

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

VANESSA BELMIRO DOS SANTOS MEIRA

TRANSFORMANDO O SÃO JOÃO:
Montação e Passabilidade de Gênero na Quadrilha Junina

Campina Grande

2023

VANESSA BELMIRO DOS SANTOS MEIRA

TRANSFORMANDO O SÃO JOÃO:
Montação e Passabilidade de Gênero na Quadrilha Junina

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Unidade Acadêmica em Ciências Sociais/ Centro de Humanidades, para a obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. José Maria de Jesus Izquierdo Villota

Campina Grande- PB

2023

M514t

Meira, Vanessa Belmiro dos Santos.

Transformando o São João: montagem e passabilidade de gênero na quadrilha junina / Vanessa Belmiro dos Santos Meira. – Campina Grande, 2023.

268 f. : il. color.

Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2023.

"Orientação: Prof. Dr. José Maria de Jesus Izquierdo Villota".

Referências.

1. Identidade de Gênero. 2. Quadrilhas Juninas – Performatividade. 3. Passabilidade. 4. Damas Gs e Damas Trans. 5. Quadrilhas Juninas – Montação. 6. Cultura e Identidade. I. Villota, José Maria de Jesus Izquierdo. II. Título.

CDU 305-055.34(043)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
POS-GRADUACAO EM CIENCIAS SOCIAIS
Rua Aprigio Veloso, 882, - Bairro Universitario, Campina Grande/PB, CEP 58429-900

FOLHA DE ASSINATURA PARA TESES E DISSERTAÇÕES

VANESSA BELMIRO DOS SANTOS MEIRA

TRANSFORMANDO O SÃO JOÃO: MONTAÇÃO
E PASSABILIDADE DE GÊNERO NA
QUADRILHA JUNINA

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Ciências Sociais como pré-
requisito para obtenção do título de
Doutora em Ciências Sociais.

Aprovada em: 14/09/2023

Prof. Dr. José Maria de Jesus Izquierdo Villota - PPGCS/UFCG
Orientador

Profa. Dra. Elizabeth Christina de Andrade Lima - PPGCS/UFCG
Examinadora Interna

Prof. Dr. Rodrigo de Azeredo Grünwald - PPGCS/UFCG
Examinador Interno

Prof. Dr. Martinho Tota Filho Rocha de Araújo - PPGA-UFC/Unilab
Examinador Externo

Prof. Dr. Tiago Duque - UFMS

Examinador Externo



Documento assinado eletronicamente por **JOSE MARIA DE JESUS IZQUIERDO VILLOTA, PROFESSOR**, em 14/09/2023, às 17:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **Martinho Tota Filho Rocha de Araújo, Usuário Externo**, em 14/09/2023, às 18:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tiago Duque, Usuário Externo**, em 14/09/2023, às 22:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **RODRIGO DE AZEREDO GRUNEWALD, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 15/09/2023, às 11:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **ELIZABETH CHRISTINA DE ANDRADE LIMA, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 18/09/2023, às 20:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <https://sei.ufcg.edu.br/autenticidade>, informando o código verificador **3787537** e o código CRC **B605E0A6**.

Dedicatória



1

Este trabalho é dedicado a

“Artistas da dança dão corpo às questões de nosso tempo”

Cássia Navas (1959)

Prefácio do livro “Dando corpo à história” de Holly Cavrell (2015).

¹ Elenco de dançarinas da Quadrilha Junina Moleka 100 Vergonha, Campina Grande-PB (junho de 2023).

Agradecimentos

Ao São João de Campina Grande, que me fez abrir os olhos, o coração e a mente (nesta exata ordem), através dos espetáculos de suas quadrilhas juninas. Meu agradecimento especial, à junina mais amada, à Quadrilha Moleka 100 Vergonha, que muito gentilmente abriu a sua casa para que eu pudesse acessar pessoas tão valiosas e talentosas. Obrigada Mahatma Vieira por me acolher e me fazer sentir parte desta grande família!

A todas as pessoas que se tornaram interlocutoras desta pesquisa, cujo papel foi importantíssimo, na partilha de suas trajetórias, memórias e afetos. Em especial à todas as Damas Gs e Damas Trans, que abriram seus corações ao compartilhar seus sonhos e suas dores, momentos de glória e de realizações. Minha gratidão se estende ainda à Lima Filho, Nuance do Vale, Márcio Marques, Saulo Ricardo Florindo, José Sereco, Genilson Felix, João Rodrigues por contribuir com o movimento junino de forma tão valiosa e dividir comigo as suas vivências.

À minha amada família, meus pais, Anacreon e Verônica, pela torcida de sempre e à minha irmã Valeska, que me presenteia diariamente com duas vidinhas por quem eu sou apaixonada, Ana Valentina e José Vitor, meus sobrinhos.

Ao melhor companheiro que eu poderia escolher, Frank, que me apoia em cada projeto, caminhando ao meu lado e me encorajando na realização dos meus sonhos. Obrigada por acreditar neste doutorado antes mesmo que ele se tornasse uma realidade. Nosso amor é resultado de muita união, amizade, respeito e lealdade.

Ao meu orientador, professor Dr. Jesus Izquierdo, que se tornou um amigo. Agradeço pela sensibilidade em acolher meu projeto de pesquisa, apontando os caminhos dos estudos sobre gênero e identidade e me presenteando com sua parceria durante essa trajetória.

À professora Dra. Elizabeth Lima e ao professor Dr. Rodrigo Grünwald (membros internos da banca), que se disponibilizaram em contribuir com a leitura deste trabalho, trazendo valiosas contribuições, bem como aos professores Dr. Martinho Tota e Dr. Tiago Duque, que participaram dos exames intermediários (Seminário de Tese e Qualificação) e que de forma riquíssima se fizeram indispensáveis para a escrita desta tese.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFCG, pela partilha de conhecimentos e afetos, bem como aos funcionários da Secretaria do Programa, Rinaldo e Claudiana pela simpatia e atenção dispensadas desde sempre.

As queridas amigas e amigos de turma, em especial, à Susana Rolim, Simony Araújo, Crístenes Fabiane e Romualdo Sales, que caminharam junto comigo nessa aventura, compartilhando suas experiências de vida e de pesquisa, os momentos de angústia e dúvidas, mas também de alegrias e conquistas.

Ao meu amigo irmão Francis Oliveira, parceiro nas conquistas e nos memes (risos). Mesmo sofrendo, nos divertíamos, desde os tempos que dividíamos as salas de aula como professores. Sou muito grata e feliz por ter cruzado seu caminho, amigo.

À CAPES pelo apoio financeiro em forma de Bolsa que possibilitou a dedicação exclusiva para que esta pesquisa fosse realizada.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar a construção da identidade de gênero feminina a partir da montagem e da passabilidade utilizadas pelas Damas Gs e Damas Trans de uma quadrilha junina, protagonista das festas juninas de Campina Grande-PB. As quadrilhas juninas consideradas “estilizadas” propõem mudanças estruturais na dança, tanto nos aspectos materiais- trajes, cenários, músicas e coreografias- quanto nos aspectos ideológicos, abordando temas importantes para o debate social em suas apresentações. Como resultado desse processo cambiante tem-se observado a ampliação do protagonismo de pessoas LGBTQs, como mulheres trans e artistas transformistas homossexuais que desempenham o papel de damas. No campo das Ciências Sociais, e, sobretudo na Teoria Queer, o debate sobre identidade e de papéis sociais tem sido conduzido a partir da compreensão da lógica performativa do sujeito para além da dicotomia homem/masculino x mulher/feminino. Sendo assim, o exercício proposto na produção deste trabalho baseou-se na compreensão dos mecanismos de construção da identidade feminina a partir da performance de Damas Gs e de Damas Trans durante sua participação na quadrilha. Na execução da nossa pesquisa utilizamos como técnicas de coleta de dados a entrevista, a observação participante, os registros audiovisuais e a análise documental. Previamente, verificamos que as quadrilhas juninas, enquanto espaço de sociabilidades e de representação simbólica, configura-se como (re) produtora de processos identitários, acompanhando as mudanças sociais. Para além do debate da manutenção (ou não) da matriz binária (homem = cavalheiro x mulher = dama) presente no ambiente quadrilheiro, o protagonismo das Damas Gs e das Damas Trans promove a ressignificação e reedição da dança na tradição junina. Contudo, ainda que algumas quadrilhas juninas sejam consideradas espaços de acolhimento e de respeito à diversidade sexual e de gênero, identificamos em nossa pesquisa que a inclusão da diversidade sexual não é ponto passivo dado que existem nas quadrilhas conflitos e disputas por espaço e representatividade.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade de Gênero; Performatividade; Passabilidade; Montagem; Damas Gs; Damas Trans; Quadrilhas Juninas

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze the construction of female identity from the montage and passability used by Damas Gs and Damas Trans of a June gang in Campina Grande-PB. The “stylized” June gangs propose structural changes in dance, in material aspects: costumes, sets, music, and choreographies, as well as in ideological aspects, verified with their proposal to address important topics for social debate in their presentations. As a result, there has been an increase in the protagonism of LGBTQ people, trans women and homosexual cross-dressing artists who play the role of ladies. In the field of Social Sciences, and especially in Queer Theory, the debate on identity and social roles has been conducted from the understanding of the performative logic of the subject beyond the dichotomy male x female. Thus, the exercise proposed in the production of this work was based on the understanding of the mechanisms of construction of female identity of the Gs Ladies and Trans Ladies / transvestites, and for this, we used as techniques for data collection, the interview, participant observation, audiovisual records and documentary analysis. Previously, we verified that the June gangs, as a space for sociability, are configured as producers of symbolic meaning and, therefore, constructors of identity processes, and the transformations that occur in their midst are a reflection of social changes. In addition to the debate on maintaining (or not) the binary matrix (man = gentleman x woman = lady) present in the square scene, the protagonism of Damas Gs and Damas Trans promotes the re-signification and re-edition of dance in the June tradition. And, finally, even though the June gangs are considered spaces of welcome and respect for sexual and gender diversity, it does not mean that there are no conflicts and disputes for space and representation.

KEYWORDS: Identity Gender; Performativity; Passability; Assembly; Checkers Gs; Trans Checkers; Juninas Gangs

LISTA DE SIGLAS

- AIDS- (SIDA) -Síndrome da Imunodeficiência Adquirida
- ASQUAJU- Associação das Quadrilhas Juninas de Campina Grande
- CONFEBRAQ- Confederação Brasileira de Entidades de Quadrilhas Juninas
- FEQUAJUNE- Federação das Entidades das Quadrilhas Juninas da Paraíba
- FEQUAJUPI- Federação das Quadrilhas Juninas do Piauí
- FUMBEL- a Fundação Cultural do Município de Belém
- HIV- Vírus da Imunodeficiência Humana
- LGBT- Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros
- OMS- Organização Mundial de Saúde
- PP- Parque do Povo
- PPGCS- Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
- STF- Supremo Tribunal Federal
- UFCEG- Universidade Federal de Campina Grande
- UNEJ- União Nordestina de Entidades Juninas

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

- Figura 1- Integrantes das Virgens da Seca (p.40)
- Figura 2- Integrantes das Virgens da Seca (p.41)
- Figura 3: Virgens da Seca no Programa televisivo (p.42)
- Figura 4: Integrantes das Virgens da Seca (p.43).
- Figuras 5 e 6: Capa e página 4 Jornal A Brasa- 1998 (p.47)
- Figuras 7 e 8: Jornal Folha Junina- 2002 (p.48)
- Figura 9: Capa do Jornal Campina Grande Faz Bem -2003 (p.48)
- Figuras 10 e 11: Jornal Oxente Campina (p. 49)
- Figura 12: Caderno Show e Variedades- Jornal O Norte- 2005 (p. 50)
- Figuras 13 e 14: Carranca e Damas quadrilheiras (p.53)
- Figura 15 e 16: Artista transformista Harrysson Fagner montando a personagem Sulla Star (p.63)
- Figura 17 e 18: Dama Trans Dhebora Fernandes (p.66)
- Figuras 19, 20 e 21: Dama G Natasha Rachelly em performance (p. 67)
- Figuras 22, 23 e 24: Dama G Perlla Rachelly montada (p.68)
- Figura 25: Drag caricata no teatro da quadrilha Moleka 100 Vergonha (p.69)
- Figura 26: Grupo de Teatro Dzi Croquettes (p.69)
- Figura 27: Grupo Secos e Molhados (p. 70)
- Figura 28: Banda Queen, em performance da música “I want to break free” (p.71)
- Figuras 29: Cena do filme “Priscilla, Rainha do deserto” (p. 72)
- Figuras 30: Divinas Divas no palco (p.72)
- Figura 31: Dama G Sheron Lumynes- Piauí (p. 79)
- Figura 32: Regimento do concurso de quadrilhas juninas de Cristinápolis- SE (p.85)
- Figura 33: Nota de repúdio no perfil do Instagram da Conexão Junina (p. 86)
- Figura 34: Agressão contra a Dama G Natasha Rachelly (p.86)
- Figura 35, 36 e 37: Publicação no perfil do Instagram Diário do Nordeste (p. 88)

Capítulo 3

- Figura 38: Escala de aparência de gênero da Dama Quadrilheira (p.148)

Capítulo 4

Figuras 39 e 40: Parque do Povo- Campina Grande /2023(p. 171)

Figuras 41, 42, 43 e 44: Cidade cenográfica- Vila Sítio São João (p.172)

Figura 45: Vila do Artesão- Campina Grande-PB (p.172)

Figura 46: Fazenda Santana, Distrito de Galante- Campina Grande-PB (p.173)

Figuras 47 e 48: Damas Gs e trans nos ensaios da quadrilha Moleka 100 Vergonha (p.176)

Figura 49: Produção estética de Dama Trans Gyovanna (p. 181)

Figura 50: Damas Gs e trans juntas no intervalo dos ensaios da quadrilha (p.185)

Figuras 51 e 52: Rede de apoio na produção para o espetáculo (p. 188)

Figuras 53 e 54: Dama G Natasha Rachelly se preparando para o espetáculo (p.189)

Figuras 55 e 56: Dama G Perlla Rachelly depilando a barba no rito de iniciação (p. 191)

Figura 57: Primeiros encontros da Diretoria com os brincantes da quadrilha Moleka 100 Vergonha (p.194)

Figura 58 e 59: Ensaio da Moleka 100 Vergonha na Vila Sítio São João e na quadra escolar (p. 196)

Figura 60: Abertura do Espetáculo Moleka 100 Vergonha- campeonato paraibano 2023 (p.201)

Figura 61: Espetáculo da quadrilha na Pirâmide do Parque do Povo-Campina Grande-PB (p.202)

Figuras 62 e 63: Alegorias no espetáculo da Moleka 100 Vergonha 2023 (p.204)

Figura 64: Momento do solo da Rainha da quadrilha-Campina Grande-PB (p.205)

Figura 65: Plateia no Concurso Paraibano de Quadrilhas em João Pessoa-PB (p.206)

Figura 66: Momento do casamento dos noivos finalizando o espetáculo da quadrilha (p.207)

Figura 67: Plateia na Pirâmide do Parque do Povo- Campina Grande (p.208)

Figura 68: Jurados no Campeonato Etapa Campina Grande (p.208)

Figura 69 e 70: Sulla Star no Concurso da Rainha G/ da Diversidade 2022 (p.210)

Figuras 71 e 72: Candidatas a Rainha G/da Diversidade da Junina Moleka /2023(p. 211)

Figuras 73 e 74: Escolha da Rainha G/da Diversidade da Junina Moleka /2023 (p.212)

Figura 75: Laryssa Rachelly, Rainha da Diversidade da Moleka 100 Vergonha/2023 (p.214)

Figuras 76, 77 e 78: Postagens na rede social Conexão Junina (p.215)

Capítulo 5

Figuras 79 e 80: Gabi Medeiros (a) e Perlla Rachelly (b) (p.222)

Figura 81: Momento inicial da apresentação da quadrilha na temporada 2019 (p.224)

Figuras 82, 83 e 84: Damas Gabi Medeiros (a), Jecy (b) e Natasha Rachelly (c) (p.224)

Figura 85: Mascarada no campo de pesquisa (p.227)

Figuras 86, 87 e 88: Damas Jecy (a), Perlla Rachelly (b) e Hellen Falcão (c) (p.228)

Figuras 89, 90 e 91: Dama G Sulla Star no processo de montagem (p.229)

Figuras 92, 93 e 94: Damas G Perlla Rachelly e Sulla Star durante a passagem da Faixa de Rainha G (p.230)

Figuras 95 e 96: Quadrilheiros (a) e Sulla Star (b) no Parque do Povo no Festival das Estrelas 2022 (p.231)

Figura 97: Encontro com Virgolima, na feira Central de Campina Grande-PB (p.233)

Figura 98 e 99: Encontro com Genilson Felix- presidente da Fequajune-PB em Campina Grande-PB (p.234)

Figuras 100 e 101: Reunião de articulação durante a campanha eleitoral de 2022 (p.235)

Figura 102: Saulo Ricardo- fundador da Quadrilha Virgens da Seca (p.236)

Figura 103: José Sereco- produtor cultural/ Campina Grande (p.237)

Figura 104- Imagens do Bloco de Sujos- Secretaria de Cultura de Campina Grande (p.237)

Figura 105, 106 e 107: Damas Gs Laryssa e Natasha Rachell (a), no anúncio da Rainha G 2023 (p. 238)

Figuras 109 e 110 Preparação dos figurinos para a temporada 2023 (p.239)

Figura 111: Preparação da dama Dheborá Fernandes para o concurso campinense de quadrilhas (p.239)

Figuras 112 e 113: Reportagem sobre as Damas G e Trans à TV Cabo Branco/Paraíba (p.239)

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1: GÊNEROS EM TRÂNSITO: corpos “masculinos” x performances “femininas” no arraial junino de Campina Grande.....	38
1.1. Virgens da Seca: truques e brincadeiras de gênero.....	38
1.2. “Moderninhas demais” - crítica às mudanças no universo quadrilheiro.....	45
1.3. A genealogia do glamour: como nasce uma Dama G?.....	61
1.4. Uma Dama com “a cara e com a coragem”	82
Capítulo 2: UMA É PLURAL: as muitas formas de ser uma dama.....	90
2.1. “Acharam que era para ser travesti!”	92
2.2. “Para Trans é mais fácil”	96
2.3. “Artista não tem sexo para exercer sua arte”	106
2.4. “A sigla que vem após”	112
2.5. “A gente foge disso para dentro da arte e essa divisão ainda existe”	116
Capítulo 3: A PROCURA PELO FEMININO: Performatividade e Passabilidade de Gênero como caminhos teóricos para compreender uma identidade.....	123
3.1. Corpo e Identidade como produções históricas e culturais.....	124
3.2. Teoria Queer e a performatividade de gênero.....	137
3.3. Passabilidade de gênero: aparência como recurso de visibilidade e inteligibilidade....	152
Capítulo 4: “FOMOS FEITOS PARA DANÇAR!” - dimensões rituais na quadrilha junina..	166
4.1. O atual São João de Campina Grande, uma breve apresentação.....	169
4.2. Quadrilha Junina e as performances de gênero.....	175
4.3. Preparação para temporada: dos ensaios; do tema; dos espetáculos e sua plateia.....	193
4.4. Rainha da Diversidade em destaque: reconhecimento e status.....	209
Capítulo 5: Trajetórias da experiência de pesquisa.....	218
5.1. Imersão no universo quadrilheiro.....	221
5.2. De volta ao arraial no pós pandemia.....	226
5.3. Conversando com os “fazedores” de quadrilha.....	233
Considerações finais.....	242
Referências.....	251

INTRODUÇÃO

Iniciamos essa caminhada investigativa convidando a quem por ela se interessar, a assumir um olhar leve e descomprometido com a busca por verdades a respeito das identidades de gênero consideradas “originais”. Lamentamos informar que aqui elas não foram encontradas. O nosso enfoque está centrado na compreensão da construção das identidades, enquanto resultado de interesses sociais e culturais, trazendo como exemplo a montagem enquanto recurso de passabilidade utilizada por sujeitos lidos no “sexo masculino”, mas que assumem uma identidade feminina, *ao se passar por* mulheres nas quadrilhas juninas. Portanto este trabalho encontra-se envolvido na problematização de discursos considerados legítimos, sobretudo quando se trata de compreender processos e relações sociais, a partir da noção de identidade atravessada pelas marcas de gênero e de sexualidade.

É importante destacar que o campo nos mostrou que o termo “dama” se refere ao papel feminino exercido por três possibilidades de categorias identitárias: As damas cis, exercida por mulheres que se identificam com a sua condição biológica (sexo feminino); as damas Gs, desempenhada por artistas transformistas e as damas Trans, desempenhadas por mulheres Trans. É importante destacar que a categoria travesti, embora tenha sido mencionada por algumas interlocutoras da pesquisa, não foi assumida por nenhuma delas, mesmo com a clareza da sua importância política.

Refletir sobre gênero e sexualidade sem cair na armadilha da obviedade é um grande desafio. Nesse sentido é bom lembrar a advertência, em relação aos procedimentos metodológicos da pesquisa, que Norbert Elias (1975) formula quando afirma: Para compreendermos de que trata a sociologia, temos que nos distanciar de nós mesmos, temos que nos considerar seres humanos entre os outros. Na verdade, a sociologia trata dos problemas da sociedade e a sociedade é formada por nós e pelos outros. Aquele que estuda e pensa a sociedade é ele próprio um dos seus membros. Ao pensarmos-nos na sociedade contemporânea, é difícil fugir ao sentimento de estarmos a encarar seres humanos como se fossem meros objetos, separados de nós por um fosso intransponível. Este sentido de separação é expresso, reproduzido e reforçado pôr conceitos e idiomas correntes que fazem com que este atual tipo de experiência surja como evidente e incontestável (p.13)

Quando abordamos questões relativas às categorias gênero e sexualidade, parafraseando Elias, se trata de falar sobre nós mesmos. Mas também se trata de abordar uma temática muito debatida e sobre a qual se tem produzido múltiplos discursos em diversos contextos culturais. Entendendo cultura enquanto toda e qualquer forma de prática humana,

inclusive as relações sociais decorrentes dela, sabemos que as experiências de gênero dizem mais respeito às relações que são baseadas em negociações e pactos sociais, do que à dimensões “naturais”. Por essas e outras razões procuramos desenvolver nossa pesquisa, inicialmente desde uma perspectiva micro-sociológica, visando aproximar nosso olhar sobre o ato de “se passar por” determinado gênero ou de “se montar” para participar ativamente da dança quadrilheira. A dança ocorre em um contexto específico, fugaz no tempo. Em razão da fluidez em que a dança acontece, nossa pesquisa não pretende dar conta de outros tipos de linguagens artísticas ou episódios festivos, cujas experiências podem ter significados distintos.

Partindo da premissa de que gênero é uma categoria socialmente construída (Scott, 1990) e imposta (Rubin, 1993), e que, portanto, não possui uma essência natural, buscaremos desenvolver um trabalho analítico que seja capaz de explicar como funciona o mecanismo de (re) produção do papel social feminino assumido pelas Damas, não Cis, na quadrilha junina. É importante mencionar que a quadrilha junina sempre foi um espaço social demarcado por papéis sexuais e de gênero. A presença da dama e do cavalheiro, por se ajustarem à heteronormatividade social, foram naturalizadas pela tradição. Não se sabe com exatidão a origem da dança de quadrilha, mas acredita-se que seus primeiros passos foram executados nos salões europeus no século XVIII, por homens e mulheres que dançavam em pares, desempenhando papéis de acordo com o binarismo cavalheiros x damas. No Brasil, como herança do modo de vida colonial, essa configuração entre os dançarinos foi mantida, embora a dança tenha sido adaptada à realidade tupiniquim, acolhendo elementos culturais locais, que simbolizam, até os dias atuais, a relação do homem com a natureza, com a religião e com a sociedade.

