformarem, eventualmente ou de maneira mais permanente, em figuras femininas. Vale lembrar que, embora seja usado com maior frequência no contexto artístico de atuação de transformistas e *drag queens*, o verbo “montar” é também utilizado, em algumas situações, no universo travesti, transexual e transgênero, ainda que estas duas primeiras categorias percebam-se como permanentemente atreladas ao gênero feminino. Nesse caso, o verbo “montar” ganha um sentido de realce de uma feminilidade que já é visível, sendo um termo muito utilizado quando esses sujeitos vão se arrumar para ir a uma festa, evento ou mesmo para exercer a prostituição. Não é objetivo explorar aqui os usos desse verbo, entretanto, destaco que este aspecto já foi bastante explorado, de diferentes maneiras e com ênfases diversas, pela literatura especializada. Sugiro as leituras de Vencato (2002; 2003), Kulick (2008), Pelúcio (2009), Siqueira (2009) e Duque (2011).

suas formações como dançarinas ou mesmo bailarinas englobam ainda um grande esforço para que se tornem também coreógrafas, absorvendo duplamente o mercado de dança no contexto junino de Belém: ora atuando como *misses* ora como coreógrafas.

Não obstante, é necessário complexificar a atuação das *misses mulheres* nesse contexto junino, pois, apesar de, aparentemente, não se constituírem como vozes participativas nas escolhas de seus temas, há um complexo sistema de relações de trabalho e de sociabilidade que é comandado, discretamente, por elas, fazendo com que as *misses mulheres* sejam vozes de comando indiretas no mercado de produção dos *concursos de miss* da quadra junina de Belém. Isso se deve ao fato de que são as *misses mulheres*, a partir de suas próprias avaliações acerca da atuação profissional de estilistas e coreógrafos, quem escolhem a equipe de profissionais que vai ser a responsável pela *montagem* de sua performance nos concursos juninos. Há ainda razões estatísticas que demonstram a supremacia quantitativa das *misses mulheres* nesse contexto. Somente no âmbito das *quadrilhas* adultas, houve uma quantidade de 116 grupos inscritos no concurso promovido pelo Governo do Estado do Pará e 75 *quadrilhas* inscritas no concurso promovido pela Prefeitura Municipal de Belém no ano de 2014. Se cada *quadrilha* se apresenta com uma quantidade de 03 *misses mulheres* (a *Miss Caipira*, a *Miss Mulata* e a *Miss Simpatia*), isso significa dizer que houve, no total, um número de 348 *misses mulheres* no concurso do Governo do Estado e 225 candidatas dessas categorias no concurso da Prefeitura Municipal de Belém no ano de 2014¹⁴⁷. No conjunto das *misses gays*, houve um total de apenas 07 candidatas no concurso do Governo do Estado e 20 candidatas no concurso da Prefeitura de Belém (Quadro 01).

Concurso	Quadrilhas	Misses Mulheres	Misses Gays
Fundação Cultural do Pará/Centur (FCP/Centur)	116	348	07
Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL)	75	225	20

¹⁴⁷ É importante destacar que, em muitos casos, diversas *quadrilhas* juninas disputam os dois concursos oficiais (Governo e Prefeitura), fazendo parte dos dois conjuntos de números aqui apresentados. Também vale ressaltar que esses números se referem apenas aos grupos inscritos nos certames, porém é sabido que há grupos que não se inscrevem nos concursos oficiais ou, simplesmente, perdem o prazo de inscrição. Essa informação é relevante para que se tenha em mente que há um número muito grande de *quadrilhas* juninas em Belém, que não corresponde exatamente à quantidade de grupos inscritos nos concursos e nem mesmo ao quantitativo de *quadrilhas* associadas formalmente à AQUANTO (Associação de *Quadrilhas* e Núcleos de Toada do Estado do Pará) e FEMUQ (Federação Municipal de *Quadrilhas*). De todo modo, os números evidenciam uma grande quantidade de grupos juninos em Belém e, conseqüentemente, um número expressivo de *misses mulheres*, visto que muitas *quadrilhas* não possuem uma *miss gay*.

Total	191	573	27
--------------	-----	-----	----

Quadro 4 – Número de quadrilhas e misses nos concursos oficiais de 2014.

Fonte: FCP e FUMBEL

De acordo com o quadro apresentado, há uma nítida predominância quantitativa das *misses mulheres* nesse contexto e, por essa razão, elas são um mercado atrativo para as *misses gays* que atuam como coreógrafas e constituem, com outros *sujeitos da feminilidade*, equipes de produção que *montam misses*. Neste caso, as *misses mulheres* são altamente exigentes e almejam encontrar um coreógrafo, um estilista e uma equipe de produção em que possam confiar plenamente, transferindo-lhes a responsabilidade da escolha dos temas e enredos que irão ser dançados por elas durante todo o período da *quadra junina*. Com esta informação, pretendo adensar o entendimento raso de que essas mulheres não possuem uma participação efetiva na tomada de decisões quanto às suas próprias performances no São João. Pelo contrário, a escolha da equipe de produção é a principal decisão tomada por uma *miss mulher*, demandando experiência na *quadra junina* e um olhar apurado quanto à capacidade de avaliação de quais profissionais serão mais adequados. Um erro na escolha pode significar a derrota nos certames e, conseqüentemente, a perda dos títulos e da respeitabilidade que consagram uma *miss* na *quadra junina*.

Ainda que muitos coreógrafos e estilistas também possam tomar a iniciativa de oferecer seus serviços às *misses mulheres*, a decisão final cabe às candidatas, que, num complexo jogo de avaliações, definem quem serão as pessoas mais adequadas para compor a sua equipe de produção. Embora as *misses mulheres* estejam, aparentemente, posicionadas num campo de vulnerabilidade de gênero – pois as mulheres cisgênero são minoria nos bastidores profissionais de produção junina – são elas que definem quem serão os outros *sujeitos da feminilidade* que irão atuar, em equipe, para a conquista de títulos na *quadra junina*. Se no campo de produção de *trajes* e coreografias as mulheres cisgênero atuam em escala quase insignificante, no campo da performance artística elas são maioria esmagadora, desfrutando de três categorias específicas de *miss* em cada *quadrilha*. Sendo assim, as *misses mulheres* são os rostos e corpos que dão maior visibilidade ao trabalho dos estilistas e coreógrafos que atuam no São João. Portanto, essas dançarinas constituem-se como uma força significativa no sentido de definir os rumos profissionais desses outros *sujeitos da feminilidade* que dominam o mercado de *montagem de misses* no São João de Belém.

Em entrevista, obtive de Gabrielle Pimentel (Gaby), *Miss Caipira da quadrilha Sedução Ranchista* em 2014, o seguinte depoimento:

(Gaby) – Tu sabes que eu confio demais nos meninos, né? [referindo-se ao maquiador Fernando Braga, à coreógrafa e *Miss Gay* Thayla Savick e aos estilistas Junior Manzinny e Ocir Oliveira]. Eu trabalho com a Thayla desde antes dela virar travesti, quando a gente fazia *ballet*. É uma amizade muito antiga, desde que a gente era criança no Jurunas. Então, eu jamais vou entregar o meu corpo pra outro coreógrafo no São João porque, além de minha amiga, a Thayla sempre foi um bailarino maravilhoso. Tu lembra quando tu dançaste com a gente no *Ballet Arte*, né? Pra mim, ninguém barra a Thayla porque ela tem conhecimento em dança, sabe o que tá fazendo, conhece o meu corpo e eu tenho certeza de que, se ela for fazer uma coreografia pra várias *misses*, a minha [coreografia] vai ser a melhor. A Thayla jamais ia me prejudicar! E eu sou assim: o meu dom é dançar. Eu não gosto de criar, tipo assim, coreografia. Eu gosto de interpretar e eu crio quando eu interpreto as coreografias que a Thayla faz pra mim. Na verdade, a maioria das *misses mulheres* não coreografa. Tem sempre uma gay que faz as coreografias pra elas [gargalhadas]. Mas pra uma menina achar uma equipe de confiança, é difícil [...] porque essas gays só querem prejudicar as mapôs que elas não gostam. Então, a *miss* tem que ficar de olho nas melhores equipes [de produção] do São João e ir tentando se enturmar com as bichas pra elas arrasarem nos concursos [...] E o Fernando [...] esse é meu amor. Ele é exclusivo, não faz maquiagem pra nenhuma outra *miss*, só pra mim. E ele nunca vai me trair! Na verdade, tanto a Thayla quanto o Fernando começaram no São João por minha causa. Uma virou maquiadora, a outra virou coreógrafa de *miss* [...] E agora, a Thayla *monta* um bocado de *miss* em Belém, mas ela começou trabalhando comigo [...]

A partir dessa narrativa de Gabrielle Pimentel, é possível depreender que as relações profissionais precisam estar pautadas no princípio ético da confiabilidade. Apesar de não ter tido dificuldades de encontrar a sua equipe, pois o eixo central de seu grupo de apoio gira em torno de Thayla Savick, sua amiga de infância, Gaby avalia que uma *miss*, em geral, enfrenta muitos obstáculos até conseguir encontrar uma equipe de profissionais que realmente vai cuidar de sua carreira de modo a impulsioná-la na conquista de títulos na *quadra junina*. O objetivo mais almejado é ter uma equipe cujo empenho esteja direcionado ao oferecimento dos melhores e mais originais temas para que sejam dançados por suas *misses*. Caso não tenha uma boa equipe, a *miss* estará fadada a dançar temáticas muito triviais e repetidamente vistas nas edições anteriores dos concursos. Por outro lado, se as *Misses Gays* são, em muitos casos, também coreógrafas, dar (escolher) um tema para uma *Miss Mulher* significa a possibilidade de testar os efeitos dessa temática na performance das mulheres para, depois, dependendo de seu sucesso ou fracasso, utilizar o mesmo tema nos concursos de *Miss Gay*. Certa vez, Jean Negrão, estilista, comentou:

(Jean) – Na verdade, as gays funcionam assim: elas jogam uma coreografia no corpo das *misses* [*mulheres*], veem se aquilo dá resultado na *quadrilha* [junina] e depois elas aprimoram aquela coreografia pra dançar nos concursos de *miss gay*, entendeu? Se tu fores prestar atenção, as *misses* acabam sendo um teste pras bichas poderem escolher qual a coreografia que elas vão dançar nos concursos *mix*.

Do ponto de vista dos estilistas e coreógrafos, a escolha do tema de suas *misses* demanda saberes específicos que tanto indicam a maturidade artística desses profissionais quanto informam sobre suas capacidades técnicas de avaliar a viabilidade de execução de certos temas. Na prática, os temas são selecionados considerando duas variantes: as categorias de *miss* e os predicados individuais de cada candidata. Dessa maneira, ainda que haja temas mais adequados para cada tipo de *miss*, é necessário escolher, dentre esses temas, aqueles que mais se adequam às competências em dança de cada candidata.

Segundo a lógica dos concursos juninos em Belém, a *Miss Caipira*, a *dama* mais importante da *quadrilha*, é a *brincante* que representa a totalidade de seu grupo, carregando em seu *traje* e coreografia a temática de sua *quadrilha*. Neste caso, a *Miss Caipira*, geralmente, dança coreografias mais sisudas ou minimamente mais densas no que se refere à representação coreografada das culturas populares e à problematização de temáticas que afetam diretamente as populações que produzem cultura popular no Brasil. Na maioria das vezes, as coreografias da *Miss Caipira* encenam narrativas míticas de seres sobrenaturais amazônicos, representam a cultura popular brasileira de maneira englobante, retratam os aspectos católicos relacionados à cultura popular ou tratam de problemas sociais como, por exemplo, a seca do Nordeste. Por sua vez, a *Miss Mulata* (*Miss Morena Cheirosa* ou *Mulata Cheirosa*) dança temáticas relacionadas à cultura afrobrasileira de modo geral, podendo apresentar-se com coreografias que tratam dos cultos afrorreligiosos ou de danças amazônicas estritamente vinculadas às populações “negras”. No caso da *Miss Simpatia*, suas temáticas insinuam personagens femininas juvenis, que representam um momento de passagem da adolescência para a vida adulta. É recorrente entre as *Misses Simpatia* a interpretação de vendedoras de frutas, coletoras de ervas, mulheres amazônicas juvenis ou simplesmente “meninas” que, através de sua graciosidade, despertam ou descobrem o desejo e o amor por homens.

As *Misses Gay* possuem maior liberdade quanto à escolha de seus temas. Isso se deve ao fato de que, nos concursos juninos, as *misses mulheres* dançam, individualmente, antes de sua quadrilha se apresentar ao público e ao corpo de jurados. Além disso, as *misses mulheres* dançam, na condição de *brincantes* diferenciadas, junto com suas respectivas quadrilhas e, por esses motivos, são duplamente julgadas: como quesitos de avaliação nos *concursos de quadrilhas* e como dançarinas que concorrem individualmente entre si nos *concursos de miss*. Dependendo de seu desempenho na *quadra junina*, as *misses mulheres* podem beneficiar ou prejudicar suas respectivas *quadrilhas*, embora isso nem sempre esteja claramente definido nos regulamentos dos concursos. Portanto, devem dançar temas adequados às suas categorias e obedecer estritamente as prescrições dos regulamentos dos certames. Em relação às *Misses Gays*, há um concurso específico para esta categoria, completamente desvinculado dos *concursos de quadrilha*, eximindo as *Misses Gay* da responsabilidade de estarem de acordo com os direcionamentos coreográficos de sua *quadrilha*. Assim, as *Misses Gays* desfrutam da possibilidade de dançar temas que seriam associados a quaisquer categorias de *miss mulher*, sendo suas escolhas temáticas representativas do tipo de feminilidade que desejam projetar em suas performances na *quadra junina*. Não obstante, pelo que observei nos concursos que acompanhei em campo, as *Misses Gays* frequentemente possuem preferência por temáticas ligadas às *Misses Mulatas*¹⁴⁸.

De maneira mais esquemática, temos a seguinte configuração:

	Caipira	Mulata/Morena Cheirosa	Simpatia	Gay/Mix
Temas	Culturas Populares Religiosidade Católica Problemas sociais Seres Mitológicos	Cultura afro-brasileira Seres mitológicos das religiões de matriz africana Danças afroamazônicas	Mulheres amazônicas juvenis Personagens jovens que amam e seduzem de forma infantil e inconsciente Vendedoras de Frutas, coletora de flores e ervas...	Podem escolher temáticas relacionadas a todas as categorias de miss, frequentemente escolhem temas das Misses Mulatas

Quadro 5 – Relação entre as categorias de miss e as temáticas escolhidas

¹⁴⁸ Mais adiante, ainda neste capítulo, tratarei com mais detalhes e maior profundidade a respeito das diferenças conceituais em torno de cada categoria de *miss*. No entanto, pretendo agora apenas falar da lógica que orienta a escolha dos temas adequados à cada categoria. A discussão será complexificada de acordo com a apresentação dos dados etnográficos.

A partir desses eixos temáticos, relacionados às categorias de *miss*, é possível aos coreógrafos e estilistas idealizar um rol de temáticas que serão performatizadas nos certames. No entanto, a competência para encontrar temas originais ou, pelo menos, inovadores em algum aspecto é algo que se desenvolve com a experiência adquirida na *quadra junina* e com o aprimoramento do olhar artístico fora do contexto *quadrilheiro*. Isto significa que, para acumular os saberes necessários para se constituir como bons coreógrafos e bons estilistas, é preciso ter uma longa trajetória de observação e participação (direta ou indireta) nos certames juninos. Assim, é possível mapear quais são (ou serão) as tendências temáticas dos concursos e quais os tipos de inovações necessárias e possíveis de serem implantadas em termos de traje e coreografia. No que se refere ao aprimoramento do olhar artístico fora do contexto *quadrilheiro*, é imprescindível destacar que os coreógrafos e estilistas devem possuir um repertório variado de referências culturais, atentando para todo e qualquer tipo de informação que possa servir como embasamento para a criação de uma temática coreográfica e para a confecção de um *traje*.

Frequentemente, em momentos distintos de convivência e diálogo – sejam eles entrevistas formalmente gravadas ou informalmente concedidas e, posteriormente, registradas em meu diário de campo no formato de áudio –, diversos sujeitos que atuam nesse âmbito profissional compartilharam comigo algumas de suas formas e fontes de inspiração para *montar misses*. A maioria de meus interlocutores mencionou a atividade de *pesquisa* como a ação primordial para garimpar bons temas e construir excelentes argumentos coreográficos que, conseqüentemente, darão origem a *trajes* juninos impactantes. Nesse contexto, entende-se como *pesquisa* toda e qualquer atividade que possibilite a ampliação de um repertório de referências culturais que, provavelmente, motivarão a criação de um tema para uma *miss*. Nesse rol de atividades, estão compreendidas as ações de ler livros, ver filmes, assistir muitos *concursos de dança e beleza*, buscar vídeos inspiradores na internet e, principalmente, conhecer da maneira mais profunda possível a cultura popular nacional e, sobretudo, a regional.

Destaco aqui, três momentos distintos de diálogo, em que interlocutores da pesquisa fizeram referência aos seus processos criativos:

(Ocir Oliveira) – Tudo o que eu vejo é motivo de inspiração! Se escuto uma música bonita, com uma letra que fala do nosso folclore, isso já é motivo pra eu me inspirar! Eu me inspiro muito nas lendas amazônicas, em desenhos

animados, livros e filmes que eu vejo. Do nada, se eu vejo uma coisa que me inspira, eu vou lá na internet pesquiso sobre o tema e começo a imaginar as *misses* dançando [...] E assim vai surgindo. Aí, eu passo pro Junior [Manzinny] e ele já cria a roupa [...] O Junior é um talento, tem uma criatividade absurda pra criar traje junino e eu sou mais o cabeça do *Atelier* [Cabocla]. A maioria das ideias sou eu quem dou, vou organizando o conceito e depois o Junior com os meninos vão *montando* a *miss* do jeito que eu imaginei.

xxx

(Thayla Savick) – Noleto, tu sentiste que tinha um pouco do Cisne Negro na coreografia da *Cheirinho*, não sentiste? [risos]¹⁴⁹

(Rafael) – Sim, é claro que percebi!

(Thayla) – Ai, amigo, tu sabes que eu sou assim, eu me inspiro muito em filmes, nas cenas de ballet que já vi, em tudo! Eu fico só de olho e aí eu penso assim: HUUUUU, eu vou colocar isso aí na coreografia das minhas *misses*. Tu sabes que eu sou babado, né?¹⁵⁰ [gargalhadas]

xxx

(Jean Negrão) – Olha, Rafael, com o tempo tu vais perceber uma coisa no São João. Mas eu vou logo te dizer: as minhas *misses* podem até não ser as melhores, podem até nem ganhar os concursos. Mas uma coisa eu te digo: todas as concepções de traje e coreografia das minhas *misses* envolvem muita pesquisa. Eu sou uma pessoa que lê, que conhece a cultura popular, que estuda! Eu realmente estudo pra poder colocar uma *miss* na *quadra junina*. Porque tem muito *viado* aí que coloca qualquer palhaçada no São João. Outro dia, eu vi uma *Miss Gay* que dançou uma coreografia em que ela era uma Oxum que depois se transformava em Pomba Gira. Pode um absurdo desses? Misturar Oxum com Pomba Gira!! As pessoas podem falar o que quiserem de mim, mas elas não podem dizer que eu sou uma bicha burra que não pesquisa pra *montar* uma *miss*.

O que de fato pretendo mencionar é que, para além desse processo de pesquisa e de acúmulo de referências culturais, o trabalho de campo me mostrou que estes interlocutores, responsáveis pelo nascimento conceitual das *misses*, possuem extrema competência visual para ver, selecionar, armazenar, criar e manipular informações relevantes na construção de projetos coreográficos para as *misses*. Desse modo, muitos deles, quando indagados por mim sobre seus processos de criação, não formulavam claramente, num discurso organizado de modo mais formal, reflexões sobre as maneiras pelas quais suas criações eram pensadas e planejadas conceitualmente. Entretanto, possuem uma extrema facilidade para *mostrar* o seu processo criativo, evidenciando que possuem um saber prático, adquirido pela experiência do olhar e do manejo com corpos,

¹⁴⁹ *Cheirinho* é o apelido de uma *Miss Gay* do bairro do Jurunas, quadrilha Sedução Ranchista, que disputou o II Concurso de Rainha do São João Gay em 2015, organizado por uma produtora cultural conhecida por todos como Tia Wal.

¹⁵⁰ Ser ou estar babado significa ser ou estar muito bem, acima dos outros em termos qualitativos.

tecidos e trilhas sonoras. Todos esses fatores, incluindo a música, são imaginados sob uma perspectiva visual. Assim, tudo aquilo que absorvem como fontes de inspiração (filmes, músicas, livros e mitos) é transmutado em algo que não pode ser explicado, mas deve ser visto ou experimentado pelos sentidos através da experiência estética de assistir a um ensaio coreográfico ou a uma performance propriamente dita.

Após a *escolha do tema*, segue-se a *montagem da coreografia*, a *montagem da música*, os *ensaios coreográficos* e a *confeção do traje*¹⁵¹. Com muita frequência, as etapas se seguem ou acontecem quase simultaneamente nessa ordem aqui apresentada, embora eu tenha presenciado ensaios em que a montagem da música, que já deveria estar pronta para os ensaios coreográficos, só ocorreu durante o dia da apresentação da *miss*. De qualquer maneira, o traje junino das *misses*, apesar de ser um dos primeiros elementos do planejamento conceitual é, constantemente, o último item que fica pronto, sendo testado somente nos derradeiros ensaios – quando ocorre a *limpeza da coreografia* – ou, na pior das hipóteses, somente na hora da apresentação das *misses* nos certames.

Não obstante haver uma diversidade de categorias de *misses* e de combinações temáticas possíveis para cada uma delas, o *traje* de uma *miss* possui uma estrutura comum (Figura 12), a saber: arranjo de cabeça, blusa (com mangas curtas ou compridas, mas, geralmente, sem mangas e num formato estilizado de top, bustiê ou espartilho), saia, anágua (que fica por baixo da saia com a função de dar volume e deixar a saia sempre arqueada), *short* (localizado por baixo da anágua com a função de que a calcinha da *miss* não seja vista), sandália e, por fim, os adereços de braço (pulseiras, braceletes de tecidos) e tornozeleiras. O traje precisa ser planejado de forma que cause impacto positivo no público e, principalmente, nos jurados dos concursos, equilibrando-se, de alguma maneira, entre a conservação dos elementos tradicionais que caracterizam os *trajes* juninos e certo grau de inovação dentro desses parâmetros compreendidos sob a perspectiva da tradição junina. Em outras palavras, um estilista deve sempre perseguir um ideal de inovação sem perder de vista certas regulações que direcionam a sua criatividade para o âmbito da “tradição”.

Outro fator notável a ser considerado diz respeito às possibilidades de movimento corporal que o traje deve oferecer às *misses*. Sabe-se que, dentre todas as

¹⁵¹ Sobre a montagem da coreografia e os ensaios coreográficos, tratarei mais adiante.

brincantes de uma *quadrilha*, as *misses* são as que mais executam movimentos complexos de dança, alongando muito as pernas e braços, realizando giros, explorando todos os planos (baixo, médio e alto) do espaço cênico e, por todos esses motivos, demandando uma elasticidade e resistência maior de seus trajes. Isto significa que a roupa não deve inibir ou mesmo atrapalhar os seus movimentos, pelo contrário, ao *traje* cabe a função de realçar a coreografia que será dançada, valorizando o desempenho performático das *misses* e potencializando os efeitos causados no público que as assiste.

No que se refere à *montagem da música*, é igualmente imprescindível um vasto conhecimento acerca de um repertório musical propício para uma performance dançada. Mais uma vez, os coreógrafos e estilistas, exatamente por pensarem nos movimentos corporais e no impacto causado pelos trajes juninos, constituem-se como os principais sujeitos atuantes quanto às decisões relativas à trilha sonora que será dançada. Essa responsabilidade exige desses profissionais uma constante atualização de suas referências musicais a fim de que possam ampliar suas possibilidades de escolha. Uma *música* de *miss* precisa, simultaneamente, ser original, impactante e catártica para que, ao final da apresentação da candidata, o público entre em estado de euforia. Sendo assim, a trilha sonora dessas performances consiste em uma colagem de diversos trechos musicais que pontuam momentos diferentes de um enredo que está sendo narrado pelo desempenho coreográfico das *misses*.

Considerando que, a depender do regulamento de cada concurso, uma apresentação de *miss* varia de dois a cinco minutos de duração, a trilha sonora deve expor musicalmente o enredo das temáticas escolhidas para cada candidata. Ao ouvir a trilha sonora dessas apresentações, é possível constatar a alternância de músicas cujos andamentos são muito díspares entre si, marcando rápidas passagens de um episódio a outro das narrativas. Numa linguagem propriamente musical e guardadas as devidas diferenças e proporções, essas trilhas sonoras assemelham-se muito ao formato *suíte*, isto é, um conjunto de danças sequenciais para serem tocadas por um ou mais instrumentos musicais (Hoder, 2002). Se considerarmos a relação histórica entre música erudita e *ballet*, perceberemos que essas trilhas sonoras de *misses* reproduzem, em outros registros, a lógica sequencial de aulas de *ballet* cuja estrutura musical que apoia a execução dos exercícios corporais consiste em *suítes* dançadas. No caso das aulas de *ballet*, a intenção é explorar o potencial técnico dos bailarinos no sentido de executarem uma variedade de movimentos em andamentos rápidos e lentos. No caso das *misses*,

para além de demonstrar suas capacidades técnicas, os diversos momentos pontuados pela trilha sonora visam compor uma narrativa em que a dança está intrinsecamente vinculada à música.

Além de trechos propriamente musicais, as trilhas são, em muitos casos, compostas por poemas ou textos verbalmente narrados, sempre acompanhados de efeitos sonoros que enfatizam a dramaticidade desses textos recitados. Ainda assim, esses excertos falados são mesclados com trechos estritamente musicais, através dos quais as candidatas podem sincronizar a rítmica coreográfica de seus corpos com a rítmica musical das trilhas sonoras que estão dançando. A equipe de produção das *misses*, notadamente os estilistas e coreógrafos, são responsáveis pela pesquisa de um conjunto de músicas e efeitos sonoros. Após a escolha dos diversos trechos sonoros que integrarão a trilha, ocorre o processo de edição. Há casos em que a trilha sonora é editada pela própria equipe de produção das *misses*, utilizando um conhecido programa de computador para edição de áudio. Porém, é muito comum que as equipes de produção, que não contam com um integrante familiarizado com este tipo de tecnologia, recorram a amigos profissionais que trabalham com ou como DJs de aparelhagem de tecnobrega, certamente muito habituados com a tarefa de edição de arquivos de áudio.

Idealmente, para começar a *montar* a coreografia das *misses* e lapidá-las nos ensaios, as candidatas devem ter, no mínimo, o tema de sua apresentação e a música que será dançada. No entanto, presenciei inúmeros casos em que as candidatas ensaiavam sem saber ao certo qual seria a sua trilha sonora completa. Nestes casos, as *misses* dançavam, pelo menos, alguma das músicas que integraria o conjunto de trechos musicais de sua futura apresentação.

Entendendo os concursos

Neste tópico, pretendo fornecer dados acerca da estrutura ritual dos *concursos de miss*, descrevendo a dinâmica, as etapas e as diretrizes sob as quais esses eventos estão pautados. O objetivo aqui é apresentar uma estrutura comum que rege todos os certames, entretanto, quando necessário, farei menção às especificidades de cada concurso que acompanhei em campo. Estive em diversos concursos no decorrer do trabalho de campo, no entanto, tomo como parâmetros para as descrições que se seguem os concursos “Rainha do São João Gay” (promovido pela produtora Tia Wal no bairro

do Jurunas), “Melhor do Bairro” (promovido pela produtora Milena, no bairro do Benguí) e, por fim, “Miss Caipira Gay” e “Rainha do São João”, ambos promovidos pelo *Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso me Amofiná* (situado no bairro do Jurunas).

Pretendo ainda, mais adiante no decorrer deste capítulo, descrever e analisar cenas peculiares de concursos que percorri no intuito de prover dados etnográficos que me auxiliem na consecução do objetivo central deste capítulo: perscrutar a lógica de organização dos concursos juninos de *miss* que opera na produção de sujeitos generificados, racializados e sexualizados. Por enquanto, descreverei os concursos em termos de uma estrutura sequencial de acontecimentos. A intenção é dar inteligibilidade para a estrutura formal desses certames a fim de que as descrições etnográficas mais específicas, que localizam histórias de vida e trajetórias profissionais particulares, sejam absorvidas de maneira mais fluida e, dessa forma, possam ser diretamente utilizadas na reflexão teórica que almejo empreender. O intuito é, primeiro, dar inteligibilidade aos aspectos formais do contexto etnográfico em tela, segundo, apresentar dados etnográficos específicos fornecidos pelos sujeitos de pesquisa e, por último, produzir uma reflexão teórica com base nesses dados.

Compreendo os concursos juninos desde a perspectiva dos rituais, pois acredito que, como sintetiza Peirano (2003, 9-11), estes eventos possuem as dimensões do extraordinário, da convencionalidade, da conexão entre meios e fins, da expressividade criativa, da eficácia e, por fim, da comunicabilidade. Seguindo as proposições de Tambiah (1985) e Turner (2013 [1969]), devo dizer que, se os rituais podem ser caracterizados por uma ação comunicativa que expressa certos dramas ou dilemas sociais, a observação desses certames juninos sob essa perspectiva pode iluminar o entendimento sobre quais dramas ou dilemas sociais estão sendo expressos por concursos que produzem *sujeitos da feminilidade*. Segue-se, então, a descrição relativa à estrutura formal dos concursos.

No que se refere às *misses mulheres*, há dois formatos possíveis de concurso: aqueles em que a performance individual das candidatas (*Miss Caipira*, *Miss Mulata* e *Miss Simpatia*) antecede a apresentação coletiva de suas respectivas *quadrilhas* e, por fim, aqueles em que as *misses* se apresentam desacompanhadas de suas *quadrilhas*. No caso das *misses gays*, o único formato de concurso possível até então é aquele em que as candidatas dançam sem serem sucedidas pela *quadrilha* à qual pertencem ou com a qual

mantém algum tipo de vínculo. Como já dito, é vedada a estas *misses gays* a faculdade de dançarem, na condição de *misses*, ao lado de suas respectivas *quadrilhas*. Tanto nos concursos oficiais promovidos pelo Estado do Pará e Prefeitura de Belém quanto nos concursos realizados por produtores culturais da periferia da cidade as *misses gays* não são julgadas como quesitos de avaliação para a totalidade da pontuação do desempenho de suas *quadrilhas*¹⁵². Isto significa dizer que, ao contrário das *misses mulheres*, que também estão inseridas no contexto mais amplo dos concursos de *quadrilha*, a atuação das *misses gays* está restrita aos *concursos de miss* (Quadro 03).

	Concursos da “Periferia”	Concursos Oficiais (Governo e Prefeitura)	É avaliada nos concursos de quadrilha?	Participa dos concursos individuais de miss?
Miss Mulher (Caipira, Mulata e Simpatia)	- Dança <i>com</i> a quadrilha - Dança <i>sem</i> a quadrilha	- Dança <i>com</i> a quadrilha	Sim	Sim
Miss Gay ou Miss Mix	- Dança <i>sem</i> a quadrilha	- Dança <i>sem</i> a quadrilha	Não	Sim

Quadro 6 – Possibilidades de atuação das categorias de miss

Por outro lado, o formato de concurso idealizado para as *misses mix* tem ganhado cada vez mais espaço e despertado um interesse crescente no que diz respeito à sua adoção no âmbito dos concursos destinados às *misses mulheres*. Basta observar que, durante o trabalho de campo, acompanhei a realização do “I e II Concurso Rainha do São João” (2014 e 2015), um concurso para as *misses mulheres*, realizado pelo *Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso me Amofiná*, tendo em vista que, em 2015, essa mesma associação cultural do bairro do Jurunas comemorou 15 anos de realização do concurso de *Miss Caipira Gay*¹⁵³. Percebe-se que há uma disparidade relevante: por um lado, tem-se “um concurso de *miss mix* que já possui 15 anos de tradição” (como afirmam os organizadores e produtores do evento), mas, por outro lado, há uma tradição nascente, sendo gestada nos certames da “periferia”, de concursos individualizantes nos

¹⁵² Sobre os regulamentos dos concursos, ver o Capítulo I.

¹⁵³ Sabe-se que os concursos de *Miss Gay* do *Rancho* são anteriores ao ano 2000. *Misses* um pouco mais velhas relataram-me ter conquistado títulos no *Rancho* na década de 1990. Contudo, na contagem oficial a que tive acesso e que todos me relataram, o certame completaria 15 anos em 2015. Até o momento, não obtive informações acerca dos motivos que levariam os organizadores do concurso a conta-lo somente a partir de data mais recente.

quais as *misses mulheres*, tal qual as *misses gays*, dançam completamente desvinculadas de seus grupos coreográficos¹⁵⁴. Esse dado é relevante para a discussão que estou tentando montar e que diz respeito ao trânsito, nesse contexto de produção de *sujeitos da feminilidade*, de certas práticas, convenções e regulações que, paulatinamente, vão dando forma às tradições que se sedimentam nos concursos de *miss mulher* e *miss mix*. Neste caso, o formato dos concursos de *miss mix* tornou-se relevante e atrativo, exercendo influência, atualmente, sobre os concursos de *miss mulher*.

Isso reverbera, de muitas formas, nos discursos que encontrei em campo, evidenciando uma profusão de pontos de vista e interesses disseminados entre as *misses mulheres* e as *misses gays*. De um lado, é possível encontrar *misses mulheres* desejosas por disputarem apenas em certames em que não estejam vinculadas às suas *quadrilhas* e, de outro lado, é comum ouvir demandas de *misses mix* relativas à vontade de dançarem, junto com as *misses mulheres*, com as *quadrilhas* das quais são integrantes. Não é possível (nem recomendável) generalizar que todas as *misses mulheres* possuem um anseio de libertar-se de suas responsabilidades com as *quadrilhas*, tampouco é acertado considerar que a totalidade das *misses gays* desejariam participar, como quesitos de avaliação, dos *concursos de quadrilha*. De todo modo, é importante reter a ideia de que há discursos conflitantes entre esses *sujeitos da feminilidade*, que ecoam as próprias diferenças intrínsecas a essas diversas identidades de gênero e de sexualidade, fazendo com que, situacionalmente, uma categoria pretenda se aproximar ou se afastar das outras¹⁵⁵.

É imperativo saber que, neste rol de identidades abarcadas pela categoria englobante *sujeitos da feminilidade*, as *misses mulheres* são maioria quantitativa em

¹⁵⁴ Embora reconheça a importância e relevância de trabalhos de cunho histórico, ressalto que não é objetivo desta tese uma abordagem histórica dos *concursos de miss* no contexto do São João em Belém. Ainda que este tipo de abordagem seja primordial à melhor compreensão das “origens” de certas práticas, reafirmo que meu interesse atual é mais sincrônico do que diacrônico e se move em direção à problematização de como os marcadores sociais da diferença são mobilizados contemporaneamente no contexto junino de Belém. Há também uma grande dificuldade de se fazer uma pesquisa de caráter mais documental desse tipo de concurso. Primeiro, quase não se tem registro dos certames realizados na periferia de Belém e, segundo, os concursos oficiais de quadrilha padecem do fato de que, com a alteração constante de pessoas que ocupam cargos comissionados na Prefeitura de Belém e no Governo do Estado do Pará, os arquivos tais como regulamentos e material de divulgação não são devidamente preservados. Ainda assim, reconheço a necessidade de um esforço no sentido de recuperar os registros disponíveis e realizar um trabalho de cunho mais histórico. Encaro essa tarefa como desafio para pesquisas futuras.

¹⁵⁵ Esse aspecto do caráter mais regulamentar dos concursos juninos, das demandas ocasionadas por essas regulações e, por fim, da divergência de opiniões entre *quadrilheiros*, *brincantes* e *misses* está tratado no Capítulo II.

relação ao campo da performance em dança, contudo são as *misses gays* e os coreógrafos homossexuais e “trans” quem se sobressaem quantitativamente no campo decisório da concepção, produção e realização desses certames, sobretudo dos concursos realizados nas “periferias” da cidade. Tal informação é relevante para que se possa vislumbrar a ideia de que, pelo crescente destaque profissional adquirido por *gays*, travestis e pessoas “trans” nos bastidores desses concursos juninos, são esses sujeitos que acabam exercendo maior influência na formatação dessas disputas, modificando, discreta e lentamente, algumas características dos concursos destinados às *misses mulheres*.

Neste ponto, quero iniciar uma descrição acerca dos concursos, a começar por aqueles que se desenrolam nas “periferias” da cidade. Um aspecto a ser enfatizado é que, na maioria dos casos, notadamente nos certames desvinculados dos *concursos de quadrilha*, os *concursos de miss* na “periferia” (tanto aqueles destinados às *mulheres* quanto às *mix*) possuem uma estrutura ritual em comum: sorteio da ordem de apresentações, apoteose, performances individuais, avaliação dos jurados, apuração, resultado e premiação (Figura 13). O concurso é iniciado, do ponto de vista formal, com a consumação do sorteio da ordem de apresentações das candidatas inscritas naquele certame. Geralmente realizado na presença da comissão organizadora do concurso, dos jurados e dos representantes das equipes de produção das *misses*, o sorteio é percebido como uma garantia de que o certame não favorece nenhuma candidata, ofertando a todas elas chances igualitárias de que suas performances sejam inseridas em uma ordem sequencial elaborada segundo um princípio de equidade. Quanto ao melhor momento para se apresentar, as opiniões oscilam, embora tendam a ser unânimes em relação à preferência por evitar estar entre as primeiras *misses*:

(Gabrielle Pimentel) – Eu não gosto muito de me apresentar logo no início porque, às vezes, os jurados ficam com medo de dar notas altas pras primeiras meninas que se apresentam, entendeu? Eles ficam segurando a nota porque pensam que ainda vai vir uma *miss* melhor.

Por outro lado, ao conversar com a *Miss Gay* Raphaelly Mandelly, da quadrilha Fuzuê Junino, as concepções em torno da ordem de apresentações são mais matizadas:

(Raphaelly Mandelly) – Mana, depende muito! Se tu estiveres confiante que tua coreografia e o teu traje *estão babado*, às vezes é bom ser a primeira.

Tipo assim: tu chegas logo *dando o nome*¹⁵⁶, causando aquele impacto nos jurados! Aí, coitada das outras que vem depois de ti [risos]. Às vezes é bom também se apresentar no meio do concurso. Tu sabes por quê? Porque tem muita *miss*! Tem umas que só vem fazer palhaçada, aí os jurados ficam muito cansados. E, quando vem uma *miss caralhenta*¹⁵⁷, ela ganha o concurso porque se destaca no meio das outras que foram fracas. Ficar [apresentar-se] por último pode ser bom ou ruim ao mesmo tempo. Bom porque a tua apresentação fica na memória do público e dos jurados e ruim porque os jurados já não aguentam mais ver tanta *miss*. Aí, se você ficar por último, tem que ter uma coreografia *boca de confusão*¹⁵⁸!

A apoteose, neste caso, marca o início pragmático do concurso, consistindo em um desfile coletivo de todas as *misses* com o intuito de apresentarem-se ao público presente e de, principalmente, exporem seus trajes, maquiagem e acessórios cenográficos para o corpo de jurados que as analisa. Ao serem convocadas pelo apresentador do concurso, as *misses* adentram, sequencialmente, a quadra onde ocorrerão as performances individuais até que todas elas ocupem, juntas, todo o espaço cênico destinado às apresentações. Este primeiro contato oficial com o público é caracterizado por ser um momento eufórico, com muitos gritos das torcidas, muita zombaria (especialmente quando se trata de fazer chacota das candidatas nos concursos de *miss mix*) e muito barulho. É o primeiro contato visual que as *misses* estabelecem com os espectadores. Durante a apoteose, as *misses* já estão interpretando suas personagens, fazendo uso de movimentos corporais e dos objetos cênicos que, além de caracterizarem seus papéis dramáticos, serão utilizados em suas performances. Nesse momento, as *misses* irrompem a quadra (ou a rua)¹⁵⁹ onde se realizam os concursos e podem ostentar objetos cênicos tais como flechas, asas com plumagens abundantes, cestas de frutas e ervas, facas e armas cenográficas, imagens de santo, tambores, espadas, castanholas, cartas de *tarot*, instrumentos musicais e toda a sorte de acessórios que auxiliem na compreensão visual de suas respectivas personagens.

¹⁵⁶ “Dar o nome” é uma expressão muitíssimo usada entre minhas interlocutoras. Pode ser usada em qualquer contexto, mas no âmbito dos concursos, significa deixar uma marca indelével, fazer performances históricas, ficar entre as melhores.

¹⁵⁷ Ser *caralhenta* significa ser excelente no que faz, exibindo certa petulância exatamente por ter consciência de suas próprias qualidades.

¹⁵⁸ Há um conjunto de expressões semelhantes que operam na mesma direção semântica. São elas: “boca de confusão”, “boca de tracajá” e “boca de vai te fuder”. Utilizadas para afirmar a extrema qualidade de algo aliada ao seu potencial de causar inveja e confusão, essas expressões são mobilizadas para classificar situações e pessoas como, por exemplo, “Esse concurso vai ser boca de confusão!”, “A Fulana de Tal é boca de tracajá”, “Ela dançou uma coreografia boca de vai te fuder!”.

¹⁵⁹ No caso do concurso “Melhor do Bairro”, sua realização ocorre no meio da rua Lameira Bittencourt no bairro do Benguí.

A apoteose é também um momento de afronta. As *misses* passam umas pelas outras com um aspecto de quem deseja produzir ultrajes recíprocos. É o momento de cada uma *dar o seu close*¹⁶⁰: Sempre com os braços abertos para mostrar os detalhes de seus *trajes*, descalças e ou calçando sandálias rasteiras, elas circulam, na ponta dos pés e balançando o corpo, por todo o espaço cênico. Exibem-se para suas torcidas e para as torcidas adversárias, mas conservam-se sempre atentas à necessidade de mostrarem-se para os jurados. Todas elas vão até a mesa do júri, chegando muito próximo a cada jurado, para exibirem seus *trajes* em frente e verso, suas maquiagens e, claro, sua interpretação da personagem que escolheram para encarnar naquele certame. Sorridentes, as *misses* demonstram uma cordialidade agressiva. Seus lábios riem, mas seus olhos parecem arder em fúria, mal conseguindo disfarçar o alto nível de tensão que sentem causado pela competitividade latente em que estão enredadas. Após alguns minutos de circulação, as candidatas são sutilmente convidadas e se retiram. Sem querer sair de cena, as *misses* ainda permanecem alguns instantes em meio ao público, exibindo-se ainda mais e tentando conquistar novos torcedores. Aos poucos, vão esvaziando o espaço e, em geral, as mais espertas ou experientes deixam a cena por último, aproveitando para fazer um derradeiro contato visual com os jurados. Finda a apoteose, dirigem-se aos seus locais de concentração, cercam-se de seus estilistas e coreógrafos e aguardam a sua vez de dançar. Do lugar onde permanecem, aproveitam para dar os últimos retoques na roupa, testar o grau de fixidez de seus arranjos de cabeça para que não caiam no momento em que fizerem movimentos bruscos e, obviamente, assistem as apresentações das candidatas rivais, identificando, desde já, as concorrentes com as quais devem se preocupar.

É chegada a hora de concretização de duas etapas rituais simultâneas: as performances das candidatas e a avaliação dos jurados. Ao terminar a apresentação de uma *miss*, o apresentador do evento convoca a presença da próxima candidata, em geral, referindo-se a ela (seja *miss mulher* ou *miss gay*) pelo pronome de tratamento “senhorita”: “Solicitamos aqui a presença da nossa próxima candidata, a senhorita Marjory Rabech, *Miss Mix* da quadrilha Reino de São João, do bairro do Guamá”,

¹⁶⁰ Na linguagem cinematográfica e televisiva, fazer um close significa mostrar os detalhes da imagem de alguém ou de algum objeto através da aproximação excessiva da câmera, o que faz com que objetos e pessoas fiquem inevitavelmente em evidência na tela de cinema ou televisão. No contexto de sociabilidade homossexual e trans, a expressão *dar close*, claramente inspirada nessa linguagem cinematográfica, significa ficar em evidência indubitável, mostrando-se, exibindo-se, aparecendo para todos e ostentando sua beleza diante dos demais.

anunciou, em 2014, Leandrinho, apresentador oficial dos concursos de *Miss Caipira Gay do Rancho*. Enquanto as candidatas se posicionam para entrar, suas respectivas equipes de produção encarregam-se de proporcionar as condições necessárias para que as apresentações aconteçam. Um de seus representantes sobe ao palco, onde está situada a mesa de som, e entrega para o DJ o arquivo com a trilha sonora que será dançada pela candidata. Ao mesmo tempo, no espaço onde ocorrerá a performance, outros integrantes da equipe estão posicionando os adereços cênicos que serão usados pela *miss* no decorrer da coreografia. Ansiosas, as candidatas aguardam que todos os elementos estejam em seus devidos lugares para, finalmente, adentrarem a quadra onde irão dançar. O apresentador do evento, enquanto faz anúncios e agradecimentos, observa todas as ocorrências ao seu redor e, ao perceber que tudo está pronto para que a apresentação comece, convida a candidata para entrar em cena.

A depender de sua personagem, as *misses* podem adentrar o recinto abrindo um largo sorriso, fazendo uma expressão de mistério, executando mimeticamente movimentos de algum animal ou mesmo investindo em trejeitos e expressões assustadoras, caso estejam interpretando algum monstro ou espírito maligno. Quando entram no espaço destinado às apresentações, geralmente trazem algum objeto cênico e, a partir dele, podem oferecer uma dádiva aos jurados. Se interpretam uma cigana, trazem cartas de baralho que são entregues aos jurados. Se suas personagens são vendedoras de flores, depositam flores nas mesas do júri. No concurso promovido pela Tia Wal em 2014, por exemplo, a *miss mix* Lauanda Branche, fugindo à tradição de performances mais regionais, interpretou a *Rainha Má*, do conto de fadas “Branca de Neve e os sete anões”. Ao apresentar-se para os jurados, deixou uma maçã, supostamente envenenada, na mesa de um deles. Há também casos em que as candidatas oferecem as mesmas dádivas ao público. Ao ofertarem esses presentes, as *misses* almejam marcar sua passagem pelos concursos, interagindo de maneira mais próxima com os jurados e com o público.

Alguns concursos exigem que as candidatas produzam um *release* de apresentação de suas performances. Este documento tem como finalidade explicar a proposta artística daquela apresentação, narrando em palavras o que as *misses* pretendem narrar coreograficamente. Ainda que o *release* não seja exigido em todos os concursos, muitas equipes de produção preferem elaborar esses textos, que, na maioria das vezes, são lidos pelo mesmo profissional que sobe ao palco para entregar a trilha

sonora da candidata ao DJ. A leitura do *release* é uma segunda oportunidade para que as candidatas desfilem, mais uma vez, soberanas pelo espaço cênico, executando movimentos que corporificam as palavras que estão sendo ditas. Nesse momento de reverências, as candidatas aproximam-se novamente dos jurados e fazem poses que favorecem a avaliação de seus trajes, maquiagem e beleza estética. Após reverenciar o público e os jurados, as candidatas param em um ponto do espaço cênico e fazem uma pose, que impulsionará o início de sua apresentação. O apresentador indaga: “Ok, candidata? Tudo pronto?”. Com todo o corpo imóvel e, ao mesmo tempo, contorcido numa posição coreográfica, a *miss* respira profundamente e faz um quase imperceptível aceno afirmativo com a cabeça. Inicia-se a música, começa a performance.

Enquanto dançam as *misses*, os jurados as observam, ostentando uma seriedade implacável. Mudos, eles fazem anotações nas fichas de avaliação que são distribuídas pela equipe organizadora do evento. Logo atrás da mesa dos jurados, há um produtor responsável por coletar as fichas e levá-las para a mesa de apuração dos votos. Assim que chegam à mesa de apuração, as fichas são organizadas e os pontos começam a ser somados por uma pessoa especificamente designada para isso. Cada jurado é responsável por julgar um quesito específico, definido no regulamento que rege o concurso. O júri é convocado de acordo com suas habilidades e saberes em determinadas áreas do conhecimento artístico. Em geral, a equipe de produção desses concursos convida um corpo de jurados considerado especialista nas áreas da dança, da confecção de figurinos, da avaliação em concursos de beleza e, por fim, da pesquisa em cultura popular¹⁶¹. Assim, o júri quase sempre é composto por profissionais que são professoras de *ballet*, estilistas, modelos e pesquisadores/professores vinculados aos cursos de pós-graduação em artes.

¹⁶¹ Após minha pesquisa se tornar de conhecimento público no contexto do São João em Belém e de minha presença ser constante nos certames, comecei a ser sondado para ser jurado tanto em concursos da periferia quanto em concursos dos governos locais. Certa vez, uma funcionária da FUMBEL estimulou-me a enviar meu currículo para a fundação, tendo em vista que, segundo ela, eu era um pesquisador que entendia muito do assunto. Em julho de 2014, fui expressamente convidado para ser jurado do concurso “Melhor do Bairro”, no bairro do Benguí em Belém. No primeiro caso, respondi que iria pensar na possibilidade de enviar o meu currículo e, no segundo caso, recusei o convite. Reagi de forma evasiva no primeiro episódio e dei uma resposta negativa no segundo por considerar que havia um princípio ético em jogo: minha etnografia me deixou muito próximo de muitas candidatas, dando-me o privilégio de conhecer suas vidas, frequentar seus ensaios e observar seus processos criativos. Fora a proximidade com as candidatas, também estabeleci vínculos com as pessoas que compõem suas redes de relações. Neste caso, ser jurado e, possivelmente, dar notas altas e baixas para as *misses* inviabilizaria a continuidade da minha pesquisa, tendo em vista que, dependendo das notas que recebessem, muitas candidatas, estilistas e coreógrafos poderiam cortar relações comigo.

Encerradas todas as apresentações, os jurados se retiram de suas mesas e vão para um espaço reservado onde é feita a apuração. Em muitos casos, os pontos já foram somados durante o decorrer dos concursos. Porém, os jurados permanecem no local até que sejam resolvidos possíveis problemas como, por exemplo, o desempate de candidatas e a desclassificação pelo descumprimento de alguma regra do regulamento. É também no momento de apuração que o DJ da festa toca músicas para que todos os presentes dançam. Em todos os concursos que acompanhei, percebi que poucas são as pessoas que se deslocam para o centro da quadra com o intuito de dançar. A maioria delas permanece ao redor da quadra, circulando, falando com os amigos ou mesmo sentadas bebendo cerveja enquanto aguardam a divulgação do resultado final.

É também notável o fato de que os homens supostamente heterossexuais conservam-se relativamente parados nos locais em que escolheram para assistir aos concursos, diferenciando-se dos *sujeitos da feminilidade* que dançam e circulam amplamente pelo espaço da quadra. Embora a maioria desses *sujeitos da feminilidade* esteja entretida com os acontecimentos referentes ao concurso em si, alguns deles dançam no meio da quadra. Quanto a isso, encontro semelhanças com a etnografia de Oliveira (2006: 67) que, ao problematizar relações afetivossexuais não heterossexuais no contexto da periferia do Rio de Janeiro, percebeu que, no interior da boate em que desenvolveu o seu campo, havia uma divisão de gênero e de sexualidade que orientava a circulação dos sujeitos pelo espaço. De acordo com o autor, os *homens de verdade* permaneciam mais estáticos, encostados nas paredes ou fixados em uma extremidade do recinto, enquanto os homens *gays*, as travestis e toda o conjunto de identidades sexuais e de gênero não percebidas como “homens”, circulavam pela boate, exibindo seus corpos na tentativa de encontrar parceiros sexuais. Na perspectiva de Oliveira (2006: 67), a circulação de pessoas denota as suas disponibilidades para possíveis trocas sexuais e marca, sob o signo da feminilidade, aquelas pessoas que mais circulam pelo espaço adotando a postura de estarem em oferta naquele no mercado sexual que se estabelece nas festas. No caso dos concursos juninos que analiso, percebo que os atos de circular pelo espaço após a apresentação das candidatas, ir ao encontro das *misses* ou simplesmente dançar no meio da quadra denota a feminilidade daqueles que são mais diretamente afetados pelos acontecimentos referentes aos certames: os *sujeitos da feminilidade*. É imprescindível considerar que o fato de dançar no meio da quadra pode ser também compreendido como um ato de colocar-se em oferta no mercado dos afetos

e da sexualidade que circunda os concursos. Enquanto dançam esses *sujeitos da feminilidade*, os *homens de verdade* podem observá-los, planejando possíveis contatos afetivossexuais com mulheres cisgênero, homens homossexuais, travestis, mulheres transexuais e pessoas transgênero.

A espera pela divulgação do resultado final é muito longa, chegando a durar cerca de duas horas ou mais. Os jurados deixam o local, pois, normalmente, pretendem estar longe dali se, por algum motivo, o *atrack* acontecer¹⁶². Há um certo temor de que as candidatas ou quaisquer pessoas envolvidas no concurso possam agredir os jurados por causa de algum tipo de insatisfação com o resultado final do certame. Enquanto dura a longa espera, as *misses* tiram fotografias com os demais, sempre interpretando suas respectivas personagens. Imediatamente, as fotos retiradas são compartilhadas nas redes sociais e nos aplicativos de comunicação instantâneas. As fotos geram muitos comentários e se transformam em documentos de registro das características dos *trajes* utilizados pelas *misses*. Essas informações são primordiais para as redes de sociabilidade *quadrilheiras*, pois os *trajes* podem ser revendidos ou alugados para *misses* de cidades do interior do Pará e, principalmente, podem ser copiados nos anos seguintes, inclusive pelas próprias *misses* da capital.

É chegada a hora do anúncio do resultado. O DJ interrompe a música. Ansiosas, as *misses* se aproximam do palco onde está o apresentador. Um silêncio gradativo ganha

¹⁶² *Atrack* é uma categoria êmica, muito usada no universo gay e travesti de Belém, para designar confusão. Fazer o *atrack* acontecer significa causar burburinho, provocar confusão, afrontar pessoas ou mesmo ocasionar uma briga violenta. Em alguns concursos de *miss*, especialmente quando se trata de *misses mix*, há uma grande predisposição para que possíveis *atracks* aconteçam. Enfrentando competições às vezes mais acirradas do que as *misses mulheres*, muitas *mix* afirmam gostar de ver ou fazer o *atrack* acontecer. Essa expressão é muito usada em outros contextos que não os concursos de *miss* e foi bastante popularizada pela webcelebridade do Jurunas, Leona Vingativa, que lançou um videoclipe com uma paródia da música “Todo Mundo”, canção oficial da Copa do Mundo de 2014, interpretada por Gaby Amarantos. Em sua releitura, Leona Vingativa intitulou a música com o nome de “Eu quero um boy”. Convocando todas as *gays* para uma grande festa, Leona afirma que “juntas vamos fazer o *atrack* acontecer”. Curiosamente, as gravações desse vídeo foram feitas durante meu trabalho de campo. Acompanhei parte dos preparativos para o videoclipe e os comentários que estavam sendo feitos ao seu respeito. Nas imagens, é possível identificar alguns dos interlocutores principais de minha pesquisa tais como Fernando Braga (maquiador da *Miss Caipira* Gabrielle Pimentel) e Thayla Savick (*Miss Mix* e coreógrafa de inúmeras *misses*). Quando fiz campo no “I Concurso Rainha do São João” do *Rancho* em 2014, tive a oportunidade de dialogar com Leona Vingativa que, por sinal, é prima de Thayla Savick e teve uma rápida passagem pelo universo de concursos de *miss* no Jurunas. Uma das principais locações utilizadas a gravação do videoclipe de Leona foi a orla de Belém, intitulada Portal da Amazônia, local onde se realizam os concursos juninos promovidos pela Prefeitura Municipal de Belém. Enquanto dançam em frente a um dos brinquedos do parque de diversões instalado na orla como parte das opções de entretenimento dos festejos juninos, é possível perceber, atrás de Leona e dos atores coadjuvantes, a inscrição “Arraia da Capitá”, nome dado à programação junina organizada pela Prefeitura. Para ver o videoclipe completo, acessar: <https://youtu.be/g2wOb7CTtxw>

projeção e o apresentador anuncia, do terceiro ao primeiro lugar, as vencedoras da noite. As premiações são compostas por uma faixa e uma gratificação pecuniária estipulada em regulamento. Nos concursos promovidos por lideranças culturais desvinculadas de quaisquer *quadrilhas*, as faixas das vencedoras são entregues pela pessoa responsável pela organização do certame. No caso do concurso “*Rainha do São João*” do *Rancho*, promovido pela *quadrilha Sedução Ranchista*, as faixas são entregues pelas *misses* da *quadrilha* anfitriã que, de acordo com disposições regulamentares, estão impedidas de disputar o certame. Respectivamente, a terceira, segunda e primeira colocadas recebem as faixas e o dinheiro das mãos da *Miss Simpatia*, *Miss Mulata* e *Miss Caipira* da *Sedução Ranchista*. A correlação entre categorias de *misses* e posições conquistadas no concurso diz muito a respeito da relevância hierárquica dessas mulheres no interior de suas *quadrilhas*. Em relação ao concurso de “*Miss Caipira Gay*”, também promovido pelo *Rancho*, a faixa da primeira colocada é entregue pela vencedora do ano anterior. As demais faixas do segundo e terceiro lugar são entregues por *misses* da *quadrilha Sedução Ranchista*. A cada anúncio de premiação, mais fotografias são retiradas para registrar a entrega das faixas. Felizes, as *misses* descem do palco para serem fotografadas com seus amigos, fãs e familiares. Ao contrário do que se poderia imaginar, as pessoas esvaziam o local pouco tempo depois que o resultado é anunciado, o que demonstra claramente que seus interesses não residem no potencial festivo de uma programação junina, mas no elemento ritual que estas festas materializam através dos concursos juninos.

A descrição desta estrutura ritual dos *concursos juninos de miss* refere-se aos certames realizados na “periferia” de Belém. Mas há também os concursos oficiais promovidos pelo Governo do Pará e Prefeitura de Belém que possuem uma estrutura ritual diferente para as *Misses Mulheres*, embora mantenham a mesma estrutura ritual dos concursos das “periferias” para as *Misses Gays*. No caso das *Misses Mulheres*, suas apresentações nos concursos oficiais ocorrem da seguinte maneira: o apresentador do evento convida sua *quadrilha* para adentrar o espaço cênico, todos os *brincantes* se posicionam no tablado de apresentações sentados ou agachados no chão para que assistam as apresentações individuais das *misses* que defenderão sua *quadrilha*, segue-se a performance das *Misses Caipira*, *Mulata* e *Simpatia*. Para que cada uma delas dance para o público e os jurados, o apresentador do evento solicita: “Senhor Marcador, por favor, apresente ao público e aos jurados a sua candidata a *Miss Caipira*, a senhorita

Fulana de Tal”. Diante desse pedido, o Marcador, personagem responsável pela regência coreográfica da *quadrilha* em cena, pega delicadamente em uma das mãos da referida *miss* e a conduz pelo espaço cênico a fim de que a candidata possa exibir seu *traje*, cumprimentar o público e os jurados e, finalmente, posicionar-se para dançar. Ao ouvir o comando “Senhorita, contando o tempo!” quase simultâneo ao início de sua respectiva trilha sonora, a candidata começa a dançar. Os jurados as avaliam individualmente em concurso à parte, apesar de as *misses* serem requisitos de avaliação de suas *quadrilhas*. Após a apresentação das três categorias de *Misses Mulheres*, suas respectivas *quadrilhas* são convidadas a dançar.

Miss Caipira Gay do Rancho: um concurso paradigmático

Neste tópico quero me dedicar à descrição de um *concurso junino de miss* de modo mais específico. O objetivo é mostrar como se desenrolam os acontecimentos antes, durante e depois de um certame. Como já dito, acompanhei inúmeros concursos e seus respectivos preparativos, entretanto, por funcionarem sob uma lógica muito similar, escolho aqui o concurso *Miss Caipira Gay* promovido pelo *Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso me Amofiná*, chamado por meus interlocutores apenas como *Rancho*. A opção pela descrição deste concurso em especial, na condição de significante para todos os outros concursos que ocorrem em Belém, se dá pelo fato de que, nesse contexto junino, meus próprios interlocutores o consideram como um concurso paradigmático, mais importante até do que os concursos oficiais promovidos pela Prefeitura de Belém e pelo Governo do Estado do Pará.

Devo ressaltar ainda que utilizo a descrição do concurso de *Miss Mix* do *Rancho* também como paradigma para que sejam entendidos os concursos femininos e individuais de *misses* adultas (*Caipira*, *Mulata* e *Simpatia*). Nesse universo *quadrilheiro*, os concursos de *miss mulher* e *miss gay* são indissociáveis e intercambiáveis, possuindo uma lógica comum que os orienta. Apesar dessa lógica de orientação comum, as percepções veiculadas em termos de gênero em ambos os tipos de certame são, em certa medida, excludentes ao produzirem um grande divisor generificado, definindo as fronteiras entre os sujeitos que podem ser incluídos na categoria mulher e outros sujeitos que, apesar de possuírem diferentes relações com a construção do feminino em seus corpos e identidades, não são reconhecidos como

mulheres¹⁶³. Por outro lado, apesar de haver um grande divisor entre *misses mulheres* e *misses gays*, os concursos juninos são, de certo modo, inclusivos, pois embora produzam perfis de gênero e sexualidade mutuamente excludentes, os certames reconhecem que, entre esses *sujeitos da feminilidade*, há um *continuum* em termos de gradações e passagens por diferentes estágios de feminilidade. De qualquer maneira, é importante lembrar que, apesar de eu estar tratando de *concursos de dança e beleza* inseridos no contexto junino de Belém, esses certames possuem como referência a lógica dos tradicionais concursos femininos de *miss*, que avaliam apenas a beleza, o porte e a elegância das candidatas (Batista, 1997; 2013 e Giacomini, 2006a). Assim, entendendo que os concursos juninos de *miss mulher* e *miss gay* são indissociáveis e percebidos sob uma lógica comum. Descrevo a seguir o concurso que, no âmbito *quadrilheiro*, é considerado o mais importante concurso de *miss* da periferia de Belém.

Desde o início de meu trabalho de campo, acompanhei o processo de preparação para os *concursos juninos de miss* e de *quadrilhas* concentrando minhas incursões etnográficas no *Atelier Cabocla*, situado no bairro do Benguí. A partir do *Atelier*, tive acesso a toda uma rede de relações de trabalho dispersa pela cidade de Belém e pelo interior do Pará, o que me possibilitou conhecer os interlocutores dessa pesquisa. No que diz respeito às *misses*, acompanhei de perto (frequentando ensaios, participando de reuniões, ajudando na *montagem* de algumas peças de roupa e até mesmo transportando candidatas em dia de concursos) as trajetórias das *Misses Gays* Raphaelly Mandelly, Marjory Rabech e Evelyn Gabrielly bem como as trajetórias das *Misses Mulheres* Suellen Silva, Gabrielle Pimentel e Dayane Dourado, todas elas *montadas* pelo *Atelier Cabocla*. Neste tópico, quero me concentrar na trajetória de Raphaelly Mandelly e em seu desempenho no concurso de *Miss Mix* do *Rancho*.