Durante os festejos de São João as quadrilhas celebram a “tradição junina”, muito defendida pelo imaginário popular, seguindo um roteiro clássico que envolve rituais de danças, trajes específicos, músicas temáticas, e dramatização de um enlace matrimonial “matuto”. No entanto, assim como ocorreu em outras linguagens artísticas, as quadrilhas juninas acompanharam as muitas mudanças ocorridas no mundo social, distanciando-se cada vez mais de referências vinculadas ao seu formato original. Para constatar tal afirmação basta acompanhar algumas horas de apresentação dos grupos juninos, que embora tentem manter viva uma memória vinculada ao passado, incorporam novos elementos estéticos, forjados em produções que representam simultaneamente a realidade do campo e da cidade, entre o passado e o presente, entre o que se considera arcaico e o moderno. Esse processo de reinvenção da dança realizado por alguns grupos é denominado de “estilização”. Essa

adjetivação tem levantando debates acerca da sua originalidade e da suposta perda do seu caráter tradicional.

Nas quadrilhas juninas estilizadas, os trajes dos casais de brincantes são ornados por lantejoulas, miçangas, tules e tecidos nobres como as sedas, substituindo as chitas floridos e as calças remendadas pelos xadrezes. As suas apresentações se tornaram grandes espetáculos com efeitos visuais modernos com chuvas de papeis brilhosos e painéis de luzes. Os passos coreográficos são executados pelos brincantes ao som de bandas eletrônicas, que repaginaram os ritmos juninos, como o xote, o baião e o xaxado, alinhando-os aos hits musicais da atualidade. Não se sabe precisamente quando as quadrilhas mudaram, mas acredita-se que sob a influência das mudanças sociais juntamente com a criação das competições fizeram com que muitas juninas deixassem de ser apenas um espaço de confraternização e de entretenimento de rua, para se tornarem grupos de dança profissionais, julgados por jurados experientes na arte folclórica.

O sentido da disputa e a possibilidade de reconhecimento e de premiação, além da cobertura midiática, talvez tenham suscitado nos dirigentes e quadrilheiros o desejo de aperfeiçoar suas produções, transformando o sentido de fazer sua arte, e, ao mesmo tempo mantendo viva a tradição de seus grupos. A criatividade e a busca por novas performances são intensa. Mas é importante destacar que embora muitas mudanças estejam acontecendo no desempenho das quadrilhas a configuração original da quadrilha, no que diz respeito a dança em pares e o momento da dramatização do casamento matuto, foram mantidos pelos regulamentos dos concursos.

Durante os certames, os quadrilheiros seguem um roteiro de apresentação baseado num tema que é desenvolvido dentro do ritual da dança e do teatro. No ápice do espetáculo está a dramatização do casamento dos noivos: um cavalheiro e uma dama, os quais interpretam um par romântico e apaixonado. O cortejo é também realizado por todo o elenco, composto por cavalheiros e damas, que utilizam trajes específicos baseados pela distinção de seus sexos/gêneros: homens trajam calça, camisa, colete e chapéu enquanto as mulheres usam “corpos” bordados, um tipo de corseletes, saias volumosas, maquiagens, penteados e saltos altos. Essa configuração é exigida em grande parte do movimento quadrilheiro, independente da região, ainda que em suas composições estejam presentes elementos característicos de cada localidade.

Embora todas as mudanças ocorridas nos festejos juninos, e especificamente, no universo das quadrilhas, tenham sido intensamente discutidas por distintos setores da sociedade. No campo das Ciências Sociais as quadrilhas têm sido objeto de importantes

pesquisas acadêmicas (Lima, 2002; Menezes, 2005; Noletto, 2016; Barroso, 2019). Muitos desses estudos têm focado nas análises dos processos rituais e das tensões entre tradição e modernidade. Em nossa pesquisa orientamos nosso olhar sobre construção da identidade feminina exercida por “homens” que se passam/montam de mulheres nas quadrilhas juninas e que terminam promovendo a ressignificação da estrutura heteronormativa, historicamente preservada e reproduzida pela dança. As damas G são as personagens das quadrilhas que capturam nossa atenção.

A dama G, essa nova personagem nos arraiais juninos, divide opiniões. Os mais saudosos acreditam que tal participação ameaça a tradição da dança e de todos os elementos que remetem a uma memória junina, mesmo que os grupos que permitem tal participação preservem alguns elementos materiais e simbólicos. Conservadores afirmam que a participação das Damas que não são mulheres no sentido biológico, estimula a diferenciação entre as demais, provocando uma situação de rivalidade ou até mesmo de desvantagem. Diferentemente desses críticos, estão aqueles sujeitos que reconhecem tais diferenças, mas não acreditam que exista uma perda de tradição, ao contrário, atribuem ao protagonismo dessas novas personagens a valorização da cultura quadrilheira, que de forma inovadora e inclusiva, oportuniza sujeitos que por muito tempo foram invisibilizados por causa do preconceito.

A participação da população LGBTQ+ nas quadrilhas juninas, principalmente nos bastidores de suas produções, não é um fenômeno novo, pois, em geral, sempre foram esses sujeitos os responsáveis pelas atividades centrais, trabalhando na confecção dos figurinos, nos bordados das saias e chapéus, no preparo dos penteados e maquiagens, na criação e execução de coreografias, entre outras atribuições. A questão da (homo) sexualidade, por mais que fosse percebida pelo público envolvido, não parecia despertar sua preocupação ao ponto de prejudicar a intocada estrutura heteronormativa presente na dança, pois sempre se manteve a expectativa performática exigida por seus dirigentes: casais formados por cavalheiros e damas.

Contudo, para além do que não estava sendo dito, e das cláusulas dos regulamentos dos concursos, o que parecia estar em jogo eram as estruturas de poder que poderiam ser estremecidas com a mudança na conformação dos papéis sociais a partir das nomeações identitárias. Foi analisando minuciosamente alguns discursos que chegamos à dedução de que a resistência por parte de alguns sujeitos/grupos em relação a alteração de gênero dos brincantes reside na constatação do potencial transformador que esse protagonismo possui, sobretudo na sua capacidade de promover mudanças nas relações de dominação que são

sustentadas para manter posições e privilégios sociais a partir do cerceamento dos desejos pessoais relacionados à identidade de gênero.

A primeira descoberta desta pesquisa foi o termo “Dama G” enquanto uma categoria êmica, escolhida para referir-se aos artistas transformistas que participam das quadrilhas juninas, principalmente nos estados do Nordeste brasileiro. Antes, acreditava-se que todas se tratavam de “damas trans”, mas esse uso se referia apenas as mulheres transexuais. A aproximação ao campo revelou as muitas diferenças existentes entre essas as categorias. Em seguida, descobriu-se se tratar de um fenômeno não hegemônico, pois existem muitas quadrilhas que não permitiam a mudança de gênero de seus brincantes, preferindo manter a estrutura heteronormativa dos seus pares. Mesmo assim, foi possível constatar a crescente participação desses atores e a sua capacidade de problematizar a percepção da identidade de gênero, com seu caráter flexível e impermanente.

A autopercepção e a percepção social da identidade são atravessadas pelo fenômeno da passabilidade, ou o ato de se passar, que é utilizada como recurso de visibilidade e de reconhecimento por todos os sujeitos sociais que desejam consolidar sua existência. De igual forma, a passabilidade é usada no meio artístico por todos os brincantes das quadrilhas, onde homens e mulheres são orientados a reforçar essas percepções a partir da utilização de atributos considerados masculinos e femininos. Entretanto, ainda que mulheres trans e artistas transformistas (damas Gs) recorram as tecnologias para construir sua performance artística, a montagem e passabilidade são compreendidas e materializadas de forma distinta. Para as Damas Gs é uma performance artística, sem qualquer ligação com sua identidade social de gênero. Após o espetáculo retorna-se ao estado “normal”. Já para as mulheres trans, esse recurso é utilizado para ratificar a sua identidade social, independentemente da dança.

A decisão para dançar como Dama é voluntária. São sujeitos brincantes que escolhem essa condição identitária. Eles estão cientes de todas as exigências sobre sua performance, seu desempenho não pode pôr em dúvida a capacidade da brincante da quadrilha em exercer o papel. Mas, a depender de quem exerce tal papel, existem diferenças quando se trata da montagem ou construção da personagem. Para as Damas Gs é necessária disposição para se montar, ou seja, transformar seus corpos, disciplinar velhos movimentos que denunciem sua identidade “original”, e aprender outros. É uma oportunidade de divulgar a sua capacidade e talento através da arte transformista/drag.

Já para as Damas Trans dançar na quadrilha com a sua identidade significa confirmar a sua existência, aquela que a duras penas tem sido construída e que por muitas vezes lhe é negada pela sociedade, que insiste em não respeitar a sua trajetória. Ocupar tal espaço, ainda

que seja num contexto artístico, significa uma vitória e ao mesmo tempo um acolhimento. Seja como for, para se dançar como uma dama é preciso atender a expectativa do grupo e da sociedade que aguarda o desempenho dessa brincante na quadrilha.

Independente de qual seja a categoria identitária que se assume, antes ou depois da dança quadrilheira, existe um propósito comum de dar continuidade a compreensão social de como deve ser uma dama. A referência do que se compreende por dama, utilizando da marca biológica alinhada à identidade de gênero, ainda significa a maioria do elenco. Sejam mulheres cis, trans ou de atores transformistas, todos recorrem a uma performatividade cisgênero para reproduzir esse ideal de comportamento. Para pensar a questão dessa performatividade de gênero utilizamos da perspectiva de Butler (2015), que denuncia a ideia de uma identidade de gênero “original”. Para a referida autora, a identidade de gênero é socialmente construída, ela se dá mediante a reiteração ou repetição de um comportamento regrado, orientado por uma norma, um disciplinamento ou ensinamento para que o sujeito aprenda a se comportar de acordo com essa expectativa social. Neste caso, na quadrilha junina, todas as que são classificadas como Damas, precisam reiterar as práticas e atos performáticos pertencentes a uma identidade feminina.

Analisando outros contextos festivos no Brasil é possível perceber que a prática de inversão dos papéis de gênero, ou de identidades, não é uma exclusividade das quadrilhas juninas. Durante as festividades do carnaval, por exemplo, é possível observar nos espaços públicos algumas performances realizadas por homens e mulheres cisgênero e heterossexuais, que se permitem experimentar feminilidades e masculinidades, distintos dos seus gêneros, em busca da diversão que o momento permite. Utilizando de fantasias e sem medo do julgamento alheio, esses sujeitos não se preocupam em ter sua sexualidade questionada. Já no caso de pessoas gays, homens e mulheres trans, ou travestis, esse momento pode representar a possibilidade de assumir publicamente suas identidades de gênero e suas orientações sexuais, para além da dinâmica da festa, proporcionando uma sensação de liberdade.

Sendo dentro ou fora do contexto festivo, essas múltiplas expressões identitárias nos provoca a refletir sobre as diferenças existentes nos papéis sociais que assumimos, e que na maioria das vezes estão pautadas na condição biológica, na anatomia dos nossos corpos, impelindo os desejos a um padrão de sexualidade e de gênero compulsórios. No plano das interações parece-nos que todas as expressões são permitidas aos sujeitos, desde que elas estejam alinhadas normativamente aos atos de masculinidade e de feminilidade. Mas, de fato, só existem duas condições possíveis para existir? sendo homem ou mulher? Como se operacionalizam os mecanismos que são criados para que as regras sejam aceitas? A quadrilha

junina se fez um espaço privilegiado de observação desses aspectos, principalmente a performatividade do gênero feminino executada pelas Damas Gs e trans.

Os passos que ajudarão a responder essas e outras questões serão apresentados em breve, mas é preciso reconhecer que a construção desse “objeto” de estudo nos afetou profundamente. Ela nos levou a refletir sobre os padrões de conduta a que estamos submetidos. Como um espelho, a proposta da pesquisa nos levou a questionar nossa capacidade de agência diante de tantos acordos e negociações sociais para vivenciar com os nossos corpos, os nossos desejos. A princípio, olhar o campo, o “objeto” e os atores da pesquisa parecia nos trazer como resposta a crença daquele lugar enquanto espaço de ruptura, de quebra com as normas sociais e, portanto, de liberdade, acolhimento e de apoio a sujeitos que passeiam fluidamente por espaços distintos, entre papéis sociais de gênero e de sexualidade. Isso, por si só, já nos parecia instigante. Mas a pesquisa social como campo de contestação (Connel, 2016) poderia nos surpreender ao concluir prematuramente tal questão.

A idealização de realizar uma pesquisa atraente e com um tema “novo” precisava ser confirmada. A aproximação ao objeto nos fez perceber da necessidade de considerar alguns pontos: apesar do aspecto inovador de admissão das Damas Gs nas quadrilhas, os papéis sociais “feminino” e “masculino” ainda estavam mantidos. Com suas performances, brincantes reafirmam a norma binária de gênero (cavalheiro x dama) exigida pela quadrilha, pois neste espaço só existem duas possibilidades de participação. A conservação dessas posições é o que dá sentido à dança corroborando com a visão naturalizante e determinante no que diz respeito as relações de poder exercidas sobre os corpos de “mulheres” e “homens”.

Para captar as nuances dessas relações de poder que ocorrem no processo de estruturação das damas Gs nas quadrilhas juninas consideramos pertinente lembrar as advertências de Bourdieu (2010) quando alerta sobre a forma como agem os instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento nos processos de interação, como aqueles que se tecem no contexto das quadrilhas juninas. Palavras de ordem, adereços, cores, gestos e as diversas práticas que constituem o universo simbólico da quadrilha possibilitam o exercício do poder e cumprem, em certa medida, uma função política. Eles são instrumentos de imposição e/ou de legitimação de formas de dominação. Os efeitos que causam nos agentes asseguram o funcionamento de esquemas de dominação e reforçam a manutenção da ordem social e do exercício constante de domesticação dos dominados. Nesse sentido o autor afirma:

“É importante entendermos que as diferentes classes e suas frações, assim como as questões de gênero, estão envolvidas numa luta simbólica de imposição e

definição do mundo social de acordo com seus interesses, de modo que, as tomadas de posição ideológica dos dominantes são estratégias de reprodução que tendem a reforçar tanto dentro quanto fora da classe a crença na legitimidade da dominação de classe” (2010, p. 11).

Por outras palavras, o poder simbólico que opera e assegura o ordenamento social tem a capacidade de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo, bem como orientar nossa ação sobre o contexto social que nos abraça. É através do corpo que a maior parte dessas demandas sociais penetram no âmago do indivíduo. E é sobre eles, os corpos, onde estão inscritos os sinais que simbolizam elementos de uma identidade feminina ou masculina, impostos pelo grupo, seguindo as convenções e normas de gênero estabelecidas pela sociedade. Mas essa condição é recebida como uma imposição ou como uma possibilidade de liberdade? Qual seria a vantagem em assumir um papel de menor prestígio social, como é o da mulher em relação a figura masculina? Vencato (2003) nos ajuda a pensar essa questão, apresentando algumas pistas sobre as consequências da inversão simbólica dos signos de sexo e gênero, que podem significar ou não mudanças culturais efetivas. Na prática, temos verificado que quando se trata da participação das Damas Gs, essas mudanças já têm ocorrido, tanto que nos concursos entre os destaques das quadrilhas (casal de Noivos, Casal Junino e da Rainha da quadrilha) foi criada a categoria da “Rainha da Diversidade” ou “Rainha G” para premiar aquelas que representando a população LGBT tem se destacado nas suas juninas.

Desde 2016, quando percebemos a presença das Damas Gs nas quadrilhas juninas de Campina Grande, constatamos da necessidade de compreender o processo de construção de papéis sociais que tradicionalmente são atribuídos aos sujeitos classificados como homens e mulheres. A proposta de mudança dos papéis de gênero na quadrilha, por mais que parecesse tensionar a lógica binária que sempre foi mantida pela dança, no cortejo entre os pares (damas e cavalheiros), não constituía uma total ruptura com o modelo heteronormativo previsto, pois ainda se tratava de casais numa composição performativa de heterossexualidade e de cisgeneridade.

O processo de construção de uma Dama é iniciado muito antes do espetáculo, com exaustivos ensaios que antecedem o período junino, passando pela confecção dos corpos glamorosos, das saias volumosas, da aplicação de miçangas e cristais, dos bordados dos adereços, até chegar finalmente ao dia da apresentação, onde, com o recurso da maquiagem e utilização da peruca, ocorre a coroação, ou o reconhecimento da Dama G (no caso do artista transformista) que fora construída com meses de antecedência. Todo o custo para produção do

figurino é de responsabilidade das brincantes. Para conseguir produzir seus figurinos, que não são baratos, contam com o apoio de amigos mais próximos e familiares, realizam sorteios e rifas, ou buscam patrocínio com empresas. Das interlocutoras da pesquisa identificamos como principal atividade laboral a prestação de serviços em negócios de beleza, como maquiadoras e cabeleireiras, mas também verificamos algumas que estão contratadas em entidades públicas e empresas privadas.

Quando relatam sua experiência na construção do papel feminino, as interlocutoras revelam que ao adentrar no arraial sentem um grande prazer por assumir aquele espaço e que para isso precisam estar preparadas para cumprir com seu papel de provar toda a sua capacidade de *se passar*; de corresponder à confiança que lhe foi dada pela diretoria da quadrilha e de encantar o público com sua desenvoltura. O reconhecimento do público serve como combustível que alimenta ainda mais o desejo da Dama G de dançar. Os concursos funcionam como uma grande vitrine, pois conta com a presença de diversos atores sociais, corpo de jurados, torcidas organizadas, cobertura midiática, e todo espetáculo adquire um status de ritual, composto por etapas de dança e de interpretação de um drama teatral, cujo resultado é percebido através da interação com a plateia, que grita, canta e aplaude as performances. Logo de início, a euforia toma conta do ambiente quando a música é silenciada e os quadrilheiros entoam com suas próprias vozes o hino da sua junina. É um estado de delírio, que dura aproximadamente 30 minutos, mas que para eles, vale cada minuto exaustivo de ensaio e preparação. Ao final da apresentação, os brincantes de destaque da quadrilha são os mais procurados para tirar fotos com os admiradores. E as Damas Gs são sempre as mais requisitadas.

Entretanto, para vivenciar essa experiência foi necessário aguardar um período de quase dois anos para iniciar a pesquisa de campo. Durante os anos de 2020 e 2021 a pandemia mundial causada pela Covid 19, doença mortal que dizimou milhares de pessoas, suspendeu toda e qualquer atividade empírica, demandando uma mudança metodológica da pesquisa. Por isso, num primeiro momento a única alternativa que se apresentava possível ao trabalho etnográfico era uma readaptação, um modelo metodologicamente viável para aquele instante, e neste sentido, se optou por aderir às novas experiências de pesquisa virtual, a etnografia digital.

O uso das mídias e redes sociais parecia-nos um recurso interessante, e usualmente familiar, tanto pela viabilidade de acesso rápido à dados quanto pela comodidade de conhecer e trocar informações com outras pessoas sem precisar sair de casa, mas ao mesmo tempo se conformaria como uma tarefa desafiadora, pois demandava a construção de uma relação de

confiabilidade e, em certo grau de intimidade entre pessoas estranhas, que nunca se viram pessoalmente, e que dialogariam sobre um tema que para alguns poderia parecer delicado.

Sendo assim, tornou-se fundamental olhar o “objeto” desta pesquisa com muito respeito e cuidado, considerando todas as especificidades apresentadas pelos diferentes atores que dela participam e da forma como se relacionam no campo investigado. Como mencionado, os desafios metodológicos impostos pela pandemia permitiram que o trabalho de campo fosse realizado numa lógica temporal contrária ao que se planejara. O receio da contaminação pelo vírus e a reorganização da rotina laboral de muitas pessoas direcionou o formato da pesquisa. Durante alguns meses de 2021 foram realizadas 04 entrevistas individuais, com duração de 1 a 2 horas em média, sendo 02 realizadas virtualmente e 02 presencialmente². Já no ano de 2022, especificamente no primeiro semestre, foram realizadas 06 entrevistas, sendo realizadas mais 10 no ano de 2023. É importante destacar que os primeiros contatos e entrevistas foi no formato online, utilizando uma plataforma de reuniões virtuais, o que tornou a pesquisa de campo viável.

Como qualquer outro tipo de trabalho de campo, a atividades de investigação, por mais familiar que pareça, exige do pesquisador certa desenvoltura para encarar o desafio de despertar nos seus interlocutores alguns sentimentos em relação à pesquisa: de identificação- porque os interlocutores precisam estar cientes da origem da pesquisa, a motivação e os seus objetivos; de confiança- porque os entrevistados precisam se sentir seguros para compartilhar suas trajetórias de vida, se expor, sem medo de serem julgados ou desrespeitados; e por fim, de reconhecimento- porque os interlocutores precisam enxergar a relevância deste trabalho, e sua contribuição real para modificar concretamente questões do seu cotidiano, ou de um determinado grupo, ou sociedade.

Todos esses sentimentos atravessam mutuamente todas as pessoas envolvidas na pesquisa. Logo nos primeiros contatos percebeu-se que o grupo pesquisado era mais heterogêneo do que se imaginava. Mesmo ciente da pluralidade que envolvia as identidades dentro do campo pesquisado, ou seja, a prática de construção dos corpos das Damas Gs para a participação nas quadrilhas, era indispensável pensa-los para além dos espetáculos. Seria necessário adentrar em outros espaços compartilhados por elas, pois eles poderiam indicar

² As entrevistas presenciais foram autorizadas com a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). Nele constava o objetivo da pesquisa, autorização do uso do som e da imagem e demais cláusulas que garantisse a proteção legal para todos os sujeitos participantes da pesquisa. Nos momentos dos encontros os participantes usaram máscara de proteção para evitar a contaminação do Coronavírus. No primeiro ano da pandemia, em 2020, fui acometida pela doença necessitando de cuidados hospitalares. Tais cuidados permaneceram nos meses seguintes. Neste período só foi possível realizar pesquisas documentais e participação em disciplinas no formato online.

pistas sobre o desejo de assumir uma identidade feminina, de se passar por uma dama, e se elas contaram com uma rede de apoio e de solidariedade para que isso fosse possível. Portanto era necessário conhecer seus familiares, amigos, ambientes de trabalho ou de lazer.

Percebeu-se ainda que por mais que parecesse invasivo buscar informações e histórias pessoais, as interlocutoras demonstraram abertura para partilhar seus sentimentos, e também receptividade, talvez pelo interesse demonstrado por uma “estranha”³, por reconhecer sua participação nas quadrilhas. Ou quem sabe por que enxergavam ali a oportunidade de mudar o olhar da sociedade acerca da população LGBT, ou simplesmente pelo fato de serem ouvidas. Sem nenhuma dúvida, elas seriam ouvidas, sem julgamentos, nem questionamentos sobre o seu desejo e decisão em mudar seus corpos para assumir um papel distinto daquele que há muito tempo lhes foram impostos pela matriz binária de sexo/ gênero.

O compartilhamento das experiências relatadas pelas entrevistas das interlocutoras foi intenso e reflexivo. No entanto, foi necessário considerar que embora as narrativas das entrevistas fossem acatadas como uma excelente ferramenta metodológica, possibilitando a aproximação ao objeto pesquisado, e a confirmação ou não das hipóteses da pesquisa, talvez estivesse carregada de memórias e sentimentos indesejados, o que poderia torna-las seletivas. As trajetórias de vida podem revelar aspectos considerados banais da vida cotidiana, mas também experiências marcantes. Mesmo que tenhamos a ideia de que a vida seja definida como um conjunto de acontecimentos que ocorrem de forma cronológica, como se seus momentos obedecessem a uma ordem coerente e orientada, sabemos da seletividade de experiências de acordo com a forma como somos afetados.

Desta maneira compreendemos na narração dos percursos e das trajetórias de um sujeito, uma organização dos acontecimentos, considerados significativos, estabelecendo entre eles conexões para lhe dar sentido. Lembramos de Bourdieu (1986), em sua compreensão a respeito do relato de vida, que para ele pode variar tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, e que tende a aproximar-se do modelo oficial da apresentação de si, estando geralmente atrelada ao mecanismo de adequação e unificação das práticas e das representações que ele denomina habitus. O relato de vida imprime sempre uma relação de confiança entre o interrogador e o interrogado, que apresentará todo o seu esforço de apresentação de si, mas também de produção de si. Para o sociólogo ⁴ é preciso “supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar

³ Esse lugar de estranheza refere-se ao sentimento experimentado pela pesquisadora quando iniciou o processo de pesquisa no campo, uma vez que não pertencia a quadrilha, nem tampouco se identificava em outra categoria que não fosse a de mulher, cisgênero e heterossexual.

⁴ A ilusão biográfica, 1986.

sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário”.

Para iniciar todo o percurso investigativo, levantamos como questões: as transformações ocorridas na configuração da quadrilha, no que diz respeito ao gênero/sexualidade, estariam mais diretamente ligadas a uma abertura moral de seus organizadores, por perceberem as mudanças ocorridas no mundo social sobre a diversidade? Como os sujeitos constituem suas subjetividades e performatividade, permitindo novas formas de pensar os espaços e ocupá-los com seus corpos? Trata-se de uma simples brincadeira de inverter os papéis sexuais e de gênero num contexto festivo? Através da passabilidade e da montagem, mesmo que pareçam ratificar a tradição binária presente na quadrilha, as damas Gs promovem a resignificação e reedição da noção de tradição e de cultura presentes na dança? E por fim, ainda que as quadrilhas juninas se constituam como espaços de acolhimento do público LGBT, e, portanto, de diversidade sexual e de gênero, significa que inexistam conflitos e disputas simbólicas e materiais em seu interior?

Na tentativa de confirmação de tais hipóteses partimos para o desenvolvimento deste trabalho organizando-o, a princípio, em cinco capítulos. No primeiro capítulo, **“Gêneros em trânsito: corpos “masculinos” x performances “femininas” no arraial junino”**, decidimos realizar um resgate histórico sobre o fenômeno “brincar de gênero”, apresentando a primeira quadrilha junina a usar desse artifício em Campina Grande nos anos de 1980. As Virgens da Seca foi criada com a proposta de promover a diversão entre amigos e jovens da cidade, através da permissão da inversão dos papéis entre homens e mulheres durante sua participação na quadrilha. Durante os festejos juninos na cidade, os brincantes da quadrilha que se identificavam como homens se vestiam de damas e as mulheres de cavalheiros, sem levantar qualquer questionamento moral ou de ruptura com a tradição da festa. Naquele período não interessava ao grupo problematizar os papéis sociais de gênero nem de promover discussões acerca da identidade.

Para alguns interlocutores da pesquisa, que relembrou com orgulho o que viveram naquele período, a irreverência usada pelos brincantes, juntamente com a inovação musical e estética terminaram por influenciar a forma de se dançar quadrilha, marcando o início do processo de modernização de outras juninas. Concomitante a isso, a cidade acompanhou a consolidação do “Maior São João do Mundo”, uma referência a grandiosidade da festa que passaria a celebrar os festejos dos santos católicos durante 30 dias. Muitos dos elementos

ligados à memória junina da cidade foram sendo modificados, dentre eles, a própria disposição territorial dos festejos, que passou a ser concentrado no Parque do Povo, local construído para realização dos eventos. A festa que historicamente esteve carregada de representações simbólicas, que remetiam a um passado ambientado no mundo rural e à devoção religiosa, se viu marcada pela urbanização e modernização de suas manifestações. Ainda assim, se observou um forte apelo a manutenção do seu caráter tradicional, cujo sentimento de pertencimento do povo vem sendo nutrido até os dias atuais.

Como registro dessas transformações utilizamos como referência a pesquisa desenvolvida por Lima (2002) que investigou o processo de idealização do “Maior São João do Mundo”, identificando nos registros documentais e midiáticos e das narrativas de seus interlocutores, as nuances discursivas em torno do “caráter tradicional” e do “respeito às origens” em relação ao processo de modernização da festa. As quadrilhas como um de suas principais manifestações, também foram observadas pela autora, que identificou nas Virgens da Seca um exemplo de distanciamento do caráter tradicional atribuído as demais quadrilhas.

A inserção das damas Gs nas quadrilhas, ocorrida na primeira década dos anos 2000 não chegou a ser discutida pela autora, mas certamente esse fato esteve envolvido no processo de transformação identificado em seu estudo sobre o surgimento de novos sujeitos e elementos na festa. Dessa vez, não se tratava de uma brincadeira de gênero, mas da oportunização de pessoas que se identificavam como LGBTs e que tinham o desejo de dançar na quadrilha usando da mudança de gênero. Em Campina Grande, a junina Moleka 100 Vergonha, uma quadrilha composta por jovens, moradores do bairro das Malvinas, na zona leste da cidade, foi uma das pioneiras em conceder espaço para a sua primeira dama G, no ano de 2006. Essa mudança será apresentada de forma detalhada, através da narrativa de sujeitos que participaram deste processo. Como uma das principais referências no movimento quadrilheiro, a quadrilha vem sustentando sua percepção sobre a importância do papel desses atores e daquelas pessoas que a partir da experiência como dama G, resolveram realizar a transição de gênero definitiva, como é o caso de algumas damas protagonizadas por mulheres trans.

O desenvolvimento desse processo de mudança nas quadrilhas juninas, a partir da inclusão das damas Gs, é descrito no primeiro capítulo desta tese. Essa primeira parte demonstra que as quadrilhas juninas continuam protagonizando um importante papel de transformação não somente no âmbito cultural-festivo, mas também social, deixando de ser apenas um instrumento de entretenimento e confraternização dos seus/suas brincantes, para se tornar espaço de produção e de reflexão sobre outras possibilidades de subjetividades, muito

embora ainda conserve como tradição a dança executada por casais idealizados numa perspectiva heteronormativa. Com a visibilidade do público LGBT nas quadrilhas juninas, seja na esfera da produção dos festejos- coreografia, execução dos preparativos de beleza, como penteados e maquiagem, idealização e confecção dos figurinos- seja protagonizando papéis sociais de gênero distintos, as quadrilhas juninas tornaram-se espaço de acolhimento e de respeito aos desejos dos seus brincantes, ainda que estejam sob o controle de seus dirigentes.

No segundo capítulo, consideramos os aspectos subjetivos das damas quadrilheiras que se fizeram interlocutoras desta pesquisa. Os diversos aspectos que constituem o processo de passabilidade e de montagem que ocorre nas quadrilhas foram captados através de diversas entrevistas. As entrevistas foram um dos recursos metodológicos que mais utilizamos durante o trabalho de campo. Com o título **“Uma é plural- as muitas formas de ser uma Dama”**, a ênfase nesse capítulo prima pelo reconhecimento e importância do relato livre, dotado de afetividade, carregado de investimento emocional das vozes que foram convidadas a reexperimentar e reviver os fatos que marcaram suas histórias, ao ponto de tornar suas narrativas elementos importantes de análise que poderiam sustentar (ou não) o trabalho de afinamento e construção teóricos.

Mesmo se tratando de compartilhamentos carregados de emoção e de subjetividades, sabia-se da necessidade da preservação do rigor científico para a construção e validação do conhecimento teórico que toda pesquisa social exige. Mas sempre se manteve como proposta o compromisso de fazer desse exercício acadêmico uma oportunidade de reflexão sobre as relações sociais e o debate acerca das “identidades de gênero”, a partir de uma perspectiva educativa e libertadora. Havia um receio em reproduzir perspectivas sobre alguns estudos que foram julgados por terem utilizado das vivências da população LGBT como meros “objetos” de pesquisa, negando a ela a coparticipação na construção teórica das investigações. E essa inquietação se tornou ainda mais presente na medida em que algumas interlocutoras narravam ter participado de outras pesquisas que envolviam suas experiências sexuais ou de gênero, mas que nunca tinham recebido um retorno sobre os resultados da investigação. Foi a partir dessa constatação que surgiu a pretensão de ampliar o resultado final da pesquisa, com a produção de um documentário e de uma exposição fotográfica das performances e montagens das damas, com o objetivo de promover uma maior visibilidade de suas performances artísticas.

A partir das entrevistas descobrimos que no universo quadrilheiro estão presentes todos os tipos de corpos, aparências e subjetividades, inexistindo um único perfil identitário.

Outra constatação relevante é que o processo de participação como Damas G dentro do ambiente da quadrilha se altera de acordo com o contexto local, levando-se em consideração aspectos econômicos, sociais, raciais entre outros. Só foi possível tal constatação quando optamos em ampliar o campo da pesquisa, e para tanto, dialogamos com Damas Gs de alguns estados do Nordeste, o que nos possibilitou perceber as nuances e particularidades vivenciadas pelas brincantes em suas respectivas quadrilhas, e a forma como elas percebiam e defendiam esse espaço. Além disso, a questão central da passabilidade nunca esteve pautada por uma análise quantitativa, mas com experiências aleatórias que envolvem identificações, tanto que dizem respeito a sexualidade quanto ao gênero.

Durante o percurso investigativo da pesquisa de campo, que foi realizada inicialmente no formato virtual, e depois presencialmente, nos deparamos com algumas informações que revelaram para a importância de se ampliar o campo analítico sobre a questão de gênero e da sexualidade atravessados por questões igualmente importantes como a cor/raça e a classe social. As muitas experiências apontadas pelas Damas Gs, representadas por artistas transformistas, mas que também se auto denominaram drag queens, revelaram as diferenças existentes entre outras damas do elenco, como as trans, por exemplo. A construção corporal das damas Gs ocorre de forma diferente das damas trans. Os acordos de convivência auxiliam nos processos de disputas e de conflitos, fazendo emergir a importância da compreensão sobre a passabilidade e seus marcadores, onde, a condição de ser dama de quadrilha vai além de romper a estrutura binária masculino x feminino, mas de *se passar* por mulher obedecendo a um padrão que estabelece como deve ser um corpo passável, bonito e apresentável.

Durante a fala de uma Dama G negra, por exemplo, foi possível constatar a necessidade de realizar a análise do fenômeno da passabilidade, na dimensão entre gênero e sexualidade, atravessada por outro marcador social, a raça/etnia. As Damas Gs mais passáveis, segundo o relato, são aquelas consideradas as mais femininas, por estarem dentro de um padrão de beleza vinculado a percepção europeia, com traços mais delicados, com cabelos e olhos claros, pele branca, e formato de rosto mais finos.

Todo o processo investigativo foi pautado pelo respeito e pela confiança. Cada dama que foi entrevistada teve sua liberdade garantida para compartilhar seus sentimentos, e experiências vividas como uma brincante quadrilheira que se viu autorizada a incorporar o papel como dama, seja ela G ou trans. As relações de trabalho e familiares também foram relatadas. Algumas carregadas de sentimentos positivos e de acolhimento, enquanto outras revelaram os desafios da rejeição por sua decisão. Para se ter uma melhor compreensão do processo de participação desses sujeitos, consideramos coerente coletar dados e informações

documentais, a partir de trabalhos jornalísticos e produções acadêmicas, e ouvir outros atores sociais que também fazem parte do movimento quadrilheiro, como é o caso dos representantes de entidades organizativas envolvidas no processo de produção dos concursos: as Ligas e Federações estaduais e Associações locais.

Se antes do controle da pandemia só foi possível realizar os primeiros contatos através do meio virtual, como a netnografia (nos anos de 2020 e 2021) e que somente no ano de 2002 foi possível o encontro presencial com a maioria das interlocutoras, estava claro que deveria ocorrer um período de amadurecimento nas relações que estavam tentando ser estabelecidas, o que terminou por atrasar o planejamento da pesquisa de campo. Como recursos iniciais utilizamos da plataforma de reuniões online (Google Meet), e do aplicativo para celular WhatsApp, para contatar as Damas Gs e demais atores que atuam na organização de concursos de quadrilhas nos estados da Bahia, Piauí, Ceará e Paraíba. Esses encontros foram direcionados a partir de uma prévia pesquisa realizada na internet, principalmente por meio de redes sociais, como o Instagram, na tentativa de localizar possíveis interlocutoras que compartilhassem da experiência de dançar nas quadrilhas como Damas Gs. Na rede social Instagram, os perfis @Transjunina Oficial, @Rainhas da Paraíba, @Rainhas juninas da diversidade, foram a porta de entrada para os primeiros contatos com as Dama Gs de outros estados.

É importante mencionar que para escolha dessas interlocutoras seguiu-se como único critério o fato de ser dama G ou dama trans na quadrilha, independente de raça, cor, classe, idade, gênero, sexualidade, localidade. O relato mais comum, entre a maioria, é que quase todas iniciaram sua vida quadrilheira ainda muito jovens, na adolescência, e em alguns casos dançando como cavalheiros. Das 16 damas entrevistadas, 11 se identificaram como dama G, como artistas transformistas, desenvolvendo trabalho artístico como dançarinas, apresentadoras, coreógrafas, maquiadoras, entre outras atribuições, e 05 se identificaram como mulheres trans, mantendo sua identidade feminina na vida social, para além do ambiente quadrilheiro. Nenhuma das entrevistadas negou-se a dar entrevista, e foram devidamente informadas sobre o tema e os objetivos da pesquisa.

O terceiro capítulo, “**A procura pelo feminino: performatividade e passabilidade de gênero como caminhos teóricos para compreender uma identidade**”, utilizamos como chave teórica a contribuição de Judith Butler e a performatividade de gênero, e de Tiago Duque em sua reflexão sobre passabilidade. A categorização de uma identidade feminina é aqui problematizada para além da representação da Dama quadrilheira. Busca-se discutir como as relações sociais são construídas a partir da compreensão e da nomeação das

identidades sociais dos sujeitos cuja consolidação é materializada em seus corpos, através do binarismo sexual e de gênero. Tomamos também como referência alguns estudos com perspectivas distintas sobre identidade e gênero (Louro (2001), Vencato (2003), Bento (2006), Benedetti (2005), Kulick (2008), entre outros), por identificar nesses trabalhos que os temas são problematizados a partir do movimento de (re)construção, das mudanças e transformações corporais a partir de experiências trans e de travestis. Desta forma tentaremos compreender como os atores sociais desempenham papéis -sexuais e de gênero- de acordo com seus desejos e a partir de expectativas dos grupos sociais as quais pertencem.

As instituições sociais se configuram como agentes de nomeação e de fabricação das identidades. Como bem nos lembra Durkheim, pensamentos, atos e sentimentos são orientados conforme as forças de coerção social que recaem sobre os indivíduos. O resultado dessa força de coerção é a (re) produção de mecanismos reguladores que sejam capazes de controlar os corpos, desejos e as subjetividades dos sujeitos, bem como a manutenção de elos que assegurem a manutenção da ordem social. De algum modo, mesmo aparentemente livres, os sujeitos escolhem por permanecer no processo de sujeição, inseridos em padrões de comportamento determinados socialmente a fim de se sentirem aceitos e seguros.

As performances e recursos de passabilidade (ato de se passar) utilizadas pelos sujeitos, são elaboradas a partir da noção de identidade (própria e social), e atravessadas pelo fenômeno corporal. Na perspectiva sociológica de Bourdieu (2002), o corpo está diretamente ligado à noção de *habitus*, ou seja, às disposições incorporadas pelo sujeito, transformadas em posturas corporais, podem servir como meio de explicar como funciona a vida cotidiana, neste caso, como ele usa seu corpo para se relacionar. O corpo é, portanto, o elo que liga o sujeito ao mundo, no caso, ao grupo, e se permitir ser moldado por ele é garantir o sentimento de pertencimento social. Essa noção torna-se fundamental para a compreender como as Damas Gs estão dispostas a construir seus corpos para sentirem-se parte da quadrilha junina. É ele quem emprega a noção de “capital corporal”, afirmando que as propriedades impressas no corpo funcionam como capital para obtenção de ganhos sociais, para conceder à representação dominante do corpo um reconhecimento incondicional.

Quanto à ideia de identidade concordamos com Stuart Hall (2002), ao reconhecê-la numa perspectiva cambiante, e não fixa. Para o autor, a identidade que os sujeitos acreditam ter é resultado de um conjunto de práticas e de comportamentos pautados em valores e discursos que podem sofrer alterações. A partir do contato com outros sujeitos e culturas, é possível que as identidades sejam transformadas. E o ato de desqualificar a identidade do outro se dá pela rejeição de outras possibilidades de vivências que não se pautam nos mesmos

princípios morais hegemônicos de certos grupos. Na mesma linha, Butler (2017) afirma que não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero, mas a construção de uma identidade performativa, oriunda dessas próprias expressões que são vistas como seus resultados.

A performatividade de gênero entra no rol dos estudos da Teoria Queer e de sua política pós identitária, e tem Judith Butler como uma de suas referências teóricas. Ao problematizar a fixidez das identidades, representantes desse movimento teórico/político contestam o conhecimento e as hierarquias sociais dominantes, principalmente as que envolvem as questões de gênero e de sexualidade e seus binarismos. A performatividade é um recurso utilizado por todos os sujeitos e não somente por pessoas que atravessaram as fronteiras de gênero, como as pessoas trans ou travestis. As Damas Gs das quadrilhas juninas, performam uma identidade feminina a partir da aparência, mas também da reprodução de comportamento que são reiterados duplamente, ou seja, já foram realizados anteriormente. No entanto, mesmo assumindo essa performatividade supostamente feminina, elas não deixam de ser sujeitos masculinos, e, neste sentido, por estarem enquadrados dentro dessa categoria identitária, reproduzem também comportamentos de “homens”. Durante a paródia de gênero realizada por esses artistas, as expressões de ambos os gêneros são colocadas à mostra, revelando uma disposição, e também fragilidade das fronteiras identitárias que sempre foram discursivamente apresentadas como intransponíveis.

Essa performance artística representa os sujeitos que são identificados na sociedade como inadequados, desviantes, ou dissidentes, por infringirem as normas que dizem respeito aos papéis sexuais e de gênero, e que estão sempre sujeitos à estigmatização e banimento social. Goffman (2008) afirma que tais sujeitos sofrem estigma por não corresponderem a “expectativas normativas” ou padrões de normalidade aceitáveis por determinados grupos sociais. Da mesma forma Becker (2008), identifica nas regras sociais, e nos rótulos como resultado de construções sociais e políticas, onde determinados grupos impõem suas visões de mundo como mais corretas e, portanto, mais legítimas em relação aos outros considerados desviantes. A esse respeito, Amorim (2019) utiliza da compreensão de Junqueira (2012), ao considerar:

O discurso de categorização das sexualidades como desviantes atua como forma de validar as formas consideradas “naturais” de sexualidade. Ou seja, uma sexualidade “natural” é (re)produtiva e (re)produtora, mas somente pode existir em contraponto a uma sexualidade considerada “anti-natural”, porque improdutiva e imprestável. Portanto, as travestis, as gays, as lésbicas, os bissexuais e as transexuais, ao desestabilizarem padrões de sexualidade que devem obedecer às “normas de gênero, à matriz heterossexual e à heteronormatividade” (2012, p. 67), são categorizadas

como transgressoras, desviantes, ao passo que são concebidas, também, como conduta da sexualidade, do corpo e do gênero.

Sobre a passabilidade, contribuiu de forma decisiva a compreensão de Duque (2017), ao reconhecer as experiências de passar por homem e/ou mulher como performances contemporâneas de feminilidades e masculinidades que revelam normas e convenções do que tem sido reconhecido como “homem” e “mulher” em nossa sociedade. O sucesso ou o fracasso de ser passar, segundo ele, estaria ligado a múltiplos e contingentes contextos, nos quais os sujeitos encontram-se inseridos. Com o recurso da etnografia, o autor desenvolveu uma apresentação dos pressupostos que envolvem as manifestações da passabilidade a partir dos relatos de vida dos seus interlocutores, pessoas com experiências de *se passar por* na cidade de Campinas, em São Paulo. Em sua perspectiva investigativa, o autor elabora o conceito de "montagem estratégica", analisando a experiência de adolescentes que vivenciam a travestilidade, não de forma definitiva, mas com a possibilidade de reverter a feminilidade. Para o autor, essa nova travestilidade tem relação com o estigma e vergonha, e as subjetividades são produzidas por novos dispositivos de controle e formas de resistência.

Por se tratar de um termo amplamente utilizado, mas também considerado controverso, principalmente pela população trans, a passabilidade será desenvolvida de forma mais aprofundada. De forma simples, podemos entender como passável o sujeito que é percebido como cisgênero, que consegue se passar utilizando uma identidade de gênero a qual ele se reconhece, e que não necessariamente esteja alinhada ao sexo que lhe foi atribuído no nascimento. A noção de sexo aqui é diferente de sexualidade, que tem relação com a orientação sexual, ou preferência de parceiro/a que o sujeito possui em sua vida íntima. No que diz respeito ao gênero, a passabilidade tem a ver com a forma como a pessoa é percebida por outras, confirmando uma identidade legítima, autoreconhecida e autodeclarada. Entretanto, utilizaremos um outro momento para desenvolver a categoria “montação” por perceber que esse termo também é verbalizado pelas interlocutoras, sobretudo pelas artistas transformistas ou as drags.

A passabilidade de gênero se configurou como recurso que permite a participação das pessoas trans e artistas transformistas como Damas nas quadrilhas juninas. Neste campo artístico onde o papel de gênero está definido em apenas duas categorias (masculino e feminino), esses sujeitos são convocados a incorporar personagens femininas, sejam elas damas ou rainhas, estando dispostas a utilizar de todos os recursos e mecanismos, materiais e simbólicos para que a construção dessa personagem, de se passar por mulher, seja indefectível. Ainda que para isso elas precisem transformar os seus corpos, disciplinando os

seus movimentos, e recorrendo a procedimentos estéticos invasivos e nada confortáveis. No caso das Damas Trans essa passabilidade é reforçada de forma sutil e delicada, uma vez que, assim como as damas cis, elas já usam deste recurso no dia a dia, na sua vida social. Neste sentido, surge como questão: a passabilidade de gênero presente na quadrilha, usada tanto por damas Gs, quanto por Trans pode ser considerada uma ação disruptiva ou ela reafirma a manutenção da norma de gênero social?

Como mencionamos, o termo Dama G foi escolhido pela pesquisadora por se apresentar como uma categoria êmica⁵, ou seja, trata-se de um termo utilizado pela maioria das pessoas entrevistadas, e que funciona como “guarda-chuva”, por abarcar um amplo campo classificatório de identidades sexuais e de gênero (transformistas, drag queens, ou “gays afeminadas”)⁶. Mas também descobrimos que as Damas trans participaram dessa construção. Estudiosos como Vencato (2003), Benedetti (2005), Kulick (2008), Bento (2017) e Duque (2019) desenvolveram pesquisas (com interesses de estudos e campos específicos) utilizando algumas dessas categorias identitárias e partirão delas a contribuição para compreender o campo de estudo da presente investigação.

Vencato (2003), analisando o processo de negociação de identidades drags queens na Ilha de Santa Catarina, apresenta os conceitos de transgênero e cross-dressing, enquanto fenômenos que trabalham com manifestações de transvestismo, a partir da apropriação de roupas e de signos femininos por sujeitos que deveriam usar de signos masculinos, indicando que a diferença entre drags e transgêneros encontra-se nos aspectos como temporalidade, corporalidade e teatralidade. A abordagem analítica de Vencato sobre o protagonismo das drags nos ajudou a pensar a categoria artística que se fez mais presente durante as narrativas das interlocutoras. De igual forma, lançamos mão da experiência autoetnográfica de Braga (2018) que aborda o processo criativo de construção de uma personagem drag queen objetivando refletir acerca do uso de marcadores sociais do gênero feminino na performance.

Em Benedetti (2005), a análise sobre a experiência de montagem com as travestis de Porto Alegre, nos proporcionou uma série de elementos considerados relevantes para pensar o protagonismo LGBT, principalmente a partir das narrativas de suas interlocutoras. Com um trabalho de descrição e análise impecáveis, o autor demonstra cada elemento utilizado para a

⁵ Na Antropologia o termo êmico é utilizado para demonstrar como as pessoas locais pensam, se percebem, e categorizam o mundo, suas regras de comportamento, o que tem significado para elas e como imaginam e explicam as coisas. Ver Kottak, *Antropologia Cultural*, 2006.