Disputar o concurso do *Rancho* é perseguir a conquista de um grande sonho. Ao construir relações no contexto *quadrilheiro*, especialmente ao entrar em contato com as *misses*, sempre ouvi que “de todos os concursos, o do *Rancho* é o melhor”, conforme

¹⁶³ De fato, nem todos os sujeitos que participam dos concursos de *Miss Mix* almejam ser reconhecidos como mulheres. Muitos deles reconhecem-se como homens cisgênero homossexuais que apenas transitam performaticamente pela feminilidade no contexto dos concursos juninos. Há também as travestis, que possuem uma identidade de gênero mais específica, guardando em seus corpos uma feminilidade e uma masculinidade simultâneas que são acionadas, em diferentes graus de intensidade, situacionalmente. Mas, por outro lado, há as mulheres transexuais, que almejam o reconhecimento do gênero feminino. No caso dos transgêneros, há também um trânsito constante pelo feminino, apesar de a reivindicação do gênero feminino não me parecer uma demanda vocalizada por eles. De todo modo, esses sujeitos referem-se a si mesmos sempre no feminino.

me relatou Suellen Silva, *Miss Mulata* da quadrilha *Sedução Ranchista* em 2014. Para as gays, conquistar o título de *Miss Mix* do *Rancho* significa chegar ao topo de uma carreira de *miss* junina no contexto local, tornando-se, instantaneamente, uma celebridade nas “periferias” de Belém e em outras cidades do Pará. No contexto dos concursos de dança e beleza realizados em Belém, o *Miss Caipira Gay* do *Rancho* é, geralmente, comparado ao grandioso concurso *Rainha das Rainhas*, um certame que causa grande comoção no universo dos *sujeitos da feminilidade* tratados nesta tese. Paulinho Santos, um dos grandes mentores e produtores do *Miss Gay* do *Rancho*¹⁶⁴, afirma que

(Paulinho) – O *Miss Caipira Gay* do *Rancho* foi pensado pras *bichas* darem o *close* delas. A gente queria mostrar o talento das gays porque elas é que botam o São João pra acontecer. Elas dão a vida na *quadra junina*, são elas que ensaiam as *misses mulheres* e elas não tinham muito espaço pra se apresentar. Então, a gente criou o *miss gay* pra dar esse espaço. E o *Rancho* desenvolve muitas atividades culturais no Jurunas, o *Rancho* é o coração do *Jurunas*. A gente não é só uma escola de samba, a gente faz um monte de projetos sociais e eu acho que esse concurso *gay* é mais uma iniciativa nossa pra dar destaque pra todas essas *bichas* que são discriminadas por aí todos os dias. O concurso é o momento delas! E o povo grita, aplaude... Todas ficam loucas quando aparece uma *bicha* que *dá o nome* na quadra. E fica aquela gritaria, aquele *atrack*, porque o povo gosta de ver o *atrack* das *bichas* [risos]. E elas sonham em ganhar o *Rancho* porque é o concurso mais babado que tem. A gente tem uma estrutura pra receber as candidatas, o povo compra mesa, compra camarote, a gente enfeita toda a sede do *Rancho* e elas se sentem verdadeiras rainhas. Na verdade, se tu fores parar para pensar, o concurso de *Miss Caipira Gay* do *Rancho* é como se fosse o *Rainha das Rainhas* das *bichas* da periferia. E a gente quer isso, quer que as gays sonhem, quer proporcionar pra elas uma noite de rainha, de sonho... Sabe aquele sonho de menina de ser *miss*? Pois é, o [concurso do] *Rancho* é esse sonho pras gays de Belém.

Sugiro que a importância desse concurso específico, bem como o fato de ele se constituir como um “sonho” para as candidatas que o disputam, possui raízes mais profundas que dizem respeito à própria relevância simbólica do bairro do Jurunas no contexto das periferias de Belém. Há uma identidade que foi historicamente construída no e para o bairro, configurando-o não apenas como uma fração territorial e cultural de Belém, mas como uma *comunidade imaginada* para a qual os seus moradores

¹⁶⁴ Paulino Santos tem uma biografia marcada por sua relação com o *Rancho*. Sempre atuando como produtor cultural, vinculado tanto à Escola de Samba *Rancho Não Posso me Amofiná* quando à *quadrilha junina Sedução Ranchista*, Paulinho foi, durante muitos anos personagem central na realização dos eventos culturais do *Rancho*. Entretanto, em 2016, por conta de alguns desentendimentos no *Rancho*, Paulinho desvinculou-se dessa agremiação carnavalesca. Atualmente, desempenha suas funções como produtor cultural e *quadrilheiro* na *Encanto da Juventude*, grupo junino do bairro do Guamá.

reivindicam o *status* simbólico de *nação*, neste caso, a *nação jurunense*¹⁶⁵. Esta identidade foi gestada a partir da proeminência simbólica alcançada pelo *Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso me Amofiná*, o *Rancho*, uma escola de samba que é o grande significante do bairro. Debruçada exclusivamente sobre a temática das práticas de sociabilidade e os processos de construção de identidades no bairro do Jurunas, a antropóloga Carmem Izabel Rodrigues (2008) chega à conclusão de que “a identidade *jurunense* está imbricada na identidade de *ranchista*” (Rodrigues, 2008: 142). Sua etnografia revela que

o pertencimento à escola de samba “Rancho Não Posso Me Amofiná”, a mais antiga da cidade e uma das mais antigas do país, é, portanto, uma das formas recorrentes de expressão da identidade jurunense. Em diversas entrevistas com moradores do bairro, frequentadores ou não da escola de samba, suas falas e depoimentos nos revelam uma relação muito rica entre a escola e a *comunidade jurunense*, na qual as identidades de morador do bairro e de participante de uma *tradição* fundada pela escola de samba – a *nação jurunense* – estão estrategicamente articuladas. Nesse contexto, a identidade de *Ranchista* tem um papel fundamental na reconstrução positivada da identidade *jurunense* [...] (Rodrigues, 2008: 131, grifos da autora)

Nesse sentido, considero que tanto o bairro do Jurunas quanto o *Rancho* são elementos que significam as “periferias” de Belém como pólos produtores de importantes atividades artísticas e culturais como, por exemplo, o carnaval, as festas juninas, os cordões de pássaro, os bois-bumbás e, obviamente, os *concursos juninos de miss*. Em meio a esses polos de produção de cultura popular, situados nas “periferias” da cidade, o Jurunas e o *Rancho* figuram como epicentros simbólicos de uma ampla cadeia produtiva, ratificando cada vez mais a sua relevância como um bairro e um lugar de festas e intensa sociabilidade engendrada pelas manifestações culturais que ali ocorrem. Por esses motivos, a conquista do título de *Miss Caipira Gay do Rancho* é o grande objetivo das candidatas com quem convivi. Raphaelly Mandelly, certa vez, disse:

(Raphaelly Mandelly) – Eu já ganhei vários títulos: já fui Drag da Parada Gay de Belém em 2013, fui *Miss Caipira Gay* do concurso de Ananindeua em 2013, fiquei em segundo lugar no *Rancho*, mas o meu sonho mesmo é ser a *Miss Caipira Gay do Rancho*. Eu quero ver o povo gritando o meu nome naquele *Rancho* e todo mundo falando comigo, querendo tirar foto... Acho

¹⁶⁵ Utilizo a noção de “comunidades imaginadas” de acordo com os postulados de Benedict Anderson (2008).

que se eu ganhar o *Rancho* eu até já posso parar de dançar porque já vou ter realizado o meu sonho.

Mas para ganhar o concurso do *Rancho* é necessário passar por um longo aprendizado que, para as candidatas, consiste em escolher uma temática surpreendente para dançar e, principalmente, melhorar suas competências em dança para fazer jus ao alto nível coreográfico dos certames. Mais do que uma excelente execução coreográfica, é necessário que as candidatas e seus coreógrafos tenham em mente um roteiro que dinamize suas apresentações, dividindo em etapas e em instantes de êxtase e calma os momentos de uma narrativa mítica que está sendo dançada pelas *misses*.

(Thayla Savick) – Eu já apanhei muito no *Rancho*, já passei vergonha porque eu não sabia direito como planejar uma performance pro concurso. Isso a gente só aprende dançando, olhando as candidatas e ganhando experiência nos concursos. Aí, em 2013 eu aprendi, criei uma apresentação babado, com cenário, com bailarinos coadjuvantes... E eu botei aquele *Rancho* abaixo!! Ganhei o concurso! Hoje em dia eu já sei como funciona o concurso do *Rancho*: se a gente pesquisar um tema bom e fizer uma coreografia de impacto, as pessoas vão gostar. Porque pra ganhar o *Rancho* a gente tem que levantar o público. Se tu consegues fazer o público do *Rancho* gritar, é porque tu vais ganhar o concurso... Você pode até não ganhar porque os jurados, às vezes, podem favorecer outras candidatas, mas no ano seguinte você ganha porque o povo já te consagrou, entendeu? Aí, você fica mais motivada pra disputar o concurso do ano seguinte. Foi assim comigo. E hoje eu sou consagrada em Belém. Esse ano [2014] eu não posso disputar, eu vou só passar a faixa pra próxima vencedora. Mas no ano que vem eu vou disputar de novo e eu quero ser bicampeã. Tu vais ver!

De fato, todas as *misses* com quem conversei mencionaram que a conquista de um título do *Rancho* é o resultado de uma longa caminhada que compreende um investimento na disputa de concursos de menor importância, na melhoria das competências coreográficas das candidatas e, especialmente, no refinamento da percepção estética para a elaboração de performances com um bom acabamento visual (cenários, *trajes*, objetos cênicos), sonoro (trilha sonora) e performático (coreografia). Esse processo de refinamento e aprendizado ficou evidente em várias falas que enfatizam uma gradual aquisição de conhecimentos corporais, visuais e cênicos necessários para a conquista dos títulos almejados. Sharize Ariell Valerius compartilhou comigo um pouco de sua trajetória, cujo desempenho como *miss* a conduziu a outros patamares no contexto *quadrilheiro* de Belém.

(Sharize Ariell) – Na verdade, foi uma brincadeira em 1995, quando eu conheci o Caio Kaputiny, que era muito amigo meu. O Caio já disputava alguns concursos renomados tipo Miss Universo, Miss Brasil e Miss Pará. E ele já tinha ganhado muitos concursos. E aí aconteceu que, em uma brincadeira, ele me olhou um dia e a gente foi fazer um show em Barcarena e foi a primeira vez que eu me vesti de mulher, né? Foi ele que me maquiou. E aí surgiu o meu nome. Na verdade, [o nome] era Ariell Kaputiny no início, em homenagem ao sobrenome do Caio, só depois é que eu virei Sharize Ariell Valerius. E no decorrer de todo esse tempo, nessa brincadeira, foi que eu participei do primeiro concurso de *miss caipira gay* que teve aqui no Clube Ipanema, aqui na Cidade Nova, em Ananindeua. E aí, foram muitas candidatas, umas 20 candidatas. E a partir daí eu fiquei bem conhecido por conta da produção, da maquiagem, do cabelo e da própria performance. E aí, desde nova, eu continuei competindo. [...] E aí, eu disputei o *Rancho*. Quando foi a primeira vez que eu disputei o *Rancho*, eu não ganhei, fiquei em quarto lugar. Eu [es]tava de princesa. Isso foi em [19]96 exatamente... o primeiro concurso que eu disputei no *Rancho* e eu não ganhei. E de lá pra cá eu continuei... E, na verdade, eu, a Sharize Ariell, sou a única *miss* tricampeã consecutiva do *Rancho*. Eu ganhei o primeiro ano de baiana, o segundo ano de “O bêbado e a equilibrista” e o terceiro de cigana. Aí, eu parei três anos, voltei [disputando] de Rainha do Rodeio e foi quando eu fui tetracampeã do *Rancho*. Então, quando eu fui tricampeã, eles me pediram que eu não competisse no quarto ano porque havia algumas candidatas que tinham dito que não iriam competir por conta de eu ter ganhado três anos consecutivos e aí eu subi pra mesa de júri. Até hoje eu fui a única *miss* [gay] que foi convidada pra ser jurada no *Rancho*.

É com base nas trajetórias das *misses* que a antecederam que Raphaelly Mandelly traçou o seu planejamento para entrar na disputa pelo título de *Miss Caipira Gay* do *Rancho* em 2014. O primeiro passo foi a escolha de seu tema: interpretar uma sacerdotisa de um reino oriental imaginário. Mandelly, ou simplesmente Delly, juntou-se à equipe do *Atelier Cabocla* para pensar em cada detalhe de sua produção, opinando na escolha de seu *traje*, na *montagem* de sua trilha sonora e, especialmente, na elaboração de sua coreografia.

Basicamente, a equipe fixa do *Atelier Cabocla* era composta, em 2014, por Junior Manzinny e Ocir Oliveira (estilistas e proprietários da empresa), Bruno Salvatore e Everton Magalhães (coreógrafos) e Suellen Silva (auxiliar na confecção dos adereços e *Miss Mulata*)¹⁶⁶. Havia também uma equipe flutuante de auxiliares na confecção de adereços composta por Duda Lacerda (travesti e militante do movimento LGBT de Belém) e, por fim, Fantiny Dourado e Beatrice Serrulha Oliveira (*Misses Gays*). Em geral, as *Misses Mulheres* são quem dão lucratividade para os ateliês ao passo que as *Misses Gays* são patrocinadas por estilistas e coreógrafos, pois oferecem em

¹⁶⁶ O *Ateliê Cabocla* não é exatamente uma empresa formalmente constituída. Pelo que pude depreender em campo, a equipe funciona como um conjunto de pessoas que prestam serviços de maneira autônoma. De todo modo, com o intuito de simplificar a comunicação, farei referência ao *Ateliê* como uma empresa.

contrapartida seus serviços como auxiliares na produção de *misses mulheres* adultas ou mirins. Mandelly era patrocinada pelo *Ateliê Cabocla* e, em troca, prestava serviços como maquiadora das outras *misses* que contratavam a empresa.

Por ser uma *miss* já bem conhecida e com títulos recém conquistados em Belém, Mandelly tinha alguns outros patrocinadores, pessoas que admiravam o seu trabalho e que se comprometiam com ela a fazerem doações em dinheiro para a aquisição do material necessário à produção de seu *traje*. No caso de Mandelly, seus patrocínios foram concedidos por sua própria avó, Dona Francisca Cordeiro (a quem chama de mãe), pela equipe do *Ateliê Cabocla*, por proprietários de boates onde já fez shows como *Drag Queen* e por uma ex-Rainha das Rainhas¹⁶⁷.

Ter patrocinadores é algo comum entre as *misses gays* com quem convivi. As doações podem vir de múltiplas fontes de recurso, mas quase sempre advém de pessoas físicas (familiares, amigos e profissionais autônomos) e raramente de pessoas jurídicas. Durante o trabalho de campo, conheci *misses mulheres* e *gays* cujos patrocínios eram oriundos, inclusive, da prostituição e do tráfico de drogas. Não obstante ser uma informação geralmente silenciada, é de conhecimento público entre os *quadrilheiros* que há prostitutas (mulheres e travestis) que mantêm relações de amizade com as *misses* e, por isso, investem financeiramente no talento e nos sonhos de suas amigas. Também é sabido que há traficantes de drogas que, mesmo que de modo distanciado, frequentam o universo *quadrilheiro* e, por estabelecerem relações com suas comunidades de origem, acabam, vez ou outra, patrocinando *misses* e até *quadrilhas juninas*. Para as *misses mix*, é importantíssimo contar com o máximo de patrocínios disponíveis em suas redes de sociabilidade, pois são raros os casos em que suas famílias realmente investem dinheiro em suas produções. Sob essa perspectiva familiar, investir na participação de um parente nos *concursos de miss mix* significa ratificar a presença de certos *sujeitos da feminilidade* indesejáveis no interior da família. Não obstante, os raros parentes (especialmente as mães, avós e tias) que patrocinam a participação de seus familiares em certames de *miss mix* o fazem como um ato de amor. Este é o caso de Francisca Cordeiro, avó de Raphaelly Mandelly, que é uma personagem onipresente em todos os concursos em que a *miss gay* está envolvida. Às vésperas do concurso do *Rancho*, em

¹⁶⁷ Mandelly foi criada por sua avó e, por isso, a denomina como mãe. Do mesmo modo, Dona Francisca Cordeiro a chama como filho, no masculino.

que passei a madrugada no *Atelier Cabocla* acompanhando os preparativos para a performance de Raphaelly Mandelly, Dona Francisca me disse:

(Francisca Cordeiro) – Eu ajudo, dou dinheiro pro Rafa participar dos concursos porque eu só quero que ele seja feliz. Eu não vou te dizer que eu goste dele ser assim porque eu preferiria que meu filho fosse como os outros meninos... Ele ia sofrer menos. Mas como essa é a convicção dele, eu respeito. Eu só não quero que ele vá pro caminho da prostituição, só não queria que ele colocasse silicone e ficasse aí nas ruas se prostituindo. E eu quero que ele estude! Porque sem estudo ninguém vai pra frente. Mas não: ele só quer saber de dançar no São João, fazer show nas boates... E estudar, que é bom, nada! O meu sonho é que ele faça um curso superior pra ficar bem colocado na vida. E eu queria que ele fizesse o curso de dança na UFPA porque aí ele ficaria mais qualificado pra dar aula, pra ter um bom emprego. Agora, o Rafa concluiu um curso de maquiagem, graças a Deus! E vai poder dizer que já tem uma qualificação profissional.

Dois aspectos são notáveis nesse depoimento de Dona Francisca: de um lado, sua preocupação com o futuro profissional de Mandelly e, de outro, o fato de sempre referir-se à *miss* no masculino, chamando-a por seu primeiro nome de registro. No contexto de relações familiares ou de amizades muito íntimas que encontrei em meu campo, referir-se a certos *sujeitos da feminilidade* com pronomes masculinos, mencionando seus nomes de registro em detrimento de seus nomes sociais, é uma prática muito comum e, ao contrário do que se pode imaginar, não é avaliada como um ato de desqualificação moral desses sujeitos. Pelo contrário, os próprios homossexuais, travestis, transexuais e transgêneros que encontrei em campo não demonstram incômodo ou vergonha quando suas mães, pais, parentes e amigos de infância ou muito íntimos os chamam por seus nomes masculinos. Assim, parecem discernir entre quais seriam as pessoas que possuem certa autoridade moral e afetiva para acessarem âmbitos pouco conhecidos de suas vidas, da construção de seus gêneros e das vivências de suas sexualidades. Sob a lógica familiar, o fato de referir-se às *misses gays* sempre no masculino revela certa esperança latente de que, um dia, suas verdadeiras “essências” “masculinas” reapareçam com vigor e de maneira definitiva. Nesse caso, para os familiares, há uma confiança em que a “feminilidade”, assim como pode ser adquirida, também pode ser extirpada dos corpos. Nos casos das relações de amizade íntima, quando alguém se refere a uma *miss mix* no masculino, esta atitude descortina ainda o fato de que há, entre as duas partes, uma amizade profunda, tão importante quanto (e muito anterior a) uma transformação de gênero ou a uma admissão pública de uma

sexualidade não heterossexual. A exigência por serem chamadas por seus nomes sociais e serem tratadas por pronomes no feminino recai, na maior parte dos casos, sobre as relações que não foram construídas sob o signo da intimidade. Tais relações foram empreendidas em contextos em que o ser social desses sujeitos já havia se consolidado, demarcando um divisor temporal entre *antes* e *depois* de uma série de transformações relativas às percepções que essas pessoas possuem e projetam de si.

Com relação às *misses mulheres*, os patrocínios são mais restritos aos seus familiares e namorados. Por serem em maior número no contexto da quadra junina, as *misses mulheres* representam um grande mercado e estão inseridas em uma rede de relações profissionais altamente competitiva, envolvidas não apenas na disputa por títulos, mas na competição por cargos de *miss* nas quadrilhas mais renomadas de Belém. Além desse fator competitivo, as *misses mulheres*, quase sempre, possuem um grande apoio de sua rede de parentesco, que acredita em seu potencial e investe dinheiro para proporcionar às suas candidatas a infraestrutura necessária para a participação nos certames.

Por não fazerem shows em boates ou não terem uma circulação mais ampla e com objetivos profissionais pela vida noturna de Belém, as *misses mulheres* não são tão bem sucedidas na construção de uma rede de possíveis patrocinadores. Essa dificuldade só se desfaz quando essas *misses* saem do contexto junino e partem para novos desafios em concursos de beleza que não envolvam exatamente a dança e o uso de *trajes* típicos de uma festividade específica do contexto da cultura popular. Ao disputarem concursos comuns de beleza, as *mulheres* ganham patrocínios de grifes e lojas que desejam vestilas para suas aparições em eventos de divulgação ou nas eliminatórias dos certames. No caso dos concursos juninos, as possibilidades de patrocínios de terceiros são quase nulas, pois investir nesses certames não seria rentável para lojas que trabalham com roupas destinadas ao uso em situações diversas do cotidiano. Para as lojas que vendem material para confecção de *trajes* juninos, esta é a grande oportunidade para lucrar e não exatamente para fazer publicidade através do patrocínio de candidatas. Sabendo que as *misses* serão obrigadas a comprar tecidos e outros materiais para disputarem os concursos, as lojas do comércio de Belém preveem grandes lucros, sem que haja necessidade de maiores esforços no sentido de fazer ações de *marketing* como, por exemplo, o patrocínio de *misses*. Conseqüentemente, é em suas famílias e em seus namorados que as *misses mulheres* possuem o apoio financeiro necessário para disputar

os concursos. De todo modo, conheci *misses* cujos namorados eram também traficantes ou indiretamente ligados ao universo do crime e da contravenção. Para esses homens da periferia, namorar e patrocinar uma *miss mulher* é sinônimo de *status* ao passo que patrocinar uma *miss gay/mix* é levantar suspeitas quanto a sua sexualidade.

Na época em que ocorriam os preparativos para participar do concurso do *Rancho*, Raphaelly Mandelly estava muito ansiosa, vinha de uma rotina de ensaios extenuante. Durante o dia, perambulava pela cidade arrecadando recursos prometidos por seus patrocinadores, mas nem sempre era bem sucedida. Ouvi várias queixas suas relacionadas a pessoas que, de súbito, decidiram não patrociná-la ou, repentinamente, fugiam dos compromissos assumidos com Mandelly. O resultado disso foi um acúmulo de frustrações e incertezas que, para muitos dos que a rodeavam, refletia sua ingenuidade por confiar cegamente nas pessoas e deixar para cobrá-las em datas muito próximas à da realização do concurso. Aos poucos, Delly via seu sonho de ser *Miss Caipira Gay* do *Rancho* definhando. Mas não desistia, ensaiava com o mesmo afinco, perseguindo seu objetivo em cada passo de dança e em cada movimento coreográfico que utilizava em seus ensaios. Tudo estava sendo feito no mais absoluto sigilo: nenhuma informação poderia vazar e era importante que a equipe contasse com integrantes que fossem confiáveis. Mandelly ensaiava dia após dia. Seu esforço chegou ao ápice de provocar uma pequena tragédia vista por todos nós com certo assombro: uma torção no joelho que ocasionou muitas dores e inchaço. Esse acontecimento repercutiu muito rapidamente entre os *quadrilheiros*, pois havia grande expectativa em torno da performance de Mandelly. Em seu perfil no *Facebook*, escreveu uma nota para esclarecer ao seu público a situação de sua condição física:

(Raphaelly Mandelly) – ensaio hoje foi muito lindo e produtivo, ta tudo muito bom, porem os obstáculos da vida aparecem, em um certo movimento da minha coreografia machuquei meu joelho por dentro, senti fortes dores e não consigo dobrar minha perna direita sem sentir essas fortes dores, amigos orem por mim, pois apenas 13 dias pra grande noite do rancho [sic]

Mandelly ficou sob os cuidados de Dona Francisca, sua avó e enfermeira, e dela recebia injeções que a faziam suportar as dores nos ensaios. Na noite de sua apresentação no *Rancho*, Mandelly fez sua performance sob efeito de medicamentos (Figura 14).

Quando chega a véspera do concurso do *Rancho*, chega também a noite de maior ansiedade e sociabilidade entre a equipe de produção. Passamos a madrugada reunidos no *Atelier Cabocla*. Nervosas e animadas, as *bichas* envolvidas na *montagem* das *misses* dançavam pela sala de ensaios, faziam brincadeiras entre si, *gongavam* umas as outras e, em meio a um clima geralmente amistoso, podiam explodir em fúria caso algum detalhe dos preparativos não saísse como o planejado. O concurso do *Rancho* é o único que não restringe as participações especiais de bailarinos coadjuvantes nas performances das *misses*. Portanto, a coreografia de Raphaelly Mandelly contava com a participação de seus dois coreógrafos, Bruno Salvatore e Everton Magalhães, e mais quatro bailarinos coadjuvantes que animavam, sob um tecido dourado, o corpo de um dragão cenográfico utilizado na coreografia da *miss*. Todas essas participações especiais faziam com que as noites de ensaios fossem uma verdadeira reunião das *gays* que trabalhavam junto ao *Atelier Cabocla*. Na opinião de Paulinho Santos, principal articulador do concurso,

(Paulinho) – A gente tem que deixar a criatividade das *bichas* fluir. Elas gostam de ostentar, trazer cenário, trazer participação especial, surpreender o público. Então, por que a gente vai limitar essa criatividade toda que elas tem? Os outros concursos querem que a disputa acabe logo, com uma coreografia mais básica e mais rápida, mas aqui no *Rancho* quanto mais elaborada a coreografia das *bichas*, melhor.

Na noite de realização do concurso, o clima era tenso no *Atelier Cabocla*. Por conta do grande número de *misses mulheres* que foram *montadas* pelo *Atelier* naquele ano, a roupa e os adereços cênicos de Mandelly, simplesmente, ainda não estavam completamente prontos já na noite do certame. Eis aí uma desvantagem de ser uma *miss* patrocinada: como não paga pelos serviços de estilista e, conseqüentemente, encontra-se impossibilitada de realizar cobranças a esse respeito, seu *traje* é, provavelmente, o último a ser concluído. Apreensiva, Dona Francisca Cordeiro ajustava o traje de Mandelly. Sua competência como costureira tranquilizava os estilistas Junior Manziny e Ocir Oliveira, que se sentiam mais livres para finalizar a confecção dos objetos cênicos usados por Delly. Havia um nítido descontentamento no rosto de Mandelly: sem traje pronto e sentindo fortes dores no joelho, a candidata parecia desiludida e visivelmente insatisfeita. Reclamava da simplicidade do acabamento de seu traje, criticava o grau de improviso com que seus acessórios cênicos eram confeccionados,

queixava-se das dores em seu joelho, lamentava a ausência de um profissional com quem havia combinado de fazer a sua maquiagem.

Tudo indicava o fracasso iminente de Mandelly. Ainda assim, as *bichas* mantinham o bom humor como forma de desfazer a tensão indubitável que pairava sobre todas. Enquanto ajudava na *montagem* de Mandelly, Duda Lacerda, travesti e militante LGBT famosa em Belém por seu talento humorístico, fazia piadas capazes de, no meio de intenso nervosismo, arrancarem gargalhadas que se intercalavam com longos silêncios.

Dividindo o espaço do *Atelier*, havia Marjory Rabech, candidata rival de Raphaelly Mandelly, que estava no quarto ao lado preparando-se para interpretar uma toureira no concurso do *Rancho*. Marjory, uma veterana *miss mix* “negra” conhecida por todos como *Chocolate*, parecia muito segura de si. Seu *traje* estava pronto, seu maquiador, Evandro Queiroz, já estava a postos prestando seus serviços e seus adereços já haviam sido providenciados. Tudo parecia fluir bem para Marjory que, apesar de ser amiga de Mandelly, às vezes deixava escapar um semblante vitorioso ao ver as dificuldades enfrentadas por sua adversária no concurso.

A trajetória de Mandelly como *miss* se iniciou exatamente por causa de sua admiração por Marjory. Ao acompanhar as performances da *Chocolate*, Mandelly decidira que queria para si uma carreira semelhante. E naquela noite de tensão, as histórias de Raphaelly Mandelly e Marjory Rabech, mais uma vez, esbarravam-se. A poucas horas do início do concurso, e em silêncio, Marjory era maquiada por Evandro enquanto Mandelly, abandonada por seu maquiador, maquiava-se sozinha (Figura 15). A despeito de haver um silêncio fúnebre, uma ensurdecidora festa de tecnobrega acontecia no quintal do *Atelier Cabocla*, pois o espaço fora alugado para produtores culturais que promoviam uma festa no Benguí. A batida acelerada do tecnobrega irrompia com agressividade o silêncio e talvez fosse uma tradução musical do estado de agitação em que nos encontrávamos. Marjory dançava e dublava um tecnobrega cuja letra dizia “na cama, eu ficou louca, louca”. Após resolver (quase) todos os problemas relativos ao traje de Mandelly, saímos do *Atelier Cabocla*, no Benguí, em direção à sede do *Rancho*, no Jurunas, atravessando Belém em um trajeto com aproximadamente 15 km de percurso (Figura 16).

Um *concurso de miss* nas “periferias” de Belém nunca começa no horário marcado. Não falo de demoras pequenas, refiro-me a atrasos de horas. No concurso do

Rancho, a praxe não seria diferente. Marcado para as 21 horas, o certame só começaria às 02:47 do dia seguinte, com a apresentação de Gabrielle Pimentel, *Miss Caipira da Sedução Ranchista* em 2014 e única mulher cisgênero a ser convidada para fazer a abertura de um concurso de *Miss Mix* no *Rancho*. No contexto dos *concursos juninos de miss* realizados na “periferia”, se a programação está marcada para as 22 horas, é bem provável que só comece a partir das 02 ou 03 horas da manhã. Em 2014, por exemplo, o concurso “Rainha do São João Gay” da Tia Wal começou de madrugada, por volta das 02:30h. Estes retardos são propositalmente planejados por dois motivos: dar mais tempo para que as pessoas possam consumir bebidas e comidas comercializadas no local e, finalmente, aumentar as expectativas e ansiedades quanto às performances das candidatas.

Quase às duas horas da manhã, ao chegarmos no *Rancho*, retiramos nosso ingresso que dava acesso ao camarote. E aqui há um detalhe importante: ao contrário do concurso de *Miss Mulher*, geralmente mais esvaziado de público, o concurso de *Miss Gay* desfruta de tanto prestígio que há a necessidade de que sejam vendidos camarotes, pois todos os espaços possíveis são ocupados por pessoas que pleiteiam um lugar para assistir ao certame. Nos concursos de *Miss Mulher*, os camarotes, vazios e sem desempenhar sua função, servem como camarins para que as candidatas concluam suas maquiagens e vistam seus trajes. No ingresso (Figura 17), assim como em todo o material de divulgação (Figura 18), havia o nome ou a foto de Thayla Savick, *Miss Gay* campeã em 2013, que faria uma performance para a entrega da faixa para a futura vencedora do concurso naquela noite. Antes de adentrarem a quadra do *Rancho*, as pessoas ficam do lado fora, próximas à bilheteira, conversando, observando as candidatas que chegam e, principalmente, tirando fotos com as *misses* através de seus *smartphones*. Andando de um lado para o outro, as candidatas às vezes desfilam apenas vestidas por suas blusas e pelos *shorts* que ficam por baixo de suas anáguas. Sem anáguas e sem saias, as *misses* circulam pelo espaço e atraem os olhares de todos os presentes. Motos e bicicletas passavam a todo instante e, vez por outra, éramos alertados: “Cuidado! Não vão ficar mostrando celular e máquina de foto aqui na porta do *Rancho*. Os bandidos estão passando direto por aqui... Aqui é perigoso, a gente tá no Jurunas”, disse, certa vez, Ana Dourado, mãe de Dayane Dourado, *Miss Caipira* da quadrilha *Fuzuê Junino*.

Além de ser um símbolo da *nação jurunense*, o *Rancho* parece ser também um importante espaço de sociabilidade para as *bichas* das periferias de Belém. Por promover projetos sociais durante a semana e festas das mais diversas aos fins de semana, o *Rancho* é um lugar bastante frequentado por muitos moradores do Jurunas, especialmente pelas *gays*, que encontram naquele local um espaço para o lazer e para a busca de novos relacionamentos afetivossexuais.

Conscientes de que há uma diversidade sexual e de gênero bastante presente nos eventos do clube, os diretores do *Rancho* resolveram construir um banheiro específico para todos aqueles sujeitos não considerados, por eles, plenamente nem como “homens” nem como “mulheres”. Assim, a sede do *Rancho* possui três banheiros em seu andar térreo: um destinado às damas, outro aos cavalheiros e um terceiro dedicado às *bibas* (Figura 19). Curiosamente, o banheiro das damas permaneceu com toda a área de seu espaço físico inalterada ao passo que o banheiro dos cavalheiros foi subdividido para criar o banheiro das *bibas*. Tal divisão é sugestiva, pois, ao mesmo tempo em que pode indicar um grande fluxo de frequentadoras mulheres, que, por isso, necessitam de um banheiro mais amplo, indica também uma quantidade significativa de frequentadoras que podem ser rotuladas como *bibas*, motivando, inclusive, a criação de um banheiro específico. Por outro lado, subdividir o banheiro masculino pode ser interpretado como uma atitude que denota uma percepção de que aquele espaço é menos frequentado quantitativamente por sujeitos que podem ser considerados como cavalheiros. Simultaneamente, isso indica que, ao fracionar o banheiro, opera-se com uma classificação de gênero em que as *bibas* são compreendidas como menos homens ou, melhor dizendo, homens fracionados, incompletos, mas, de qualquer maneira, ainda compreendidos sob a categoria englobante “homens” – que, nessa perspectiva, pressupõe uma “essência” escondida, generificada como masculina e sexualizada como heterossexual, embora esteja manifesta de maneira completamente distinta de um ideal hegemônico normativo para os gêneros.

Naquela noite, o *Rancho* já estava lotado. Sua estrutura arquitetônica é composta por dois andares (Figura 20). No térreo, situam-se o palco, o camarim, o espaço para as mesas, o espaço cênico onde as performances ocorrem, banheiros ao fundo da quadra e bar onde são comercializadas bebidas diversas. O primeiro andar é reservado aos camarotes, aos banheiros (raramente utilizados e, desta vez, divididos apenas binariamente para homens e mulheres) e um bar desativado. Não obstante haver essa

estrutura, o andar de cima é pouco utilizado, sendo acionado para servir como camarote apenas em grandes eventos nos quais há necessidade de acomodação de um número maior de pessoas e uma ampla exigência por lugares de onde se pode ter uma visão privilegiada dos acontecimentos no interior do clube.

Todos os frequentadores habituais dos concursos estavam lá, dentre eles, Núbia, mais conhecida como *Distrói*¹⁶⁸. A famosa frequentadora do *Rancho* ganhou esse apelido porque, nos concursos de *miss*, grita em forte volume: “*Distrói!!!* Dá teu nome!!! Arrasa, minha filha!!!”. Essa é uma maneira de incentivar as *misses* que considera muito competentes ou às vezes debochar das candidatas que não possuem nem chances mínimas de ganhar os certames. Há outro detalhe: enquanto nos concursos de *Miss Mulher* a torcedora vai vestida como Núbia, uma mulher comum, moradora do Jurunas, nos concursos de *Miss Gay* transforma-se em *Distrói*, com apliques no cabelo, roupas chamativas, maquiagem extravagante, revelando sua intencionalidade de fazer jus a uma estética que avalia como *camp* e que percebe como parte daquele contexto dos concursos *gays*. Em todos os concursos que acompanhei, no *Rancho* ou no Imperial Clube, *Distrói* estava sentada na primeira fileira, próxima ao palco e aos jurados, para ter uma visão privilegiada de todo o desenvolvimento coreográfico das candidatas. Quando gosta de uma apresentação, vibra, pula, levanta-se de sua cadeira e invade o espaço cênico para dizer frases efusivas bem perto do rosto de suas *misses* favoritas. Em maio de 2015, durante a realização do “II Rainha do São João Gay”, organizado pela Tia Wal, *Distrói* foi aclamada como Madrinha dos Concursos de *Miss Mix*, recebendo uma faixa de *miss* na qual estava inscrito “Madrinha do São João Gay” em reconhecimento a sua atuação muito peculiar como torcedora nesse tipo de certame (Figura 21).

Abro aqui um breve, triste e necessário parêntese. Infelizmente, a voz de Núbia *Distrói* se calou para sempre em agosto de 2016. Foi assassinada a tiros na porta de sua casa no Jurunas por motivos desconhecidos. De acordo com meus interlocutores, na época em que Núbia faleceu, o bairro do Jurunas estava vivendo um momento tenso de conflitos entre policiais e bandidos. Em 27 de agosto de 2016, um policial foi baleado e morreu (no dia seguinte) quando criminosos do Jurunas o tentaram assaltar nas proximidades do *Portal da Amazônia* (orla turística administrada pela Prefeitura de

¹⁶⁸ Seu apelido tem origem no verbo destruir, mas escrevo “*distrói*” com a letra “i” (e não *destrói* com a letra “e”) conforme vejo escrito por seus conhecidos e amigos nas redes sociais.

Belém), localizado na fronteira entre os bairros do Jurunas e Cidade Velha, lugar onde muitos concursos juninos promovidos pela FUMBEL já foram realizados. Por causa da morte do policial, milícias atuantes na cidade saíram à caça dos assassinos e impuseram uma espécie de toque de recolher aos moradores do Jurunas. Quem não obedecesse à regra e permanecesse na rua estaria sujeito à morte. Morreria assassinado por ter descumprido a ordem de ficar recolhido em sua residência ou morreria vítima de bala perdida pelas constantes trocas de tiros entre milicianos e bandidos. Meus interlocutores me contaram que, na noite do dia 29 de Agosto, no horário entre meia-noite e 01:00 da madrugada, Núbia fora assassinada, com diversos tiros na porta de sua casa, por ter desobedecido ao toque de recolher. Após a confirmação de sua morte, Núbia recebeu inúmeras homenagens nas redes sociais de todos os *quadrilheiros* que a conheciam. De alguma maneira, presto também minha homenagem a esta importante personagem do São João de Belém. No entanto, seu assassinato não foi noticiado na mídia e nem esclarecido. Provavelmente, as razões de sua morte permanecerão ocultas e os culpados ficarão impunes. Fecho o parêntese.

Retorno agora à descrição do concurso de *Miss Caipira Gay* do *Rancho*. Para iniciar as apresentações daquela noite no *Rancho*, Leandrinho, apresentador oficial dos concursos de *miss* e *quadrilha* do clube, anunciou a performance da *Miss Caipira* Gabrielle Pimentel (mulher cisgênero). Com uma longa trajetória como *miss*, Gaby dança nos terreiros juninos de Belém desde a infância. Tornou-se bailarina e é idolatrada por *gays*, travestis, transexuais e transgêneros, de diversas gerações, que a viram crescer ou a conheceram crescida já na condição de uma grande *miss*.

(Paulinho Santos) – A ideia de chamar a Gaby pra dançar na abertura do concurso das *gays* foi minha. Ah! Eu conheço a família da Gaby há muitos anos. A avó dela era baiana do *Rancho*, costurava as fantasias do carnaval e tinha muito amor pela escola. Tu precisavas ver. Então, assim: a família da Gaby tem história aqui no Jurunas. Ela era tão fofinha, a coisa mais linda do mundo, pequeniniinha, toda lindinha com a roupinha dela de *miss*. A Gaby sempre foi *miss*, nunca vi ela dançando como *brincante* normal. Porque ela sabia dançar muito, era danadinha desde pequena. Aí, era a mãe dela que fazia as roupinhas dela dançar. E a Gaby foi crescendo, fazendo aula de dança e virou essa referência que ela é hoje. Nunca abandonou o São João depois que começou a fazer *ballet*. E foi ela que trouxe várias *bichas* pro São João, foi ela que fez a Thayla [Savick] virar coreógrafa. Eu tenho um amor muito grande pela Gaby porque eu vi essa menina crescer, acompanhei o desenvolvimento do talento dela. E é por isso que as *bichas* ficam loucas por ela, porque tudo o que ela faz vira inspiração pras outras.

O depoimento de Paulinho ratifica a relevância de Gabrielle Pimentel para o São João de Belém. Durante o trabalho de campo, em todos os espaços em que circulei, ouvi referências positivas ao seu respeito. Eram falas que assinalavam a sua marca precursora no universo *quadrilheiro*, especialmente por ter sido a primeira *miss* a misturar dança erudita (*ballet*) com danças populares no contexto da quadra junina de Belém. Sua longeva parceria com Thayla Savick, por serem vizinhas, amigas de infância e colegas em uma companhia de dança, rendeu-lhe a conquista de muito respeito por suas competências como bailarina e, acima de tudo, pelo amor que demonstra pelos concursos juninos, nunca desfazendo os vínculos com as redes de relações que construiu entre os *quadrilheiros*.

Gabrielle Pimentel é apontada por todos como um grande divisor de águas no São João de Belém, pois, ao inserir técnicas de *ballet* para a execução de coreografias juninas, foi a responsável por novos parâmetros coreográficos que complexificaram as performances de *miss* e aumentaram os níveis de exigência feitos pelos jurados neste tipo de certame. Embora sempre esteja vinculada a alguma *quadrilha* específica, Gaby conseguiu transpor barreiras e ser querida por *bichas* de vários grupos coreográficos ao passo que desperta inveja de outras *Misses Mulheres* com quem concorre nos concursos. Sua trajetória, colocada em contraponto com a de Thayla Savick, demarca uma diferença primordial entre *Misses Mulheres* e *Misses Mix*: para ser bem sucedida, uma *mulher* inicia sua carreira como *miss* muito cedo, preferencialmente na infância, apoiada por sua família, especialmente por sua mãe que, em geral, torna-se sua fiel companheira nos concursos. No caso das *gays*, ser *miss* na infância é quase impossível, pois dificilmente encontrariam apoio financeiro em suas famílias e, por outro lado, não estão aptas a cumprir com uma das importantes exigências contidas nos regulamentos de concursos *mix*: as candidatas devem ser maiores de 18 anos.

Naquela noite no *Rancho*, Gaby se apresentou ao público interpretando uma bruxa e, logo depois, cedeu espaço para que as performances das *bichas* pudessem começar. Uma após outra, as *misses gays* apresentaram-se ao público e aos jurados. Ao todo, foram 09 candidatas, um número espantosamente baixo para um concurso do *Rancho*, visto que espera-se sempre mais de 15 *misses* na disputa. Nos bastidores, ouvi que, em 2014, pode ter havido uma tentativa de boicote ao concurso do *Rancho*, pois as candidatas estavam há muito tempo insatisfeitas com o valor da premiação, cerca de R\$ 500,00, dado à vencedora. Segundo algumas *misses*, esse valor não era reajustado há

anos e, por isso, muitas *gays* decidiram não investir no certame. De fato, houve uma grande discussão acerca da necessidade de reajuste de valor da premiação do *Rancho* e isso criou uma demanda advinda das *Misses Gays*, especialmente porque em 2014 o concurso da Tia Wal havia pago uma premiação no valor de R\$ 1.000,00 à vencedora, afirmando-se como um possível concorrente de peso ao concurso do *Rancho*. Uma *Miss Mix* incitou uma discussão a esse respeito em seu perfil no *Facebook*:

Bom gente no próximo 30/05/2014... Haverá o maior concurso de beleza e tradição de Miss Caipira Gay do Estado... Será realizado na Sede do Rancho... Sendo o maior concurso de Belém a Diretoria deveria pensar mais a respeito das premiações... Sendo que todos os anos que acompanho o concurso sempre foram as mesmas premiações... Regradas de brindes... Só que pela grandiosidade do concurso... Deveria ser bem mais que o valor ofertado... Seria mais digno... Se a premiação fosse, ou melhor! Que se aproximasse ao gasto das candidatas... Pois o investimento das mesmas e totalmente relevante, comparado a premiação... Deveria ser de uma conversa com as candidatas e a Diretoria do Evento... Para quem sabe poder reconhecer mais. O esforço dado as miss que pra dançar lah se empenham... São mais de 20 candidatas em busca de ser a melhor do Rancho... Então gente n é um caso a se pensar...???? O que voó acham???? [sic]

Essas discussões espalharam-se pelas redes sociais e, principalmente, pelos aplicativos de troca de mensagens instantâneas (como o *Whats App*). Não é possível afirmar com total certeza, mas, de algum modo, as críticas ao *Rancho* no que se refere ao valor da premiação de seus concursos *mix* podem ter resultado em um baixo número de candidatas inscritas no certame de 2014, configurando-se como um boicote ao evento. Entretanto, os organizadores do concurso, sempre muito presentes nas redes sociais, estavam atentos às demandas de seu público e de suas candidatas. Ao contrário do que se podia imaginar, a premiação foi aumentada para o valor de R\$ 1.000,00 e, como consequência, o concurso do *Rancho* teve reafirmada a sua importância no cenário da “periferia” de Belém, suplantando possíveis ameaças à sua soberania.

Dentre as candidatas que disputaram, Marjory Rabech, a *Chocolate*, veterana que é, levou o público ao delírio com sua apresentação como toureira, deixando no ar uma certeza de que ganharia o concurso. Nem tão veterana assim, Paloma Mayla também fez uma performance digna de muitos aplausos e gritos, interpretando uma mulher mística, que manifesta devoção aos seres das águas e que, no fim da coreografia, transforma-se em um boto, um masculino ser mitológico amazônico que engravida as mulheres no leito dos rios. Evelyn Gabrielly também empolgou os presentes ao dançar

uma coreografia cujo enredo tratava da fé católica e da força de trabalho do povo nordestino na cultura da cana.

Entre as outras candidatas que se apresentaram, havia Raphaelly Mandelly. Trajando um quimono vermelho com letras japonesas, a candidata entrou em cena com sete leques na mão e, enquanto o apresentador lia o seu *release*, Mandelly exibia-se aos jurados e entregava-lhes um leque. O sétimo leque ficou em suas mãos e com ele fez mais uma demonstração de seu *traje* antes do início da performance. No entanto, aquele leque estava reservado a uma importante pessoa presente naquele local: Mandelly desceu a escadaria que dava acesso ao júri e, delicadamente, entregou o último leque à *Distrói*. Nos concursos *mix*, era comum que as candidatas apresentassem *Distrói* com algum objeto cênico. Sua presença indubitável nos concursos e sua capacidade de influenciar as torcidas com seus gritos e pequenos saltos de euforia eram tão relevantes que a torcedora era percebida por minhas interlocutoras como um importante parâmetro de seus desempenhos. Núbia, a *Distrói*, moradora do Jurunas e frequentadora cativa dos concursos do *Rancho* estabeleceu uma relação metonímica com o bairro, os certames e aquela escola de samba. Agradar à *Distrói*, de certa maneira, era agradar ao *Rancho* e ao Jurunas, pois a torcedora encarnava e performatizava o gosto popular por aquilo que é reconhecido, na lógica desses concursos, como “belo”, “competente”, “bem feito” e “impactante”.

Ao contrário de muitas outras candidatas, a performance de Mandelly foi recebida com certo distanciamento. Durante sua apresentação, houve poucas manifestações pontuais da plateia. Sua coreografia foi pensada sob uma dinâmica crescente, começando suave, com poucos elementos e enfatizando a leveza e discrição das gueixas para, depois, Mandelly se transformar em uma guerreira oriental e dançar uma coreografia mais vibrante, com movimentos bruscos, trocando o leque por uma espada. No decorrer de sua evolução coreográfica, a plateia, ainda muito silenciosa, foi, aos poucos, manifestando-se com gritos. Ao terminar sua performance, Mandelly recebeu gritos e aplausos da plateia, percorreu todo o espaço cênico dando minúsculos e rápidos passos saltitados a imitar o andar das gueixas e, assim, reverenciou o público e o júri. Saiu de cena e abraçou a sua avó, Dona Francisca, que assistia, dos bastidores, a sua apresentação sem quase conseguir disfarçar o nervosismo. Contudo, os aplausos e gritos destinados à Mandelly, se comparados com as manifestações às performances das outras candidatas, foram insuficientes para que se pudesse inferir a sua vitória. *Distrói*

aplauiu, mas não foi efusiva como de costume. Algo dizia que Mandelly, embora fosse uma forte candidata, não venceria aquela disputa.

Quatro candidatas sucederam Mandelly e, após todas as apresentações, ocorreu a *apuração* dos votos, acarretando uma interminável espera pelo resultado final. Já era muito tarde, o DJ tocava músicas diversas, mas quase não havia adesão das pessoas à dança. Após um longo tempo aguardando o resultado, Leandrinho, finalmente, anunciou o nome das vencedoras. Lorrane Baucher foi escolhida como menção honrosa, Paloma Mayla ganhou o prêmio de *Miss Simpatia Gay* (equivalente ao quarto lugar), Evelyn Gabrielly e Marjory Rabech conquistaram, respectivamente, os títulos de terceira e segunda *Miss Caipira Gay*. Finalmente, Raphaelly Mandelly foi consagrada a primeira *Miss Caipira Gay* do *Rancho* em 2014. O momento do anúncio da vitória de Mandelly foi de grande comoção. A candidata pulava de alegria e, rapidamente, perdera sua postura de *miss*, movimentando-se pelo espaço sem nenhum compromisso de manter sua feminilidade, seu autocontrole dos movimentos corporais ou mesmo uma postura mais contida em relação à grande conquista que acabara de alcançar. Já a postos, Thayla Savick, *Miss Caipira Gay* em 2013, entregou a faixa à Raphaelly Mandelly, transferindo para a nova vencedora o título e o reinado por um ano no São João da “periferia” de Belém (Figura 22).

Boa parte dos presentes foi embora após o anúncio do resultado final, no entanto, a equipe do *Atelier Cabocla* amanheceu na porta do *Rancho*, acompanhando a repercussão da vitória de Mandelly e recebendo para si os elogios à sua candidata. Todos queriam tirar fotos com a vencedora já completamente descomposta de seu traje de *miss*, mas disposta a deixar registrada a sua vitória nas inúmeras fotografias que tirou ao lado de seus admiradores. Mandelly vivia o seu dia de glória e talvez, até o momento, este tenha sido o título mais importante de sua carreira. Afirmar-se como *Miss Caipira Gay* do *Rancho* é obter o reconhecimento de um concurso junino sediado em um bairro, o Jurunas, e em uma instituição de cultura popular, o *Rancho*, que possuem enorme valor simbólico na cidade. Mandelly saiu de lá com a certeza de que seu nome estava definitivamente inscrito na história do São João de Belém.

Caipira, Mulata, Simpatia e Gay: categorias do feminino

De que forma categorias específicas, em concursos juninos de *misses*, podem produzir *sujeitos da feminilidade* diferentemente generificados, racializados e sexualizados? De que maneiras gênero, raça e sexualidade podem estar articulados entre si e codificados em esquemas coreográficos que dão inteligibilidade a certas performances de feminilidade? Como, através da dança, mulheres cisgênero, travestis, mulheres transexuais, pessoas transgênero e homens homossexuais adquirem uma *feminilidade coreografada*? São estas as perguntas norteadoras para a discussão que se segue.

Ao adentrar o campo etnográfico das festas juninas em Belém, é impossível não se sentir atraído pelo complexo processo classificatório através do qual os *quadrilheiros* atribuem sentidos ao contexto junino em que vivem. Sabe-se que o interesse por esses sistemas classificatórios é um elemento fundante das Ciências Sociais. E, desde as remotas considerações de Durkheim e Mauss (1984 [1903]), os antropólogos retiveram a ideia de que a vida social é completamente estruturada com base em sistemas classificatórios que a ordenam, criando associações entre sujeitos e lugares sociais. No que diz respeito às *quadrilhas* juninas de Belém, há quatro personagens femininas de grande destaque nesse cenário: *Miss Caipira*, *Miss Mulata/Morena Cheirosa*, *Miss Simpatia* e *Miss Gay* ou *Miss Mix*. Quais são as continuidades e descontinuidades entre esses *sujeitos da feminilidade*? Para tentar responder a esta pergunta, elencarei adiante, alguns dados etnográficos coletados em concursos e na convivência com os *quadrilheiros* que podem auxiliar no entendimento da produção dessas categorias de *miss* como *sujeitos da feminilidade*.

A primeira cena que trago na memória refere-se a uma madrugada em que eu voltava do *I Concurso Rainha do São João* (concurso de *Miss Mulher* promovido pelo *Rancho*), acompanhado pela *Miss Caipira* Gabrielle Pimentel (Gaby). Ao cruzarmos a cidade, percorrendo os 18 km que iam do bairro Jurunas em Belém ao bairro do Coqueiro em Ananindeua, município que integra a região metropolitana de Belém (Figura 23), conversávamos sobre uma questão simples que orientou todo o meu trabalho de campo desde o início: quais as diferenças entre a *Miss Caipira*, a *Miss Mulata/Mirena Cheirosa*, a *Miss Simpatia* e a *Miss Gay*? Enquanto dirigia o carro, ouvia Gaby tecer importantes considerações – emitidas do alto de sua autoridade como uma *miss* que fez história na quadra junina de Belém – a respeito das categorias de *miss*.

À medida que processava as informações concedidas por ela, meu gravador registrava nosso diálogo.

(Gaby) – Deixa eu te explicar... Isso é uma coisa que a gente vai percebendo aos poucos no nosso dia a dia como *miss* ou como *brincante* de *quadrilha*... Mas, assim, pra te dar uma ideia, a *Miss Caipira* ela é a mais importante da *quadrilha*. Por exemplo, a *quadrilha* pode dançar sem a *Mulata* e sem a *Simpatia*, mas ela jamais dança sem a *Miss Caipira* porque, se não, desconta muitos pontos nos concursos. Então, a *Miss Caipira* sempre está de acordo com o tema da *quadrilha* porque é ela, com o tema individual dela, que representa o tema da *quadrilha*. Se tu fores perceber, a *Miss Caipira* é a própria *quadrilha*. E ela tem que ser a melhor dançarina, melhor que as outras *misses* porque ela é a mais visada, a mais esperada de todas. Tipo: ela é a rainha! Então, as coreografias tem sempre que ser mais difíceis, surpreendentes, pra deixar o povo de boca aberta. Os temas tem que ser sobre a cultura popular, sobre o nordeste, sobre Belém, sobre a vida dos ribeirinhos do Pará, sobre os animais da Amazônia, coisas assim... Esse ano tu sabes que o meu tema vai ser a seca do nordeste. E a roupa da *Miss Caipira* tem que ser muito linda, o mais exclusiva possível. Aí, depois da *Caipira* vem a *Miss Mulata*. Como eu posso te dizer... a *Mulata* traz o tema dos negros, dos batuques da Amazônia, dos rituais, da escravidão, qualquer coisa que esteja relacionada com a história dos negros. Tipo assim, falando dos negros da África, do Pará, do Brasil... Aí, a *Mulata* tem aquela coisa mais pesada, umas coreografias mais fortes, com movimentos mais brutos... E a *Miss Simpatia* é aquela coisa menininha. Ela é a frescura da *quadrilha*. Sabe aquela coisa de frescar? Pois é, a *Miss Simpatia* tem que ter muito *close*, muito sorriso, mas sempre com jeitinho de menina danada, que tá começando a namorar e quer se exhibir pra todo mundo. A *Simpatia* tem que ser toda *fresca* [risos]. Ela sempre dança umas músicas tipo forrozinho, xote... Ela sempre surge com temas de namoro, de menina que quer ir pras festas. Ou às vezes a *Simpatia* interpreta uma vendedora de frutas do Ver-o-Peso e até pode dançar uma lenda amazônica, mas não pode perder aquele jeito sensual de menininha, entendeu? Agora a *Miss Gay* é aquela coisa forte, tá entendendo? Elas são destruidoras, vem pra arrasar com a cara das inimigas, se abrem todas na *quadra junina* [risos]. Como elas são meninos que dançam como mulher, tu acabas percebendo que os movimentos delas são mais pesados, que às vezes elas deixam escapar esse lado masculino delas nos movimentos mais agressivos. Mas isso são pequenos detalhes que quase ninguém percebe, só quem é bailarina que nem eu ou quem tá muito acostumada no São João. Mas eu não tô dizendo que as *Gays* não são femininas. Elas são até mais femininas do que eu [gargalhadas]. Eu tô falando que elas fazem gestos mais pesados nas finalizações dos movimentos. Mas, quando elas dançam como *miss*, elas são mulheres, belíssimas, femininas!

Selecionei este depoimento de Gaby porque ele contém uma série de representações correntes no idioma junino local. De acordo com o que pude depreender em campo, os *quadrilheiros* de Belém utilizam certos qualificadores para dar inteligibilidade a estes *sujeitos da feminilidade*, operando com uma matriz de atributos específicos designados para representar cada categoria de *miss*. Esses qualificadores não

são exclusivos nem excludentes, pelo contrário, podem interpenetrar-se, embora sinalizem *ênfases coreográficas* e performáticas que não podem ser negligenciadas.

Tais formas de idealizar, perceber e descrever as diferentes categorias de *misses* indicam que há três marcadores sociais da diferença que se sobressaem nestes concursos: gênero, raça e sexualidade. Se, de um lado, há um grande divisor generificado que opõe as categorias “mulher” e “gay/mix”, do outro lado, estes concursos demarcam o lugar racial das *misses*, estabelecendo a categoria “mulata/morena cheirosa” como destinada às mulheres mais “negras” ou com coloração de pele consideradas “escuras”, “morenas” ou “mestiças”. Por outro lado, é possível inferir que a sexualidade, na condição de marcador social da diferença, é um fator que orienta a construção generificada desses *sujeitos da feminilidade*, informando diferentes graus de sexualização que interpelam o gênero e a raça.

A partir disso, percebe-se que, em geral (mas não invariavelmente), as *Misses Caipira* e *Simpatia* são visivelmente mais “brancas” ou “claras” – ainda que algumas candidatas a *Simpatia* não sejam plenamente consideradas como “brancas”. Embora haja casos pontuais em que candidatas “negras” tenham disputado os títulos de *Miss Caipira* ou *Simpatia*, a ocorrência maior consiste em que as candidatas mais “brancas” sejam alocadas nestas categorias. Em termos de sexualidade, a marca recai sobretudo nas categorias *Mulata* (ou *Morena Cheirosa*), *Gay* (ou *Mix*) e *Simpatia*. Tal marca de sexualidade enfatiza, no caso das *Misses Mulatas*, a sexualização da mulher “negra”; no caso das *Misses Gay/Mix*, destaca uma suposta “essência” sexual a partir da qual homossexuais, travestis, transexuais e transgêneros são compreendidos pelo senso comum de um imaginário social elaborado acerca desses sujeitos; e, finalmente, no caso das *Misses Simpatias*, essa marca de sexualidade explora o potencial sexual atribuído socialmente à adolescência, às transformações hormonais do corpo feminino e ao aprendizado da sexualidade por parte da mulher em uma fase específica de seu ciclo de vida.

Neste sentido, é possível sintetizar que a *Miss Caipira* é percebida, quase sempre, em termos de um “refinamento” e de uma “seriedade”, atrelados a aspectos de gênero que a posicionam como uma mulher com certo grau de amadurecimento e responsabilidade e, em certa medida, não sexualizada. Por sua vez, a *Miss Mulata* é percebida em termos de “força” e “vitalidade”, associados a um imaginário racial e de gênero que a representam como uma mulher, simultaneamente, forte, poderosa e

perigosa devido aos seus atributos mágicos e sexuais. Com relação à *Miss Simpatia*, é geralmente definida em termos de “graciosidade”, entendida sob a perspectiva de uma sexualidade infantilizada, que marca uma transição geracional, com extremo potencial libidinoso, entre ser menina e ser mulher. No caso da *Miss Gay*, suas características são também atribuídas em termos de “força” e “vitalidade”, associados a um imaginário sexual de que, embora sejam femininas, essas *misses* não podem ser consideradas como mulheres plenas (Quadro 04).

Miss Caipira	Miss Mulata	Miss Simpatia	Miss Gay/Mix
Refinamento e seriedade	Força e vitalidade (que vem, sobretudo, da raça)	Graciosidade	Força e vitalidade (que vem, sobretudo, da sexualidade)

Quadro 7 – Relação entre *misses* e os qualificadores que as definem

As diferenças entre *misses*, se consideradas a partir dessas matrizes iniciais, são produzidas em todos os aspectos que dão forma às suas performances cênicas. Isso significa dizer que tais diferenças aparecem ou são projetadas desde o início da concepção de seus *trajes* juninos, colocando nas roupas os elementos que as caracterizam para facilitar a interpretação de suas personagens e a visualização do público e dos jurados quando estas candidatas estiverem dançando com suas respectivas *quadrilhas* (no caso das *Misses Mulheres*). Dentre todas as *brincantes* de uma *quadrilha*, as *misses* são as únicas que dançam com *trajes* diferenciados, completamente destoantes das roupas vestidas pelas outras mulheres do grupo, embora possam trazer elementos dispersos que evoquem o tema mais amplo defendido pela *quadrilha*. Ao ver as três *Misses Mulheres* de uma *quadrilha*, um observador devidamente familiarizado com a estética *quadrilheira* deve reconhecer as peculiaridades de cada uma delas.

Antes das apresentações dos grupos juninos, é muito comum que as três *misses* posem juntas para os fotógrafos, amigos e fãs presentes nos certames. Observando esse tipo de fotografia (Figura 24), é possível depreender que elas fornecem uma leitura estática dos elementos através dos quais essas categorias de *miss* são performaticamente construídas. Na fotografia em questão, tem-se, da esquerda para a direita, as presenças de Giovanna Freitas (*Miss Mulata* ou *Morena Cheirosa*), Dayane Dourado (*Miss*

Caipira) e Eduarda Molyns (*Miss Simpatia*). A escolha desta fotografia se deu pelo fato de que as três *misses* estão representando exatamente os qualificadores que as definem e as personagens que lhes são características nesse contexto. Giovanna, que dançou a coreografia "Pretinha de Angola" sob a trilha de um carimbó amazônico, veste um *traje* em tons marrons e laranjas, carregando sobre os ombros três caules de cana-de-açúcar. As cores de sua roupa enfatizam tons de terra, destacam contas e imitações de pérolas por toda a extensão do *traje* cujo acabamento é feito por um material torcido que imita cordas. Carregando a cana-de-açúcar, a *Miss Mulata* remete ao universo do trabalho dos negros escravizados. Por sua vez, o *traje* de Dayane Dourado, ao centro, destaca a cor preta, evidenciando que interpretaria as canções "Assum Preto" (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) e "Pau de Arara" (Luiz Gonzaga e Guio de Moraes). Em contraste com o preto predominante, havia muitas cores em sua anágua e muitos brilhos em seu arranjo de cabeça. O intuito do *traje* é enfatizar características como a tristeza, o sofrimento, a capacidade de superação e a alegria como elementos que, de maneira simultânea, são significantes das populações nordestinas. Na foto e estando ao centro, Dayane Dourado ergue os braços para cima e seus dedos estão dispostos como os de uma bailarina clássica, reforçando sua altivez e soberania na disposição hierárquica entre as *misses*. Já Eduarda Molyns, *Miss Simpatia* à direita, ostenta uma cesta como objeto cênico que indica a sua personagem: uma vendedora de frutas. A totalidade de seu *traje* é marcada por cores vibrantes, com predomínio do verde-limão, do lilás e do rosa, cores que, apesar de fortes e contrastantes, remetem à leveza e à alegria. Há flores e pequenas frutas em seu arranjo de cabeça e em sua saia. Ao expor sua cesta com pequenas frutas, algumas delas ainda não amadurecidas, sua personagem oferece, metaforicamente, um pouco de si e de seus sabores, incitando uma alusão à oferta de uma sexualidade em processo de descoberta ou – utilizando o simbolismo das flores em seu *traje* – uma sexualidade não completamente desabrochada e, por esse motivo, altamente valorizada no mercado afetivossexual.

No que diz respeito às *Misses Gays*, por dançarem desvinculadas de suas *quadrilhas*, possuem total liberdade quanto a escolha de seus temas e coreografias, aproximando-se do tipo de feminilidade que desejam interpretar em um determinado certame. Dessa maneira, uma *Miss Mix* pode dançar coreografias de qualquer categoria de *Miss Mulher*, ocorrendo, de fato, um grande trânsito de coreografias entre *mulheres* e *mix*. Pelo que pude depreender em campo e pelos discursos que ouvi ao longo do tempo

de convivência com os *quadrilheiros*, frequentemente, as *Misses Gays* dançam os temas atribuídos às *Misses Mulatas* ou *Morenas Cheirosas*. Esta é apenas uma tendência, mas não se configura como uma regra absoluta, pois há *Misses Gays* que interpretam coreografias já dançadas por *Misses Caipiras* ou *Simpatias*. É válido lembrar que no concurso promovido pela Prefeitura de Belém em 2014, houve um número significativo de candidatas *Mix* que dançaram coreografias facilmente atribuíveis às *Misses Simpatias*. Ao longo da construção de suas trajetórias na *quadra junina*, essas candidatas desenvolvem suas próprias percepções acerca daquilo que é passível de ser bem avaliado nos certames, assim como o tipo de feminilidade que melhor lhes favorece em determinado contexto e períodos distintos de suas carreiras como *misses*. Ao dançarem como *Mulatas* ou *Morenas Cheirosas*, as *Gays* enfatizam a sexualização da raça e, ao mesmo tempo, certa masculinização das mulheres “negras” que, por serem percebidas como dançarinas que possuem movimentos mais “pesados” e menos “delicados”, aproximam-se, segundo o senso comum disseminado nesse contexto junino, de uma performance coreográfica mais masculinizada.