⁶ No decorrer deste trabalho existe um detalhamento de cada uma dessas classificações identitárias, mas basicamente a suas diferenciações ocorrem de acordo com a mudança corporal que pode ser radical e definitiva ou reversível, além da própria auto identificação.

transformação no e do corpo para que uma travesti seja reconhecida como mulher. Através do recurso narrativo, apresentou como as alterações corporais são vivenciadas de diferentes formas: da preparação da pele, das unhas, da depilação dos pêlos, dos cuidados com o cabelo, da sobrancelha, da entonação da voz, da escolha dos sapatos e roupas, entre outros, e são importantes no processo de construção da corporalidade e do gênero travesti. Sua conclusão é que a montagem se configura enquanto um processo de manipulação e construção de uma apresentação que seja suficientemente convincente, sob o ponto de vista das travestis, de sua qualidade e identidade feminina.

O antropólogo Dom Kulick (2008), nos apresenta um estudo sobre as experiências das travestis de Salvador, a partir da compreensão das transformações que são realizadas nos seus corpos, em busca de atingir um ideal de feminilidade, que vai desde a utilização de indumentárias socialmente concebidas como do gênero feminino, como roupas e acessórios até a intervenções nas estruturas corporais como utilização de hormônios e próteses nas regiões das nádegas e seios, tidos como símbolos de uma corporalidade feminina brasileira.

No que diz respeito as experiências transexuais, tomamos por referência a pesquisa acadêmica realizada por Bento (2017), ao se aproximar de pessoas trans que buscavam atendimento na rede de saúde, no Estado de Goiás, afim de serem selecionadas para a cirurgia de transgenitalização. Utilizando de histórias de vida, a autora adentrou na intimidade das interlocutoras que buscavam mudar os seus corpos, cirurgicamente ou não, para se tornarem mais “reais”. Ao questionar o processo de patologização da experiência trans construído e universalizado pelo saber médico, a autora confirma o caráter ativista da pesquisa, propondo a desconstrução do suposto “transexual verdadeiro”.

Sabendo da necessidade de analisar a performance artística das Damas Gs e o processo ritual que envolve o universo quadrilheiro, no quarto capítulo **“Fomos feitos para dançar: performances Gs e dimensões rituais das quadrilhas juninas”** decidimos por realizar uma reflexão antropológica sobre a produção do espetáculo da quadrilha, com a preparação dos brincantes durante os ensaios, do figurino e da coreografia. Tomando como ponto de partida a compreensão de ritual, drama e performance, analisamos o protagonismo das damas em três momentos: a preparação, a apresentação no concurso e a fase de desmontagem.

Enquanto condição de existência, as *quadrilhas* carregam a responsabilidade de reproduzir uma estética que está ligada a um imaginário popular que dá origem a festa junina, representada nas indumentárias, coreografias, expressões corporais de seus participantes, revestidas por símbolos e códigos que são próprios do folgado. No que diz respeito ao ritual do espetáculo apresentado pelos quadrilheiros, é importante destacar que a dança não se

resume a exibição da coreografia ensaiada, mas também do teatro, onde são encenadas situações vivenciadas no cotidiano. Desde o início da apresentação até o ato final do espetáculo, as coreografias são executadas conforme foram ensaiadas para o concurso, e que está dividido entre a apresentação inicial que revela o tema escolhido no presente ano, a encenação do casamento matuto⁷, e a fase de conagração dos brincantes pelo “final feliz”, quando se despendem da plateia. Mas toda essa encenação é também atravessada por uma contação de história que reflete questões e conflitos presentes na vida cotidiana. Desta maneira, todas as performances realizadas pelos brincantes estão carregadas de ficção, mas também de realidade.

De acordo com Diana Taylor (2013)⁸ as performances funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de comportamentos reiterados- ou “duplamente comportados”. Essa definição é atribuída à Richard Schechner (2006)⁹, que também considera que as performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. São “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ou seja, ações familiarizadas, já realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam.

No que diz respeito a performance “feminina” realizada pelas Damas Gs na quadrilha, a obediência à reprodução do comportamento que é executado pelas damas cis (mulheres, no sentido biológico) é a rerepresentação do que ocorre na sociedade. A performance ritualizada pelas damas Gs funcionam tanto como um comportamento mimético, pois elas reproduzem ou imitam as damas mulheres no contexto do folguedo, mas em alguns casos também como dispositivo de compreensão do comportamento assumido socialmente e encenado na vida “real”. Goffman (1959) afirmou ao considerar o mundo social enquanto um palco onde também se representa, e nas interações sociais nossos atos e comportamentos também são constantemente treinados e ensaiados, ou seja, são performados a fim de ajustar-se ao padrão socialmente estabelecido. Isso ocorre num tipo de jogo de atuação, onde ator e observador encontram-se entrelaçados numa relação de interesses e manipulações.

⁷ Quando se refere a categoria “matuto”, o dicionário Michaelis apresenta o indivíduo que vive no campo e cuja personalidade revela rusticidade de espírito, falta de traquejo social; caipira, roceiro, jeca. Na quadrilha junina tradicional é comum a representação dessa personagem a partir da performance de cavalheiros e damas cujos trajes correspondem a essas características.

⁸ Traduzindo performance. In: Dawsey, J. C. et al. (orgs). Antropologia e Performance. Ensaio NAPEDRA. São Paulo: Terceiro Nome. (2013)

⁹ O que é performance??. In: Performance studies: an introduction. New York & London: Routledge (2006)

Porém, ainda que pareça uma obrigatoriedade, elas revelam nessa possibilidade a “conquista de espaço”, e “realização de um sonho”, corroborando com a afirmação de Victor Turner (1987)¹⁰. O referido autor entende que a subjetividade que caracteriza um estado performático, liminar, surge como efeito de um “espelho mágico”, como se possibilitasse a passagem de uma realidade para outra. Por essa razão, utilizamos também da contribuição de Turner ao afirmar que a performance é parte integrante da experiência e sua relação com o ritual e o drama (2015). E, neste sentido, compreendemos que o processo de montagem, que torna viável a passabilidade, funciona como uma porta de passagem de uma estrutura para a antiestrutura, um momento de transitoriedade, ou de fuga provisória de uma realidade tida como “normal”/ ordinária, ou como comportamento restaurado, como afirma Schechner (2003).

Langdon (2007), também destaca a importância dos ritos para compreender os processos sociais, que não são harmônicos, expressos desde as mais banais ações até os eventos considerados sagrados. Para a autora os ritos “constituem a própria ação social e as identidades dos participantes” (p.6). Os ritos de passagem ocorrem em ocasiões dotadas de caráter especial, importantes na trajetória da vida. “Alguns autores introduziram a noção de “performance cultural” ou “performance” para expressar a multiplicidade de formas rituais que estruturam e permeiam a vida, estas incluindo os ritos sagrados (cultos religiosos, formaturas, cerimônias cívicas) as formas de entretenimento (teatros, circos, festivais, festas, espetáculos, jogos e esportes) e os processos políticos (atos judiciais e estaduais, manifestações étnicas, greves e até os tumultos” (ibid., p. 9).

Um outro ponto revelador é que durante a atuação das Damas Gs, a performance também é compartilhada pela plateia, que como uma torcida organizada aclama emocionada o desempenho dessas dançarinas, com gritos de guerra, e vestidos com as camisas de seus “times”, no caso, seus nomes artísticos. “As performances culturais são profundamente reflexivas, na medida em que são formas culturais sobre a cultura, formas sociais sobre a sociedade; elas são memoráveis e replicáveis, servindo assim como mecanismos de continuidade cultural; e são notavelmente eficazes em constituir públicos, disseminar conhecimento, elicitando comprometimentos e envolvimento participativos, levando as pessoas à ação, e mais” (Bauman, 2008, p.8).

¹⁰ Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência de Victor Turner. In: Cadernos de Campo, 13 [2005]

E, por fim, buscaremos demonstrar como, uma vez concluída a apresentação, as Damas Gs retornam ao estado ordinário, ou seja, voltam ao seu papel “normal”, podendo esse “retorno” dar origem a uma nova realidade. Quando o espetáculo se encerra, e uma vez que passaram pela experiência em assumir novas identidades, como esses sujeitos se percebem e são percebidos. O antropólogo Arnold van Gennep (1978) percebeu que as mudanças ocorridas na vida do indivíduo constituem etapas importantes para constituição de sua existência e na sua relação com os demais, e dividiu o processo ritual em três fases: o primeiro consistiria na separação do iniciante de seu grupo social original, seguida pela segunda etapa, um período da transição de identidade social do iniciante em que ele estaria entre posições (na margem, ou *limen*), e finalmente esse processo seria finalizado com sua reagregação, ou incorporação ao novo grupo social.

Para concluir nossa compreensão sobre a natureza simbólica das festas, lançamos mão do trabalho etnográfico realizado por Cavalcanti (1998). Esse trabalho nos ajuda a compreender como funciona o *modus operandi* das quadrilhas: a produção e preparação dos espetáculos, desde a escolha do tema, da participação dos brincantes, da confecção dos figurinos, até os efeitos das competições e os concursos nas plateias, e sua representação pelos canais midiáticos.

Finalmente, no quinto e último capítulo “**Trajetórias da experiência de pesquisa**” apresentaremos como se deu o processo construção, delimitação do nosso objeto de estudo e a vivência da inserção no campo de pesquisa. Da mesma forma, nesse capítulo fazemos uma apresentação dos objetivos da pesquisa e do estabelecimento de relações afetivas, que só foi possível com a relação de confiança que foi construída. Nesta sessão serão compartilhadas as estratégias utilizadas para percorrer caminhos de realização na busca de dados empíricos, as etapas de observação, a produção dos registros audiovisuais, a realização das entrevistas e a descrição de outras técnicas de coletas de informações que usamos na execução do nosso estudo.

Sendo assim, a partir dos motivos aqui apresentados buscamos tecer algumas reflexões que consideramos significativas para os estudos sobre identidade e os papéis sociais de gênero dentro de umas das maiores expressões dos festejos juninos. Entretanto, mais do que isso, estudar os papéis sociais de gênero no universo quadrilheiro nos leva ao movimento de reformulação do que se compreende por tradição e cultura na sociedade quando problematizamos as identidades performadas por homens e mulheres. Pensar tais categorias é (re) conhecer e admitir a história de sua genealogia, a partir dos discursos que as empregam

de acordo com as vivências de seus interlocutores/as, nos aspectos temporais e espaciais, que desde sempre se mostra fragilizado e fluido.

E, dessa maneira, podemos concluir da mesma forma que o tempo e o lugar são modificáveis, fazendo com que noções de “verdades” se diluam no ar, outras possibilidades de existência que ultrapassem essas duas opções binárias são perfeitamente possíveis, inclusive a fusão entre elas: identidades não identificadas, indefinidas, fluidas e descompromissadas. O resultado que esperamos alcançar é garantir o fomento a muitos outros estudos-ações, incentivar mais movimentos que lutam diariamente pela dignidade das pessoas, independente da escolha de sua identidade de gênero ou de sua sexualidade, numa perspectiva de defesa intransigente e não negociável de seus direitos.

Sabemos que a violação de diversos direitos envolve a existência da população LGBT+, principalmente as pessoas que estão mais expostas como é o caso de pessoas trans e travestis. Muitos sofrem inclusive com problemas de saúde, principalmente de ordem mental e emocional, pela constante situação de negação, principalmente pelo seu direito de existência, e de participação na vida social, como o direito de ir e vir, livremente, sem temer por sua integridade física e moral. As privações também são materializadas pela dificuldade de acesso as oportunidades que propiciem a sua sobrevivência e emancipação econômica, além da garantia a assistência à saúde, à moradia e ao trabalho digno. Fato esse que não é vivenciado da mesma forma por pessoas que “brincam” ou “trocam” de gênero em atividades lúdicas ou artísticas, como é o caso de profissionais transformistas ou artistas drag queens. Mesmo sendo gays, esses sujeitos que utilizam da identidade cisgênero, correspondem socialmente as convenções e normas, e não são arriscado banimento social, e exposição diária de opressão e violência.

Não resta dúvida que nessa pesquisa pudemos constatar o importante papel desempenhado pela população LGBT+, e sobretudo da visibilidade das Damas Gs e Damas Trans nas quadrilhas juninas, não somente porque colaboram com a produção dos grupos, e por contribuírem com uma tradição cada vez menos valorizada. A participação de drag queens e mulheres trans nas quadrilhas juninas tem atraído a atenção da comunidade acadêmica, e tem contribuído cada vez mais para a visibilidade e reconhecimento dessas artistas no cenário junino. E é neste sentido que este trabalho se coloca como soma ao conjunto de estudos que, nos últimos anos, vem construindo uma nova visão sobre a identidade de gênero e sua relação com a sexualidade, afastando-se cada vez mais de uma chave analítica que por muito anos predominou nos estudos afins, cuja idealização de comportamentos considerados masculinos

e femininos serviram de mote para explicar, e até justificar, as relações hierárquicas presentes nas sociedades.

CAPÍTULO 1
GÊNEROS EM TRÂNSITO:
corpos “masculinos” x performances “femininas” no arraial junino

Por mais que a participação das Damas Gs e Damas Trans nas quadrilhas juninas configure-se como um elemento inovador, com sua proposta de inversão dos papéis sexuais/de gênero dentro do arraial, existem evidências de que na cidade de Campina Grande, cidade localizada na região agreste da Paraíba, essa prática tenha sido vivenciada há mais de 30 anos. Existem registros que evidenciam que nos anos de 1980, a experiência de inversão de papéis de gênero na quadrilha estava associada a diversão por parte dos seus brincantes¹¹. Nos dias atuais tal experiência é performada por quadrilheiros¹² profissionais, que dela utilizam para manifestar seu talento artístico, mas também funcionam como espaço de representatividade e de afirmação de existência. Dito isto, esse capítulo tem por objetivo apresentar esses dois formatos de travestismo¹³ no ambiente quadrilheiro, apresentando historicamente as suas semelhanças e diferenças no que diz respeito as motivações e protagonismo de seus atores.

1.1 Virgens da Seca: truques e brincadeiras de gênero

Como se sabe, o período junino corresponde a um conjunto de festividades populares, onde tradicionalmente os santos católicos São João, Santo Antônio e São Pedro são celebrados. Para além do caráter religioso, as festas juninas, sobretudo do Nordeste, são caracterizadas pela mudança estética nas ruas e casas das cidades, que ganham decorações com bandeiras e balões coloridos, além da gastronomia fortemente marcada por comidas típicas de milho como a pamonha e canjica, e a musicalidade marcada pelas canções de Luiz Gonzaga. Entretanto, é no arraial junino onde ocorre uma das mais expressivas celebrações desses festejos: as quadrilhas juninas, que reúnem centenas de pessoas nesse espaço para acompanhar, torcer e vibrar por suas apresentações, como se fossem torcidas durante uma partida de futebol.

¹¹ O termo brincante é comumente utilizado para indicar praticantes de alguma brincadeira ou atividade artística popular de uma região, como é o caso da quadrilha junina Virgens da Seca, que é percebida pelos interlocutores desta pesquisa das duas formas. Para mais informações ver NASCIMENTO (2013).

¹² Entendemos quadrilheiros (as), integrantes de quadrilhas juninas, mas que também podem ser identificados como componentes, ou até mesmo brincantes.

¹³ É importante que se esclareça que o termo “travestismo” empregado no texto se refere ao ato de travestir-se (ação/verbo), ou seja, de vestir-se com roupas e acessórios utilizados pelo gênero/sexo oposto, e não a categoria política e identitária travesti (substantivo).

De origem europeia, as quadrilhas juninas brasileiras foram adaptadas às celebrações de junho com o sentido de promover diversão entre amigos e familiares. Conduzidas por ritmos conhecidos da região nordestina, como forró pé-de-serra, o xaxado, e o baião, casais compostos por homens e mulheres seguem as orientações de um marcador, que é a pessoa responsável por orientar as coreografias específicas. Por muitas décadas, os brincantes de quadrilhas utilizaram trajes remendados com tecidos xadrezes e vestidos de chitas coloridas, que, em seu imaginário, remetiam a um padrão de simplicidade vivenciado pelas comunidades moradoras da zona rural. A referência ao mundo rural justifica a adjetivação de “matuta” às diversas atividades que constituem as festas juninas. Essa estética matuta foi fortemente rotulada como a única capaz de representar o caráter tradicional da dança e conseqüentemente, da festa junina. Tanto que nas escolas infantis, até os dias atuais, esse é o formato determinado para que crianças dançam quadrilha durante as comemorações do período.

Durante muito tempo, os festejos juninos foram celebrados apenas nas datas de santos católicos como São João, San Paulo e São Pedro. Moradores de cidades do interior do Nordeste, como Campina Grande, tinham a prática de acender fogueiras na frente de suas casas, que servia tanto para se aquecer das noites frias, quanto para assar o milho colhido na temporada. Os trios de forró pé-de-serra, compostos por tocadores de zabumba, triângulo e sanfona eram a principal fonte de musicalidade durante as reuniões sociais. As quadrilhas juninas também consideradas um símbolo desse festejo, estavam espalhadas por quase todos os bairros, sendo muito utilizadas por jovens da cidade que queriam se divertir e manter a tradição dos grupos.

No início dos anos de 1980, o centro de Campina Grande, mais precisamente o “Calçadão” da rua Maciel Pinheiro, fervia no final das tardes, servindo como ponto de encontro e de paquera dos jovens da cidade. Muitos desses universitários e secundaristas eram entusiastas dos festejos juninos e brincantes de quadrilhas tradicionais da cidade. Aproveitando o momento de mudanças que vinham ocorrendo no formato das festas, resolveram criar uma forma diferente de dançar quadrilha. A junina “Virgens da Seca” foi criada com o objetivo de promover uma brincadeira, na qual era possível utilizar da inversão de papéis de gênero¹⁴ durante as danças, onde os homens se vestiriam de damas, e as mulheres de cavalheiros, sem a pretensão de competição com outras juninas da cidade.

O batismo da quadrilha “Virgens” foi inspirado pelas festas carnavalescas. Nessas festas as manifestações de mudanças de gênero eram, e continuam sendo, muito comuns,

¹⁴ De gênero, porque a mudança se referia à aparência dos brincantes com trajes opostos aos papéis sexuais, que no sentido biológico está baseado nas características físicas reprodutivas.

principalmente pelos homens travestidos de mulheres. E “da Seca”, pela situação calamitosa em que se encontrava o Nordeste com uma forte crise hídrica¹⁵. Saulo Ricardo, um dos fundadores das Virgens da Seca, esteve à frente da sua organização por uma década, lembrou que no início a ideia parecia tão interessante que logo foi acolhida pelos demais colegas:

“Por que não criar uma quadrilha travestida? Fizemos a quadrilha, com o resultado muito positivo. 1984 foi um sucesso. A nossa proposta era o divertimento, de levar o riso para as pessoas, fazer da nossa quadrilha uma extensão do humor, daquele casal travestido. Naquele tempo era extremamente amador, mas muito gostoso, porque todo mundo fazia com a proposta de levar a alegria, que estava em primeiro lugar. A gente se tomou uma das grandes atrações do São João”.

A narrativa de Saulo Ricardo, ao se recordar do objetivo das Virgens da Seca, muito se assemelha a compreensão do significado do ambiente quadrilheiro enquanto espaço de sociabilidade, promovendo o encontro de pessoas com vidas particulares e distintas, mas que naquele ambiente compartilham do mesmo propósito: o de se encontrar, se divertir e exercer sua arte. Como afirmou Menezes Neto (2009), os quadrilheiros “além de dançar, comungam símbolos, valores e experiências; conhecem e reconhecem pessoas; formulam expressões semânticas, datas e eventos particulares; fazem amigos, namoram, e vivem situações que oscilam entre harmonia e conflito” (p.137). Vale salientar que alguns dos casais da quadrilha tornaram-se casais reais após a participação na quadrilha.

Figura 1: Integrantes das Virgens da Seca.



Fonte: Acervo pessoal de José Sereco

¹⁵ A problemática do acesso à água pela população brasileira, sobretudo da região semiárida, foi amplamente discutida por diversos segmentos da sociedade durante os anos de 1980-1990, sendo a Articulação do Semiárido Brasileiro, uma das principais entidades que trouxeram como propostas ações de convivência com o semiárido e de combate à desertificação, diferentemente das ações do Estado que visava apenas o enfrentamento pontual aos efeitos da seca. Para maiores informações consultar: Declaração do Semiárido (asa.org.br)

O elenco da quadrilha Virgens da Seca variava entre personagens criados por seus brincantes e de figuras artísticas já conhecidas pelo público da época, como o cantor Genival Lacerda (na foto abaixo), e as apresentadoras de programas infantis Xuxa, Angélica, as Paquitas, entre outros. Durante as apresentações, não havia limites no quesito criatividade e a maior prova disso foi a inusitada participação de um jumento que, junto com o elenco, participou da abertura de um congresso de Odontologia, realizado num famoso clube da cidade. Todos os trajés e produções eram de responsabilidade de seus integrantes, e havia liberdade para que escolhessem seus personagens, performances e pares.

Figura 2: Integrantes das Virgens da Seca.



Fonte: Internet (2022)

A Rua João Moura, no bairro de São José, é considerada o berço da quadrilha, e durante muitos finais de semana foi utilizada como local para a realização dos seus ensaios. No início somente os idealizadores participavam desses momentos. Com o tempo, a fama da quadrilha foi alcançando outros bairros, fazendo com que as Virgens da Seca fosse agregando novos brincantes, ao ponto de contar entre seus membros mais de 60 pares de brincantes. Nos anos seguintes, o Palhoção, lugar onde hoje se encontra localizado o Parque do Povo, o centro da festa junina de Campina Grande, serviu como local de ensaios e apresentações. Esse lugar se tornou a área providenciada pela gestão pública para a realização dos festejos juninos. O espaço dos dançantes é compartilhado com o espaço destinado a abrigar barracas nas quais eram comercializados os produtos típicos da festa. Os encontros de preparação ocorriam nos meses que antecediam os festejos de junho, e já serviam como espaço de confraternização e de diversão tanto para os seus integrantes quanto para o público que os assistia.

A cena travestida da quadrilha no São João de Campina Grande se popularizou ao ponto de as Virgens ter mais de 100 pares de brincantes, tornando-se uma referência de entretenimento não somente nos festejos tradicionais da cidade, mas também em outras. Ao se recordar desses momentos, Saulo destacou a importância da quadrilha para a memória junina do município, principalmente quando se tratava de mobilizar grandes públicos nas suas apresentações. Certa vez chegou a ouvir de um espectador: “Vocês são a melhor quadrilha de Campina!”. Tal reconhecimento o marcou profundamente, a ponto de sentir muito orgulho pela trajetória. “Para gente era uma fonte de energia. A gente não estava preocupada em ser, mas em participar”. Outro momento marcante foi a aparição da quadrilha em um conhecido programa de televisão que divulgou a brincadeira em nível nacional¹⁶.

Figura 3: Virgens da Seca no Programa televisivo



Fonte: Acervo Saulo Ricardo

Embora tenha havido a mudança na performance adotada pela quadrilha, com a brincadeira de incorporar o gênero oposto, ainda estavam presentes elementos habituais da dança como a coreografia, administrada pelo marcador, personagem que comandava o passeio na roça, o “anavantu”, “anarriê”, entre outros passos originais das quadrilhas tradicionais, e a manutenção da sua estrutura heteronormativa dos casais, que embora estivessem travestidos com roupas dos gêneros contrários, ainda dançavam em pares, distinguidos entre damas e cavalheiros. Com exceção desses dois elementos, é possível considerar que a estética da quadrilha já demonstra um distanciamento do imaginário de uma “tradição junina”.

Nos registros fotográficos é possível verificar que não havia uma preocupação em padronizar os trajes, que estavam mais voltados para uma manifestação carnavalesca do que a estética “genuinamente matuta”. Da mesma maneira, quando se tratava da experiência do

¹⁶ Programa Brasil Legal, da TV Globo, com a apresentadora Regina Casé, em 1992.

travestimento por parte dos homens, inexistia o cuidado em se aproximar de uma aparência feminina, pois não havia tal julgamento nem interpelação para que se desfizessem dos atributos considerados masculinos, como a barba e o bigode.

Figura 4: Integrantes das Virgens da Seca.



Fonte: Internet (2022)

O pioneirismo das Virgens da Seca também é identificado por Saulo Ricardo na inovação da musicalidade que fora utilizada nas apresentações da época, tornando-a uma “quadrilha de ponta da cidade”. Nos anos iniciais da década de 1990 a dinâmica das apresentações foi sendo modificada, graças a notoriedade das Virgens da Seca, juntamente com a fama atribuída ao São João de Campina Grande, que na época já contava com o apoio de muitos patrocinadores. A mudança nas atrações musicais, e, conseqüentemente no jeito peculiar de dançar quadrilha, foi se tornando frequente até que outras quadrilhas seguiram a tendência e passaram a incorporar os novos estilos musicais, com a participação de bandas eletrônicas, que misturavam novos arranjos às canções clássicas tocadas no período junino. Saulo Ricardo reconhece que a iniciativa precursora das Virgens, em incorporar as músicas eletrônicas, inclusive com forte influência do axé baiano, talvez tenha levantado possíveis questionamentos sobre as mudanças ocorridas nas quadrilhas, mas que seria algo inevitável.

“São coisas que o mundo vai evoluindo e o mundo vai mudando. Eu acho que quem mudou o estilo de quadrilhas em Campina Grande, de bandas de trio de forró para a sonorização foi as Virgens da Seca. A gente colocou músicas, fazia uma seleção criteriosa de músicas. A partir dos anos de 1991, 1992, a gente mudou e a primeira quadrilha de Campina Grande, foi as Virgens da Seca... que saiu de trio (pé de serra) ou banda de forró, para colocar música sonorizada, e aí foi outra atração. O próprio Chiclete com Banana, eles fizeram vários shows em Campina Grande. A partir do crescimento do Parque do Povo as coisas começaram a mudar. Tudo muda. E as pessoas tem que se acostumar com isso”.

Como percebemos na narrativa de Saulo, a consolidação da nova musicalidade encontrada nas quadrilhas juninas fez parte do processo “modernizador” do São João em Campina, na adaptação aos novos gêneros musicais que surgiram naquele período. Mas não foram apenas as quadrilhas as responsáveis por modificar o formato dos festejos. Elas foram ocorrendo simultaneamente a outros aspectos relacionados à memória e à produção cultural da festa. A própria sociedade a ressignificou, se distanciando cada vez mais de uma estética “matuta”. Houve um grande movimento para manter elementos simbólicos que remetiam a um passado ruralizado, ao mesmo tempo que seguiu em direção para o que havia de mais atualizado em termos de eventos culturais. Neste sentido, a tradição junina que durante anos foi vinculada a certos elementos folclóricos se viu entrelaçada a outras expressões culturais considerados mais modernas.

A mistura das culturas ocorrida entre os elementos dos festejos juninos, elencada por Saulo, nos remete a utilização do conceito de cultura, que segundo Sahlins (2007), sempre foi considerada um objeto das ciências sociais, sobretudo da antropologia, onde os pensadores funcionalistas a consideravam como uma estrutura social, ou sistema de relações sociais, e dessa forma, a cultura seria o meio expressivo e costumeiro pelo qual o sistema social se mantém (p.15). Assim, tornou-se conveniente considerar o conceito de cultura abarcando toda e qualquer forma de prática humana, inclusive as relações sociais decorrentes delas, sendo tudo constituído e organizado simbolicamente (p.17). O fato é que a cultura por muitas vezes foi utilizada como significação estética ou intelectual, ou como marca inquestionável de um povo, e isso fez com ela fosse relacionada a economia e organização política, e, portanto, como meio de ajustamento. Esse pensamento demonstra que cultura pode ser considerada tanto no aspecto simbólico como utilitarista.

Quando desenvolveu seu pensamento acerca dos instrumentos de dominação, Bourdieu (2004) identificou na cultura um mecanismo de distinção que poderia ser utilizada por uma classe dominante sobre outra classe. A cultura dominante contribui para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Esse efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une é também a cultura que separa e que legitima as distinções compelindo todas as culturas a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (p.11).

Entretanto, pensando a questão da fusão entre processos culturais distintos, Canclini (2008) destacou a condição híbrida e de complementaridade. Ao combinar outras culturas

para gerar novas estruturas, os novos povos trazem tradições que contribuem no contexto cultural da população local (2008, p.27). Desta forma, o autor defende por meio de sua análise que o termo cultura é:

A produção de fenômenos que contribuem mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido (p.29).

A respeito da cultura popular, Canclini observa um processo de transformações, onde sociedades trocam algumas práticas por novos elementos em busca de uma dimensão modernizada e atual. Quando observadas nos grupos folclóricos, Canclini considera como avanço tecnológico marcado principalmente pelos meios midiáticos, como as indústrias fonográficas, que pulveriza as informações mundo afora.

Como se pode perceber, as mudanças ocorridas nos festejos juninos de Campina Grande, sob os moldes de outras regiões onde existe a cultura de celebrar os santos católicos, também constituem o imaginário da festa, juntamente com as memórias do passado que são elaboradas a partir de mediações e construções da teia significativa que enreda a narrativa a respeito de uma identidade local na construção da cultura nordestina. A partir dos discursos dos brincantes da quadrilha Virgens da Seca, foi possível perceber que existe uma oscilação de sentimentos: de um lado, respeito e saudosismo em relação as manifestações festivas no passado e do outro, orgulho e entusiasmo diante as mudanças promovidas por eles e que terminaram por influenciar outros grupos. Tal significação dualista parece encontrar-se com a perspectiva de Simmel trazida por Souza (2014) ao considerar que a cultura surge na medida em que há a aproximação de dois elementos: a alma subjetiva e o produto espiritual objetivo (p.81).

1.2. “Moderninhas demais” - crítica às mudanças no universo quadrilheiro

“Moderninhas demais” foi o título atribuído às quadrilhas juninas de Campina Grande, numa matéria veiculada no Caderno Show e Variedades, do Jornal O Norte (2005). Nessa matéria o autor procura indagar e descrever o processo de mudança que estaria ocorrendo nos grupos de dança acompanhado de outras expressões simbólicas dos festejos juninos. Esse processo de mudança era evidente demais para passar despercebido. O reconhecimento das festas, a adesão de brincantes, a ampliação de músicas e a percepção das possibilidades econômicas que os festejos juninos representavam começou a demandar algumas mudanças

na celebração das festas. No que diz respeito às quadrilhas, o processo de modificações que algumas foram assumindo, findou na inovação dos trajes dos brincantes. Uma nova estética dos figurinos começou a emergir. As roupas foram ganhando cores, brilhos e adereços. Esse processo de transformação visual nos trajes dos brincantes terminou por classificar as quadrilhas como “estilizadas”. Essa espécie de “upgrade” realizado pelas estilizadas foram sendo motivados pela possibilidade de serem premiadas nos concursos que foram criados. Para Menezes Neto (2009),

O ponto crucial para a compreensão das quadrilhas estilizada é a retirada do matuto da posição de centralidade simbólica que ocupava. No bojo desse processo de realocação há uma recusa da caricatura como forma de apresentação do universo rural. Os conteúdos tradicionais são acionados com o propósito de pensar um modelo contrastivo à estética matuta. Assim, em oposição à simplicidade veio o luxo, o jocoso deu lugar à padronização, a improvisação esbarra na sincronia (p.24).

Para o autor, as quadrilhas estilizadas começam a se popularizar, na medida em que ocorreu a inclusão de novos elementos considerados modernos, e que provocou um deslocamento do olhar sobre a figura do matuto e da imagem ruralizada simbolicamente criada sobre o grupo. Parte desse conjunto de quadrilhas envolvidas nos circuitos competitivos ressignificam os conteúdos simbólicos da tradição e evidenciam mudanças na proposta tida como tradicional” (2015, p. 106-107). A modernização da festa com novas propostas de shows musicais, influenciou diretamente tanto no planejamento quanto na organização dos espetáculos, que começou a contar com o apoio financeiro de empresas patrocinadoras.

De igual forma, Nóbrega (2020) identifica nas quadrilhas juninas de Campina Grande como instituições representativas do Maior São João do Mundo. Divididas entre tradicionais e estilizadas, elas são organizadas em agremiações, motivadas pela competitividade nos festivais realizados no transcorrer de cada ano e em diferentes localidades. As quadrilhas tradicionais seguiriam parâmetros da configuração antiga, remetendo a personagens da vida rural, enquanto que a estilizadas, estruturadas com precípuo objetivo de competir, se preocupando com maiores cuidados com o tema, figurinos e adereços, música, entrada, saída, casamento, evolução, harmonia, coreografia, animação, marcador, a fim de receberem nota suficiente para garantir-lhe a vitória no concurso.

As agremiações das quadrilhas estilizadas fazem de tudo para incrementar suas performances. Procuram ser criativas em todos os quesitos. As músicas utilizadas (...) sempre possui arranjo de ritmo rápido, compatível com as frenéticas coreografias que mesclam os mais variados ritmos, do axé ao frevo, do xote ao baião. A sofisticação e mudanças dos grupos estilizados, mesmo obedecendo às regras das competições, têm provocado algumas críticas de olhos mais conservadores, que não concordam com suas modernas configurações, já que elas prejudicariam o caráter tradicionalista das quadrilhas juninas. (p.249).

Em Campina Grande, a criação do “Maior São João do Mundo” (1983) contou com grande esforço para que a festa junina se consolidasse como um megaevento capaz de atrair turistas de todo o país. Nas imagens a seguir, registros do “Jornal A Brasa”, um informativo do Departamento de Comunicação Social da Prefeitura de Campina Grande. Em sua segunda edição, em julho de 1998, o jornal apresentou um resumo da festa junina da cidade, que estava sob a gestão do prefeito Cássio Cunha Lima (Partido do Movimento Democrático Brasileiro-PMDB), filho de Ronaldo Cunha Lima, ex-prefeito que ficou conhecido pela criação do “Maior São João do Mundo” (1983) e do Parque do Povo (1986). O jornal destacou o êxito dos festejos, que durou 30 dias, e que alterou a rotina da cidade.

Numa narrativa carregada de apelo afetivo, o prefeito agradeceu o apoio dos patrocinadores, dos músicos e artistas, dos barraqueiros, das quadrilhas, e do povo campinense, pela hospitalidade, animação, e auto estima que se elevou ainda mais. Por fim, apresentou o resultado de uma pesquisa realizada pela Vox Gentium- Pesquisas Sociais Ltda., realizada no dia 24 de junho no Parque do Povo, que mensurando a aprovação de 92,1% dos participantes entrevistados.

Figuras 5 e 6: Capa e página 4 Jornal A Brasa (1998)



Fonte: Jornal A Brasa (1998)

No ano de 2002, o informativo “Folha Junina”, em sua décima terceira edição, registrou a grandiosidade da festa junina na cidade, mas sem deixar de destacar alguns pontos considerados negativos. Em tom de crítica, o editorial apresentou a situação de abandono em que se encontravam os equipamentos sociais de lazer, como o Cassino Eldorado e o Museu Histórico da cidade, que em contrapartida, são apresentados aos frequentadores do Parque do Povo, em forma de réplica na cidade cenográfica. O novo formato de algumas quadrilhas também é abordado pelo jornal, através da entrevistada Lenira Rita Gomes, que na época

(2002) estava à frente do Núcleo de Cultura da Secretaria de Educação do município. Em sua fala, a gestora compartilha a criação do festival de quadrilhas na cidade naquele ano, a fim de “estimular o resgate dos passos tradicionais e das indumentárias originais”. Sobre as quadrilhas estilizadas, ela considera que alguns grupos funcionam como “verdadeiras empresas”, pela diferenciação em relação as demais, o que para ela necessitaria de maior atenção.

Figuras 7 e 8: Páginas 2 e 10 Jornal Folha Junina (2002)



Fonte: Jornal Folha Junina (2002)

Dando continuidade ao projeto de concretizar os festejos juninos realizados na cidade o “Jornal Campina Grande Faz Bem” (figura 9), informativo da prefeitura municipal, gerida por uma mulher Cozete Barbosa (Partido dos Trabalhadores -PT), destacou em sua primeira edição a festa junina como a “maior do planeta”, reforçando o projeto da gestão anterior. Foi destacado ainda o apoio recebido do governo estadual e apresentada a infraestrutura da cidade para receber forrozeiros da região e milhares de turistas.

Figura 9: Capa do Jornal Campina Grande Faz Bem (2003).



Fonte: Jornal Campina Grande Faz Bem (2003)

Entretanto, a mudança na produção dos festejos também foi fortemente criticada por outros veículos midiáticos, que através das narrativas de saudosistas, reivindicaram o retorno de uma tradição que supostamente estava sendo perdida. Com a manchete de capa “Oxente

Campina! O que está acontecendo? O jornal de mesmo nome, publicou em sua primeira edição¹⁷ o seguinte título “O sonho que virou pesadelo”. Tendo na capa a foto do então senador Ronaldo Cunha Lima, considerado o fundador do Parque do Povo e principal idealizador do Maior São João do Mundo (1986), quando ainda prefeito da cidade, a jornalista Edione Nóbrega revelou o saudosismo em relação a festa de outrora: “Na nossa festa era só tradição com um bom forró pé-de-serra, decorado pela harmonia da orquestra sinfônica, das barraquinhas de madeira com cobertura de palha indo de encontro às ilhas que valorizavam o bom sanfoneiro local”.

Em tom de denúncia, complementa:

“As grandes quadrilhas e palhoções que abrilhantaram, por décadas, os bairros da cidade com suas fogueiras queimando em homenagem a São João e tradições no Maior São João do Mundo” (...) “Hoje o cenário foi modificado e essa raiz cultural foi substituída por uma mídia moderna que não acompanha uma tradição, ela foge totalmente do cenário junino. (...) as bandas de forró eletrônico adentram o espaço com suas danças eróticas e sem nenhuma cultura para apresentar a um público eclético que vem à cidade para prestigiar uma festa tradicional dos santos (católicos). A forma de preservação deve continuar para resgatarmos nossas raízes e origens de uma cultura existente, ao mesmo tempo em que esta revela os traços da nordestinidade no presente”.

Figuras 10 e 11: Jornal Oxente Campina



Fonte: Jornal Oxente Campina (Junho de 2008).

Já no Diário da Borborema¹⁸ a jornalista Adriana Crisanto, através da reportagem intitulada “Mudanças criticadas”, apresenta uma entrevista ao pesquisador em cultura Altimar Pimentel, que fez duras críticas ao processo de mudança ocorrido na festa junina de Campina Grande, especialmente nas quadrilhas. Segundo o referido pesquisador, as quadrilhas deveriam

¹⁷ Jornal Oxente Campina, Ano I, edição nº 1. Campina Grande, junho de 2008. Tiragem 2000 exemplares. Oficinar Produções e Eventos.

¹⁸ Jornal Diário da Borborema, Caderno Cultura (C2). Campina Grande, 23/06/2005.

ser chamadas de grupos de dança, pela descaracterização que sofreram em relação às tradições juninas. Compartilhando da opinião de seu entrevistado, a jornalista acredita que a mudança ocorrida nas festas teve ligação direta com a mudança no estilo musical

“Como se não bastasse a invasão do forró eletrônico (forró de plástico, forró universitário e outras designações) em substituição ao forró original (tradicional ou pé-de-serra) a mudança aconteceu na dança, nas brincadeiras e nas iguarias que são servidas nesta época do ano nas festas de rua. Nas tradicionais quadrilhas matutas os integrantes vestiam roupas que caracterizavam o jeito simples do povo na roça. Os grupos de danças populares de hoje ganharam estilo, as roupas matutas foram trocadas por tecidos brilhantes, pedrarias, camadas de saias, e maquiagem pesada para as dançarinas”.

Figura 12: Caderno Show e Variedades- Jornal O Norte.



Fonte: Jornal O Norte (23 de junho de 2005).

Como se pode perceber as informações foram construídas a partir de narrativas baseadas em percepções e experiências particulares de seus interlocutores sobre os sentidos da festa. Mas não se pode deixar de ter clareza que quando a imprensa se propõe em noticiar um fenômeno, ela ressalta determinados posicionamentos políticos carregados de conteúdo ideológico, ainda que sua proposta seja de manter a imparcialidade. Pois, como afirma Pereira (2009, p. 487),

A imprensa grava e ressalta determinadas dimensões de forma mais ou menos consciente. Embora esses discursos se construam com base em representações coletivas, condensando emoções vivenciadas coletivamente nas imagens e nas letras reproduzidas pela mídia, existe certo grau de consciência nos jornais que indica a dimensão ideológica. Os jornais não são apenas portadores de eficácia mágica que consolidam a reciprocidade entre editores e leitores; são discursos posicionados e valorados.

As notícias são construções discursivas, como forma própria de narrar/criar eventos, que podem ser analisadas com o objetivo de perceber, no evento narrado, o que passa a ser naturalizado ou percebido como autêntico (2009, p.488).

Essa perspectiva envolvendo as transformações dos elementos constituintes dos festejos juninos também chamou a atenção das universidades, servindo como cenário profícuo

para diversos estudos acadêmicos. Dentre eles, destacamos a análise da antropóloga Elizabeth Lima (2002) que na minuciosa pesquisa sobre o São João em Campina Grande, revelou o processo de criação da festa no espaço urbano, enquanto produto comercial e turístico, resultando na sua fama de “Maior São João do Mundo”. Durante o trabalho de pesquisa bibliográfica e documental, a autora identificou um forte apelo político e midiático para reconhecer os festejos na cidade como evento único e incomparável em relação a outras localidades onde se comemora os santos juninos.

Atualmente a festa junina no espaço urbano é algo diferente, ela se redefine, extrapola o localismo e utiliza os elementos da tradição junina, para ser reinventada, apropriada e conservada como um espetáculo de cenários, cores, luzes e sons; como uma festa comercializada, que significa marketing turístico, econômico, social, cultural e político. (...) como um exemplo paradigmático e modelo de expressão em busca de um novo entendimento dos processos culturais e das manifestações populares não mais arraigadas a uma suposta unidade e homogeneidade, mas como uma multiplicidade de discursos e de práticas enquanto instrumento de poder na e para a instituição da festa (2002, p. 20).

Diante dos questionamentos relacionados ao caráter tradicional e a autenticidade que a festa junina estaria supostamente perdendo, Lima (2002) se propôs a investigar a trama discursiva que permitiu a invenção e recriação do povo e da cidade, que foram transformados em legítimos possuidores da festa junina, e que passaram a ser representados simbolicamente de maneira exagerada. De acordo com a autora, durante o período em que realizou tal pesquisa os estudos das Ciências Sociais sobre as festas juninas ainda eram escassos, o que a motivou a devolver uma reflexão analítica mais aprofundada.

Quando inaugurado oficialmente em 1986, o Parque do Povo, ou “PP”, como é carinhosamente chamado pelos cidadãos, uma vez instituído como a apoteose da festa, tornou-se o centro de todas as atenções do poder público, e também da iniciativa privada. Formadores de opinião foram adicionados a essa força tarefa para criar e manter a identidade coletiva voltada a uma memória afetiva que fosse capaz de sacralizar aquele local e torna-lo símbolo do São João de Campina Grande. É no Parque do Povo, na região central da cidade, onde as pessoas se reúnem para assistir as principais atrações da festa, o que termina por promover um novo significado aos festejos, mas também de mudanças na distribuição geográfica do próprio espaço urbano. É neste contexto que a festa junina passa a ser, nos mais variados discursos, particularmente da mídia, o evento que de mais perto sensibiliza o povo; a festa junina não é mais um acontecimento sem importância, ela está impregnada do “espírito junino” (Lima, 2002, p. 66/68).

Paradoxalmente ao mesmo tempo que tal ideia foi adotada por muitos moradores da cidade, houve grande resistência por parte de outros que preferiam manter a memória junina

vinculada às fogueiras nas ruas, às quadrilhas tradicionais nos bairros, e à musicalidade gonzaguiana, ainda que a retórica dos defensores do “Maior São João do Mundo” fosse de reafirmar a possibilidade de manter a tradição da festa de mãos dadas com a modernização. É possível observar tal iniciativa com a criação dos projetos dos gestores públicos naquele período, que tinha por preocupação atender à necessidade de resgate da autenticidade da festa, como se sua originalidade tivesse sido perdida ou roubada, na tarefa de retomar a tradição da festa junina, as suas origens e a sua autenticidade e de imprimir, principalmente à nível cultural, a ideia de que ela é sentida e vivida com toda a intensidade nos espaços da cidade e na sensibilidade do campinense (idem, p. 71/72).

Parece que todos os esforços voltados para reconstruir ou recontar uma história de continuidade das “origens” juninas, não foram suficientemente fortes para controlar a influência das mudanças ocorridas no mundo social que viriam a ocorrer nos elementos considerados simbólicos da festa, em consonância com o que. Sobre o aspecto da mudança na dinâmica da festa, a autora percebeu que, “ao inventar atrações e transformar o antigo e corriqueiro em novo, inédito, fantástico, abrem-se também, simultaneamente, as possibilidades, as brechas e as arestas para os deslocamentos da festa, para a construção de suas singularidades” (idem, p. 123). Para a autora, a festa junina possibilita a construção de subjetividades, permitindo deslocamento de significados, que ultrapassam, inclusive, o aspecto unicamente junino. Sobre as quadrilhas juninas, a autora observou, durante a análise nos discursos de seus interlocutores, que havia uma posição ambígua diante do processo de descaracterização que os grupos vinham apresentando: de um lado muitos criticavam o novo formato que as quadrilhas vinham realizando, e, por outro lado, ainda que estivessem sendo modificadas, as quadrilhas conseguiam manter sua importância como atração da festa junina.

Sobre o processo de mudanças ocorridas nas quadrilhas juninas, principalmente aquelas consideradas estilizadas, foi possível perceber a inclusão de elementos teatrais que contribuíram para caracterizá-las desta maneira, ao ponto de serem comparadas com as produções das escolas de samba, na região sudeste do país. Na imagem abaixo (figura 13), é possível identificar a produção da quadrilha junina Moleka 100 Vergonha (Campina Grande-PB), que no ano de 2006 utilizou um carro alegórico “Carranca” durante o espetáculo temático “Rio São Francisco”. Já no ano de 2011, os trajes luxuosos das damas quadrilheiras da frente da quadrilha, no espetáculo “Crenças e Crençices: em que você acredita?” (Figura 14).

Figuras 13 e 14: Carranca e Damas quadrilheiras



Fonte: Perfil do Instagram da quadrilha (2023)

Se para os saudosistas da mídia as quadrilhas juninas deveriam conservar seu papel de defensora de um modelo “tradicional” de celebrar o São João, mantendo coreografia, trajes típicos e formação original, por outro lado, o que se observava na realidade era um sucessivo processo de modernização dos grupos, considerados estilizados, que aderiam a novas formações, coreografias e indumentárias. A constatação desse fato foi suficiente para provocar discussões em torno do caráter tradicional e de respeito às origens, que aos poucos estariam se “perdendo” em virtude da modernização das quadrilhas:

“Presos a uma criação imagética e discursiva de vertente folclórica, os ‘saudosistas’ clamam pelo respeito às origens das quadrilhas juninas e outros, tentando imprimir a ideia do novo, como inovação e não como ‘quebra de tradição’, defendem em seu ponto de vista, afirmando que a redefinição colabora para que as quadrilhas juninas continuem a ser uma das principais atrações da festa junina” (ibid., p.129).

Ao se problematizar sobre a dimensão cambiante das quadrilhas juninas, em especial das Virgens da Seca e sua irreverência, a autora destacou o movimento de ruptura desses grupos com o modelo tradicional, explicando sobre suas necessidades em criar identidades próprias, dando um novo sentido a suas apresentações. Através da inversão de papéis, e distanciando-se do “estilo matuto”, essas quadrilhas terminaram por serem consideradas como grupos de apresentações humorísticas.