Essa percepção ecoa de maneira corrente nos discursos encontrados entre os *quadrilheiros*. Certa vez, logo no início do trabalho de campo, ouvi de um estilista um comentário efusivamente bem específico sobre uma *Miss Mulata* em franca ascensão na *quadra junina*: “Tu precisas conhecer a Fulana! Ela é muito boa! Dança muito! Tu vais te apaixonar! Aquela preta dança que nem um macho!”. O conteúdo desse comentário é altamente racializador e racista, pois, ao atribuir certa “força” inerente às mulheres “negras”, generifica essa qualidade como uma característica masculinizadora, destacando-a como elemento associativo entre o adjetivo racial “preta” e o substantivo generificado “macho”. Devo dizer que essa percepção acerca da masculinização das mulheres “negras” possui um caráter histórico, que localiza tais mulheres no universo da aspereza do trabalho pesado, braçal, extenuante e, por esse motivo, as opõe à suposta polidez das mulheres brancas e de classes média-alta, geralmente não associadas a atividades que retirariam sua delicadeza de gênero e de classe social (McClintock, 2010 [1995]: 158) ¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Para conceber a ideia de masculinização das mulheres negras, inspiro-me em Anne McClintock (2010 [1995]). A autora retira suas conclusões a partir da análise da biografia de Arthur Munby, um homem britânico do período vitoriano, que possuía particular interesse em mapear e analisar os contrastes entre a classe trabalhadora e a classe alta, particularmente enfatizando as diferenças entre mulheres “negras” trabalhadoras e mulheres da elite “branca” (p. 134). Munby não tinha interesses voltados às mulheres da

Tal associação entre as *Misses Mulatas* e certas percepções de masculinidade não é aleatória, tendo em vista que, com grande frequência, essas *misses* dançam coreografias que representam personagens diretamente situadas no período escravocrata do Brasil e essencializadas racialmente por serem capazes suportar rotinas e condições desumanas de trabalho. Embora femininas, essas personagens carregam as marcas da brutalidade de um regime escravocrata, o que, de certa maneira, as masculiniza e, por outro lado, também as animaliza. Além de interpretarem personagens escravizadas, as *Misses Mulatas* dançam ainda coreografias que tematizam as religiões de matriz africana e isso, de acordo com um senso comum reacionário e intolerante do ponto de vista religioso, faz com que tais *misses* estejam associadas a regimes de crença socialmente ininteligíveis e inaceitáveis à compreensão das religiões hegemônicas de matriz cristã no Brasil. Sob essa perspectiva cristã, as *Misses Mulatas* estariam associadas, agora num viés religioso, às ideias de “selvageria”, “primitivismo” e “paganismo”, permanecendo vinculadas a matrizes religiosas nas quais as mulheres exercem sua sexualidade de modo incompatível com certos ideais de castidade. Embora sejam reconhecidas como mulheres, a feminilidade das *Misses Mulatas* é confrontada com adjetivações que as masculinizam racialmente. Os elementos que compõem a sua identidade também são classificados como fatores que a tornam “primitiva” e sexualmente “selvagem”.

Por todos esses motivos, as associações entre as *Misses Mulatas* e as *Misses Gays* são muito recorrentes e obedecem a uma lógica simultaneamente racista e homo/transfóbica. De um lado, essas associações negam uma feminilidade “plena” às mulheres “negras” e, de outro lado, produzem afinidades entre a sexualidade

alta sociedade. Também desprezava as mulheres “híbridas” de classes médias que simulavam pertencer às camadas altas. De acordo com McClintock, o fetiche de Munby era o trabalho servil em contraste com o luxo do ócio (p. 135). Munby tinha uma fixação pelas mãos das mulheres trabalhadoras exatamente porque as mãos revelavam a sobreposição de sexo, dinheiro e trabalho (p. 158). Para a autora, “as mãos eram os órgãos em que a sexualidade e a economia vitoriana literalmente se tocavam” (p. 159). McClintock analisa que a obsessão de Munby com os traços “masculinos” das mulheres trabalhadoras o permitia apreciar essa masculinidade presente nas mulheres sem colocar em risco a sua própria masculinidade (p. 162-163). Segundo a autora, o que fascinava Munby eram as transgressões de gênero (p. 163). Ao analisar um desenho contido no diário de Munby, em que duas mulheres se encaram de perfil, McClintock chega à conclusão de que o desenho reflete conflitos de classe e transgressões de gênero, pois exibe duas mulheres, uma rica e outra pobre, que encarnam, respectivamente, o estereótipo da delicadeza feminina “branca” e da masculinidade do trabalho feminino “negro” (p. 167). McClintock revela como os desenhos feitos por Munby, além de demonstrarem um cruzamento entre gênero e classe, produzem uma retórica da raça, racializando as mulheres da classe trabalhadora, retratando-as como “negras” e, assim, vinculando à negritude uma ideia de sujeira, poluição e masculinidade que é materializada pelo trabalho (p. 169-170).

supostamente ávida dessas mulheres “negras” e as condutas sexuais supostamente imorais frequentemente atribuídas aos homossexuais, travestis, transexuais e transgêneros. Nesse caso, *Misses Mulatas* e *Gays* estão vinculadas por pressupostos que interseccionam raça e sexualidade de modo que produzem aproximações de gênero entre essas duas categorias de *miss*. Desse ponto de vista, as *Misses Mulatas* são, em certa medida, “masculinas”, assim como as *Misses Gays* não são consideradas como plenamente “femininas”. Numa escala de gênero, *Mulatas* e *Gays* tendem a estar mais próximas, situadas nos limites da feminilidade e da masculinidade possíveis e inteligíveis nesse contexto de atuação performática. Entretanto, é preciso observar que os concursos juninos de *miss* em Belém, especialmente aqueles financiados pela Prefeitura da cidade, produziram uma categoria alternativa à *Miss Mulata*, pois forjaram a categoria *Miss Morena Cheirosa* como forma de amenizar a racialização pejorativa associada à categoria racial “mulata”. Este fator visa retirar o aspecto racial mais “negro” contido na “mulata” e adensar o aspecto racial mais “caboclo” contido na “morena cheirosa”, deixando-a mais paraense e menos africanizada. Embora haja essa proposta, a categoria vigente entre meus interlocutores, isto é, a categoria de uso corrente no idioma *quadrilheiro* de Belém é, de fato, *Miss Mulata*. Este tópico foi discutido em capítulo anterior (ver Capítulo I).

Por ora, quero discutir que as diferentes categorias de *miss* operam de acordo com uma lógica de *ênfases coreográficas* que produzem personagens com graus diversificados de generificação, racialização e sexualização. A ideia de *ênfases coreográficas* parte do pressuposto de que cada categoria de *miss* é formulada, coreograficamente, para enfatizar um ou mais marcadores sociais da diferença que dão inteligibilidade aos sujeitos e às relações sociais na esfera política do cotidiano. Isto quer dizer que as *ênfases coreográficas* situam os diferentes *sujeitos da feminilidade* numa perspectiva que intersecciona gênero, raça e sexualidade para produzir um entendimento sobre o lugar do feminino no campo social. Assim, ser ou estar um *sujeito da feminilidade* é ser ou estar situado socialmente e politicamente em um tipo de feminilidade alocada em âmbitos específicos e articulados do gênero, da raça e da sexualidade.

Baseado nas performances e discursos que encontrei em campo, elaborei um diagrama (Figura 25) com o objetivo de explorar essas diferentes *ênfases coreográficas* que estabelecem relações específicas entre gênero, raça e sexualidade de acordo com

cada categoria de *miss*. O diagrama contém três grandes círculos que compreendem os domínios do gênero, da raça e da sexualidade e quatro zonas de intersecção nas quais esses domínios estão sobrepostos, articulados entre si de maneira concomitante. Com base nos discursos, práticas e entendimentos que encontrei em campo, sugiro que cada um desses domínios e zonas de intersecção é ocupado ou representado mais enfaticamente por uma categoria peculiar de *miss*. De todo modo, na zona de intersecção central (colorida em amarelo), que sobrepõe os domínios do gênero, da raça e da sexualidade, todas as categorias de *miss* estão representadas. Isto implica dizer que a totalidade das categorias de *miss*, sem exceção, representam e enfatizam dimensões articuladas e sobrepostas de gênero, raça e sexualidade. Além disso, a proposta do diagrama visa destacar como essas categorias de *miss*, de modo mais particularizado, enfatizam, coreograficamente, certos marcadores sociais da diferença através dos elementos artísticos dos quais se revestem por meio da conjunção entre a escolha do tema, a montagem da coreografia e a confecção dos trajes. Nestes termos, *montar* uma *miss* é formular um sujeito político, localizado de modo específico no plano social, que projeta certos atributos de gênero, raça e sexualidade, engendrando compreensões acerca de feminilidades racializadas e sexualizadas em diferentes escalas.

Com base nesse entendimento, proponho que se observe no diagrama (Figura 25) as diferentes *ênfases coreográficas* que busquei destacar. No domínio “gênero”, percebe-se que a *ênfase coreográfica* recai sobre as categorias *Miss Caipira* e *Miss Simpatia* (colorido em rosa), tendo em vista que as performances que se esperam dessas *misses* são representações mais explícitas daquilo que a lógica *quadrilheira* compreende como feminilidade. De modos bem díspares entre si, a *Caipira* e a *Simpatia* interpretam personagens que projetam concepções hegemônicas de feminilidades, diferenciadas entre si apenas por um aspecto geracional. Geralmente, a *Misses Caipiras* trazem para a cena personagens mais “maduras”, que dançam temáticas mais “sérias” e que possuem a responsabilidade de serem as representantes oficiais de suas respectivas *quadrilhas*. Ainda que a *Miss Simpatia* represente também uma concepção de feminilidade hegemônica, trata-se de uma feminilidade pueril, de um gênero em formação e de uma sexualidade ainda em descoberta. Por esse motivo, a *Simpatia* é um modelo de personagem feminino mais “leve”, que carrega consigo a tarefa de encantar o público presente com sua graciosidade e com sua sexualidade dançada como se fosse involuntária.

É válido lembrar que a diferença geracional entre *Miss Caipira* e *Miss Simpatia* pode ocorrer tanto no plano real como no ficcional. Ou seja, a *brincante* que interpreta uma *Miss Caipira* não necessariamente será mais velha que a *Miss Simpatia*, mas, em cena, no que se refere às suas características coreográficas, essas personagens devem ser percebidas como geracionalmente situadas em lugares distintos. No contexto *quadrilheiro* encontrei inúmeros coreógrafos que, durante nossos diálogos, comentavam a respeito de dançarinas que já possuem uma corporalidade específica para determinada categoria de *miss* de modo que isso independe da idade que possuem. Isto é, ainda que uma dançarina envelheça no cargo de *Miss Simpatia*, ela jamais ocupará o posto de *Miss Caipira* se não demonstrar as competências em dança e a corporalidade que são imprescindíveis às personagens que deverá interpretar.

O segundo grande eixo representado no diagrama (Figura 25) é “raça” (colorido em verde-limão), no qual a categoria *Miss Mulata* aparece como seu maior significante. Nesse caso, a *ênfase coreográfica* que constitui a categoria está centrada nos elementos raciais que a distingue como um grupo peculiar dentro do conjunto mais amplo de *misses*. As *Mulatas* encenam personagens e estereótipos que lhes são racialmente atribuídos, investindo em temáticas e coreografias que remetem à África (sempre compreendida em termos totalizantes, essencializantes e continentais), ao período escravocrata do Brasil, às religiões de matriz africana e aos atributos supostamente vinculados à raça “negra” como, por exemplo, a “força” e a “ginga”, entendidas como parte indissociável da “natureza” biológica dos sujeitos “negros”.

Mesmo quando a categoria *Miss Mulata* é substituída por *Miss Morena Cheirosa* (e há casos em que é usada a categoria *Mulata Cheirosa*), essas denominações remetem sempre e indubitavelmente à esfera racial. A diferença reside apenas no fato de que, de acordo com a compreensão *quadrilheira*, a *Morena Cheirosa* é percebida como a “cabocla” paraense, isto é, não é completamente “negra” tampouco pode ser considerada “indígena”, mas um híbrido racial e étnico oriundo da mestiçagem peculiar que caracteriza as populações amazônicas (Rodrigues 2006; Castro 2013)¹⁷⁰. Quando mobilizada nos concursos juninos, a categoria *Morena Cheirosa* demanda que as candidatas dancem coreografias que tratem acerca dessa mestiçagem paraense,

¹⁷⁰ O debate acerca de relações raciais no Brasil é um campo de estudos clássico, amplo e com uma bibliografia específica consolidada. Abordei a discussão em torno dos usos e implicações das categorias *Miss Mulata* e *Miss Morena Cheirosa* no Capítulo I.

investindo em ritmos musicais locais e na exploração de manifestações religiosas consideradas mais amazônicas como, por exemplo, os rituais de pajelança (Maués 1995; 2005). Assim, a categoria *Miss Mulata* representa componentes raciais mais englobantes em termos de Brasil, pois trata-se de uma personagem racial que possui inteligibilidade nacional. Por sua vez, a categoria *Miss Morena Cheirosa* está referida a componentes raciais localizados em um contexto específico, a Amazônia, no qual a raça adquire significados com inteligibilidade local, mas que pretendem ser projetados, através da visibilidade dos concursos juninos de *miss*, para outros cenários sociais.

O terceiro domínio representado pelo diagrama (Figura 25) está centrado na “sexualidade” (colorido em lilás). Neste campo, a categoria *Miss Gay* é central, pois trata-se de um grupo específico de *misses* essencializadas por suas sexualidades. O caso das *Misses Gays* é paradigmático porque, independente de interpretarem personagens sexualizadas nos concursos de *miss*, essas candidatas são alocadas no plano simbólico da sexualidade pelo fato de que são avaliadas socialmente, em primeira instância, pela identidade sexual que sustentam e vivenciam em suas vidas cotidianas. Assim, as coreografias encenadas pelas *Misses Mix* são, antes de tudo, performances analisadas como referentes diretos à sexualidade não heterossexual dessas candidatas. Conforme já apresentado, as *Misses Mix* não são (e nem todas querem ser) percebidas como mulheres plenas, embora estejam situadas no plano da feminilidade. Contudo, no senso comum *quadrilheiro*, essas *misses* são avaliadas como “homens”, genericamente compreendidos pela categoria “gay” (mesmo que sejam travestis ou “trans”). Seguindo esta lógica, um “homem” que desempenha papéis performáticos femininos na *quadra junina* só pode ser gay e, portanto, é avaliado pela sexualidade que lhe é atribuída num contexto social mais amplo.

Agora, quero tratar acerca das zonas de intersecção contidas no diagrama proposto (Figura 25). Vimos que há uma zona de intersecção comum a todas as categorias de *miss* (colorida em amarelo), pois todas elas representam coreograficamente marcadores de gênero, raça e sexualidade. Entretanto, há outras zonas de intersecção mais específicas. A primeira delas é entre “gênero” e “raça” (colorida em laranja), onde estão situadas as categorias *Caipira* e *Mulata*. Falando em termos raciais, a categoria *Caipira* possui uma racialidade opaca, não nomeada como no caso das *Mulatas* porque, em geral, as candidatas que ocupam o cargo de *Caipira* são “brancas”, frequentam escolas de *ballet* e, se não possuem um diferencial de classe em

relação às outras, diferenciam-se racialmente através da dança. Trato aqui dos casos mais recorrentes que encontrei em campo, embora saiba que este contexto etnográfico, como todos os outros, está em constante transformação e já há vários casos em que *Misses Mulatas* integram escolas e companhias de *ballet*. Entretanto, no contexto junino de Belém, o diálogo com a dança erudita foi e ainda é uma prática primeiramente empreendida pelas *misses* “brancas” que ocupam majoritariamente os postos de *Miss Caipira*.

De todo modo, esse componente racial da categoria *Miss Caipira*, um grupo tradicionalmente vinculado a candidatas “brancas”, nunca é nomeado porque “a racialização da subjetividade branca não é muitas vezes manifestamente clara para os grupos brancos, porque ‘branco’ é um significante de dominância, mas isso não torna o processo de racialização menos significativo” (Brah, 2006 [1996]: 345). Falando em termos de gênero, a categoria *Mulata* é ambigualmente generificada, pois sua feminilidade é indubitavelmente reconhecida, mas vem acrescida de incômodas adjetivações que a masculinizam tais como “força” e “brutalidade”, frequentemente utilizadas para caracterizar seus movimentos em dança que, de acordo com essa lógica racista, seriam mais “pesados”. Assim, se a raça da *Miss Caipira* é opaca e não nomeada, o gênero da *Mulata* é hiperbólico, ambíguo, aproximando-a da *Miss Mix*. De todo modo, *Caipira* e *Mulata* dividem, por motivos diversos, essa zona de intersecção entre “gênero” e “raça”, tendo em vista que uma é significante do gênero (*Miss Caipira*) e a outra é significante da raça (*Miss Mulata*). Contudo, quando essas categorias são colocadas em confronto, é possível perceber a não nomeação racial da *Miss Caipira* simultaneamente ao fato de que é uma categoria altamente racializada, visto que é pensada para candidatas “brancas”, embora haja candidatas “negras” que estejam galgando êxitos como *Miss Caipira*¹⁷¹. Por outro lado, quando comparada à *Miss Caipira*, a *Miss Mulata* é dupla e hiperbolicamente generificada, oscilando entre uma feminilidade sexualizada e uma masculinidade racializada, o que a deixa muito próxima das avaliações que os *quadrilheiros* fazem em relação às *Misses Gays*.

É exatamente neste ponto que reside outra zona de intersecção, dessa vez entre “raça” e “sexualidade” (colorida em azul turquesa), âmbito representado pelas categorias *Mulata* e *Gay*. Se por um lado há todo um discurso racial coreografado que

¹⁷¹ Tratei desse assunto no Capítulo I quando problematizei as categorias *Miss Mulata* e *Miss Morena Cheirosa*.

dá inteligibilidade às *Mulatas*, por outro lado, há um discurso sexual também coreografado que dá inteligibilidade às *Misses Gays* nesse contexto. O ponto a ser discutido aqui se refere às zonas de contato entre “raça” e “sexualidade”, que colocam em relação duas categorias distintas de *miss*. Se as *Mulatas* são, em certa medida, masculinizadas, as *Mix* não são completamente feminilizadas. Há ainda o fato de que, no contexto pesquisado, muitas das *Misses Gays* não são “brancas” e, talvez por esse motivo, adotem para si temáticas coreográficas que mais se aproximam dos enredos dançados pelas *Mulatas*. Outra motivação é o fato de que, na lógica *quadrilheira*, as temáticas performatizadas pelas *Mulatas* são mais impactantes, pois carregam a “força” da raça. Assim, as *Mix* enxergam melhores possibilidades de destaque nesse cenário ao adotarem para si os jargões estilísticos e coreográficos das *Mulatas*. A partir dessa articulação, *Misses Mulatas* e *Gays* evidenciam que suas ênfases coreográficas estão situadas na intersecção entre raça e sexualidade, aproximando essas duas personagens juninas, inclusive, em termos de gênero.

Por fim, mas não menos importante, a intersecção entre “sexualidade” e “gênero” (colorida em vermelho), onde estão situadas as categorias *Miss Gay* e *Miss Simpatia*. No caso das *Mix*, para além de sua essencialização como sujeitos puramente sexuais, há ainda as avaliações que são feitas em torno dessa categoria pelas vias do gênero. Isto implica dizer que estas candidatas habitam o âmbito da feminilidade, são tratadas performaticamente no feminino, mas, por outro lado, são altamente generificadas como “homens”. Isso se deve ao fato de que a própria categoria *Gay/Mix* abarca uma série de identidades de gênero e sexualidade díspares (gays, travestis, transexuais e transgêneros), o que ratifica a concepção de que nem todos os *sujeitos da feminilidade* incluídos na categoria *Gay/Mix* pretendem ser reconhecidos socialmente como mulheres. O ponto problemático é quando a categoria “homem” é mobilizada para designar todos esses *sujeitos da feminilidade* compreendidos pela categoria *Gay/Mix*. De todo modo, em termos de gênero, as *Misses Gays* são, assim como as *Mulatas*, dupla e hiperbolicamente generificadas, embora, no caso das *Gays*, haja a pressuposição de uma “essência” masculina profunda que, supostamente, se sobrepõe à “superficialidade” de uma performance feminina. Sob essa perspectiva, “essência” seria compreendida como significante de uma “natureza” biológica irrefutável e “performance” como uma encenação voluntarista, um comportamento restaurado.

Entretanto, essa zona de intersecção entre “sexualidade” e “gênero” é também ocupada pela categoria de *Miss Simpatia*, cujas *ênfases coreográficas* são tanto percebidas como significantes do gênero quanto da sexualidade. Ao contrário das *Caipiras*, raramente sexualizadas, as *Simpatias* performatizam uma sexualidade latente que as caracteriza como personagens. Neste caso, as *Simpatias* dançam uma sexualidade involuntária e, em certa medida, incontrolável, própria de um componente geracional (a adolescência ou a juventude) que está subjacente e subentendido em suas coreografias. Dividindo a mesma zona de intersecção entre “sexualidade” e “gênero”, as *Misses Simpatias* e as *Misses Gays* possuem uma diferença fundamental relativa às atribuições de sexualidade que lhes são imputadas: as primeiras são avaliadas por uma sexualidade que é encenada coreograficamente através das personagens que interpretam enquanto as segundas, ainda que não interpretassem personagens sexualizadas, são avaliadas moralmente pelas sexualidades que vivenciam em suas vidas privadas.

Com base nesse diagrama, creio ter exposto até aqui as relações existentes entre as categorias de *miss* e certas *ênfases coreográficas* peculiares que interseccionam de modos distintos elementos de gênero, raça e sexualidade. Se é possível falar em *ênfases coreográficas*, também é admissível sugerir que essas categorias de *miss* podem estar situadas em certas *escalas da diferença* (Figura 26). Nesse sentido, *escalas da diferença* são gradações esquemáticas que produzem entendimentos acerca dos lugares sociais ocupados por estes *sujeitos da feminilidade* de acordo com seus diferentes graus de generificação, racialização e sexualização no contexto da quadra junina de Belém.

Antes de prosseguir com o raciocínio das *escalas da diferença*, devo ressaltar que todo esse modo de compreender as diferentes categorias de *miss* indica que eu as analiso como sendo personagens arquetípicos, que trazem em suas performances narrativas míticas de gênero, raça e sexualidade. Isto significa dizer que, ao encarar as *misses* como arquétipos, percebo-as como modelos sociais cosmológicos, que encenam narrativas mitológicas, e, a partir delas, dão inteligibilidade para certas relações entre sujeitos. Sendo assim, sinto-me estimulado a fazer um empréstimo teórico das considerações de Rita Segato (2004 [1986]), antropóloga que ganhou renome com suas pesquisas no campo das religiões de matriz africana, mais especificamente no Xangô do Recife. Não obstante os contextos pesquisados por Segato serem completamente distintos de meu campo empírico, quero reter aqui a ideia central de que tanto os orixás

analisados pela autora quanto as *misses* de minha etnografia são encarados como arquétipos.

Segundo o sistema de compreensão cosmológica analisado por Segato (2004 [1986]), os orixás masculinos são caracterizados por sua “autonomia” enquanto os femininos são marcados por sua “dependência”. A partir de seu trabalho de campo no Xangô do Recife, a autora propõe que os orixás apresentam-se dispostos de acordo com gradações de masculinidade e feminilidade, que determinam o grau de “autonomia” ou “dependência” de seus filhos para enfrentar os desafios do cotidiano¹⁷². De acordo com as gradações do masculino, Ogum (que rege a guerra e a produção de metais) aparece como epítome de masculinidade, Xangô (regente da justiça) é tido como um pouco menos masculino devido à sua emotividade e afetividade mais aparente e, por fim, Orixalá (pai de todos os orixás) é o último na hierarquia de masculinidade, sendo considerado mais amável, apesar de ser muito autônomo e inflexível em suas opiniões (Segato, 2004[1986]: 52)¹⁷³. Na hierarquia dos orixás femininos, Oxum (com sua sensualidade e infantilidade) é considerada a mais feminina, Iemanjá (mãe dos orixás e representada como uma autoridade moral mais velha) é vista como um pouco menos feminina e, finalmente, Iansã (divindade dos ventos e dos raios) é percebida como sendo bem masculinizada quanto a sua autonomia, chegando ser classificada como de personalidade andrógina (Segato, 2004[1986]: 52).

Inspiro-me nesse sistema hierárquico elaborado por Segato para, em minha etnografia, sugerir que as diversas categorias de *miss* estão situadas em *escalas da diferença* que projetam gradações distintas em termos de generificação, racialização e sexualização dos sujeitos sociais. Observando as escalas propostas (Figura 26), tem-se, na reta “a” uma escala gradativa em termos de gênero com dois pólos contínuos, o “masculino” e o “feminino”, relacionados entre si. Entre esses dois pólos estão dispostas as categorias de *miss* de acordo com seus diferentes graus de “masculinidade” e “feminilidade”. Mais próximas do fator masculino, estão as *misses Gay* e *Mulata*. Como visto até aqui, a *Miss Gay*, embora compreendida como pertencente ao domínio da feminilidade é, na lógica *quadrilheira*, percebida como “homem”. Já a *Miss Mulata*,

¹⁷² Embora suas formulações estejam baseadas em trabalho de campo feito no Xangô de Recife, percebo que essa gradação de masculinidades e feminilidades atribuídas a esses orixás é compartilhada entre os adeptos de outras religiões de matriz africana como, por exemplo, a umbanda, a jurema e o próprio candomblé.

¹⁷³ Orixalá é também chamado de Oxalá. Manifesta-se em suas versões jovem (Oxaguiã) e velha (Oxalufã).

mesmo tendo assegurado o seu *status* biológico como mulher, é com frequência masculinizada simbolicamente por características raciais que lhe são atribuídas, associando-a a uma suposta “brutalidade” da raça. Na outra ponta da escala, mais próximas ao pólo feminino, estão as *misses Simpatia* e *Caipira*. No que diz respeito à *Miss Simpatia*, percebe-se que sua feminilidade é inquestionável e rotulada como pueril, dengosa, matreira e frívola, características que correspondem a certos estereótipos hegemônicos de feminilidade. Quanto à *Miss Caipira*, seus atributos femininos, apesar de indubitáveis, produzem outras matrizes de feminilidade percebidas como mais sérias e maduras e, portanto, com maior proximidade com o universo masculino, embora não se confunda com ele.

Na reta “b” (Figura 26), há um *continuum* entre “sexualidade” e “gênero”. É possível notar que, mais associadas ao pólo da sexualidade, estão as *misses Gay* e *Mulata*. A primeira, sexualizada pela vivência de identidades de gênero e sexualidade não hegemônicas. A segunda, sexualizada por atributos raciais e de gênero que lhes foram historicamente imputados, produzindo um imaginário racial que sexualiza em demasia pessoas “negras” e “não brancas”. De acordo com essa escala, *Misses Gays* e *Mulatas* são mais vinculadas ao campo da sexualidade do que ao eixo do gênero. Embora seus gêneros sejam dupla e hiperbolicamente designados, esse processo de generificação produz efeitos de sexualização, pois trata-se de gêneros discursivamente concebidos para ressaltar sexualidades exacerbadas. Indo em direção ao pólo “gênero” da escala, há a categoria *Miss Simpatia* que, estando ao lado da *Mulata*, evidencia maior grau de sexualização ao mesmo tempo em que está bem próxima à *Miss Caipira* e ao domínio do “gênero”. Assim, tanto a *Miss Simpatia* quanto a *Miss Caipira* estão estritamente associadas ao campo do gênero, embora a *Miss Simpatia* apresente mais fatores coreográficos e conceituais que a sexualizam.

Outra escala proposta, contida na reta “c” (Figura 26), diz respeito a uma gradação entre “raça” e “sexualidade”. Nas extremidades da reta estão as *misses Mulata* e *Gay*. Ainda que a *Miss Mulata* seja uma categoria extremamente sexualizada, suas características constitutivas como sujeito social estão primeiramente situadas numa lógica racial. Daí o fato de que, especificamente nessa escala, a *Mulata* não está sequencialmente ao lado da *Miss Gay* como consta na reta “b”, quando a gradação foi elaborada entre “sexualidade” e “gênero”. Por sua vez, nesta reta “c”, a *Miss Gay*, embora seja muitas vezes racializada de maneira que a aproxima da *Miss Mulata*, possui

características constitutivas que são definidas, em primeira instância, a partir de um discurso sexual – o que justifica seu posicionamento próximo ao pólo da “sexualidade” nessa escala que estou propondo. Continuando na reta “c” e falando em termos raciais, a *Miss Caipira* está posicionada logo após a *Mulata*, pois há um forte elemento racializador que a constitui, definindo a categoria *Caipira* como uma esfera de disputas destinada às candidatas “brancas”, apesar de não ser exclusiva a elas. Ainda nessa escala, tem-se a categoria *Simpatia*, que é racialmente indefinida, mas sexualmente bem marcada, aproximando-se, nesse caso peculiar e guardadas as devidas diferenças, dos matizes de sexualidade que definem as *Misses Gays*.

Finalmente, na reta “d” (Figura 26) propus uma gradação em termos de “gênero” e “raça”. Vinculadas ao pólo “gênero”, observa-se as *Misses Caipira* e *Simpatia* como significantes do feminino, gênero que está em disputa nos certames analisados. Do outro lado da escala, associadas ao eixo “raça”, estão as *misses Mulata* e *Gay*. Se a *Miss Mulata* é racializada de maneira inquestionável, a *Miss Gay* é também racializada tanto porque é uma categoria constituída por um grande número de candidatas “negras”, “morenas” e “não brancas” quanto pelo fato de que, por serem consideradas como “homens”, essas candidatas apresentam performances que, de um ponto de vista generificado, são mais “fortes” e “impactantes”, coadunando com os mesmos atributos estereotipados que definem, racialmente, as performances das *Misses Mulatas*.

Imaginando comunidades

Há uma literatura já expressiva sobre concursos de *miss* produzida pela antropologia. A maior parte dessa bibliografia foi (ou está sendo) produzida por pesquisadores latinoamericanos, afroamericanos ou afro europeus. Ainda que todos esses pesquisadores não tenham essas nacionalidades, eles atuam em contextos etnográficos da América Latina, África e países orientais que são ex-colônias europeias. Tais pesquisas estão comprometidas com interpretações pós-coloniais que visam problematizar os concursos de *miss* como constituintes de um processo de construção de um imaginário social de nação através do corpo das mulheres e a partir da intersecção entre gênero e raça.

Com base em etnografias situadas em concursos de *miss*, pesquisadoras como Oluwakemi Balogun (2012) percebem que diferentes certames de beleza engendram

diferentes tipos de feminilidades, ora mais “tradicionais” ora mais “modernas”, como significantes das nações. Assim, é necessário atentar “para a economia cultural de como os nacionalismos generificados são constituídos, argumentando que as nações devem ressaltar a corporificação de ambos os modelos, tradicionais e modernos, de feminilidade a fim de sustentar as fronteiras nacionais, especialmente no contexto das nações emergentes” (Balogun, 2012: 359, livre tradução minha).

Analisando dois distintos concursos de beleza na Nigéria, Balogun (2012: 377) enfoca “o papel da globalização na Nigéria”, opondo-se “aos discursos convencionais sobre globalização, que tendem a ignorar África” (2012: 377). A autora mostra “como a Nigéria, em particular, desempenha um papel fundamental nos processos globais mais amplos, destacando como uma nação pós-colonial cultiva uma identidade cultural nesta era atual de globalização crescente” (2012: 377). Balogun destrincha “a complexa relação entre o local e o global, detalhando como versões específicas de representações nacionais de gênero são consolidadas em arenas nacionais e internacionais para servir a propósitos distintos, acrescentando nuances empíricas para a literatura de gênero e nação” (2012: 377). Ao avaliar os dois tipos de feminilidades diferentes, um “tradicional” e outro mais “cosmopolita”, produzidos em dois concursos nigerianos de *miss*, a autora afirma que o contexto mais amplo da Nigéria, país com muitas divisões sociais que tenta galgar uma posição econômica e política no contexto global, nos ajuda a entender por que essas duas lógicas de feminilidades devem ser produzidas e geridas em conjunto. Para a autora, essas feminilidades projetam, por um lado, imagens *cosmopolitas* de uma nação que se insere no contexto político e econômico global e, por outro lado, imagens *tradicionais* de feminilidades locais que ratificam a especificidade cultural nigeriana, podendo ocasionar também consequências potencialmente destrutivas que, de outro modo, ameaçam puxar a nação para trás, tratando-se de feminilidades entendidas sob a perspectiva do atavismo (2012: 377).