“(…) tudo leva a crer que, no intuito de competir e criar uma identidade própria, bem como de legitimar e reinventar a sua tradição, as quadrilhas juninas em Campina Grande buscam criar características que as tornem diferenciadas, afastando-se, em consequência, cada vez mais do antigo modelo da “tradição matuta” que ajudou a instituir a festa junina do Maior São João do Mundo” (Lima, 2002, p. 131).

A narrativa da autora parecia confirmar o início de um processo de reinvenção que envolvia as quadrilhas juninas da época, em seus esforços em distanciar-se de um único modelo, vinculado à tradição matuta, investindo, portanto, em novas produções e significados. De igual modo, Trigueiro (2008), via nas quadrilhas estilizadas, ou nas manifestações culturais, o início de um novo gênero misto de dança e folguedo, tradicional e moderno, com grande potencial de comunicação desses jovens como o mundo de fora. Entretanto, acredita-se que quando ela destaca essa questão, se refere mais a mudança ocorrida no próprio sentido de fazer quadrilha, pois, segundo ela, os grupos não estavam mais preocupados em manter-se como instrumento de entretenimento e confraternização, como acontecia nos anos de 1970/1980, mas estaria fortemente vinculado ao processo de fabricação da festa junina no espaço urbano, conforme destaca:

“O critério que parece prevalecer nas apresentações das quadrilhas juninas não é mais o de divertir os quadrilheiros e o público presente, mas a apresentação de uma encenação fria, repleta de postura, determinação de passos e desenvoltura insistentemente ensaiadas; é a disciplina imposta aos dançarinos e a sua performance. O que importa desta feita não é o divertimento gratuito, puro e simples do quadrilheiro, seu prazer já não é tão relevante; o seu desejo atual é exhibir-se, mostrar-se com toda a perfeição que for possível, é destacar o seu vestuário e a sua coreografia, pois “olhos atentos” o observam para atribuir-lhe conceitos” (idem, p. 132).

Assim, o sentido da competição, da disputa entre as quadrilhas juninas, torna-se um forte instrumento de instituição destas como uma empresa. Em outras palavras, mesmo se utilizando de um modelo propalado pelos discursos de resgate da “tradição e da origem da festa junina”, as quadrilhas juninas se sobrepõem a estes e reinventam novos sentidos e emblemas para a sua construção” (idem, p. 135).

Embora a posição de Lima possa parecer contrária ao processo de mudanças ocorridos na quadrilha, é importante destacar que sua percepção sobre o novo estilo de fazer quadrilha parecia estar perfeitamente adequado ao novo formato da festa junina no ambiente urbano. Para além disso, ao reconhecer a abertura dos fazedores de quadrilha em relação aos novos estilos de se vestir, de dançar e de encenar seus dramas temáticos, Lima parecia já indicar outras possibilidades de participação de sujeitos que, talvez no passado, não seriam aceitos nos grupos.

Como exemplo, citamos o fato da quadrilha Virgens da Seca, que nos anos iniciais não permitia pessoas gays assumidas no seu elenco. De acordo com Saulo Ricardo, organizador da quadrilha, não havia expressamente uma preocupação em se discutir sobre a permissão ou proibição de participantes homossexuais no grupo, pois não era essa a finalidade da quadrilha. Ao ser questionado sobre a participação de pessoas gays na composição da quadrilha, confirmou a participação de apenas um integrante assumidamente gay.

“Nós tínhamos o cuidado. Nada contra a pessoa ser homossexual, nada contra, mas naquela época a gente não pensava nisso...naquela época veado, era veado, posso até falar assim né? (Sim, pode ficar à vontade), hoje é totalmente diferente, a gente não pode dizer que fulano é isso ou aquilo, tem essa distorção toda”.

“Era muito fechado, era muito restrito isso. A gente sabia que tinha um. Porque esse foi uma abertura que eu dei, e porque até hoje eu o admiro muito. Fazia parte e nos ajudava muito, porque ele é um talento. A gente sabia a bertamente da opção dele, mas também nunca faltou com respeito a nenhum componente. E tínhamos mais uns dois, que nunca se assumiu...e talvez tenham outros. É sofrimento, porque naquela exigia esse sofrimento, hoje você é, anda de mãos dadas, e beija, numa boa, mas naquela época... não é que eu seja machista, mas a gente era um pouquinho preconceituoso em relação a isso, mas as Virgens da Seca não tinham esse propósito; era se divertir”.

José Sereco, produtor cultural, foi esse participante gay, que ingressou na quadrilha como cenógrafo, contribuindo com a produção da quadrilha para depois se tornar um brincante. Para ele, a decisão da quadrilha em não trazer a discussão da sexualidade para o ambiente, poderia soar como preconceito nos dias de hoje, mas isso não era visto como problema na época, já que a principal intenção do grupo era provocar o divertimento dos seus brincantes e do público que os assistia. O interesse por parte de seus organizadores não era de competir, nem se igualar aos demais grupos da cidade, senão, unicamente:

“Satirizar um pouco aquela quadrilha tradicional. Tudo isso a gente brincava com o que estava acontecendo na atualidade. Tinha Genival Lacerda, as Paquitas, tinha Xuxa, isso era impossível não ter... tudo paramentado, de bota e tudo. (Quem fazia) eram as namoradas dos meninos, as mães, faziam a produção, todo mundo se bancava. A gente era um grupo fechado. Não era todo mundo, senão acanalhava. Tinha que ter um certo padrãozinho”.

Poderia ser que a resistência em aceitar pessoas gays na quadrilha se justificasse pelo fato dela ser composta majoritariamente por casais heterossexuais, com jovens de famílias de classe média da cidade. Ou talvez pelo receio de transformar o sentido do grupo, conforme corroborado pelos interlocutores. Ao confirmar essa questão, Sereco se posicionou em relação à mudança que ocorrera neste aspecto:

Em 1987, 1988, era uma coisa de amigos. Amigos da rua. Não tinha muito essa questão política. Porque até no início tinha um certo preconceito das quadrilhas de ter gays dentro da quadrilha, porque era uma quadrilha de hétero, onde a maioria das meninas eram namoradas ou esposa dos meninos, que se vestiam de mulheres. Não tinha assim, velado, mas as pintosas não entravam não. Era mais o povo do armário que estava. Depois entraram pessoas gays, não teve problema não.

Entretanto, tornou-se curioso pensar que mesmo que a questão da sexualidade não fosse colocada em pauta para discussão pelos integrantes e organizadores da quadrilha, a sua expressão sempre esteve presente nas suas apresentações, suscitando inclusive dúvidas e

preocupações em relação ao público que assistia as performances. Sereco confidenciou que mesmo sendo declaradamente heterossexuais, os homens das quadrilhas pareciam esquecer dessa condição, incorporando totalmente suas personagens, quase que como uma experiência catártica, que naquela oportunidade não era vista com maus olhos pelos integrantes e coordenadores da quadrilha, mas que talvez, poderia incomodar seus espectadores.

Porque os danados eram assim, eram todos homens hétero, mas quando dizia, botou a maquiagem, botou o sapato nos pés, viravam umas cachorras. Era difícil segurar os meninos, em cidades do interior eles se soltavam de tal jeito, que o povo estranhava, porque aproveitavam para tirar onda mesmo.

Por essa coisa da irreverência, a gente era vista um pouco de lado, porque a gente tirava onda. Pro povo que fazia a quadrilha tradicional, eles consideravam a gente meio... os que tiram onda o tempo todo. A gente, de uma certa forma, tem uma certa culpa nessa mudança mesmo, do estilo de quadrilha, porque a gente era diferente. Eu digo assim, porque a gente misturou, deu um nó na cabeça do povo.

Pela narrativa de Sereco parecia que, de alguma maneira, sabia-se que provocar tais mudanças na dinâmica do que se entendia por quadrilha junina suscitaria estranheza e questionamentos. Por mais que a narrativa dos interlocutores das Virgens da Seca seja no sentido de defender o entretenimento do grupo, em suas brincadeiras de mudar o gênero, há de considerar que essa condição acarretaria na necessidade de pensar a quadrilha como espaço onde as diferenças existentes entre os sujeitos que “possuem” determinado gênero/sexualidade refletem o que existe na sociedade, onde as regras se sobrepõem sobre suas ações ao ocuparem certos espaços. Vale destacar que é exatamente neste período de mudanças nas quadrilhas onde observamos o acirramento dos debates sobre gênero e sexualidade, não somente nas universidades, mas principalmente nos espaços públicos, com as manifestações dos movimentos feministas e gay em sua luta por garantia de igualdade de direitos.

Da história da luta pelos direitos da comunidade LGBTQ+ faz parte o impacto causado pelo aparecimento da AIDS. Foi a década de 1980 a época em que o mundo assistiu amedrontado o surgimento de uma crise pandêmica causada pela AIDS (em inglês, síndrome da deficiência imunológica adquirida), doença sem cura, causada pelo vírus HIV (em inglês, vírus da imunodeficiência humana). Em 1980 foram diagnosticados homens homossexuais com Sarcoma de Kaposi, um tipo de câncer de pele decorrente dos efeitos do HIV. Pela ação desse câncer vieram a óbito 41 pessoas, em menos de 24 meses de tratamento. Em julho de 1981 o jornal New York Times publicava a matéria, que ficou conhecida como o primeiro registro sobre a AIDS, intitulada Rare Cancer seen in 41 homosexual (Câncer raro encontrado em 41 homossexuais). Por ser transmissível através de práticas sexuais e pela via sanguínea, a

síndrome foi chamada de “peste gay” e foi vinculada à comunidade homossexual masculina¹⁹. Essa percepção foi fortemente defendida pela sociedade médica e amplamente divulgada pela mídia, sendo considerado uma das principais causas de estigmatização e discriminação contra pessoas gays.

A epidemia da AIDS na década de 1980 intensificou os olhares condenadores sobre os homossexuais e todas as demais manifestações sexuais tidas como libertinas. A tendência do período foi associar esses sujeitos à ideia de promiscuidade. Quando as descobertas iniciais da doença começaram a ser investigadas o desregramento sexual foi considerado o principal pivô para sua propagação (Martinelli, 2018, p.24).

Se nos fosse possível fazer um palpite, arriscaríamos dizer que talvez tenha sido essa uma das motivações em restringir a participação de pessoas gays a frente de eventos sociais e festivos, como nas quadrilhas, ainda que fique bem claro, que esta condição sequer tenha sido levantada por nenhum dos interlocutores. Mas, talvez, não fosse interessante dar destaque a questões consideradas tabus, como a sexualidade, nos espaços festivos de uma cidade conservadora e do “interior” como Campina Grande.

Como já mencionado, a questão da mudança dos papéis de gênero realizada pelas Virgens da Seca é defendida por Sereco como uma atividade lúdica, sem a pretensão de competição com outras quadrilhas nem tampouco entre os componentes. Mas quando questionado sobre a participação das Damas Gs/ Trans nas quadrilhas juninas atuais, se posicionou contrário por considerar injusta a comparação com as damas cis, que durante os certames poderiam levar desvantagem, além do risco em causar mudanças na tradição junina.

A gente era homens vestido de mulheres e mulheres vestido de homens, era assim a brincadeira. Hoje em dia não. Hoje em dia é um homem dançando com outro homem vestido de mulher, que eu até sou meio contra, porque a força masculina óssea, é uma estrutura maior, e é uma covardia pegar um bailarino vestido de mulher e botar ele para dançar com menina, que tem uma força muito menor.

Mesmo dançando nas Virgens, a dança va em outras quadrilhas tradicionais, vestidos de homens, mesmo sendo gays, fazendo papel de homem, a quadrilha é um par. É uma questão de estrutura física. Porque na competição, as meninas perdem. As mulheres que viram meninos, elas tomam testosterona, então, a estrutura óssea é a mesma, então não muda nada. Uma mulher em cima de um salto, com a moléstia, 20, 15, de altura, vai render muito menos do que um homem, que tem uma força maior. Eu acho uma concorrência desleal nas quadrilhas tradicionais, para concursos. Para satirizar, era a da gente, nenhum problema, é sátira.

Embora a narrativa de Sereco pareça contraditória com o próprio reconhecimento da mudança que a sua quadrilha provocou, é notório que ela coaduna com o pensamento de parte da sociedade no que diz respeito a identidade de gênero e da sexualidade. Para muitos, as identidades dos sujeitos só podem ser legítimas se estiverem alinhadas as inscrições físicas dos

¹⁹ Para mais informações ver Brandão (2021). HIV: a pandemia sem fim.

corpos sexuados, como se os papéis sociais fossem fixos e não passíveis de mudança. Contudo, ainda que em sua opinião ele afirme haver uma relação de desigualdade e, portanto, de desvantagem entre a performance das Damas Gs e das damas cis, Sereco reconhece a importância de sua contribuição para produção das quadrilhas.

Eu acho bonito porque os garotos trans quando se arrumam, se arrumam muito melhor, tem muito mais relação com essas coisas, quase todos são maquiadores, são cabeleiros. Fica desleal, com as meninas, que estão com a mesma roupa e não tem a mesma cara. Na produção, eu vejo isso, os meninos chegam mais produzidos até nos ensaios. Porque é eles que fazem. É porque já são melhores profissionalmente. As meninas não são maquiadoras, as meninas normalmente são maquiadas, eles é que maquiavam elas. A única coisa desleal que eu acho é a coisa da resistência física, o resto eu acho lindo, porque eles arrasam, as quadrilhas dão um show por causa deles.

Obviamente que as manifestações das Virgens da Seca corroboram com a impressão da pesquisadora Lima (2002), sendo confirmada por seus interlocutores, ao considerar as quadrilhas estilizadas como coadjuvantes no processo de modernização do São João, tanto nas produções de suas apresentações, quanto na ousada proposta de liberar seus integrantes a criarem novas formas de dançar. Nos anos finais da década de 1990, as Virgens da Seca encerraram suas atividades, motivada principalmente pela ausência de novos integrantes em substituição aos que saíram do grupo, e devido as mudanças ocorridas na organização urbana, realizadas pelo poder público local que previa facilitar a mobilização da população ao novo formato da festa junina. “O ponto de encontro (da quadrilha) se tornou o Parque do Povo, e aí foi que as quadrilhas foram acabando. A cidade foi crescendo, o São João tornou o que ele é hoje, muito grande, e não tem como ter hoje, o lado ingênuo”, revelou Saulo Ricardo.

Nas quadrilhas, como na sociedade, a mudança não tarda em acontecer. Com sua Teoria do Processo Civilizador, Norbert Elias nos ajuda a perceber as nuances desses processos de mudança social. Para Elias, os indivíduos formam teias de interdependência, formas específicas de interação, as quais só são possíveis na medida em que os indivíduos sigam as regras de comportamento construídas e estabelecidas na dinâmica da vida social. É a tensão indivíduo/sociedade a mola propulsora que assegura o curso do processo civilizador. Seguindo essa linha de raciocínio, Elias afirma:

O processo de civilização consiste, antes de mais nada, na interiorização individual das proibições que fortalece os mecanismos de autocontrole exercido sobre as pulsões e emoções e que faz passar do condicionamento social ao autocondicionamento (ELIAS, 2001, p. 196-168).

A estabilização das regras na dinâmica da vida coletiva serve como padrão e guia das ações individuais. O conjunto de interações, que possibilitam a vida coletiva, formam uma rede, uma teia de interdependências mútuas as quais definem os contornos das interconexões humanas. Em sua obra *A sociedade de corte*, analisando a construção do corpo, pela ação e efeito da etiqueta da corte de Luís XIV, Elias usa o exemplo da dança para exemplificar como funciona a ação individual a partir das demandas sociais. Para nosso autor, o saber individual sobre o rito da dança harmoniza o desempenho do conjunto de dançantes. Se um indivíduo erra um passo ou muda a ordem dos movimentos do protocolo estipulado, ele interfere no desenrolar da dança.

Perante as mudanças sociais, os interesses, expectativas e percepções da forma de atuar das quadrilhas também mudou. Em nossa pesquisa percebemos que as mudanças ocorridas no desempenho e configuração das quadrilhas foi percebido pelos brincantes com serenidade. Os brincantes tem uma compreensão clara da importância das Virgens da Seca. São evidentes os sentimentos de estima e de orgulho pela trajetória que construíram na memória da cidade sobre as festas juninas. Mas seria um erro afirmar que a quadrilha funcionou como um marco precursor para o processo de inserção das Damas Gs e Trans nas quadrilhas juninas que ocorreriam 20 anos depois, uma vez que a performance de gênero utilizada por seus brincantes tinha motivações completamente distintas das brincantes atuais. Todavia, não se pode negar que a sua importância consiste no fato de ter sido o primeiro grupo junino da cidade a usar a inversão dos papéis de gênero durante as atividades quadrilheiras, rompendo com a proposta heteronormativa, ainda que de forma jocosa. As performances femininas e masculinas naquele espaço serviram como base para refletir sobre até que ponto a tradição seria capaz de limitar as possibilidades criativas e de desejo dos corpos que ali estavam. Ainda que não reivindicassem para si o direito de manifestar abertamente sua orientação sexual, promoviam uma transformação no sentido de respeito às diferenças.

Por suposto, tais mudanças na forma de compreender e aceitar as diferenças na quadrilha tenha sido reflexo das transformações políticas que ocorriam no mundo. Os debates e mobilizações sobre os direitos das pessoas gays, para além da epidemia da Aids, foram levantados em muitos países, ao ponto de culminar em conquistas que mudariam para sempre a luta por tais reivindicações. De acordo com Louro (2001, p. 545), em termos globais, é nesse período onde se multiplicam os movimentos e os seus propósitos: alguns grupos homossexuais permanecem lutando por reconhecimento e por legitimação, enquanto outros desafiam as fronteiras tradicionais de gênero e sexuais, pondo em xeque as dicotomias masculino/feminino, homem/mulher, heterossexual/homossexual.

As intensas discussões levantadas pelo movimento acerca da patologização da homossexualidade, fez com que no dia 17 de maio de 1990 a Organização Mundial de Saúde (OMS) a retirasse da sua lista de transtornos mentais, banindo definitivamente sua percepção como doença, bem como, anos mais tarde, em 2019, com a atualização do catálogo de classificação de doenças da mesma entidade, as pessoas transgênero também deixaram de ser tratadas como se tivessem distúrbios. Tal mudança foi considerada um marco para a população LGBT, sendo comemorada até hoje como o Dia Internacional contra a Homofobia e Transfobia²⁰. Para Facchini (2018),

Os anos 2000 representam o ápice desse processo de cidadanização, tendo como marco a criação do programa Brasil sem Homofobia, destinado a promover a cidadania de LGBT a partir da equiparação de direitos e do combate à violência e à discriminação, em 2004, e a realização da I Conferência de Políticas para LGBT, em 2008. Ao longo da década estabeleceram-se regulações como a que assegura o uso civil do “nome social” por pessoas trans, bem como políticas públicas voltadas a combater a discriminação em diferentes níveis de governo (municipal, estadual e federal).

Em 2011, houve o reconhecimento pelo Supremo Tribunal Federal (STF) da união homoafetiva estável como entidade familiar, garantindo a casais de mesmo sexo direitos até então restritos a casais heterossexuais, como herança, benefícios da previdência e inclusão como dependente em plano de saúde

No início do século XXI, o processo criativo permaneceu marcando as produções das quadrilhas juninas. Seus dirigentes, cada vez mais antenados com as transformações que ocorriam num mundo, foram incorporando aos temas das quadrilhas tendências definidas pelos meios de comunicação (internet), que de forma veloz, anunciavam novas formas de se relacionar. A proposta de mudança de pensamento e comportamento diante das diferenças serviu como pano de fundo para transformar os espetáculos temáticos das quadrilhas em momentos de reflexão, onde as plateias seriam provocadas a refletir sobre os paradigmas da existência humana, os conflitos sociais envolvendo o preconceito e situações discriminatórias que envolviam grupos tidos como minoritários.

A população LGBT, que antes participava dos bastidores das produções da quadrilha, agora passam a fazer parte do seu elenco. E não somente, pois é partir dessa década que começam a surgir as primeiras damas Gs nas quadrilhas, que de forma não intencional terminou por dar início a problematização das normas de gênero/sexualidade tão presentes nas estruturas dos elencos das quadrilhas tradicionais. Até anos anteriores, apenas homens cis poderiam dançar como cavalheiros, bem como as damas só poderiam ser performadas por

²⁰ Para mais informações ver FACCHINI (2018).

mulheres cis, seguindo comportamentos estereotipados. Sobre isso, Menezes (2019, p. 210) indica que

As quadrilhas juninas envolvidas nos circuitos competitivos, aquelas de estética não-matuta, chamadas popularmente de estilizadas, cada vez mais intensamente agenciam essa lógica sexista, permitindo que sujeitos de diferentes identidades de gênero e de sexualidade, não apenas mulheres cis, dancem como damas e representem a corporalidade ligada a um tipo específico de feminino.

É a partir desse marco temporal que nos debruçaremos a identificar o processo de inserção das Damas Gs e suas performances enquanto dançarinas das quadrilhas juninas, tomando como estudo de caso a junina Moleka 100 Vergonha, em Campina Grande-PB, que teve a primeira Dama G em sua composição no ano de 2006.

1.3 A genealogia do glamour: como nasce uma Dama G?

Nas quadrilhas juninas são consideradas damas todas as pessoas que performam o papel feminino que, em geral, são mulheres cisgêneros, cujo papel social de gênero encontra-se estabilizado com sua condição biológica. De acordo com os regulamentos previstos nos concursos das quadrilhas, elas devem desempenhar o papel de damas obedecendo aos ideais estéticos considerados femininos (roupas, penteados, maquiagens, acessórios, modos de caminhar, de dançar, de girar a saia), bem como reforçar o padrão de comportamento esperado para as mulheres, “no plano da delicadeza, da polidez, da ingenuidade, características provenientes do ambiente domesticado” (Santos, 2014, p. 187).

Quando nos referimos as Damas Gs, consideramos uma categoria êmica que envolve sujeitos classificados no sexo masculino, cisgêneros, que se apresentam como artistas transformistas ou drag queens, e que executam o papel feminino durante a dança na quadrilha. Optamos por nos debruçar no processo de inserção da Dama G nas quadrilhas juninas, primeiramente por identificar uma maior representatividade no campo pesquisado em relação as damas trans, e segundo lugar, por entender que a primeira categoria funciona como um ritual de passagem para que a segunda assumira sua identidade de gênero após a experiência quadrilheira. É importante que se esclareça que embora estejam presentes em muitas quadrilhas juninas, ainda existem grupos em estados brasileiros que preferem não aceitar a participação das damas Gs em seu elenco.

Se na quadrilha Virgens da Seca a brincadeira de inverter o gênero era permitida aos seus brincantes, para que assumissem de forma caricata papéis sociais diferentes do seu, nas quadrilhas estilizadas, as Damas Gs vivenciam as performances do gênero feminino carregadas

de outros sentidos, correspondendo a realizações pessoais (lazer) e profissionais (trabalho)²¹. Contudo, à medida que fomos nos aproximando das interlocutoras durante a pesquisa de campo, descobrimos que haviam outras categorias identitárias que a sigla “G” não era capaz de abarcar. As damas que são trans, por exemplo, não se consideram “G”, uma vez que performam o papel feminino de acordo com sua identidade de gênero, aproximam-se, portanto, das damas cis, diferentemente das damas Gs, que na sua ótica, são performadas por homens gays que se montam de mulheres.

Seja como for, a damas não cis²², interpretadas por sujeitos que atravessam as fronteiras de gênero, foram capazes de despertar em nós a curiosidade de refletir sobre a fragilidade das identidades tidas como fixas e dos limites que podem ser contestados diante de suas performances nas quadrilhas. Desta maneira, concordamos com Santos (2014), quando afirma que por meio da ambiguidade, travestis, andróginos, drag queens e outras possíveis metamorfoses assumem existir entre dois gêneros de forma simultânea em um corpo sexuado, questionando a carga natural atribuída pelo sistema heterossexual de produção de verdades (p. 190).