De maneira consensual, a bibliografia sobre o tema, além de destacar o debate em torno da construção de nacionalismos generificados, resalta a discussão acerca dos nacionalismos em termos raciais e étnicos. Rick López (2002), por exemplo, ao problematizar o concurso “Índia Bonita”, realizado em 1921 no México, afirma que o certame ajudou a focalizar um debate público acerca do papel das culturas indígenas que são constitutivas da identidade nacional do México (2002: 325). Para o autor, o concurso possibilitou que figuras proeminentes da sociedade mexicana se envolvessem

em acalorados debates sobre raça, culturas indígenas e identidade nacional nas páginas dos mais renomados jornais da época (2002: 325). Segundo López, “intelectuais mexicanos, ansiosos para forjar uma nação culturalmente coesa para as diversas populações do México, promoveram um crescente reconhecimento da necessidade de unir o México urbano ao México rural, muitas vezes interpretados como ‘México moderno’ e ‘México Indígena’” (2002: 325, livre tradução minha). Desse modo, “o concurso ‘Índia Bonita’ ocorreu como parte do crescente interesse em ‘criar’ e valorizar o índio mexicano, pronto para uma redenção e incorporação em uma nação mexicana cada vez mais ‘etnicizada’” (2002: 326, livre tradução minha).

Outro bom exemplo dessa discussão racial em torno dos concursos de *miss* pode ser verificado na pesquisa de Jean Muteba Rahier (1998) cujo interesse é problematizar as relações raciais no contexto do Equador. O autor formula a ideia de que há uma ordem racial/espacial que constitui as relações sociais no Equador. Para Rahier,

a sociedade equatoriana é espacialmente constituída. É organizada em uma particular “topografia cultural” dentro da qual diferentes grupos étnicos (*indigenous people, blacks, mestizos, white mestizos and whites*) tradicionalmente residem em lugares específicos ou regiões (com histórias particulares), desfrutam de diferentes concentrações de poder político e econômico e ocupam diferentes posições na hierarquia social nacional e na ordem racial (Rahier, 1998: 422, livre tradução minha)

Ao colocar em tela a discussão sobre a escolha da *Miss Ecuador* 1995-96, uma mulher classificada localmente como “negra”, Rahier (1998) avaliou que sua negritude estava mais identificada com padrões norte-americanos de beleza negra veiculados pelos recentes canais de TV a cabo disponíveis no país. Nos discursos da vencedora, não foram verificados nenhuma proximidade ou intenção de vínculo político com as demandas das populações “negras” do Equador, marginalizadas segundo uma ordem espacial/racial segregadora. Assim, o autor concluiu que

se é verdade que a eleição de Monica Chala expressa uma maior tolerância para com a negritude e a presença negra na sociedade equatoriana urbana, um tipo de multiculturalismo pós-moderno que pode ser observado em outros lugares, a história de sua coroação não contradisse fundamentalmente aspectos importantes do ordem racial/espacial equatoriana. Ela demonstra como o fato subversivo da sua eleição foi enfraquecido. A decisão do júri, embora oposta a de muitos não-afroequatorianos, celebra uma forma de negritude domesticada que realmente não ameaça os valores da sociedade nacional e da sua ordem racial/espacial, ao contrário da negritude das zonas rurais ou da negritude encontrada em vários discursos de ativistas políticos

negros. A validade das ideias de progresso e desenvolvimento que estruturam espacialmente a ordem racial nacional não foi questionada pela vitória de Monica ou pela Monica em si mesma. Apesar de sua pele negra, ela não se identificou nem com os lugares tradicionalmente negros na periferia do espaço nacional nem com o sofrimento vivido pelos migrantes negros em Quito (Rahier, 1998: 428, livre tradução minha).

De todo modo, estas pesquisas referem-se a feminilidades espetaculares, produzidas em contextos específicos de avaliação do gênero e da beleza que lhe é atribuída. Segundo Marcia Ochoa (2014),

além das convenções, citações e maneiras de se portar, a espetacularidade também empreende um processo de produção – a montagem de um espetáculo. Isto, é claro, implica processos de produção, alguns informais e improvisados [...] alguns extremamente bem estabelecidos. Nas formas bem estabelecidas de espetáculo, esse processo de produção é muitas vezes mistificado [...] Os participantes e os produtores destes processos empregam técnicas para realizar o espetáculo a que se destinam. Este foi o caso do sistema de *casting* do Miss Venezuela. [...] Este exemplo descreve mais de perto como uma candidata e um maquiador narram o processo de fazer um espetáculo de si mesmo. Este processo envolve candidatas em certas narrativas e ideologias de interioridade que são pensadas para produzir formas exemplares de espetáculo. E produz algo mais: um tipo de atitude, de afeto ou performance que é pensado para influenciar o resultado do evento. Se a candidata será bem sucedida ou não por meio dessas técnicas, isso é outra questão – o importante é o disciplinamento da candidata para demonstrar um estado interno, a fim de projetar externamente essa interioridade desejada. Tal interioridade é também um componente da feminilidade espetacular (Ochoa, 2014: 221-222, livre tradução minha)

No que diz respeito à minha pesquisa, coaduno com a percepção de que os concursos de beleza produzem imaginários sociais sobre gênero, raça e identidades nacionais. Com base no conceito de feminilidades espetaculares (Ochoa, 2014), sugiro que, no caso de minha pesquisa, para além de espetaculares, os *concursos juninos de miss* engendram *feminilidades coreografadas*, isto é, atributos do gênero feminino que são literalmente coreografados e codificados em complexos movimentos de dança. Tais coreografias da feminilidade são transmitidas pelos, para e entre os corpos das *Misses Mulheres* e das *Misses Gays*, promovendo trânsitos corporais de conceitos arraigados de feminilidade.

Até aqui, mobilizei uma literatura antropológica que se apoia nos concursos de *miss* para pensar acerca da produção de imaginários nacionais totalizantes. Ao invés de produzir um imaginário amplo de nação com base na raça e no gênero, considero que os concursos por mim estudados projetam, através das diferentes categorias de *miss*, um

imaginário regional, percebido em menor escala, que confere inteligibilidade para a Amazônia como uma *comunidade imaginada*¹⁷⁴. Esta intenção de dar inteligibilidade regional para um imaginário de nação produzido especificamente na e pela Amazônia, visa contribuir e complexificar as análises em que as nações aparecem de modo homogêneo, como cenários políticos totalizantes. Este problema foi devidamente diagnosticado por Laura Moutinho (2014), conforme demonstrado a seguir. Para a autora, o debate em torno da construção de imaginários nacionais generificados é um dois eixos de organização das recentes produções acadêmicas e discussões políticas que articulam marcadores sociais da diferença para problematizar os processos de (re)construção dos Estados nacionais. De acordo com Moutinho,

em várias análises sobre o tema, a nação é compreendida como uma “comunidade imaginada”, através da análise de representações sociais em universos mais ou menos estáveis [...] Essa compreensão não implica obrigatoriamente que tais pesquisas entendam os universos estudados como homogêneos ou estáveis. Mas ainda que um campo em disputa seja apresentado, com várias ideias de miscigenação, nação, raça e sexualidade em interação e disputa, a “nação” em si aparece, mais ou menos frequentemente, como uma categoria homogênea (Moutinho, 2014; 219)

Se Moutinho (2014) nos aponta um problema, o da formulação teórica de nações como categorias homogêneas, creio que, de algum modo, problematizar os concursos de *miss* no São João de Belém, de uma maneira bem localizada em um contexto nacional específico, pode contribuir para que a antropologia consiga enxergar as “nações” que constituem uma “nação”, atendendo para as particularidades regionais que integram o mosaico de elementos generificados, racializados e sexualizados que são constitutivos de um imaginário em torno dos Estados nacionais. Em outras palavras, uma nação é constituída por várias nações, regionalmente e historicamente situadas, que precisam ser trazidas à discussão a partir de contextos etnográficos em que esse imaginário nacional é mobilizado e constantemente refeito. Um concurso de *miss* com características especificamente regionais, neste caso, pode ser um bom ponto de partida para verificar-se de que modo a nação é produzida de maneira generificada e racializada sob uma ótica regional que corrobora e contradiz a homogeneidade daquilo que se entende como nação.

¹⁷⁴ Para saber mais acerca do conceito de comunidades imaginadas, ver Anderson (2008).

Mais do que atribuir gênero e raça às *comunidades imaginadas*, seja em termos nacionais ou regionais, considero que essas comunidades são também imaginadas em termos sexuais (Noletto, 2015). Com base nos postulados de autoras como Anne McClintock (2010 [1995]), Avtar Brah (2006 [1996]), Gail Bederman (1996) e Veena Das (1996; 1998), acredito que

a bibliografia feminista tem dado conta de uma ampla crítica aos pressupostos de gênero, raça e classe que figuram como constitutivos da ideia de nação. Entretanto, pouca relevância tem sido dada à questão da sexualidade como um fator de peso para a elaboração de uma “comunidade imaginada” em torno da heterossexualidade. Isso denuncia o fato de que há uma opacidade que invisibiliza a heterossexualidade como constitutiva do poder dos estados-nação (Noletto, 2015: 132).

Dessa maneira, “as comunidades nacionais são também imaginadas em termos sexuais (obviamente heterossexuais) que são postos – e quase sempre invisíveis nas análises – como significantes das nações” (Noletto, 2015: 139). Nesta perspectiva, entendo que

sexualizar uma comunidade nacional é vincular uma ideia de sexualidade à construção de uma imagem pública e simbólica para determinada nação ou grupo social politicamente organizado. Dessa forma, é possível notar como grande parte das nações – a partir de diversos recursos e dispositivos de representação de si – legitima o expurgo de todo e qualquer componente não heterossexual que possa ser constitutivo de suas imagens e identidades (Noletto, 2015: 137)

As diferentes feminilidades que animam os *concursos juninos de miss* em Belém projetam, portanto, imaginários sociais generificados, racializados e sexualizados que definem os contornos simbólicos do que é a Amazônia, tendo em vista que esta profusão de categorias de *Misses Mulheres (Caipira, Mulata/Morena Cheirosa e Simpatia)* só é encontrada no São João de Belém e em suas variações em outros lugares da região Norte. Entretanto, em termos raciais, os concursos juninos de Belém colocam em relação duas categorias que dizem muito acerca de um imaginário racial brasileiro: a *mulata* e a *morena cheirosa*, entendida aqui como a *cabocla paraense*. Estas categorias, de cunho nacional e regional respectivamente, representam dois fantasmas raciais incômodos que sempre ressurgem na literatura e incitam debates em torno da conjunção entre gênero, raça e sexualidade.

Considerações finais

A riqueza simbólica que as festas juninas apresentam é incomensurável do ponto de vista das inúmeras possibilidades de análise antropológica que esse campo oferece. Assim, o que escrevi nas páginas anteriores é apenas uma condensação do muito que vi e do tanto que ouvi. Sem incorrer no perigo do exagero, eu diria categoricamente que levaria a vida inteira para escrever e analisar tudo aquilo que tive oportunidade de presenciar no São João de Belém. Muitas cenas etnográficas, muitas falas de meus interlocutores, muitas fotografias, muitos instantes de apreensão e felicidade, muitas experiências e muitas coisas interessantes percebidas em campo ficaram de fora desse trabalho. Contudo, serão combustíveis para que seja dada continuidade a um projeto intelectual maior, interessado na articulação entre os campos dos estudos de cultura popular e estudos interseccionais de gênero, raça e sexualidade.

Quero, no entanto, tentar responder – ainda que saiba que essa é uma tarefa difícil – uma pergunta que esteve comigo durante todo o processo de imersão etnográfica. Trata-se de uma questão que, com o passar do tempo, percebi que meus próprios interlocutores faziam a si mesmos. Talvez eles estivessem, de alguma maneira, impactados pelas indagações que eu lhes fazia e, a partir disso, começaram a investir num processo autorreflexivo. Na relação intersubjetiva proposta pela aventura antropológica, o ato de responder perguntas do (e para o) outro exige que, antes, perguntemos sobre nós a nós mesmos, num processo constante de aproximação e estranhamento. Pois bem, a questão é simples de fazer, mas complicada de responder: por que há tantos *viados* no São João? Em outras palavras, por que as festas juninas e outras manifestações das culturas populares parecem atrair sujeitos que compõem o quadro político da diversidade sexual e de gênero? E por que, em contextos como o São João e o carnaval, são os homens homossexuais e pessoas “trans” que, muitas vezes, ocupam os cargos importantes e decisivos para o bom andamento de todo um processo de produção artística?

O trabalho de Fabiano Gontijo (2009) já havia apontado para o fato de que, dentro de certos limites, fora do âmbito ordinário da vida e inseridas no campo extraordinário do ritual, certas identidades liminares ocupam um lugar social proeminente. Compartilho dessa ideia, pois acredito no potencial transformativo do ritual e transportador da performance, conforme dizem os postulados de Schechner (2012a). Mas além disso, no intuito de perseguir uma compreensão mais integral do contexto, recorro ao sempre inspirador trabalho de Peter Fry (1982a) que, a partir de

Belém, teceu reflexões paradigmáticas sobre os possíveis vínculos entre homossexualidade masculina e cultos de possessão. De modo análogo, Fry (1982a) aparentava carregar consigo a mesma questão que levei para campo junto comigo. Para o autor, suponho que sua questão girava em torno dos porquês de haver uma presença significativa de homens homossexuais nos cultos de matriz africana que ele visitou em Belém. Como se sabe, essa já era uma questão para Landes (2002 [1947]), mas Fry (1982a) a revisitou e ofereceu interpretações que podem, de maneira análoga, servir ao entendimento de meu próprio campo de pesquisa. Em sua avaliação, o autor afirma que

cozinhar e bordar, por exemplo, são habilidades importantes para a vida diária no terreiro. Atribuídas às mulheres e ao papel de “bicha”, constituem tabu para os homens. Enquanto as “bichas” compartilham com as mulheres essas vantagens que são negadas aos homens, também compartilham com os homens outras vantagens que por sua vez são negadas às mulheres. [...] O pai-de-santo sendo “bicha” ou não, tem melhores condições que a mãe-de-santo para lidar com instituições como, por exemplo, a polícia e a justiça. Com sua rede social predominantemente masculina, ele pode contar mais com a ajuda de figuras influentes como médicos, advogados, políticos etc. cujos serviços ele pode usar ou indicar para seus clientes. [...] O pai-de-santo que assume papel de “bicha” não é, como Ruth Landes declarou sobre a situação baiana, meramente uma imitação pálida de mulher. Nele se juntam certos aspectos-chave dos papéis masculinos e femininos, que são manipulados em seu próprio benefício (Fry, 1982a: 76).

Ciente da sociedade machista (e homo/lesbo/transfóbica, acrescento) em que vivemos, Fry (1982a) construiu sua análise a partir de um recorte de gênero (atravessado por sexualidade) no qual a condição de ser, simultaneamente, homem e homossexual coopera para que tais sujeitos tenham um campo privilegiado de atuação em seus contextos de interesse. Por ser homem, retém o privilégio de ocupar o topo da escala hierárquica do gênero, embora sua identidade sexual o posicione em degrau inferior ao dos homens heterossexuais. Por ser homossexual, e mais do que isso, “bicha”, compartilha com as mulheres certos atributos e funções sociais que o feminiliza. Assim, o contexto lhe favorece: é homem o bastante para ocupar os espaços públicos e “bicha” o suficiente para dominar a cena ritual e performática dos cultos.

Isso se repete no campo das festas juninas. Sugiro, portanto, que o campo das festas juninas, e das manifestações das culturas populares em geral, oferece um contexto ritual e performático favorável para a expressão de identidades sexuais e de gênero que sejam dissidentes da prescrição social da heterossexualidade e da cisgeneridade.

Aproveitando-se da possibilidade identitária de não serem considerados nem homens “autênticos” e nem mulheres “verdadeiras”, certos *sujeitos da feminilidade* que habitam essas esferas de atuação ritual e performática fazem uso de suas identidades de modo pragmático e sensível, negociando situacionalmente seus atributos de gênero e sexualidade. Por um lado, esses personagens se masculinizam quando é necessário atuar de modo mais pujante em negociações pertinentes ao campo do trabalho. Por outro lado, esses sujeitos se feminilizam quando é preciso atuar de modo mais sensível em empreendimentos criativos no campo da performance e do ritual. Ao seu modo, esses *sujeitos da feminilidade* mostram ao mundo que as identidades sociais são fluidas, não havendo compartimentalizações definitivas entre o “masculino” e o “feminino”, mas um *continuum* que interliga esses elementos e os reinventa situacionalmente.

Embora diferenciadas em conteúdo e distanciadas pelo decurso do tempo, minha pesquisa e a investigação de Peter Fry são ambientadas na mesma cidade. Por isso, ainda que os sujeitos e a própria Belém não sejam exatamente os mesmos, os homens *gays* e pessoas “trans” que frequentam os concursos juninos em Belém se parecem muito com as “bichas” que enchiam os terreiros visitados por Fry. Atualmente, muitos de meus interlocutores são frequentadores desses templos religiosos ou mesmo líderes desse tipo de culto. De alguma maneira, meus *sujeitos da feminilidade* e os homossexuais de Fry estão interligados por condições que os tornam socialmente “marginais”: a classe social e as identidades sexuais, raciais e de gênero.

Para além do gênero e da sexualidade, os concursos de *quadrilha* e os certames de *miss* operam com noções específicas de raça. Sendo assim, recorro às considerações de Laura Moutinho (2004b) – quando sintetiza uma série de representações veiculadas por autores clássicos nas ciências sociais brasileiras, tais como Gilberto Freyre e Paulo Prado – para dizer que os personagens centrais dos concursos juninos, sejam *brincantes* de *quadrilha* ou *misses*, parecem reproduzir, em seus próprios termos, uma compreensão de que

há uma ideia geral de brasilidade vinculada à miscigenação. O significado cultural que se lhe atribui e valoriza é seu caráter “universalista” e “inclusivo” (que não exclui a discriminação), mas trata-se do sentido latino-americano atribuído historicamente à mestiçagem. No Brasil, pelo menos, o elemento de prestígio (universalizante e homogeneizador) é a tez “morena”, a sensualidade, o calor do clima que se sobrepõe ao calor das relações humanas – o oposto, por exemplo, das representações sobre os europeus: frios,

distantes, mas seduzidos pelo calor e sensualismo dos trópicos (Moutinho, 2004a: 87)

Sobre esse aspecto, devo dizer que os concursos juninos operam com processos classificatórios nem sempre explícitos, mas passíveis de observação etnográfica. Os sujeitos são alocados em determinados grupos que dizem respeito às identidades sociais que possuem, que reivindicam ou que aparentam ter. Nessa configuração, os *quadrilheiros* são percebidos a partir de suas condições sociais como pessoas cis ou transgênero, hetero ou homossexuais, “brancas” ou “negras” e “mulatas” ou “morenas”. Ao adotarem esses processos classificatórios, os concursos juninos suscitam a reflexão sobre o fato de que

todo sistema classificatório não apenas divide o mundo em unidades semânticas que já têm, elas mesmas, efeito pragmático, mas também “declara” a maneira como essas unidades devem ser manipuladas e avaliadas. Em outras palavras, esses sistemas determinam o jogo permissível de suas unidades semânticas, gramaticais e pragmáticas. Determinam a maneira como as unidades de classificação – de raça, por exemplo – podem ser manipuladas (Crapanzano, 2001: 444).

Um fator que os une todos esses *quadrilheiros*, estratificados pelos processos classificatórios dos concursos juninos, é a condição de serem sujeitos “periféricos”. Mais precisamente, trata-se de sujeitos que habitam periferias sexuais, raciais e de gênero, entrecortadas por experiências de classe social, que os colocam numa condição partilhada de subalternidade. Assim, extrapolando o sentido de que esses sujeitos habitam as “periferias” urbanas da cidade, busco alargar o conceito de “periferia” numa tentativa de associá-lo, numa lógica mais ampla, às experiências de sexualidade, de gênero e de raça.

Nesse sentido, avalio que os concursos juninos, na condição de rituais, contribuem para colocar em relação os mais diferentes sujeitos situados na estrutura social e no espaço urbano, todos devidamente marcados socialmente por posições hierárquicas de classe, gênero, raça, sexualidade e geração. Estou convencido de que esses concursos estão, simultaneamente, alocados nas esferas da criação artística e da ação política, tendo em vista que

criações artísticas ou ações políticas podem, de maneira efêmera, pôr em relação indivíduos diferentes – e não apenas os anônimos da multidão. Todos à procura de conexões e de associações que procuram existir contra o vazio

de sentido e de relações que espreitam, como uma ameaça, qualquer habitante das cidades. A partir de encontros ritualizados, localizados, essas situações e pessoas que são mobilizadas fazem, por conseguinte, viver a cidade a longo prazo ao mesmo tempo que fazem aparecer as comunidades de movimento (Agier, 2011: 174)

Também é possível perceber que os deslocamentos destes sujeitos pelo tecido urbano de Belém promovem uma desterritorialização e reterritorialização do espaço, que é mediada pelos poderes públicos locais. Isto significa que homossexuais, travestis e pessoas “trans” (e não apenas aqueles que disputam os concursos, mas aqueles que assistem aos concursos) possuem um momento ritualizado no qual são autorizados pelos poderes públicos a assumirem um protagonismo que reconfigura os sentidos dos espaços ocupados na cidade, destituindo-lhes de seus “detentores” rotineiros e de seus significados cotidianos (desterritorializando-os) e dando-lhes novos “donos”, novos usos e uma nova semântica (reterritorializando-os). Assim, considero que tal reterritorialização, como Perlongher (2008 [1987]) a compreende, está pautada em laços identitários entrecortados por marcadores de gênero, classe, raça, sexualidade e geração¹⁷⁵.

Através da análise da atuação das fundações culturais que, vinculadas aos poderes públicos, organizam e promovem os concursos oficiais da *quadra junina* de Belém, é possível perceber, criticamente, como o Estado produz certas regulações acerca dos significados do que são culturas populares. De modo reverso, através da resistência dos *quadrilheiros* ao poder normativo do Estado, é possível também perceber como as culturas populares produzem o Estado. Aqui, entendo o Estado como constituído por um conjunto de forças políticas que se chocam e se complementam dialeticamente. O Estado seria definido exatamente por seu caráter não coeso, não “real” e essencialmente inacabado, um *estado-ideia* como Abrams (1988) o define. É a relação dialógica com diversos setores do próprio Estado, através da qual os sujeitos de direitos negociam com essa entidade abstrata e polimorfa, que proporciona (talvez) alcançar uma interferência efetiva no conjunto de ações e na estrutura institucional do

¹⁷⁵ Destaco ainda os trabalhos de Moutinho (2006) e Moutinho, Lopes, Zamboni, Ribas e Salo (2010) acerca de como motivações de ordem afetiva e sexual, entrecortadas pelo gênero, ativam deslocamentos de jovens pelos espaços urbanos de centros metropolitanos em países como o Brasil (no Rio de Janeiro) e África do Sul (Cidade do Cabo). Tais deslocamentos possibilitam a esses sujeitos certos “campos de manobra” (Moutinho, 2006) que abrem espaços de agências em contextos políticos e sociais que os estigmatiza em função da classe social e da raça.

Estado, denominados por Abrams (1988) como o *estado-sistema*. Nessa perspectiva, o Estado não pode ser encarado como um objeto materialmente concreto de estudo. Segundo Abrams (1988), o Estado não é uma concreta estrutura fundamental oculta atrás da máscara das práticas políticas. Em direção oposta, o Estado é uma abstração, uma espécie de máscara ilusória, forjada pela realidade dos processos e práticas políticas (Abrams, 1988: 82). A construção do Estado se dá em processo, cotidianamente e performaticamente (Souza Lima, 2012), de modo que o *fazer Estado* é

constante, resultando em formas que não são definitivas, em processos de objetificação e subjetivação que operam construindo e desconstruindo realidades no plano da vida diária, adquirindo a dimensão de automatismos, oriundos ou não de imposições emanadas de um corpo administrativo apoiado em leis e normas (Souza Lima, 2012: 561)¹⁷⁶.

No que se refere à dança como objeto de estudo em si, devo dizer que estive voltado mais à compreensão de seu campo simbólico no contexto *quadrilheiro* do que propriamente aos elementos coreográficos que a integram. Sigo a perspectiva de Marianna Monteiro (2011: 44) ao criticar esse tipo de abordagem afirmando que “o interesse excessivo pelos elementos formais das danças constrange o olhar na busca exclusiva por passos e coreografias”. A autora ressalta que, diante desse interesse exagerado pelas estruturas formais da dança, faz-se necessário destacar a relevância dos sentidos da dança popular, forjados por significados simbólicos e religiosos. Assim, compartilho da ideia de que “os estudos da dança tem mais a oferecer do que a maioria dos antropólogos está preparada para admitir” (Kaepler, 2013 [1978]: 98).

O arcabouço teórico com o qual venho dialogando mais explicitamente favorece a percepção dos elementos disruptivos da festa e produtivos dos rituais. Quero com isso dizer que a festa, ao criar uma virtualidade própria mediada por um alto grau de ritualização dos concursos juninos, propicia a visibilidade e a emergência de identidades sexuais, raciais e de gênero que complexificam o entendimento do contexto de produção de cultura popular em Belém e, de modo geral, em outros contextos etnográficos. Seja no carnaval ou na *quadra junina*, a cultura popular em Belém é marcada pelo

¹⁷⁶ No que diz respeito ao reconhecimento da população LGBT como sujeitos de direito no plano governamental brasileiro é importante destacar a pesquisa de doutorado de Sílvia Aguião (2014).

protagonismo de sujeitos políticos que desafiam os pressupostos normativos de inteligibilidade do gênero e da sexualidade¹⁷⁷.

Contudo, a presença desses sujeitos é quase sempre negligenciada nas análises sobre cultura popular, visto que a produção teórica desse campo demonstra maior preocupação com os aspectos estruturais e formais dos fenômenos festivos e ritualísticos que investiga. Neste caso, a experiência dos sujeitos é frequentemente evocada apenas para ratificar as análises antropológicas sobre processos rituais e disputas nativas em termos de “tradição” e “modernidade”. Ou seja, quando o assunto é “cultura popular”, os lugares de fala de seus protagonistas, as posições hierárquicas dos sujeitos e as assimetrias de relações em termos de gênero, raça e sexualidade não são discutidos a contento. Sinalizo, portanto, que pretendo contribuir com um tipo de discussão que problematize de modo mais efetivo o fato de que a cultura popular, para além de seus aspectos formais e estruturais de festa e rito, é feita por sujeitos que são, socialmente, generificados, racializados e sexualizados. A dimensão subjetiva que está aí contida não pode ser ignorada, pois é o próprio ritual – com seu potencial produtivo, comunicativo, repetitivo e, por isso, estereotipado – quem alimenta a cada ano, nas manifestações dos grupos de cultura popular, a participação de novos sujeitos, que trazem novas experiências subjetivas e (re)criam identidades sexuais, raciais e de gênero inseridas num contexto festivo.

¹⁷⁷ Para o conceito de inteligibilidade dos gêneros, ver Butler (2010a; 2010b). A autora afirma: “o ‘sexo’ é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural”.

Mapas, fotografias e figuras



Figura 1 - Mapa de Belém
(Fonte: Google Maps)

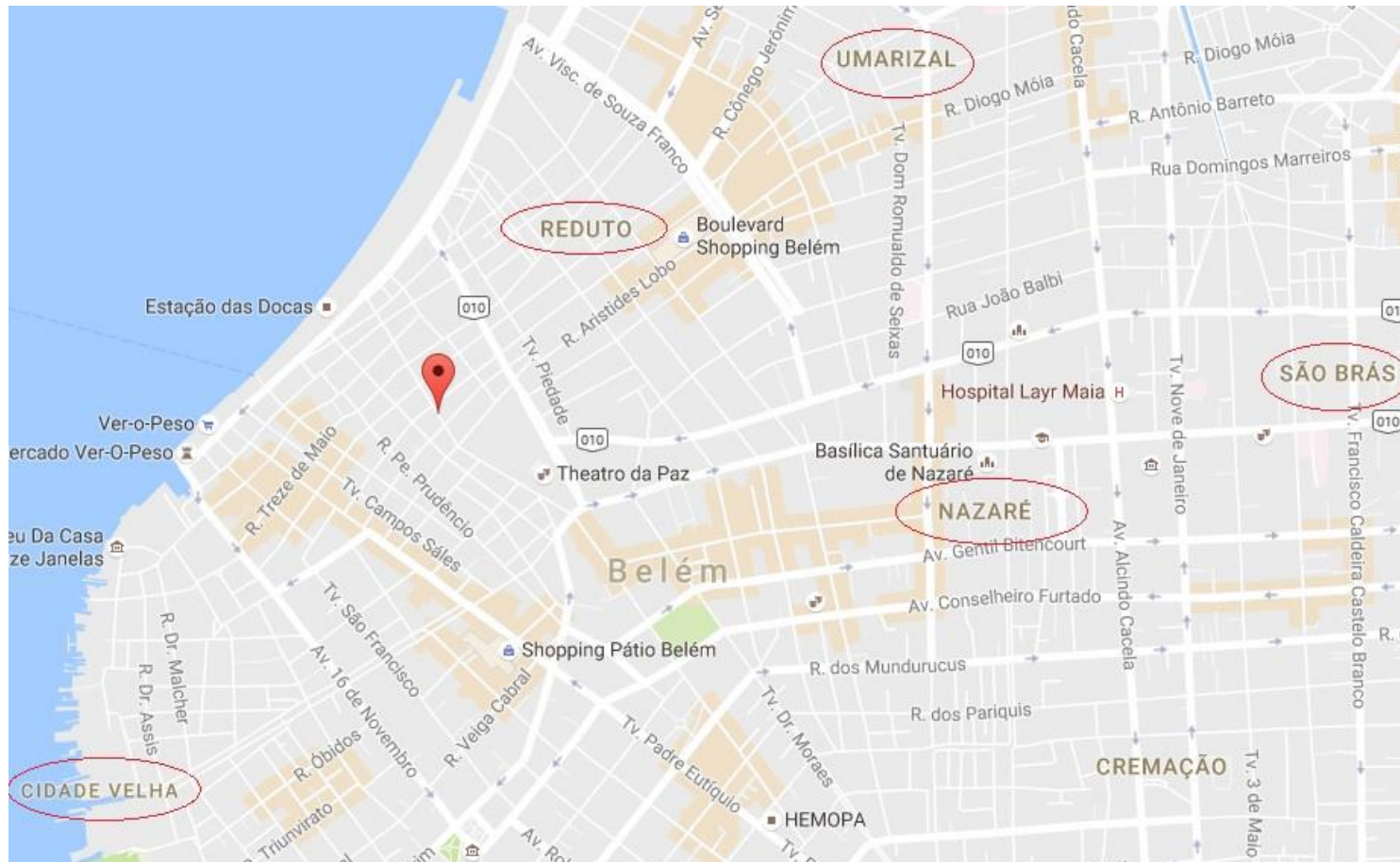


Figura 2 - Bairros "centrais" de Belém
Fonte: Google Maps



Figura 3 - Mapa do Jurunas
(Fonte: Google Maps)

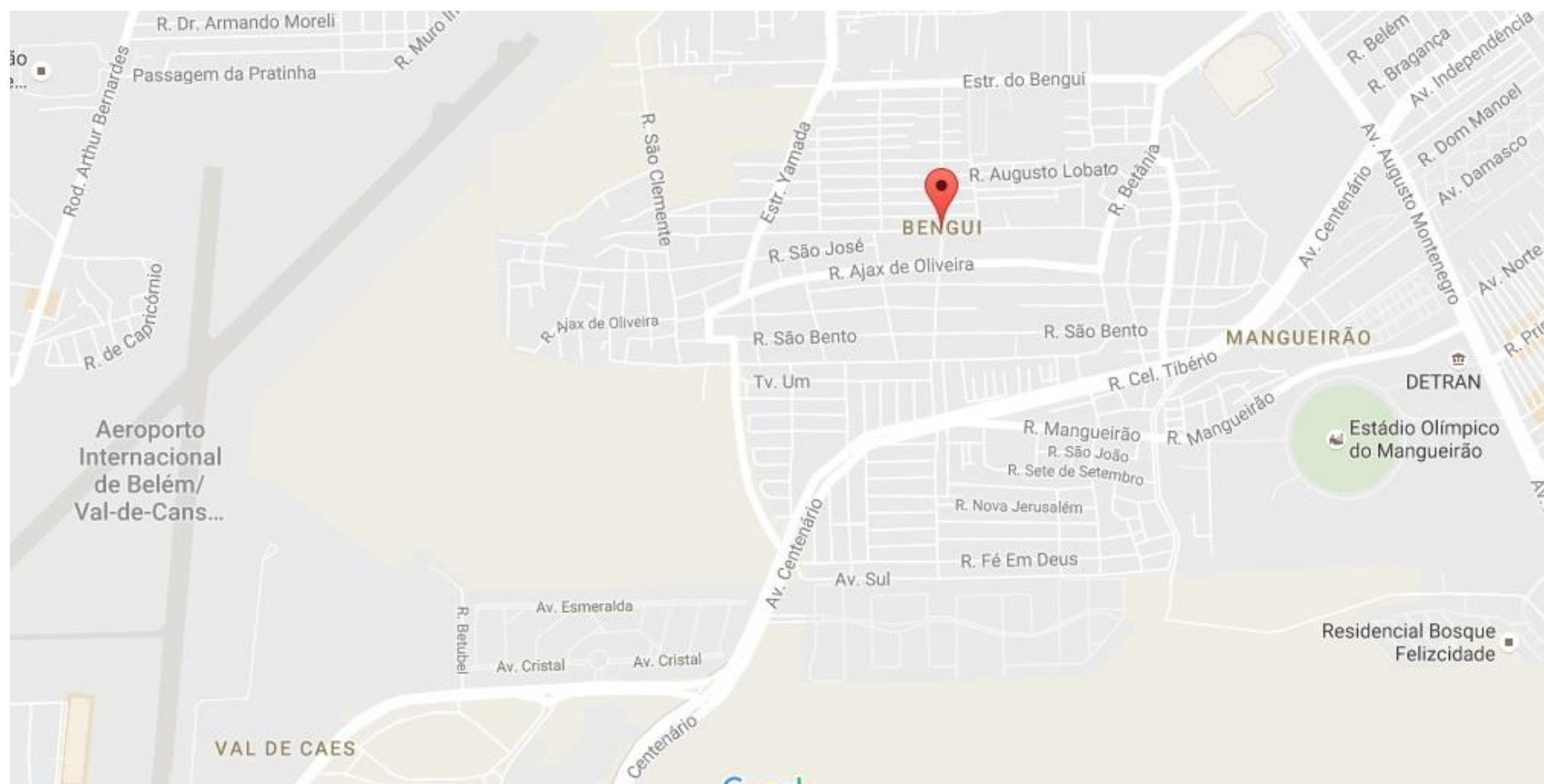


Figura 4 - Mapa do Benguí
(Fonte: Google Maps)



Figura 5 - Raphaelly Mandelly mostra seu passaporte
(Foto: Marcus Negrão)



Figura 6 - Gabrielle Pimentel posa com seu RG
(Foto: Marcus Negrão)



Figura 7 - Danna Moraes como marcadora da Sedução Cabocla
(Foto: Marcus Negrão)



Figura 8 - Fantiny Dourado (cavalheiro) e Yasmin Medeiros (Miss Caipira) da Tradição Junina (Benguí)
Foto: Marcus Negrão



Figura 9 - Dênis e Mayk (cavalheiros) encenam beijo na Tradição Junina do Benguí.
(Foto: Marcus Negrão)



Figura 10 - Thayla Savick, Rafael Noletto e Gabrielle Pimentel na sede do Rancho.
(Foto: Marcus Negrão)



Figura 11 - Patrícia Ferraz (Fuzuê Junino).
(Foto: Marcus Negrão)



Figura 12 - Croqui desenhado por Junior Manzinny para a Miss Caipira Débora Feitosa (2015).
(Foto: Marcus Negrão)

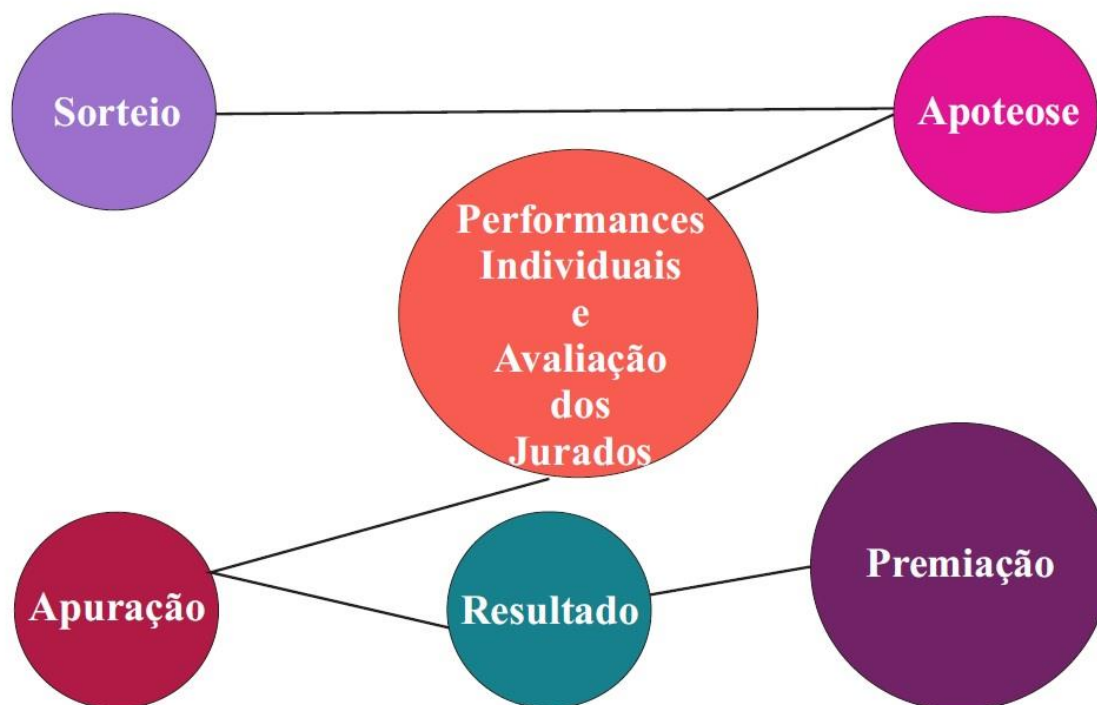


Figura 13 - Estrutura ritual dos concursos de miss na periferia



Figura 14 - Dona Francisca Cordeiro aplica injeção em sua neta Raphaelly Mandelly na noite de sua apresentação no Rancho.
(Foto: Marcus Negrão)



Figura 15 - Evandro Queiroz maquia Marjory enquanto Mandelly maquia-se sozinha.
(Foto: Marcus Negrão)

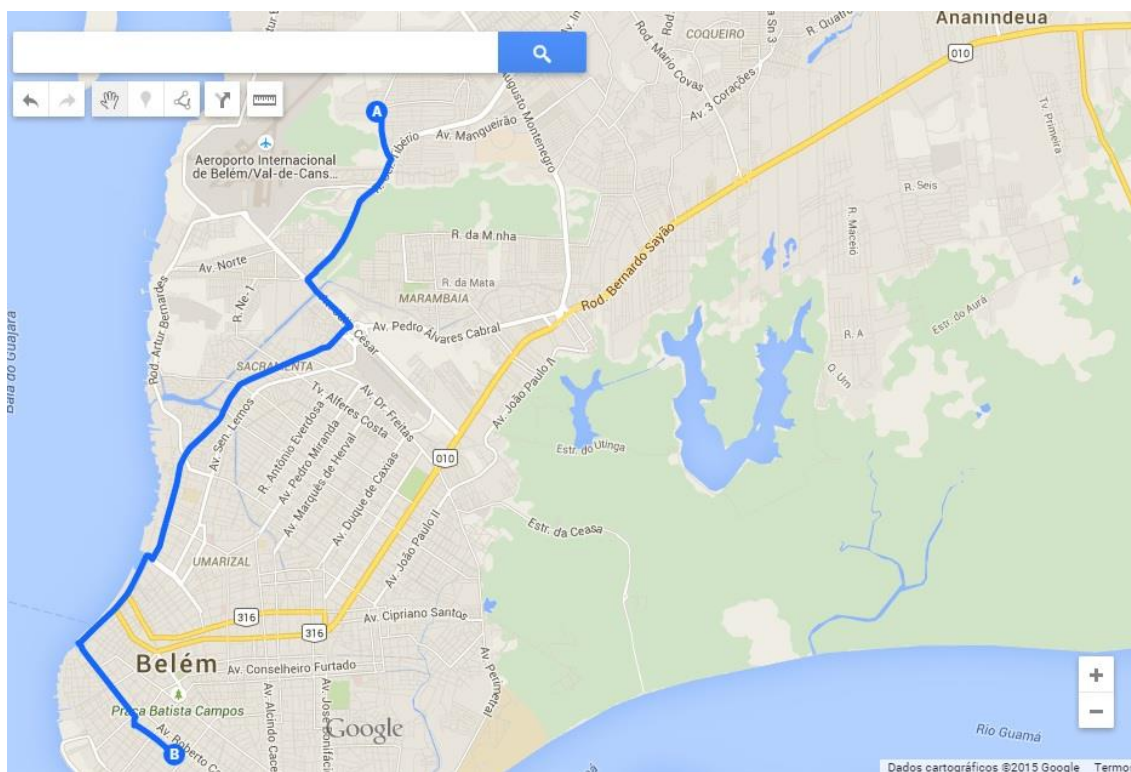


Figura 16 - Rota Atelier Cabocla (A) – Rancho Não Posso me Amofiná (B)



Figura 17 – Ingresso do concurso Miss Caipira Gay do Rancho (2014) com destaque para o nome de Thayla Savick.

(Foto: Marcus Negrão)



Figura 18 – Folder do Miss Caipira Gay do Rancho com destaque para foto de Thayla Savick



Figura 19 - Banheiros na sede do Rancho.
(Foto: Marcus Negrão)

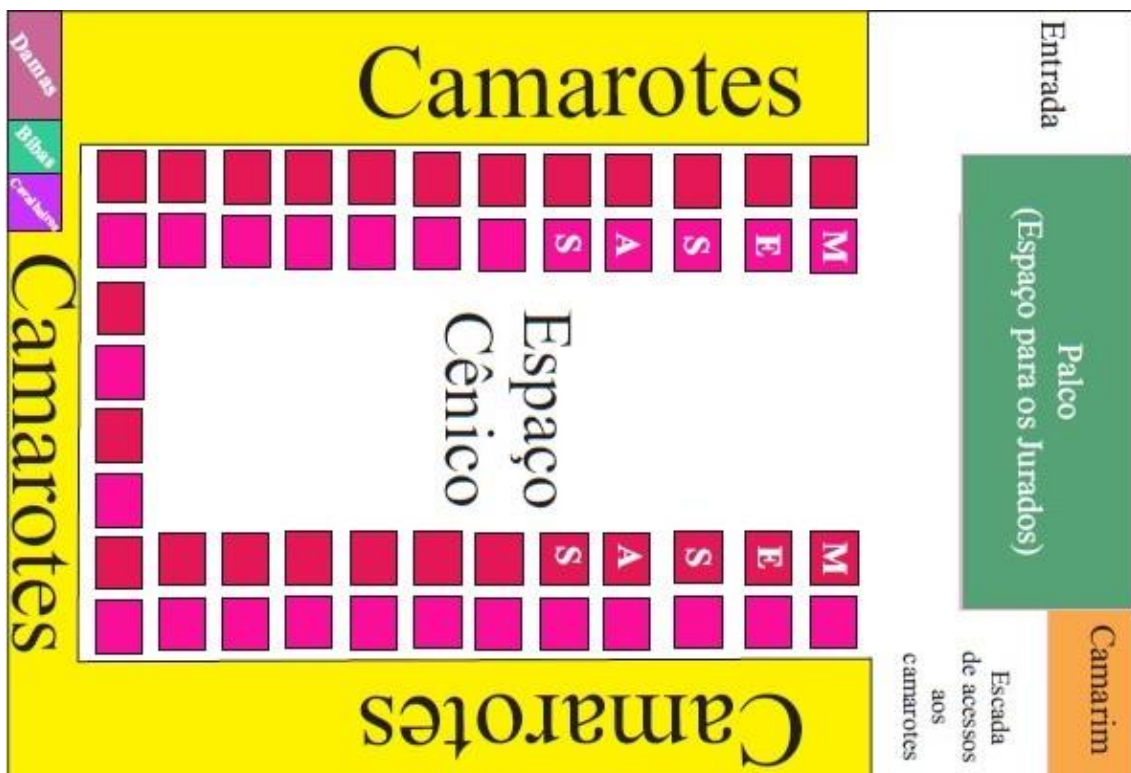


Figura 20 – Planta baixa da sede do Rancho



Figura 21 - Marjory Rabech (Rainha do São João Gay 2014) e Núbia Distróí, aclamada como Madrinha do São João Gay em 2015.
(Foto: Marcus Negrão)



Figura 22 – Leandrinho anuncia a entrega da faixa de Thayla Savick (à direita) para Raphaelly Mandelly (à esquerda).
(Foto: Marcus Negrão)

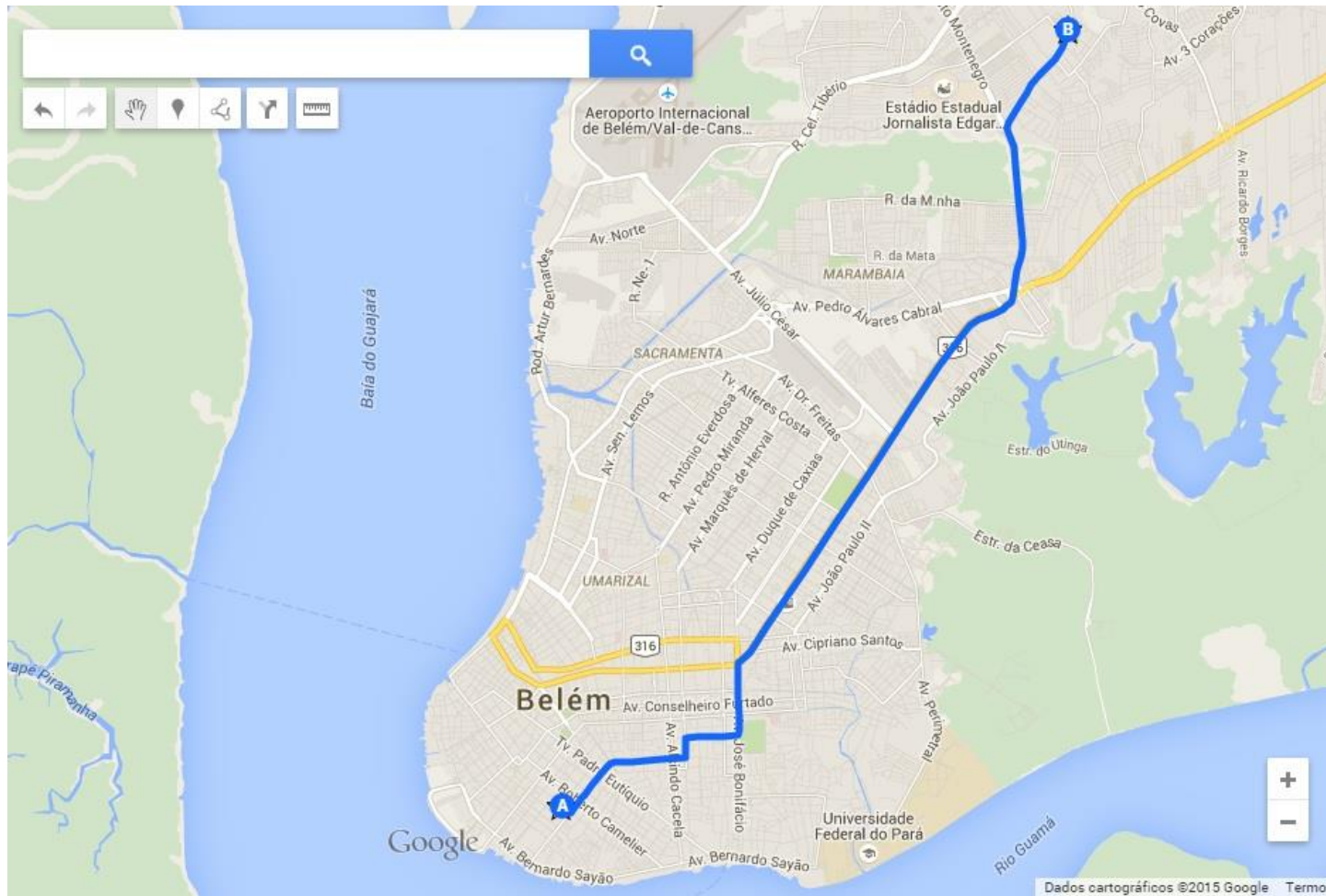


Figura 23 – Rota percorrida entre o Rancho (A) e a residência de Gaby (B). (Fonte: Google Maps)



Figura 24 – Giovanna Freitas (Mulata), Dayane Dourado (Caipira) e Eduarda Molyns (Simpatia), quadrilha Fuzuê Junino (2014).
(Foto: Marcus Negrão)

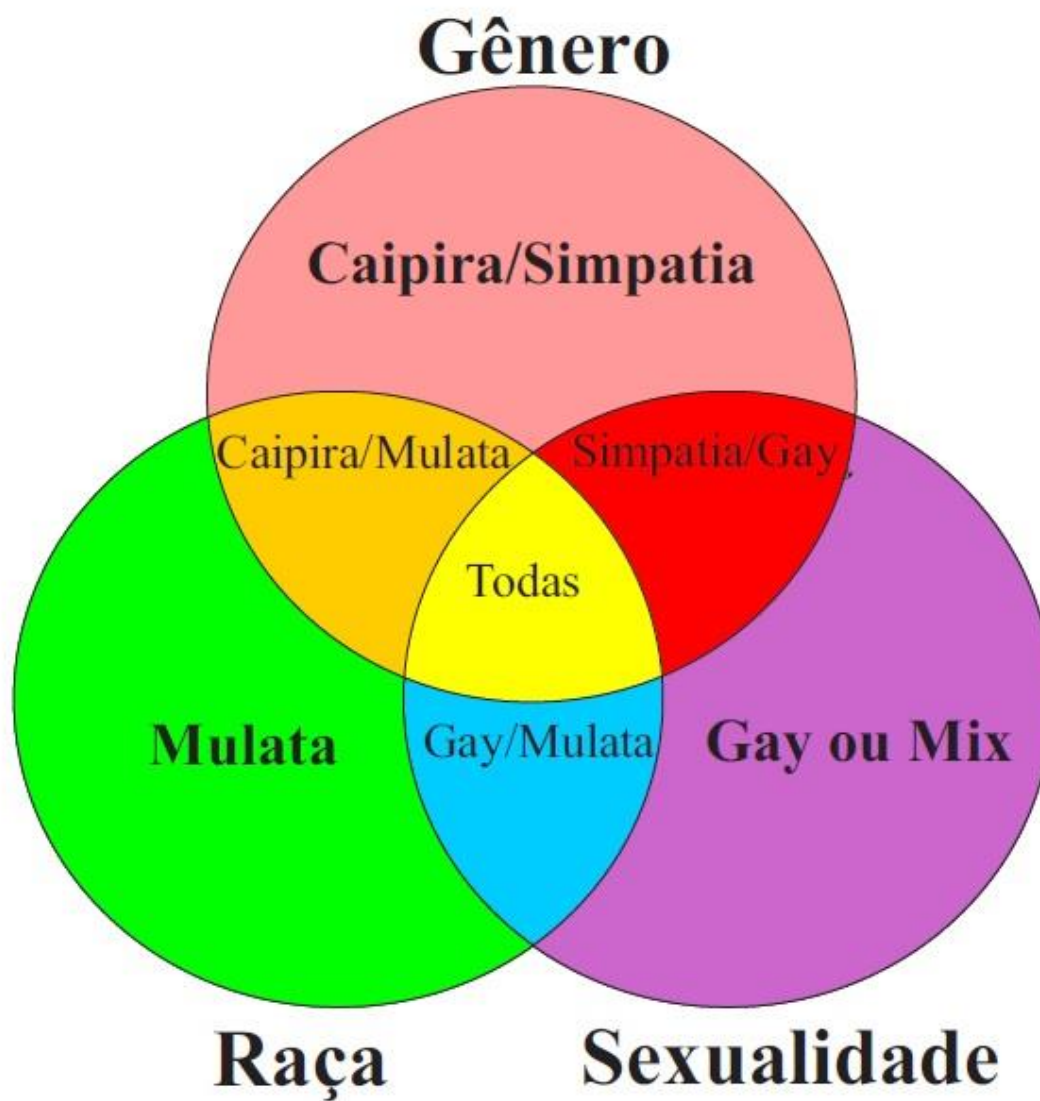


Figura 25 – Relações entre gênero, raça e sexualidade por categoria de miss

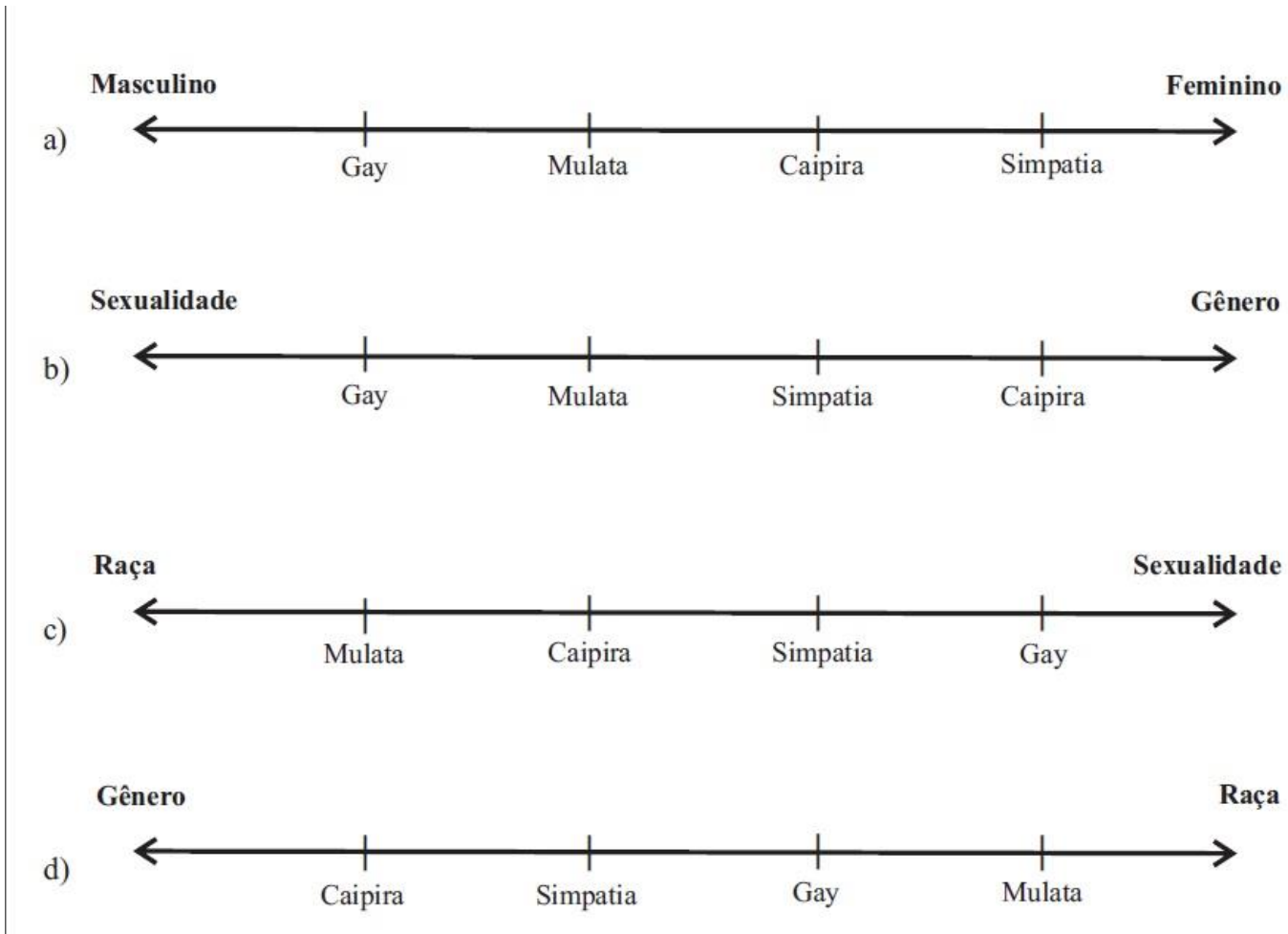


Figura 26 – Escalas da diferença entre gênero, raça e sexualidade por categoria de miss

Referências Bibliográficas

- ABRAMS, Philip. 1988. Notes on the Difficulty of Studying the State. *Journal of Historical Sociology*, 01(1): 58-89.
- ADERALDO, Guilherme. 2013. Reinventando a cidade: disputas simbólicas em torno da produção e exibição audiovisual de “coletivos culturais” em São Paulo. Tese de Doutorado, São Paulo, PPGAS/USP.
- ADERALDO, Guilherme; RAPOSO, Otávio. 2016. Deslocando fronteiras: notas sobre intervenções estéticas economia cultural e mobilidade juvenil em áreas periféricas de São Paulo e Lisboa. *Horizontes Antropológicos* 22(45): 279-305.
- AGIER, Michel. 2011. Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos. São Paulo: Terceiro Nome.
- AGUIÃO, Sílvia. 2014. Fazer-se no “Estado”: uma etnografia sobre o processo de constituição dos “LGBT” como sujeitos de direito no Brasil contemporâneo. Tese de Doutorado, Campinas, PPGCS/UNICAMP.
- ALEXEYEFF, Kalissa. 2009. Dancing from the heart: movement, gender, and Cook Island globalization. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- ALMEIDA, Guilherme. 2013. A propósito da discussão de feminilidades trans: notas sobre invisibilização, cidadania, corpo e processo transexualizador. In: Silva, Daniele Andrade da; Hernández, Jimena de Garay; Silva Junior, Aureliano Lopes da; Uziel, Anna Paula (orgs). *Feminilidades: corpos e sexualidades em debate*. Rio de Janeiro: Eduerj, 107-118.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. 2003. Antropologia e sexualidade: consensos e conflitos teóricos em perspectiva histórica. In: Fonseca, L; Soares, C. e Vaz, J. M. (orgs). *A sexologia: perspectiva multidisciplinar*. Coimbra: Quarteto, vol II, 53-72.
- _____. 2006. O casamento entre pessoas do mesmo sexo. Sobre “gentes remotas e estranhas” numa “sociedade decente”. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 76: 17-31.
- ALVES, Isidoro. 1980. O carnaval devoto: um estudo sobre a festa de Nazaré, em Belém. Petrópolis: Vozes.
- _____. 2005. A festiva devoção do Círio de Nazaré. *Estudos Avançados*, 54(19): 315-332. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v19n54/16.pdf> [Acesso em 17 de julho de 2014].
- ALVES, Regina. 2002. Círio de Nazaré: da taba marajoara à aldeia global. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia/Universidade Federal do Pará, Belém.

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. 2009. Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

_____. 2011. Tradição futurista e regionalismo global na *performance* do tecnobrega em Belém do Pará. In Anais do Encontro Internacional de Antropologia e Performance. Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://eiap2011.files.wordpress.com/2011/05/paulo-guerreiro-do-amaral-gt-5.pdf> [Acesso em 05.05.2014]

ANDRADE, Mário de. 1982. Danças dramáticas do Brasil (1º Tomo). Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/INL/Fundação Nacional Pró-Memória.

ANDERSON, Benedict. 2008 [1983]. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras.

BALOGUN, Oluwakemi. 2012. Cultural and cosmopolitan: idealized femininity and embodied nationalism in Nigerian beauty pageants. *Gender & Society* 26(3): 357-381.

BANET-WEISER, Sarah. 1999. The most Beautiful Girl in the World: Beauty Pageants and National Identity. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California.

BARBOSA, Bruno César. 2010. Nomes e diferenças: uma etnografia dos usos das categorias travesti e transexual. Dissertação de Mestrado, São Paulo, PPGAS/USP.

_____. 2013. “Doidas e putas”: usos das categorias travesti e transexual. *Sexualidad, salud e sociedade – Revista latinoamericana* 14: 352-379. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-64872013000200016&script=sci_arttext [Acesso em 01.10.2014]

BATISTA, Ana Maria Fonseca de Oliveira. 1997. O telefone sem fio, a sobrinha do presidente e as duas polegadas a mais – concepções de beleza no concurso Miss Universo. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal de Santa Catarina.

_____. 2013. Miss Universo: um olhar antropológico. Florianópolis: Editora Insular.

BEDERMAN, Gail. 1996. Manliness and civilization: race, gender and sexuality in the United States, 1880-1917. Chicago: Chicago Press.

BENEDETTI, Marcos. 2005. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond.

- BENTO, Berenice. 2006. A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond.
- _____. 2009. A diferença que faz a diferença: corpo e subjetividade na transexualidade. *Bagoas* 04: 95-112.
- _____. 2012. Sexualidade e experiências trans: do hospital à alcova. *Ciência e Saúde Coletiva* 17(10): 2655-2664.
- BENTO, Berenice; PELÚCIO, Larissa. 2012. Despatologização do gênero: a politização das identidades abjetas. *Estudos feministas* 20(2): 569-581. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/26220/22863> [Acesso em 05.01.2014]
- BIRMAN, Patrícia. 1995. Fazer estilo criando gênero. Rio de Janeiro: Relume Dumará/EDUERJ.
- BORNEMAN, John. 1996. Until death do us part: marriage/death in anthropological discourse. *American Ethnologist* 23 (2): 215-235.
- _____. 2005. Marriage today. *American Ethnologist* 32 (1): 30-33.
- BRAH, Avtar. 2006 [1996]. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, Julho-Dezembro (26): 329-376.
- BUTLER, Judith. 2002. Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del sexo. Tradução de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2003. O parentesco é sempre tido como heterossexual? *Cadernos Pagu* (21): 219-260.
- _____. 2009. Desdiagnosticando o gênero. *Physys – Revista de Saúde Coletiva*, 19 (1): 95-126.
- _____. 2010a. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 2010b. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: Louro, Guacira (org.) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- CANCELA, Cristina Donza; MOUTINHO, Laura; SIMÕES, Júlio. 2015. Apresentação. In: Cancela, Cristina Donza; Moutinho, Laura; Simões, Julio (orgs.) *Raça, etnicidade, sexualidade e gênero em perspectiva comparada*. São Paulo: Terceiro Nome: 13-20.
- CANESSA, Andrew. 2008. Sex and the Citizen: Barbies and Beauty Queens in the Age of Evo”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 17(1): 41-64.

- CARRARA, Sérgio. 2015. Moralidades, racionalidades e políticas sexuais no Brasil contemporâneo. *Mana* 21 (2): 323-345.
- CARRARA, Sérgio; SIMÕES, Júlio. 2007. Sexualidade, cultura e política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira. *Cadernos Pagu* 28(2): 65-99.
- CARRARA, Sérgio; VIANNA, Adriana. 2004. As vítimas do desejo: os tribunais cariocas e a homossexualidade nos anos 1980. In: Piscitelli, Adriana; Gregori, Maria Filomena; Carrara, Sergio (org.). *Sexualidades e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 365-383.
- _____. 2006. “Tá lá o corpo estendido no chão...”: a violência letal contra travestis no município do Rio de Janeiro. *Physis* 16(2): 233-249.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. 2013. A identidade denegada. Discutindo as representações e a autorrepresentação dos caboclos das Amazônia. *Revista de Antropologia* 56(2): 431-475. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82538/85513> [Acesso em 03.08.2014].
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 2002. Os sentidos do espetáculo. *Revista de Antropologia*, 45 (1): 37-78.
- _____. 2006 [1994]. Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: UFRJ.
- _____. 2007. Drama social: notas sobre um tema de Victor Turner. *Cadernos de Campo*, n. 16: 127-137.
- _____. 2009. Tempo e narrativa nos folguedos do boi. In: Cavalcanti, Maria Laura; Gonçalves, José Reginaldo (orgs). *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 93-114.
- _____. 2012. Luzes e sombras no dia social: o símbolo ritual em Victor Turner. *Horizontes Antropológicos* 37(1): 103-131.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, José Reginaldo. 2010. Cultura, festas e patrimônios. In: Martins, Carlos Benedito; Duarte, Luiz Fernando Dias (orgs). *Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: antropologia*. São Paulo: Anpocs, p. 259-292.
- CHIANCA, Luciana. 2006. A festa do interior: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX. Natal: Editora da UFRN.
- _____. 2007a. Devoção e diversão: expressões contemporâneas de festas e santos católicos. *Anthropológicas* 18(2): 49-74.