Não se sabe exatamente quem criou a categoria Dama G, mas, durante as entrevistas ouvimos que a sigla “G” foi utilizada inicialmente para designar rapazes gays, que antes de assumir o papel feminino nas quadrilhas dançavam como cavalheiros. Foi unânime a justificativa da inserção desses atores no contexto quadrilheiro: a ausência das mulheres nos elencos dos grupos. Por algum motivo, as damas Gs foram assumindo esses papéis para suprir uma carência de damas cis que crescia a cada ano. Porém, diante das possibilidades de utilização deste espaço, foi possível perceber a fragilidade de simplificar tão condição, uma vez que não há necessariamente uma ligação entre identidade de gênero com a orientação sexual, pois, um rapaz heterossexual pode exercer o papel de dama apenas durante uma performance artística. Embora pareça problemática a utilização do termo, é perfeitamente compreensível a escolha por sua utilização, diante do contexto de novidade e pouca clareza sobre a questão identitária em relação à sexualidade naquele período. No entanto, a sua utilização até os dias atuais divide opiniões, pois outras identidades têm sido reivindicadas por quadrilheiras que não se sentem contempladas pela sigla “G”.

²¹Importante destacar que muitas damas Gs são drag queens e dançarinas, sendo remuneradas em atividades artísticas como festas particulares, shows em bares e boates da cidade. Além de participarem de concursos de miss.

²² Colocada aqui intencionalmente para englobar todas as damas que não são “mulheres” no sentido biológico do termo.

Durante as primeiras visitas ao campo, foi possível perceber que a maior parte das Damas Gs são performadas por artistas que se definem como transformistas/drags. Eles interpretam o papel feminino desde os ensaios até as apresentações das quadrilhas, realizando alterações corporais que, algumas vezes, ultrapassam as exigências que recaem sobre as damas cis. Em sua maioria, no processo de montagem, modificam os atributos considerados masculinos, com a depilação de pelos no rosto, como barbas, bigodes e sobrancelhas, além dos devidos cuidados com as pernas e braços. Ainda nos encontros de preparação da quadrilha, utilizam perucas, seios postiços e maquiagens para compor as suas personagens, mas além disso, incorporam o ethos feminino esperado pelos organizadores, dançando por várias horas sobre saltos altos. Como afirma Nascimento (2020), a montagem vai além das funções estéticas, no entanto, com essa prática cada brincante busca um novo estado e uma nova intensidade de percepção (p.233).

Dessa forma, foi possível constatar que muitas damas Gs transformistas buscam se distinguir das drag consideradas “caricatas”, com seu aspecto mais cômico ou alegórico, por entenderem que existe a expectativa para que se assemelhem da forma mais natural possível das damas cis. Muito embora não fosse incomum em alguns ensaios encontrá-las exageradamente produzidas com maquiagens fortes e penteados nas alturas, como se as demais damas fossem produzidas daquela forma. Quando por vezes questionadas por suas produções, algumas afirmavam utilizar de todos os recursos estéticos para esgotar quaisquer possibilidades de serem referenciadas naquele espaço como homens, ou até mesmo para alcançar o objetivo de serem notadas e escolhidas para assumir algum cargo de desataque na quadrilha. Nas imagens abaixo, o registro do processo de preparação de uma dama G para o ensaio da sua junina.

Figura 15 e 16: Artista transformista Harrysson Fagner montando a personagem Sulla Star, dama G



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2022)

Muito dessa habilidosa capacidade na construção de uma estética feminina provém da sua experiência de montagem como Drag Queen. Uma vivência na qual os atributos femininos são essenciais para a fabricação de uma nova persona. Porém, enquanto nos arraiás as artistas utilizam de diversas tecnologias para assumir uma postura discreta, adequada a um ideal de comportamento feminino, nos palcos, as drags procuram fugir completamente dessa perspectiva de conduta. De acordo com Santos (2014),

Em sua concepção mais genérica, a drag queen pode ser entendida como o homossexual masculino que se traveste para finalidades artísticas e profissionais, mas que também pode adotar os mesmos procedimentos de transformação estética para atuar em outras circunstâncias. O que opera, de fato, não é a transfiguração em si, mas o significado político, social e cultural que a categoria representa nos espaços de sociabilidade e nas relações interpessoais (p. 191,192).

Para o autor, na expressão da categoria transformista se inclui, além da produção estética através de próteses, acessórios e perucas que o permitem regressar ao estado físico masculino inicial, a busca pelo prestígio social, nos palcos, diferente do estigma que acontece na rua e nas pistas, em atividades de prostituição, comumente associadas às travestis. Já o termo drag queen foi assimilado no contexto brasileiro à arte transformista, cujas expressões artísticas encontram cultivo no disfarce do sexo feminino, através da reelaboração de suas formas corporais em suas poses, gestos, maquiagens e adereços (p.197). Contudo, assim como não existe um projeto único de gênero, também não existe apenas uma forma de ser mulher.

Durante a pesquisa realizada na quadrilha Moleka 100 Vergonha, foi possível perceber que, a exemplo de muitas outras que possuem a diversidade presente em seu elenco, havia diferenças no que diz respeito às categorias identitárias. Damas trans e se apresentaram como mulheres, tanto na vida social, quanto no ambiente da quadrilha. Algumas que se tornaram interlocutoras fizeram questão de destacar a diferença em relação as Damas Gs, que para elas eram homens gays montados. Mas isso não significa dizer que exista rivalidade entre elas, algumas inclusive mantem laços antigos de amizade. Por mais parecesse tentador observar apenas suas semelhanças durante as performances, fazia-se necessário compreender os diferentes contextos, não somente por respeito a sua própria percepção de auto identificação, mas pela responsabilidade em não igualar todas as categorias num escopo único.

Para compreender as diferenças existentes entre as categorias identitárias das quadrilhas juninas, recorreremos a contribuição de Vencato (2003), ao analisar o processo de

negociação de identidades drags queens na Ilha de Santa Catarina. A autora identificou as diferenças entre travestis, transexuais e drag queens, ainda que essas três categorias apresentem traços comuns nas diversas formas de experiência feminina (damas), pois seus discursos e trajetórias enfatizam os aspectos diferenciadores e principalmente hierárquicos.

As distinções entre travestis, transexuais e drag queens já estão marcadas na apresentação visual desses sujeitos, e acabam ainda sublinhadas caso observadas suas práticas sociais. Além disso, a diferenciação entre um e outro grupo é constantemente requerida por esses sujeitos, que não pretendem confundir-se, mas, ao contrário, buscam uma espécie de diferenciação dentro da diferença, uma vez que o transvestismo, enquanto fenômeno está longe de ser a “norma” em nossa sociedade e mesmo dentro do universo homossexual (2003, p.191).

Durante sua análise sobre os conceitos de transgênero e cross-dressing, enquanto fenômenos que trabalham com manifestações de transvestismo, a partir da apropriação de roupas de signos femininos por sujeitos que deveriam usar de signos masculinos, Vencato afirma que a diferença entre drags e transgêneros encontra-se nos aspectos como temporalidade, corporalidade e teatralidade.

Temporalidade porque a drag tem um tempo “montada”, outro “desmontada” e, ainda, aquele em que “se monta”. Diferente de travestis e transexuais, as mudanças no corpo são feitas, de modo geral, com truques e maquiagem. A corporalidade drag é marcada pela teatralidade, perspectiva que é importante para compreender esses sujeitos (2003, p.196).

Para as damas que são mulheres trans não se trata de imitação do papel feminino, mas afirmação da própria identidade, que usualmente é representada na própria vida social. Baseada na visão da literatura acadêmica sobre a transexualidade, acessada na época de seu trabalho de mestrado, Vencato afirma ser “a pessoa que nasce com um sexo anatômico, mas que se sente no corpo de outro alguém, desejando ter o outro sexo, e, mesmo, representando-se como pertencente ao sexo morfológico oposto aquele com o qual nasceu” (p.201). Entretanto, a autora acredita que seja delicado resumir a vivência desses sujeitos a partir de uma definição tão limitante²³. O discurso médico parece ter influenciado essa narrativa sobre o que são e quem pode ser considerado transexual, estancando, portanto, outras possibilidades de existências. Para Vencato, apenas o desconforto com o sexo anatômico não deve ser utilizado como fator para definir sujeitos transexuais, porque talvez a mudança de sexo não seja um desejo compartilhado por todos. “Reduzir a transexualidade estritamente a um ato cirúrgico é não levar em conta a experiência social desses sujeitos” (p. 204).

²³ Tal perspectiva teve a influência da literatura médico-psiquiátrica da década de 1950.

Para todas as damas a estética é um fator apontado como determinante na hora de construir suas personagens, onde para sua admissão, as artistas precisam evidenciar os traços femininos que funcionam como um elemento qualificador do qual poucos sujeitos podem usufruir. Na imagem abaixo, é possível verificar que a dama Dhebora Fernandes, que se identifica como mulher trans na quadrilha Moleka 100 Vergonha, utiliza do tamanho do cabelo e o uso de roupas consideradas dentro de um padrão de estética feminina na vida social, para corroborar com a sua percepção de facilidade na hora de construir a personagem da dama, observada na segunda imagem, durante um evento da apresentação da fila dos dançarinos no mapa da quadrilha.

Figura 17 e 18: Dama trans Dhebora Fernandes



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023).

Já no caso das Damas Gs (drags/transformistas), ao incorporarem o papel feminino na dança quadrilheira, realizam da performance, usando de artifícios que a depender do momento, buscam objetivos distintos. Nos ensaios, por exemplo, elas não são interpeladas a se montar completamente, embora seja essa a preferência da diretoria da quadrilha, pois, acredita-se que dessa forma, fica mais fácil construir a personagem desde os primeiros encontros. Quando nos ensaios, seja na sede da quadrilha, na quadra de uma escola no bairro, ou até mesmo embaixo da Pirâmide do Parque do Povo, as damas Gs são sujeitos híbridos, que carregam características tanto masculinas quanto femininas. Contudo, para apresentações oficiais, se faz necessário a montagem completa, seja na preparação da aparência, da imitação da voz e até os movimentos corporais estereotipados do gênero que imita, na tentativa de ocultar sua identidade “real”.

A drag aguça a curiosidade da plateia, que em muitos momentos busca aquilo que não está no lugar- um descuido na maquiagem, uma malandada de salto, um pênis malescondido, etc. sendo que, o que está fora do lugar causa alguma instabilidade e desconforto. Ao mesmo tempo, a não paridade entre os signos de sexo e gênero que carregam faz com que prendam a atenção. Talvez por essas razões, informações sobre o corpo da drag “desmontada” tenham valor no mercado de bens simbólicos gay. Assim, há sempre uma curiosidade em saber se as drags,

além de usarem coisas de mulher, tomam hormônios femininos, têm “necão” ou “nequinha”²⁴, depilam todo o corpo, etc. (p. 197).

Nas imagens abaixo é possível ver a dama G Natasha Rachelly em momentos distintos de ensaios, estando desmontada, sem peruca e sem maquiagem (figura 14), parcialmente montada com peruca e maquiagem (figura 15) e completamente montada, com a produção completa (figura 16).

Figuras 19, 20 e 21: Dama G Natasha Rachelly em performance



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2022) e perfil Instagram da artista (2023)

A abordagem analítica de Vencato sobre o protagonismo das drags também é abraçada por Santos (2014), que as classificam da seguinte forma:

Assim, dentre diferenciações adotadas para definir estilos e a firmar pertencimentos a determinadas classes surgem as tops drags, bonitas, sensuais e femininas; as caricatas, cômicas e alegóricas; as ciber drags, com um visual considerado como futurista; as andróginas, com aparência mais masculinizada; e ainda a figura transformista, aqui citada para designar a drag queen que se dedica à imitação de alguma atriz ou cantora. (...) esses personagens constroem imagens e repertórios de práticas em relação, num primeiro plano, a uma representação internacional, e depois se apropriam dos estereótipos regionais para adquirir corpo (p.198).

As personagens consideradas “top drags” são aquelas que simbolizam o luxo, o bom gosto e a sofisticação que, em geral, participam de eventos competitivos voltados para escolha das mais bonitas como nos concursos de misses. Em alguns casos é possível acompanhar uma performance de dublagem de grandes personalidades como as divas pops da música internacional, e nas suas produções se aproximam de um perfil feminino mais hegemônico, porém, de forma delicada e elegante, sem exagerar nas maquiagens e trajes. Na maioria das vezes, esses artistas se apresentam para plateias que parecem não se importar com quem

²⁴ De acordo com a autora esses termos referem-se ao tamanho do pênis.

realiza as imitações, como se estivessem diante das próprias estrelas da música. As participantes desse tipo de certames buscam construir uma beleza que está claramente ligada a um ideal de feminilidade que remeta à imagem de uma diva. Analisando o processo de construção do concurso Miss T do Brasil²⁵, voltado para candidatas travestis e mulheres transexuais, Silva Jr (2017), identificou que

Dentre os ideais construídos em um concurso de beleza, talvez o mais notável seja aquele que se refere às construções de gênero ali encarnadas, de modo que um certame desse tipo se constituirá como espaço de construção de gênero (p.6)

Um concurso de beleza parece ser um dispositivo ideal para se forjar essa visibilidade vista como positiva, principalmente porque o formato por aquele consagrado no imaginário social é o da exibição de aspirantes à coroa de miss e eleição daquela que será chancelada como a representante de uma nação (p.7).

Nas imagens a seguir, a artista transformista Perlla Rachelly, Dama G da junina Moleka 100 Vergonha, da Paraíba, que incorpora diversas personagens: de drag andrógina (figura 22), à drag transformista (figura 23), e no concurso de miss drag (figura 24).

Figuras 22, 23 e 24: Dama G Perlla Rachelly montada.



Fonte: Perfil Instagram da artista (2023)

As drags caricatas, por sua vez, são aquelas personagens que brincam com os significados de beleza e glamour, através da representação de artistas comediantes que recorrem a teatralidade do riso. Através de uma manifestação cênica, essas personagens agregam ao seu estilo cômico os estereótipos do estilo brega, burlesco e até mesmo caipira, importado do modelo da drag global. Nas quadrilhas juninas também existe a participação

²⁵ No dia 30 de outubro de 2012, realizava-se no Teatro João Caetano, na cidade do Rio de Janeiro, a primeira edição do concurso Miss T Brasil. Conforme divulgado em seu site oficial, esse concurso caracterizava-se como “uma ação proposta pela Associação de Travestis e Transexuais do RJ, criada por ‘Majorie Marchi’, para visibilizar positivamente os segmentos de Travestis e Transexuais, realizando um Certame de beleza específico a nível nacional para estes segmentos. Para mais informações, ver Silva Junior (2017), “Para uma história dos concursos de beleza trans: a criação de memórias e tradição para um certame voltado para travestis e mulheres Transexuais”. Cadernos Pagu (50), 2017.

dessas artistas na parte da teatralização do espetáculo. Na imagem abaixo, a artista Morgana Santos que interpretou uma drag caricata no espetáculo da junina Moleka no ano de 2016.

Figura 25: Drag caricata no teatro da quadrilha Moleka 100 Vergonha



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2016)

Já as drags consideradas andróginas, são aquelas que possuem como principal característica a hibridez, com corpos que possuem aparências ambíguas, com referenciais masculinos e femininos, porém com perfil futurista (ciber drags) fugindo de uma estética comum. No Brasil, podemos citar como exemplo da arte drag andrógina o grupo carioca de teatro Dzi Croquettes, protagonizados por homens cisgêneros, que na década de 1970, desafiavam as formulações de estereótipos de gênero, através de performances no palco, com seus corpos maquiados, quase desnudos, e purpurinados, ora atuando como homens ora como mulheres. Tal representação surgiu como um ato transgressor à época, mas teve muita repercussão e reconhecimento internacional.

Figura 26: Grupo de teatro Dzi Croquettes



Fonte: Internet (2023)²⁶

Em dimensão nacional, ainda no campo artístico, encontramos a banda musical Secos e Molhados, que de forma satírica se apresentava em palcos e programas televisivos no Brasil

²⁶ Disponível em <https://altcultura.wordpress.com/2010/04/17/dzi-croquettes/>

durante a década e 1970, fazendo performances corporais que pareciam querer confundir intencionalmente a plateia com sua brincadeira de gênero. Na imagem abaixo os integrantes da banda Ney, Gerson Conrad e João Ricardo.

Figura 27: Grupo Secos e Molhados



Fonte: Internet (2023)²⁷

O cantor da banda, Ney Matogrosso, dono de uma voz fina, mas potencialmente marcante, usava roupas extremamente coladas ao corpo ao ponto de marcar todos os seus desenhos anatômicos, com maquiagens fortes, quase que animais, e fazendo movimentos nada padronizados segundo uma compreensão heteronormativa do “ser homem”. Segundo Silva (2020), a dança reboativa e provocativa apresentada por figuras como Ney Matogrosso e os Dzi Croquettes era considerada uma ameaça aos jovens por expressar uma determinada ambiguidade sexual, entendida como subversiva e perigosa a moral e aos bons costumes” (p.248). O protagonismo da banda marcou uma geração que estava acostumada a compreender os comportamentos dos sujeitos pelas atribuições instauradas a ideais de masculinidade e de feminilidade. De acordo com Santos (2014, p. 193),

No âmbito dos movimentos recatados que marcaram o período, identidade femininas e masculinas se mesclavam num universo de liberação individual, introduzindo debates na política sexual brasileira através da proliferação de imagens que faziam nítida alusão à homossexualidade. (...) as mudanças de comportamento reivindicadas pelas variadas manifestações culturais serviram de argumento para contestar as transformações na história da política sexual do país, como espaço de abertura para novas classificações.

É importante lembrar que essas manifestações artísticas ocorreram no período da ditadura militar, onde a censura se fazia presente, controlando os movimentos dos corpos. Entretanto, existiu naquele período uma potência criativa que foi capaz de mexer com a

²⁷ Disponível em <https://lulacerda.ig.com.br/ney-matogrosso-as-historias-do-secos-molhados-em-lancamento-de-livro-sobre-o-grupo-na-travessa-de-ipanema/>

perspectiva social em relação ao papéis sociais de gênero. Para Silva (2020, p.251), era preciso compreender o duplo movimento que essa configuração estética provocava:

Por conseguinte, o desafio é estabelecer não só um exercício crítico e analítico no diálogo com a historiografia sobre o período como também no modo de olhar a complexidade da sociedade da época. Pois, se por um lado tínhamos uma política de Estado que buscava a tudo e a todos controlar, vigiar e punir, em termos foucaultianos, por outro lado há também uma dimensão relativamente autônoma desse projeto de poder que possibilitava outras formas de ser e estar no mundo.

A montagem utilizada pelas Dzi, com suas roupas e maquiagens, além dos gestos, e rebolados materializaram uma experiência transgressora, de fato, principalmente para alguns conservadores, mas não significou uma ruptura com as normativas de gênero, nem a problematização da questão travesti. Ainda que no primeiro momento os Dzi foram classificados como “travestis sem bichismo”, não mudaram os signos de masculinidade vigentes como os pelos corporais e a barba. Em outro momento, o termo andrógino foi associado ao grupo numa tentativa discursiva de enquadrá-los e capturá-los numa gramática heteronormativa do gênero e da sexualidade (p.253).

Num panorama internacional, temos como exemplo a performance drag utilizada pela banda britânica Queen (1970) que fez uma paródia de gênero durante o clipe da música “I want to break free” (Eu quero me libertar) no ano de 1984, marcando o universo musical por tamanha ousadia. No vídeo clipe, toda a banda está travestida de mulher, e fez com que o público associasse o verso principal da canção como um grito de libertação de pessoas homossexuais, bissexuais e transexuais. Mas, segundo um dos integrantes da banda, a música não tinha conotação sexual, nem ligação com a causa LGBT, se tratando apenas de um desabafo de alguém que queria se libertar de qualquer problema. Fato é que até os dias atuais a paródia realizada pelo grupo representa um ato revolucionário para a época, simbolizando um ato de transgressão as regras sociais.

Figura 28: Banda Queen, em performance da música “I want to break free”



Fonte: Internet (2023)²⁸

²⁸ Disponível em <http://bitacoraqueen.blogspot.com/1984/05/i-want-to-break-free.html>

No cinema, a questão da passabilidade de gênero também foi problematizada, por inúmeras vezes, sendo uma das mais marcantes o filme “Priscilla, a rainha do deserto” (1994), interpretada por três renomados atores, como Hugo Weaving, Guy Pearce, e Terence Stamp, que interpretam drags queens que se aventuram pelo deserto australiano utilizando um ônibus para realizar shows. Considerado um clássico até os dias de hoje, o filme aborda de forma cômica, mas sem perder a importância, a questão LGBT sob o aspecto do preconceito e a homofobia, das relações familiares e de amizade, e da sensação de liberdade.

Figura 29: Cena do filme “Priscilla, Rainha do deserto”



Fonte: Internet²⁹

De volta ao cenário brasileiro, não há nada mais significativo do que o protagonismo das Divinas Divas: um grupo formado por artistas transformistas que revolucionou a história do teatro carioca nos anos de 1960/1970. Consideradas a primeira geração de travestis brasileiros, Rogéria, Jane di Castro, Valéria, Eloína dos Leopardos, Camille K., Fujika de Halliday, Brigitte de Búzios e Marquesa, foram pioneiras na arte travesti, desafiando tabus e problematizando preconceitos existentes naquele Brasil marcado pela censura, repressão e medo.

Figura 30: Divinas Divas no palco



Fonte: Internet (2023)³⁰

²⁹ Disponível em <https://dicasdefilmespelascheila.blogspot.com/2014/11/filme-priscilla-rainha-do-deserto-1994.html>

³⁰ Disponível em <https://cinemacemansluz.blogspot.com/2017/06/cine-dica-em-cartaz-divinas-divas.html>

A problematização da questão de gênero trazida por algumas quadrilhas que possuem pessoas trans ou drags/artistas transformistas em seu elenco feminino tem provocado a ressignificação do sentido de dançar quadrilha. A permissão para a participação desses sujeitos tem demonstrado o papel educador de grupos folclóricos que não se limitam a reproduzir comportamentos em nome da defesa de uma tradição, mas se propõem a reeditá-la a partir da inclusão de todas as pessoas que tem o desejo de manifestar seu lado artístico.

Diferentemente do grupo Virgens da Seca, o uso de tecnologias que permitem a inversão de gênero vivenciado pelas Damas G e Trans representa a possibilidade de usufruir da liberdade para performar com seus corpos papéis femininos na quadrilha. Mas, para além disso, é evidente que o processo de construção dessas novas personagens encontra-se estruturado numa dinâmica política que se encontra alinhada a um processo de mudanças sociais, principalmente no que diz respeito aos espaços e direitos conquistados pela população LGBT.

Portanto, ao homem se reserva a semântica da liberdade, da agressividade, da força bruta, aspectos selvagens, enquanto que, para a mulher, se destina o plano da delicadeza, da polidez, da ingenuidade, características provenientes do ambiente domesticado. Tais propriedades são contempladas numa relação de continuidade que prescreve, aos corpos anatomicamente sexados, jurisdições simbólicas e comportamentos específicos que são observadas apenas no campo da vida em sociedade (Santos, 2014, p.187).

Ao observar as figuras é possível perceber que quando se trata de Brasil, a arte drag consegue incorporar elementos diversos do imaginário cultural do país, possibilitando a criação de novos estilos, espaços de atuação e de marcadores identitários que podem ser assumidas por um único sujeito. Compreende-se, portanto, que as construções de gênero e até mesmo as identidades mais fixas podem ser reinterpretados e originar novas formas de existências fluidas, plurais e híbridas, assim como os códigos que as constituem (idem, p. 200-201). Deste modo, ser drag é um processo identitário, artístico, que dialoga com a performatividade de gênero (Nascimento, 2020, p.239).