- _____. 2007b. Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa. *Sociedade e cultura* 10(1): 45-59.
- _____. 2013a. São João na cidade: ensaios e improvisos sobre a festa junina. João Pessoa: UFPB.
- _____. 2013b. O auxílio luxuoso da sanfona: tradição, espetáculo e mídia nos concursos de quadrilhas juninas. *Revista Observatório Itaú Cultural*, n. 14: 89-100.
- CORRÊA, Mariza. 1996. “Sobre a invenção da mulata”. *Cadernos Pagu*, 6-7, p. 35-50.
- _____. 2000. O mistério dos orixás e das bonecas: raça e gênero na Antropologia Brasileira. *Etnográfica* IV(2): 233-265. Disponível em: http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_04/N2/Vol_iv_N2_233-266.pdf [Acesso em 12.10.2014].
- COSTA, Antônio Maurício Dias da. 2006. A festa dentro da festa: recorrências do modelo festivo do circuito bregueiro no Círio de Nazaré em Belém do Pará. *Campos*, 7(2): 83-100. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/7441/5338> [Acesso em 18 de julho de 2014].
- _____. 2009. Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará. Belém: EdUepa.
- _____. 2011. Espacialização festiva em disputa: estado, imprensa e festeiros em torno dos terreiros juninos de Belém nos anos 1970. *Interseções*, 13(2): 304-333.
- COSTA, Antônio Maurício Dias da; GOMES, Elielton Benedito Castro. 2011. A “quadra joanina” na imprensa, nos clubes e nos terreiros da Belém dos anos 1950: “tradição interiorana” e espaço urbano. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, 24(1): 195-214.
- COUTO, Aiala. 2008. A geografia do crime na metropole: da economia do narcotráfico à territorialização perversa em uma área de baixada de Belém. Monografia (Especialização em Desenvolvimento de Áreas Amazônicas do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos), Universidade Federal do Pará.
- _____. 2010. Narcotráfico na metropole: das redes ilegais à “territorialização perverse” na periferia de Belém. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos), Universidade Federal do Pará.
- _____. 2012. Do global ao local: a geografia do narcotráfico na periferia de Belém. *Cadernos de Segurança Pública* 4(3): 01-13.

- CRAPANZANO, Vincent. 2001. Estilos de interpretação e a retórica de categorias sociais. In: Maggie, Yvonne; Rezende, Claudia Barcellos (orgs). *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. 2009. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: Cunha, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify: 311-373.
- DAMATTA, Roberto. 1981. Universo do carnaval: imagens e reflexões. Rio de Janeiro: Pinakotheke.
- _____. 1997a. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. 1997b. A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco.
- DAS, Veena. 1996. Language and body: transactions in the constitution of pain. *Daedalus* 125(1), Social Suffering: 67-91.
- _____. 1998. Official narratives, rumour, and the social production of hate. *Social Identities* 1(4): 109-130.
- DAWSEY, John. 2005. Victor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de Campo* n. 13: 163-176.
- _____. Schechner, teatro e antropologia. *Cadernos de Campo* n. 20: 207-2011.
- DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose; MONTEIRO, Marianna. 2013. Tranças [apresentação]. In: _____. (orgs). *Antropologia e performance: ensaios NAPEDRA*. São Paulo: Terceiro Nome: 17-36.
- DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira. 2007. Dark room aqui: um ritual de escuridão e silêncio. *Cadernos de Campo*, 16: 93-112.
- DI DEUS, Eduardo. 2014. Quadrilhas juninas como um movimento de juventude em Rio Branco, Acre. *Sociedade e Cultura* 17(1): 75-85.
- DOUGLAS, Mary. 2012 [1966]. Pureza e perigo. São Paulo: Perspectiva.
- DUMAZEDIER, Joffre. 2012 [1962]. Lazer e cultura popular. São Paulo: Perspectiva.
- DUQUE, Tiago. 2011. Montagens e desmontagens: desejo, estigma e vergonha entre travestis adolescentes. São Paulo: Annablume.
- DURKHEIM, Émile; MAUSS, Marcel. 1984 [1903]. Algumas formas primitivas de classificação. In: Rodrigues, José Albertino (org.). *Durkheim – sociologia*. São Paulo: Ática: 183–203.

- DUVIGNAUD, Jean. 1983. Festas e civilizações. Fortaleza/Rio de Janeiro: Edições Universidade Federal do Ceará/Tempo Brasileiro.
- EFREM FILHO, Roberto. 2016. Corpos brutalizados: conflitos e materializações nas mortes de LGBT. *Cadernos Pagu* 46: 311-340.
- EVANS-PRITCHARD, Edward. 2012 [1970]. Inversão sexual entre os Azande. *Bagoas* 7: 15-30.
- _____. 2014 [1928]. A dança. In CAVALCANTI, Maria Laura (org). *Ritual e performance: 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7Letras: 21-38.
- FERREIRA, Leticia. 2013. “Apenas preencher papel”: reflexões sobre registros policiais de desaparecimento de pessoa e outros documentos. *Mana* 19(1): 39-68.
- FOUCAULT, Michel. 1988 [1976]. História da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- _____. 2006 [1979]. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- FRASER, Nancy. 1996. From distribution to recognition: dilemmas of justice in a ‘post-socialist’ age. *New Left Review*, n. 212 (jul/ago): 68-93.
- _____. 2009 [1997]. Uma réplica a Iris Young. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 2 (jul/dez): 215-221. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/rbcp/article/view/6581/5307> [Acesso 06.01.2014]
- FRANÇA, Isadora Lins. 2012. Consumindo lugares, consumindo nos lugares: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo. Rio de Janeiro: EDUERJ/CLAM.
- _____. 2013. “Frango com frango é coisa de paulista”: erotismo, deslocamentos e homossexualidade entre Recife e São Paulo. *Sexualidad, Salud & Sociedad – Revista latino-americana*, n. 14: 13-39.
- FREIRE, Lucas. 2015a. A máquina da cidadania: uma etnografia sobre requalificação civil de pessoas transexuais. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- _____. 2015b. Certificações do sexo e gênero: a produção de verdade nos pedidos judiciais de requalificação civil de pessoas transexuais. *Mediações* 20(1): 89-107.
- FRY, Peter. 1982a. Homossexualidade masculina e cultos afro-brasileiros. In: *Pra inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar: 54-86.

- _____. 1982b. Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. In: *Pra inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar: 87-115.
- FRY, Peter; MACRAE, Edward. 1985. O que é homossexualidade. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense.
- GEERTZ, Clifford. 2014 [1983]. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes.
- GIACOMINI, Sonia Maria. 1992. Profissão mulata: natureza e aprendizagem num curso de formação. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- _____. 1994. Beleza Mulata e Beleza Negra. *Estudos Feministas*, Número Especial (n.e): 217-227. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewArticle/16105> [Acesso em 04.05.2014]
- _____. 2006a. A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro: o Renascença Clube. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora UFMG/IUPERJ.
- _____. 2006b. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. *Estudos Feministas*, 14(1): 85-101. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n1/a06v14n1> [Acesso em 04. 05.2014]
- GOMES, Elielton. 2012. Festa junina e imprensa na Belém de meados do século XX. *Anais do Encontro Regional Norte de História da Mídia*. Belém: 01-10.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. 2013. Em defesa da arte da performance. In: Dawsey, John; Müller, Regina; Hikiji, Rose Satiko G.; Monteiro, Marianna (orgs). *Antropologia e performance: ensaios NAPEDRA*. São Paulo: Terceiro Nome, 441-465.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 2012. As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente. In: Tomaso, Isabela; Lima FILHO, Manuel Ferreira (orgs). *Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, p. 59-73.
- GONTIJO, Fabiano. 2009. O rei momo e o arco-íris: homossexualidade e carnaval no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Garamond.
- GREEN, James. 2000. Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora Unesp.

- GROSSI, Miriam Pillar. 2003. Gênero e parentesco: famílias gays e lésbicas no Brasil. *Cadernos Pagu* 21: 261-280.
- GRUNVALD, Vítor. 2009. Butler a abjeção e seu esgotamento. In: Díaz-Benítez, María Elvira; Fígari, Carlos Eduardo. *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 31-68.
- GUZMÁN, Décio de Alencar. 2006. Índios misturados, caboclos e curibocas: análise histórica de um processo de mestiçagem, Rio Negro (Brasil), séculos XVII e XIX. In: Adams, Cristina; Nurrieta, Rui; Neves, Walter (orgs). *Sociedades cabolcas amazônicas: modernidade e invisibilidade*. São Paulo: Annablume, 67-80.
- HENNING, Carlos Eduardo. 2016. Is old age Always already heterossexual (and cisgender)? The LGBT Gerontology and the formation of the “LGBT elders”. *Vibrant* 13(1): 132-154.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. 2012 [1983]. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HODER, André. 2002. As formas da música. Lisboa: Edições 70.
- HUIZINGA, Johan. 2012 [1938]. Homo ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva.
- KAEPLER, Adrienne. 2013 [1978]. A dança segundo a perspectiva antropológica. In: Camargo, Giselle G. A. (org). *Antropologia da dança I*. Florianópolis: Insular: 97-121.
- KULICK, Don. 2008. Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Fiocruz.
- LANDES, Ruth. 2002 [1947]. A cidade das mulheres. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- LEACH, Edmund. 1966. Ritualization in man. *Philosophical transactions of the Royal Society of London, Série B*, 251 (772): 403-408.
- _____. 1983. O gênese enquanto um mito. In: DaMatta, Roberto (org). *Edmund Ronald Leach: antropologia*. São Paulo: Ática: 57-69.
- _____. 1996 [1954]. Sistemas políticos da Alta Birmânia. São Paulo: Edusp.
- _____. 2001 [1961]. Repensando a antropologia. São Paulo: Perspectiva.
- LEAL, Eleonora. 2004. Contando o tempo: a evolução coreográfica das quadrilhas juninas em Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- _____. 2011. Contando o tempo: a quadrilha moderna dos anos 80. *Ensaio Geral* 5(3): 51-64.

- LEITE JR. Jorge. 2011. Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico. São Paulo: Annablume.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 2005 [1962]. O pensamento selvagem. Campinas: Papirus.
- _____. 2010 [1964]. O cru e o cozido (Mitológicas v. 1). São Paulo: Cosac Naify.
- _____. 2012 [1949]. As estruturas elementares do parentesco. Petrópolis: Vozes.
- LIMA, Luiza Ferreira. 2015. A “verdade” produzida nos autos: uma análise sobre decisões judiciais sobre retificação de registro civil de pessoas transexuais em Tribunais brasileiros. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade de São Paulo.
- LÓPEZ, Rick. 2002. The India Bonita Contest of 1921 and the ethnization of Mexican national culture. *Hispanic american Historical Review* 82(2): 291-328.
- LOWENKRON, Laura; FERREIRA, Letícia. 2014. Anthropological perspectives on documents: ethnographic dialogues on the trail of police papers. *Vibrant* 11(2): 76-112.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. 2002. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 17 (49): 11-29.
- _____. 2003 [1998]. Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec.
- _____. 2012. Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana. São Paulo: Terceiro Nome.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1983 [1929]. A vida sexual dos selvagens. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- _____. 2013 [1927]. Sexo e repressão na sociedade selvagem. Petrópolis: Vozes.
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. 1995. Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico. Um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia. Belém: Cejup.
- _____. 2005. Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. *Estudos Avançados* 53 (19): 259-274.
- MAUSS, Marcel. 1979 [1909]. A prece e os ritos orais. In: *Mauss* (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. 2013 [1899]. Sobre o sacrifício. São Paulo: Cosac Naify.
- MCCLINTOCK, Anne. 2010 [1995]. Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas: Unicamp.
- MEAD, Margaret. 2011 [1935]. Sexo e temperamento. São Paulo: Perspectiva.

MENEZES NETO, Hugo. 2008. O balancê no Arraial da Capital: quadrilha e tradição no São João do Recife. Dissertação de Mestrado (Antropologia), Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

_____. 2015. Música e festa na perspectiva das quadrilhas juninas de Recife. *Antropológicas* 26(1): 103-133.

MISKOLCI, Richard. 2009. Teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias* 11(21): 150-182.

MITCHELL, James Clyde. 2010 [1956]. A dança kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte. In: Feldman-Bianco, Bela (org). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Editora Unesp, p. 365-436.

MONTEIRO, Marianna. 2011. Dança popular: espetáculo e devoção. São Paulo: Terceiro Nome.

MOUTINHO, Laura. 2004a. Razão, 'cor' e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais 'inter-raciais' no Brasil e na África do Sul. São Paulo: Editora Unesp.

_____. 2004b. "Raça", sexualidade e gênero na construção da identidade nacional: uma comparação entre Brasil e África do Sul. *Cadernos Pagu* 23 (2): 55-88.

_____. 2005. Homossexualidade, cor e raça entre o povo de santo no Rio de Janeiro. In: Heilborn, M. L. et al. (orgs.). *Sexualidade, família e ethos religioso*. Rio de Janeiro: Garamond, 273-297.

_____. 2006. Negociando com a adversidade: reflexões sobre 'raça', (homos)sexualidade e desigualdade social no Rio de Janeiro. *Estudos Feministas* 14 (1): 103-116. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/8291/7605> [Acesso em 05.01.2014]

_____. 2014. Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes. *Cadernos Pagu* 42 (1): 201-248.

MOUTINHO, Laura et. al. 2010. Retóricas ambivalentes: ressentimentos e negociações em contextos de sociabilidade juvenil na Cidade do Cabo (África do Sul). *Cadernos Pagu* 35: 139-176.

NEGRÃO, Keyla. 2012. Arraial do "Arraial do Pavulagem": cultura de festas, saberes populares e espetáculo na Amazônia paraense. In: Rubim, Linda e Miranda, Nadja (orgs). *Estudos da festa*. Salvador: EDUFBA, 95-110.

NÓBREGA, Zulmira. 2010. A festa do maior São João do mundo: dimensões culturais da festa junina na cidade de Campina Grande. Tese de Doutorado, Salvador: Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade.

_____. 2012. A festa do maior São João do mundo. In: Rubim, Linda e Miranda, Nadja (orgs.). *Estudos da festa*. Salvador: EDUFBA, 217-242.

NOLETO, Rafael. 2012a. Poderosas, divinas e maravilhosas: o imaginário e a sociabilidade homossexual masculina construídos em torno das cantoras de MPB. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém.

NOLETO, Rafael. 2012b. Edmund Ronald Leach e a dimensão do desequilíbrio. *Ponto Urbe*, n. 11: 01-13. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/165>

_____. 2013. Quero ficar no teu corpo feito tatuagem: cantoras brasileiras, fãs homossexuais e performatividades. In: Nogueira, Isabel Porto; Fonseca, Susan Campos (orgs.) *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM: 203-232.

_____. 2014a. “Brilham estrelas de São João!”: homossexualidades e travestilidades masculinas nas festas juninas do Pará. *Novos Debates* 1(1): 27-32.

_____. 2014b. “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 latino-americana* 18 (2): 74-110.

_____. 2015a. Devotas e divinas: reflexões sobre as performances de sacralização das cantoras de MPB no contexto ritual do Círio de Nazaré em Belém, Pará, Amazônia. *Amazônica – Revista de Antropologia* 7(1): 210-242.

_____. 2015b. Comunidades sexualizadas: articulando raça, gênero e sexualidade na construção de nações. In: Cancela, Cristina Donza; Moutinho, Laura; Simões, Julio (orgs.) *Raça, etnicidade, sexualidade e gênero em perspectiva comparada*. São Paulo: Terceiro Nome: 121-141.

_____. 2016 [no prelo]. O canto da laicidade: Daniela Mercury e o debate sobre casamento civil igualitário no Brasil. *Religião e Sociedade* 36 (2): pp. (a definir).

NOLETO, Rafael; NEGRÃO, Marcus. 2015. Feminilidades coreografadas: gênero, sexualidade e raça nas festas juninas em Belém – Pará. *Amazônica – Revista de Antropologia* 7(1): 264-277.

OCHOA, Marcia. 2014. Queen for a day: transformistas, beauty queens, and the performance of femininity in Venezuela. Durham: Duke University Press.

- OLIVAR, José Miguel Nieto. 2012. Prostituição feminina e direitos sexuais... diálogos possíveis? *Sexualidad, salud y sociedad – Revista Latinoamericana*, n. 11: 88-121.
- _____. 2013. Devir puta: políticas da prostituição de rua na experiência de quatro mulheres militantes. Rio de Janeiro: Eduerj.
- OLIVEIRA, Leandro de. 2006. Gestos que pesam: performance de gênero e práticas homossexuais em contexto de camadas populares. Dissertação de Mestrado em Saúde Coletiva, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- OLIVEIRA, Maria Isabel Zanzotti de. 2015. Nas margens do corpo, da cidade e do Estado: educação, saúde e violência contra travestis. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de São Paulo, São Paulo.
- PANTOJA, Vanda. 2006. Negócios sagrados: reciprocidade e mercado no Círio de Nazaré. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém.
- PANTOJA, Vanda; MAUÉS, Raimundo Herald. 2008. Círio de Nazaré na constituição e expressão de uma identidade regional amazônica. *Espaço e Cultura*, 24(2): 54-68. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/3574/2494> [Acesso em 18 de julho de 2014]
- PATRIARCA, Letícia. 2015. As corajosas: etnografando experiências travestis na prostituição. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de São Paulo, São Paulo.
- PEIRANO, Mariza. 2000. A análise antropológica dos rituais. *Série antropologia*, n. 270: 01-28.
- _____. 2001. Rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica. *Série Antropologia*, 305: 01-12.
- _____. 2003. Rituais ontem e hoje. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. 2006a. “Sem lenço, sem documento”: cidadania no Brasil. In: _____. A teoria vivida e outros ensaios de antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 121-134.
- _____. 2006b. A lógica múltipla dos documentos. In: _____. A teoria vivida e outros ensaios de antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 135-153.
- _____. 2006c. Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e performance. *Campos* 7(2): 9-16.

- PELÚCIO, Larissa. 2005. Na noite nem todos os gatos são pardos: notas sobre a prostituição travesti. *Cadernos Pagu* 25: 217-248.
- _____. 2009. Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS. São Paulo: Annablume/Fapesp.
- PEREZ, Léa. 2011. Festa, religião e cidade: corpo e alma do Brasil. Porto Alegre: Medianiz.
- _____. 2012. Festa para além da festa. In: Perez, Léa; Amaral, Leila; Mesquita, Wânia (orgs). *Festa como perspectiva e em perspectiva*. Rio de Janeiro: Garamond: 21-42.
- PERLONGHER, Néstor. 2012 [1987]. O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- PINHO, Osmundo. 2008. Relações raciais e sexualidade. In: Pinho, Osmundo; Sansone, Lívio (orgs). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia/Edufba, 257-283.
- PISCITELLI, Adriana. 1998. Nas fronteiras do natural: gênero e parentesco. *Estudos Feministas* 6 (2): 305-322.
- _____. 2008. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e cultura* 11(2): 263-274. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/viewFile/5247/4295> [Acesso em 05.01.2014].
- RAHIER, Jean Muteba. 1998. Blackness, the racial/spacial order, migrations, and Miss Ecuador 1995-96. *American Anthropologist* 100(2): 421-430.
- RAMOS, Alessandra. 2013. Corpos trans, experiências e movimentos sociais LGBTs. In: Silva, Daniele Andrade da; Hernández, Jimena de Garay; Silva Junior, Aureliano Lopes da; Uziel, Anna Paula (orgs). *Feminilidades: corpos e sexualidades em debate*. Rio de Janeiro: Eduerj, 99-106.
- RICH, Adrienne. 2010. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas* 5: 17-44.
- RIOS, Luís Felipe. 2012. O paradoxo dos prazeres: trabalho, homossexualidade e estilos de ser homem no candomblé queto fluminense. *Etnográfica* 16(1): 53-74.
- RODRIGUES, Carmen Izabel. 2006. Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença. *Novos Cadernos NAEA* 9(1): 119-130. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/3207/1/Artigo_CaboclosAmazoniaIdentidade.pdf [Acesso em 09.01.2014]

- _____. 2008. Vem do bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano. Belém: Editora do NAEA.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. 1978 [1933]. Capítulo 3. In: Ensaio de antropologia brasileira. São Paulo/Brasília: Editora Nacional/Instituto Nacional do Livro.
- ROSA, Laila. 2005. Epahei Iansã! – música e resistência na nação Xambá: uma história de mulheres. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- _____. 2009. As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances e representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- RUBIN, Gayle. 1993 [1975]. O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo. Recife: SOS Corpo: 02-32.
- _____. 1993 [1984]. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of the sexuality. In: Ablove, Henry; Barale, Michéle; Halperin, David (eds.) *The lesbian and gay studies reader*. New York: Routledge: 143-178.
- RUBIN, Gayle; BUTLER, Judith. 2003. Tráfico sexual – entrevista. *Cadernos Pagu* 21: 157-209.
- SAGGESE, Gustavo. 2015. Entre perdas e ganhos: homossexualidade masculina, geração e transformação social na cidade de São Paulo. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.
- SALLES, Vicente. 1985. Repente & cordel: literatura popular em versos na Amazônia. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore.
- _____. 2005 [1971]. O negro no Pará sob regime de escravidão. Belém: IAP.
- SALIH, Sarah. 2012 [2002]. Judith Butler e a teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- SANTOS, Roberto. 1980. História econômica da Amazônia. Belém: Cejup.
- SCHECHNER, Richard. 1988. Performance theory. New York/London: Routledge.
- _____. 2011. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. *Cadernos de Campo*, n. 20: 213-236.
- _____. 2012a. Ritual. In: Ligiéro, Zeca (org.) *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X: 49-89.

_____. 2013. “Pontos de contato” revisitados. In: Dawsey, John; Müller, Regina; Hikiji, Rose Satiko G.; Monteiro, Marianna (orgs). *Antropologia e performance: ensaios NAPEDRA*. São Paulo: Terceiro Nome: 37-65.

SCHNEIDER, David. 1997. The Power of Culture: Notes on Some Aspects of Gay and Lesbian Kinship in America Today. *Cultural Anthropology* 12 (2): 270-274.

SEGATO, Rita. 2004 [1986]. Inventando a natureza: família, sexo e gênero no Xangô do Recife. In: Moura, Carlos Eugênio Marcondes. (org.) *Candomblé: religião do corpo e da alma: tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas: 45-102.

SILVA FILHO, Milton Ribeiro. 2012. “A filha da Chiquita Bacana: uma etnografia da Festa da Chiquita em Belém do Pará”. *Anais do 36º Encontro Anual da ANPOCS*. Disponível em: http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=8229&Itemid=76 [Acesso em 05.01.2014]

SILVA, Rubens Alves da. 2005. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes antropológicos*, n. 24(2): 35-65.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; MOUTINHO, Laura; SOUZA, Camilla da Silva. 2015. Nos manguezais, desejos e paisagens se confundem: o real e o fantástico entre coletores de caranguejo em Bragança (PA). In: Cancela, Cristina Donza; Moutinho, Laura; Simões, Julio (orgs.) *Raça, etnicidade, sexualidade e gênero em perspectiva comparada*. São Paulo: Terceiro Nome, 23-38.

SIMMEL, George. 1983. Georg Simmel: Sociologia. Organizado por Evaristo Moraes Filho. São Paulo: Ática.

SIMÕES, Júlio; FACCHINI, Regina. 2009. Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

SIQUEIRA, Mônica Soares. 2009. Arrasando horrores! Uma etnografia das memórias, formas de sociabilidades e itinerários urbanos de travestis das antigas. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. 2012. “Apresentação. Dossiê Fazendo Estado”. *Revista de Antropologia*, 55(2): 559-564. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/59295/64154> [Acesso em 07.01.2014]

- STOLCKE, Verena. 1991. Sexo está para gênero assim como raça para etnicidade? *Estudos Afro-Asiáticos* 20: 101-119.
- _____. 2006 [2003]. O enigma das interseções: classe, 'raça', sexo, sexualidade. A formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX. *Estudos feministas* 14(1): 15-42.
- STRATHERN, Marilyn. 1995. Necessidade de pais, necessidade de mães. *Estudos feministas*, n. 03(2): 303-329.
- _____. 1997. Dear David... *Cultural Anthropology* 12 (2): 281-282.
- TAMBIAH, Stanley. 1985. A performative approach to ritual. In: _____. *Culture, thought and social action: an anthropological perspective*. Cambridge: Harvard University Press, 123-166.
- TURNER, Victor. 1982. From ritual to theatre: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications.
- _____. 1987. The anthropology of performance. New York: Paj Publications.
- _____. 2005a [1967]. Floresta de símbolos: aspectos do ritual *ndembu*. Niterói: EdUFF.
- _____. 2005b [1986]. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte). *Cadernos de Campo* n. 13: 177-185.
- _____. 2008 [1974]. Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: EdUFF.
- _____. 2012 [1982]. Liminal ao liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. *Mediações*, n. 17(2): 214-257.
- _____. 2013 [1969]. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes.
- VAN GENNEP, Arnold. 2011 [1909]. Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações etc. Petrópolis: Vozes.
- VANCE, Carole. 1995. A antropologia redescobre a sexualidade: um comentário teórico. *Physis: Revista da Saúde Pública* 5(1): 7-31.
- VENCATO, Anna Paula. 2002. Fervendo com as drags: corporalidade e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

_____. 2003. Confusões e Estereótipos: o ocultamento de diferenças na ênfase de semelhanças entre transgêneros. *Cadernos AEL: Homossexualidade, Sociedade, Movimento e Lutas*. Campinas, UNICAMP/IFCH /AEL, 10(18/19): 185-218.

_____. 2013. Sapos e princesas: prazer e segredo entre praticantes de crossdressing no Brasil. São Paulo: Annablume.

VIANNA, Adriana. 2014. Etnografando documentos: uma antropóloga em meio a processos judiciais. In: Castilho, Sérgio; Lima, Antônio Carlos de Souza; Teixeira, Carla (orgs). *Antropologia das práticas de poder: reflexões etnográficas entre burocratas, elites e corporações*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 43-70.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2009. Claude Lévi-Strauss por Eduardo Viveiros de Castro [entrevista]. *Estudos Avançados*, 23(67): 193-202.

YOUNG, Iris. 2009 [1997]. Categorias desajustadas: uma crítica à teoria dual de sistemas de Nancy Fraser. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 2 (jul/dez): 193-214. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/rbcp/article/view/6580/5306> [Acesso em 06.01.2014]

WAGNER, Roy. 2012 [1975]. A invenção da cultura. Coleção Portátil (16). São Paulo: Cosac Naify.

WEEKS, Jeffrey. 2010. O corpo e a sexualidade. In: Louro, Guacira (org.) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

ZEMP, Hugo. 2013 [1998]. Para entrar na dança. In: Camargo, Giselle G. A. (org). *Antropologia da dança I*. Florianópolis: Insular: 31-56.

Reportagens, sites e videos consultados

(Autor desconhecido). 2013. Carteira com nome social para travestis é lançada em Belém. *Portal G1 Pará*. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/10/carteira-com-nome-social-para-travestis-e-lancada-em-belem.html> [Acesso em 18.05.2016]

(Autor Desconhecido). 2016. Dilma assina decreto que reconhece nome social e identidade de gênero. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2016/04/28/dilma-assina-decreto-que-reconhece-nome-social-e-identidade-de-genero/> [Acesso em 21.10.2016]

(Autor desconhecido). 2013. Mosaico de Ravena: o desabafo se tornou hino. *Diário do Pará*. Disponível em: <http://www.diarioonline.com.br/entretenimento/cultura/noticia-232685-.html> [Acesso em 26.09.2016]

(Autor desconhecido). 2014. Novela inspira beijo gay em quadrilha junina de Belém. *Portal G1 Pará*. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/sao-joao/2014/noticia/2014/06/novela-inspira-beijo-gay-em-quadrilha-junina-de-belem.html> [Acesso em 03.08.2014]

(Autor desconhecido). 2015. Travesti é morta com golpes de faca e taco de beisebil em Piracicaba, SP. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2015/03/travesti-e-morta-com-golpes-de-faca-e-taco-de-beisebol-em-piracicaba-sp.html> [Acesso em 25.03.2015]

FUNDAÇÃO Cultural do Estado do Pará. *Site oficial*. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/> [Acesso em 16.08.2016]

MARKMAN, Luna. 2013. No Recife, quadrilha junina ousa com beijo gay em casamento matuto. *Portal G1 Pernambuco*. Disponível em: <http://g1.globo.com/pernambuco/sao-joao/2013/noticia/2013/06/no-recife-quadrilha-junina-ousa-com-beijo-gay-em-casamento-matuto.html> [Acesso em 03.08.2014]

NASCIMENTO, Suely. 2001. “Será que ele é?”. *O Liberal*, Caderno Troppo, 10 jun., Belém: 16-18.

QUADRILHA Junina Tradição 2013. Disponível em: <http://youtu.be/2v6sca8cJ-8> [Acesso em 02.08.2014]

QUADRILHA Origem Nordestina (PE) – Nacional da CONFEBRAQ 2016. (vídeo) Disponível em: https://youtu.be/uwDdt_cvMPw [Acesso em 20.10.2016]

RANCHO não posso me amofiná. *Site oficial*. Disponível em: <http://rancho-pa.com/pa/> [Acesso em 19.10.2016]

TRAVESTI é morto por chineses no centro de Piracicaba. 2015. Disponível em: <https://youtu.be/WuBQCc49SI4> [Acesso em 25.03.2015]

Regulamentos e documentos consultados

ANANINDEUA. 2014. Diário Oficial do Município, n. 1917, 24 de abril de 2014.

BELÉM. 2014. Diário Oficial do Município, n. 12.564, 07 de maio de 2014.

BELÉM. 2015. Diário Oficial do Município, n. 12.805, 13 de maio de 2015.

- CONFEBRAQ. 2015a. Regulamento do XI Concurso Nacional de Quadrilhas Juninas.
- CONFEBRAQ. 2015b. Regulamento do IV Concurso Nacional de Rainhas Juninas.
- CONFEBRAQ. 2015c. I Concurso Nacional de Casais de Noivos Juninos.
- CONFEBRAQ. 2015d. I Concurso Nacional de Rainha Junina da Diversidade.
- CONFEBRAQ. 2016a. Carta circular às entidades estaduais e grupos participantes.
- CONFEBRAQ. 2016b. Regulamento do XII Concurso Nacional de Quadrilhas Juninas.
- CONFEBRAQ. 2016c. Regulamento do V Concurso Nacional da Rainha Junina.
- FCP. 2015. Regulamento Geral do Arraial de Todos os Santos/2015. XII Concurso Estadual de quadrilhas juninas. Categorias: adultas, mirins e miss.
- FCP. 2016. Regulamento Geral do Arraial de todos os santos/2016. XIII Concurso Estadual de quadrilhas juninas. Categorias: adultas, mirins e miss.
- FCPTN. 2012a. Regulamento Geral do Arraial de todos os santos/2012. IX Concurso Estadual de quadrilhas juninas. Categorias: adultas, mirins e miss.
- FUMBEL. 2014a. Regulamento Geral do Concurso de quadrilhas juninas mirins e adultas de Belém.
- FUMBEL. 2014b. Regulamento Geral do Concurso Miss Caipira Gay.
- FUMBEL. 2014c. Regulamento Geral do Concurso de Misses Juninas Adultas e Mirins.
- FUMBEL. 2014d. Manual de jurados.
- FUMBEL. 2014e. Mapa de Misses Adultas.
- FUMBEL. 2014f. Regulamento do Concurso de Miss Caipira da Melhor Idade.
- FUMBEL. 2016. Regulamento Geral do Arraiá da Capitá – o Maior São João da Amazônia.
- GARRA JUNINA. 2015. Regulamento do concurso Soberanas do São João.
- SEDUÇÃO RANCHISTA. 2015a. Regulamento do Concurso Rainha do São João – Ano II.
- SEDUÇÃO RANCHISTA. 2015b. Regulamento do 15º Concurso de Miss Caipira Gay da Quadrilha Sedução Ranchista.
- SEDUÇÃO RANCHISTA. 2016a. Regulamento do 19º Concurso de Ensaio de Quadrilhas Adultas.
- SEDUÇÃO RANCHISTA. 2016b. Regulamento Miss Caipira Gay – Ano XVI.