No contexto das quadrilhas juninas, Noletto (2016) observou que os sujeitos que estão inseridos nas coreografias como brincantes, e que desempenham, majoritariamente, o papel das damas, reconfiguram simbolicamente a constituição heterossexual pretendida nos enredos coreográficos (p. 205). Através de uma pesquisa etnográfica nos concursos juninos dos bairros periféricos de Belém, no estado do Pará, o autor identificou que os festejos

juninos produzem sujeitos generificados, racializados e sexualizados, através de marcadores sociais da diferença (gênero, raça e sexualidade que estão articulados em performance).

Mesmo se tratando de uma estrutura social onde a construção (e manutenção) dos papéis de gênero representados pelos brincantes integram o ideal de ordem heteronormativa, é notório que tais papéis, ainda que sejam constantemente demarcados pela lógica performativa do sexo masculino/ cavalheiro e feminino/dama, não são totalmente rígidos, podendo ser negociados a depender da motivação dos grupos. Os seus corpos se configuram como estruturas individuais, históricas, com vivências particulares, classificadas num leque de subcategorias, mas que juntas apresentam-se como resultado de um longo e árduo processo de reivindicações. São corpos políticos, legitimamente construídos e autorizados para compor não somente um elenco artístico, mas de levantar uma bandeira política com suas performances.

Barroso (2017) ao acompanhar o protagonismo de travestis, drag queens e transexuais nas festas juninas do Ceará, identificou que suas performances confirmam que todas as identidades de gênero são instáveis. Para a autora, as performances trans só podem ser consideradas subversivas quando colocam em xeque os binarismos de gênero nas quadrilhas, e não quando o reforçam. Entretanto, ainda que não consigam descaracterizar a díade masculino/feminino, presente nas coreografias e trajes utilizados pelas brincantes, pelo menos conseguem desestabilizá-las. Ao analisar a presença desses atores nos concursos de quadrilhas juninas, Barroso confirma que a participação de homossexuais masculinos e pessoas “trans” nos grupos de quadrilha junina não se limita à performances durante a apresentação ou nos concursos, mas se estende de forma mais ampla, com a presença majoritária de homossexuais na produção técnica da própria festa (no planejamento e confecção de figurinos, maquiagem, coreografia etc.) “Trata-se, portanto, de uma apropriação que extrapola o âmbito das performances cênicas das/nas quadrilhas juninas, mas que também ocupa os bastidores da festa, sua produção e também o seu consumo” (p.4).

É importante destacar que na quadrilha a possibilidade de dançar como uma dama representa possibilidades distintas para cada sujeito. Enquanto para algumas pessoas essa abertura se configure como uma oportunidade profissional que possibilita a demonstração de sua manifestação artística, para outras, a quadrilha se caracteriza como um espaço de acolhimento que serviu como porta de entrada para o processo de trânsito identitário, como é o caso das mulheres trans. A esse respeito, Mahatma Gandhi, presidente da quadrilha Moleka 100 Vergonha, de Campina Grande, explica:

Pessoas que dançavam de mulher, escondidas do pai, porque o pai dela nunca aceitou. Então ela era rapazinho em casa e vinha dançar de mulher aqui. Teve pessoas que dançavam de cavalheiro, e depois de dama. Quis dançar, dança; e não tem essa questão de aspecto biológico, físico: “ah esse cara é muito forte, tem um braço muito fortão, muito musculoso”, não tem problema. Não é como nós somos, é como nos sentimos e nos enxergamos. Vai dançar sim! E os meninos fazem a plástica, a maquiagem, o cabelo, a produção, e fica belíssima e está lá no meio dançando. “Aqui eu me sinto mulher”, então você é mulher!
 Porque são as travestis e as trans que são as maquiadoras, costureiras, que são artistas, são profissionais, são talentosíssimas, e esse espaço é fundamental.

A fala do presidente da quadrilha, enquanto defensor da participação das Damas Gs nas quadrilhas juninas, revela que existe uma diferença entre a imitação de personagens do sexo feminino e incorporar de fato o papel de uma dama durante a execução. Segundo ele, existe uma obrigatoriedade em corresponder aos processos identitários e signos de visibilidade inerentes a esse aspecto. Ou seja, para ser considerada uma Dama, o sujeito deve agir como tal, e não fazer de conta, de forma jocosa e dubitável. Deve utilizar dos recursos disponíveis que garantam a sua passabilidade enquanto uma mulher.

Antigamente as quadrilhas, não sei se Virgens da Seca, ou outras quadrilhas, que botavam homens vestidos de mulher, umas roupas, ali era uma caricatura, mulher não era daquele jeito...e botavam umas roupas, faziam uma bagunça. É uma diferença gigante. Hoje não. Elas se enxergam como damas. Hoje são homens que se travestem de mulher, são trans que se enxergam como mulheres e dançam como mulheres. São universos diferentes, não tem nada a ver uma coisa e outra.

Quando se trata da capacidade de alguns sujeitos se passarem por mulher na quadrilha, Mahatma reconhece no preconceito a resistência em não aceitarem a participação das Damas G. Segundo ele, executar o papel feminino numa quadrilha não pode ser classificada como uma tarefa fácil e nem tampouco vantajosa e desonesta, no que se refere à força corporal executada pelos homens que se travestem de mulher. Antes, existe uma complexidade no que diz respeito às modificações corporais durante o processo de montagem das Damas Gs, além do disciplinamento dos seus movimentos.

Eu vejo que é mais difícil, um rapaz, um homem, ele se transformar em mulher, pegar aquele figurino, ter a leveza...não é aquela coisa que a mulher tem que ser delicada e feminina, mas...quando eles estão dançando lá, é um cavalheiro e uma dama, é um casal, ele incorpora esse personagem...é mais difícil do que essa questão de força, isso não existe.

É mais difícil, porque quando você dança como homem muito tempo você tem os trejeitos masculinos, de chapéu, daquela coisa. E quando ele diz eu quero dançar de mulher agora, é muito mais difícil. Porque você pegar a pessoa que já tem aquele estilo de dança e passar para dama, porque essa coisa de força de resistência física, isso é balela. Isso é mostrar que mulher é frágil, e o rapaz é cavalheiro forte, isso é besteira. Isso não existe, isso é preconceito.

De modo semelhante, Lima Filho, poeta e ativista cultural, reconhecido como um dos principais produtores de espetáculos juninos na Paraíba, reconhece a importância do trabalho realizado pelas Damas Gs, mas sem deixar de considerar que o fator biológico presente nos corpos masculinos demanda maior atenção e disciplinamento. Pois ao se admitir incorporar o papel de uma dama esses sujeitos precisam estar enquadrados dentro da idealização do que vem a ser uma performance feminina satisfatória. A esse respeito, Lima Filho comenta:

Apesar de se identificar como mulher, ele tem a força do homem, então a coreografia é diferente, a jogada da saia, ele tem a musculatura masculina, então assim, quando ele está dançando, quando está no festival, e entrava uma rainha mulher e uma rainha da diversidade, você sente a diferença da força. Então o que coreógrafo tenta passar é a questão da delicadeza feminina que muitos não têm, alguns se descobrem durante o processo, então muitos não têm, ele imprime muita força, é um desejo tão grande de ser, de se assumir, e de se identificar, que quando ele vai da primeira vez, ele vai com tudo, ou ela, como se identifica. Então o coreógrafo faz, ele vai moldar.

Se você assistir uma trans dançando pela primeira vez, você vai ver logo na quadrilha, todas as meninas estão dançando normal e ela está girando, girando... chegam a desmaiar de tanto girar... porque é o momento único para eles, se sentem atração principal da festa, então o que a gente faz, enquanto diretoria de quadrilha é moldar para ser uma mulher.

Diante dessa perspectiva, parece inevitável perceber que, mesmo ofertando o acolhimento que muitas Damas Gs relatam sentir por parte das quadrilhas e seus dirigentes, quando se trata de desempenho de papéis de gênero, a expectativa presente no ambiente quadrilheiro parece convergir com a da sociedade de modo geral, na forma de expressar feminilidades. Entretanto, mesmo que existam diferentes opiniões relacionadas às performances Gs nas quadrilhas, há de se convir que o quesito biológico influencia na produção estética desses sujeitos, podendo facilitar ou dificultar na preparação das personagens, ainda que saibamos que as identidades são forjadas num determinado padrão de comportamento, envolvendo tanto a vigilância dos corpos quanto dos desejos. Sobre isso, é interessante perceber que existe um acordo firmado entre os sujeitos que dançam como Damas Gs e organizadores das quadrilhas, e ao contrário do que muitos pensam, essa não é uma decisão unilateral e ditatorial, todos estão cientes quanto às regras do jogo.

Foi contemplando de perto o preparo dos espetáculos e ouvindo os relatos dos sujeitos que se fizeram interlocutores da pesquisa que percebemos que, ainda que a escolha de se *passar por* mulher, ocorra de forma voluntária, quem tem o poder da decisão final são as diretorias das quadrilhas que definem as regras e condições de participação, alinhados aos regulamentos previstos para as competições, que em geral são coordenadas pelas Ligas e Federações. Dançar na quadrilha como dama, mesmo que seja uma disposição espontânea,

está condicionada ao outro, ao crivo e ao olhar daquele que é definido como capaz de dizer quem é feminino o suficiente. Para Lima Filho, não se trata apenas de definir quem pode dançar, mas de ter uma maior sensibilidade para perceber quem poderá executar o papel de Dama com maestria. Por esse motivo se faz necessário o trabalho de moldar os movimentos daquelas damas que se dispõem a desempenhar tal papel:

(...) quem não tem um olhar clínico, algumas você não se identifica como trans³¹, ela está ali como artista e não tem como se definir identidade. Então o que a gente faz é moldar os movimentos justamente por conta da força masculina que ele imprime, nem todos são tão delicados. Já tem outros que são tão delicados que a gente tem que acelerar o processo para que ele entre no universo feminino. Mas é mais essa questão de moldar, justamente por conta da força. (Lima Filho, 2021).

Para Genilson Felix, presidente da Federação das Entidades de Quadrilhas Juninas da Paraíba (Fequajune), o processo de participação das Damas Gs no movimento junino ocorre de forma orgânica e autônoma, sem qualquer interferência dos seus dirigentes. Contando com 10 entidades filiadas em todo estado, Genilson reconhece a importância do trabalho desenvolvido pelas Damas Gs para o movimento junino: “Hoje, sem sombra de dúvidas, são os maiores artistas dentro do movimento, eles contribuem em diversos aspectos, dentro da quadrilha e sempre contribuem com muita qualidade. O que seria hoje do movimento junino sem esse povo?”

Durante entrevista, Genilson destacou que o processo de modernização das quadrilhas era inevitável. Para ele, os elementos considerados inovadores deveriam ser considerados como um direito legítimo de todos os grupos juninos, não vendo a impossibilidade em conciliá-los com os traços considerados tradicionais dos grupos juninos. No que diz respeito a uma maior participação das Damas Gs como dançarinas, afirmou ser resultado de um processo gradativo de reconhecimento das entidades em relação a essas artistas, pois muitas não aceitavam experiências de travestimento no elenco. Contudo, mesmo com a diminuição da proibição da participação das Damas Gs, muitas quadrilhas relutaram em concedê-las papéis de destaques ou ocupações nas suas primeiras fileiras (lugares de status):

Nos primórdios houve alguma resistência nesse tipo de aceitação. De um homem que se travestia de mulher para dançar na quadrilha como uma dama. Teve alguns estados que ainda relutaram, mas a gente foi conseguindo quebrar essas barreiras porque passou a ter o entendimento da importância do homossexual para o movimento junino. Isso aí não diz respeito a capacidade dele de contribuir com o movimento junino.

Mesmo a quele pessoal que resistia no começo, quando começaram a abrir um pouco mais existiam regras. Para poder dançar, era “tudo bem, vai dançar”, mas essas

³¹ É possível identificar na narrativa de alguns interlocutores se referindo as damas Gs como “trans”. Acreditamos que tal nomeação tenha a ver com o mecanismo artístico de transvestimento e não a identidade de gênero trans.

pessoas não tinham direito de dançar na frente de uma quadrilha. Ou de repente de ser um destaque, simplesmente seria mais um componente a estar lá em qualquer lugar menos na frente ou em posição de destaque. Mas aí o pessoal foi abrindo mais a mente. O pessoal que contribui tanto, por que não dar a eles o direito de ser também o que eles quisessem, de ser a frente de uma quadrilha, ser um destaque. Agora criou-se essa figura específica para homenageá-los que é a Rainha da Diversidade.

No estado do Piauí, a presença das Damas Gs nas quadrilhas juninas também é uma realidade. Segundo João Rodrigues, presidente da Federação de Quadrilhas Juninas do Piauí (Fequajupi) existem mais de cinquenta quadrilhas juninas associadas à entidade. Como interlocutor da pesquisa destacou a importância da inserção das Damas Gs no movimento quadrilheiro do estado.

Hoje elas levaram um novo formato de ensaio, através delas foi que as meninas aprenderam a se produzir antes dos ensaios. Se você for assistir um ensaio você vai ver uma megaprodução, tem veado que aparece lá na esquina o brilho já tá... Foi algo que eles levaram para os grupos, a produção em todos os ensaios, você ver os ensaios hoje aqui é impressionante, é algo fantástico, e ninguém quer ficar atrás. Eles fazem isso, então hoje não dá para se pensar em um grupo junino sem uma menina trans, não tem como, precisa, é necessário.

Eu desconheço um grupo que não tenha um trans dentro. Existe um impasse, por mais que a gente faça alguma coisa, para mim um impasse, algumas mentes ainda são fechadas, mas nós temos que respeitar a opinião dos demais.

Ainda sobre as Damas Gs, João acredita que a questão econômica seja um fator que dificulte uma maior participação, pois muitas artistas têm dificuldades para arcar com as despesas para a confecção dos figurinos, sobretudo dos sapatos que precisam ser confeccionados de acordo com o tamanho do seu pé, e que em geral, custam muito caro.

Os grupos juninos hoje não têm uma quantidade maior de meninas trans³² dançando, pelo fator financeiro, porque algumas meninas tem o pé muito grande, e para encontrar calçado é complicadíssimo quando não se manda fazer, e isso gera custos e alguns grupos com relação a isso deixa de colocar elas para dançarem como mulher.

Na fala de João Rodrigues, é imprescindível que as Damas Gs apresentem o desejo em participar dessa forma, em assumir essa performance feminina:

Eu acho que ela tem que ter coragem, de decidir “eu quero brincar como mulher”. Ela vai ter que se impor, porque vontade, desejo, saber montar, sabe, ela já tem. Então é só coragem de chegar no presidente e falar: eu quero fazer minha inscrição, meu nome social é masculino, mas eu quero ser uma dama.

³² Da mesma forma, identificamos o uso do termo “trans” pelo entrevistado, ao se referir ao protagonismo G nas quadrilhas, como se compreendesse as duas categorias como uma só.

Mas para além disso, revela o diferencial que essa categoria representa, que por muitas vezes apresentam um maior desempenho do papel quando comparadas com as demais damas que são mulheres.

Na verdade 99,9 % quando eles se decidem a dançar como mulher eles já dançam mais do que as mulheres, eles já têm todo o gingado, eu ainda não vi uma bicha chegar para dançar como mulher sem saber. Dança mais do que as meninas. As meninas dizem assim “veado, te acalma aí, não vai me apagar aqui não...”, tem muito isso. Eu particularmente, desconheço alguma que já chegou que precisasse ter todo um processo para se adaptar. Eu já vi adaptação para concorrer. Para concorrer aí já é outra história. Tem que passar por um processo mais refinado, uma coreografia bem executada, aí sim, mas a coreografia dançante dentro de um grupo junino, até hoje ainda não vi, um preparo específico para elas não. Muito pelo contrário, a maioria delas fazem é levar algo.

A narrativa de João Rodrigues pode ser confirmada na imagem a seguir. Trata-se de uma das maiores representantes das damas G no estado do Piauí, a artista transformista Sheron Lumynes que há muitos anos tem interpretado esse papel de representatividade na sua junina.

Figura 31: Dama G Sheron Lumynes- Destaque no movimento quadrilheiro do Piauí



Fonte: Internet³³ (2023)

Durante os relatos colhidos na pesquisa de campo, foi possível conhecer a realidade de muitas Damas. Como atores sociais, elas compartilham dos desafios e dificuldades para conseguir os recursos para a produção de seus figurinos e das suas estéticas femininas que, em geral, são custeadas através da venda de rifas, sorteios ou doações. Esse apoio pode ser percebido inclusive através da ajuda financeira, uma vez que nem todas as damas têm condições de produzir seus figurinos. Muitas delas não podem se preparar em salões de beleza, termina-se contando com uma rede de apoio, como amigos e familiares que são profissionais de beleza e ajudam com a preparação dos cabelos e maquiagens. Muitas vezes a

³³ Perfil do Instagram da artista @sheronlumynes22

própria dama faz a sua preparação em casa. Todo esse investimento é na tentativa de colaborar para que a Dama G tenha sucesso no seu desempenho.

Então para eles não ficava tão pesado bancar o figurino e também era a realização de um sonho, para a maioria deles, porque a maioria quando chega nas quadrilhas, eles chegam adolescentes, eles não se revelaram ainda, existe aquela questão familiar de não aceitar, e quando ele encontra aquele universo de acolhimento, ele começa a se identificar com as pessoas que ali estão, o nosso tratamento, apesar de não termos nenhuma preparação pra isso, o psicológico, foi uma questão instintiva, a gente foi aprendendo, a conviver com isso e a lidar com isso naturalmente, e eles se sentem acolhidos. E a partir do momento que eles se sentem acolhidos e são bem recebidos, realizar o sonho e se identificar naquele local. “Aqui eu posso ser quem eu realmente sou, sem julgamentos (Lima Filho, 2021).

Entretanto, da mesma forma que a diretoria da quadrilha apoia seus componentes, ela também possui o poder de negar essa mudança, desestimulando os brincantes que arriscam a proposta de mudar de posição. Durante um ensaio no ano de 2020, ocorreu a oportunidade de presenciar a performance de um integrante da quadrilha que, durante o intervalo, vestiu uma saia e começou a rodopiar pelo salão como se fosse uma dama. Ao ser questionado sobre sua participação (como dama ou cavalheiro) nas apresentações oficiais da quadrilha durante os concursos, confessou resignadamente: “Imagina eu, com essa cara de pedreiro, dançando como dama? Fulano não deixa!”, referindo-se ao presidente da quadrilha. Desta forma, é possível afirmar que a participação do sujeito que deseja dançar como dama está atrelada a sua condição de passabilidade, de se *passar por mulher*), apontando uma presumível existência de relação de poder entre aqueles que participam do processo de produção do elenco e aqueles que detêm o poder legítimo de decisão nesse jogo. Ainda que exista uma narrativa de reconhecimento do talento das artistas:

Para gente é natural como deveria ser em todo lugar. Para nós que somos do movimento junino não existe nenhuma distinção de nada.

E hoje, eu acredito que nós não tenhamos quadrilha que não tenha um trans dançando nas quadrilhas. Todas as quadrilhas já têm, as que não tem é porque o menino que se identifica como mulher não quer, mas aqueles que quer não exista mais nenhuma barreira...todas as barreiras foram quebradas e eles além de ter um festival próprio, eles têm porta aberta em todas as quadrilhas de campina grande. E já é uma realidade nacional também. (Lima Filho, 2022).

O processo de negociação para participação das damas Gs nas quadrilhas, é compreendido por outros interlocutores que acompanharam o processo de sua inserção não somente na produção dos espetáculos, como maquiadoras, cabeleireiras, costureiras e coreógrafas, mas como dançarinas. Lima Filho, revelou como ocorrem as seleções:

A gente não pergunta, não quer saber se fulano está na frente porque é gay, ele está na frente porque tem talento, a gente molda e trabalha com talento, aí como você se identifica é uma questão pessoal sua, e que não cabe a nós julgar e sim aceitar, e são

amigos particulares, convivem com a gente, vão na nossa casa, nós vamos na casa dele, então é uma grande família que está à frente do tempo, há muito tempo. Enquanto as pessoas estavam discutindo se aceitavam ou não, a gente já estava fazendo instintivamente porque com a gente isso é normal e natural.

A cidade de Campina Grande foi umas das pioneiras do Nordeste na permissão das Damas Gs em seu elenco, tanto que partiu do município a iniciativa de criar a categoria “Rainha G” ou “Rainha da Diversidade” no Festival das Estrelas, um concurso que premia todos os destaques das quadrilhas como os casais de noivos, casais juninos e Rainha do Milho. Lima Filho destacou que tal iniciativa partiu do reconhecimento pelo talento e desenvoltura das damas Gs.

Sobre o sentimento de acolhimento revelado pela maior parte das entrevistadas, Lima Filho reconhece que a quadrilha se configura primeiramente como ambiente de aceitação, antes mesmo da família das Damas Trans as aceitarem e respeitarem a sua decisão pela transformação:

Elas têm um acolhimento do público tão grande quanto as outras. Para gente, para público, são artistas como qualquer outra. Diferente, porque para ele é a realização de sonho. Depois que a menina Trans dança do jeito que ela se identifica, dificilmente ela aceita dançar como dançava antes, se houver a necessidade da quadrilha, ela não volta mais, é um sonho realizado que não tem mais retorno.

De tanto se identificar e ser acolhido, começaram a rasgar a calça jeans e não iam apenas para o festival vestido da maneira que se identificavam, eles começaram a se montar para ir para o ensaio também, então eles já chegavam no ensaio com perucas, com cílios postiços, com maquiagem. Então hoje se você for para um ensaio de quadrilha junina, você não vai ver mais uma menina trans como elas iam no início, um pouco tímida. Hoje, não, ela já vai, ela já sai de casa como menina. Não tem mais essa, esse medo ou receio, acho que a questão é mais familiar do que na própria quadrilha. De sair de casa montada. Primeiro ele é aceito, a maioria deles, primeiro ele aceito no movimento junino, para depois ter coragem de chegar em casa, ou chegar para os familiares, ou os vizinhos, e falar “isso aqui que sou e assim que eu quero viver”, mas com a gente lá ele já vem sendo assim há um bom tempo.

O universo junino é um universo que abraça a diversidade, sem nenhuma...é normal para gente como deveria ser para todo mundo. Então assim, nossos coreógrafos são gays, nossos cenógrafos, nossos estilistas são gays, nossos maquiadores são da turma do LGBTQI+, então é um universo deles. No entanto, houve muita resistência no início, justamente por ser um movimento cultural tradicional, tinha essa visão tradicional. Então é assim um universo que eles são aceitos e são as estrelas do espetáculo.

A quadrilha junina Moleka 100 Vergonha viu nascer a sua primeira dama G no ano de 2006. O coreógrafo do grupo, Nuance do Vale, foi quem deu vida a essa personagem em virtude da substituição de uma dama que faltou na apresentação. Segundo Mahatma, o presidente da junina, tal escolha se deu por vários atributos que o coreógrafo possuía,

inclusive pela versatilidade em executar performances de ambos os gêneros. “Quando a gente trocou de coreógrafo, a gente sentiu que quando entrou um gay, as damas ficaram mais charmosas, ganharam mais leveza, as meninas ganharam muito. Porque ele faz com a saia, faz com o chapéu. A quadrilha Moleka é outra”. No ano de 2009 a presença das damas Gs foi consolidada com a participação de vários sujeitos que demonstraram o desejo de dançar como mulher e foram acolhidos pela quadrilha.

1.4 Uma Dama com “a cara e com a coragem”

Nas contribuições sociológicas de Simmel (1983) podemos constatar a percepção das formas através das quais a sociedade se define. Segundo o referido autor, a sociedade resulta de um processo dinâmico de emergência, decadência e reemergência das formas de socialização. Constituem a vida social formas de socialização como a competição, a cooperação, a sociabilidade, a moda, os ritos, os códigos morais, as crenças religiosas ou as convicções políticas. Segundo o autor, se uma ou mais formas de socialização desaparecem, a sociedade continuará existindo, mas se todas as formas desaparecem, a sociedade também entra em declínio. Por outras palavras, para Simmel, sem as formas de socialização, os indivíduos não podem evidenciar o conteúdo dos sentimentos que os estimulam na execução de determinadas práticas. Nesse sentido trazemos à baila um dos brincantes que participou da nossa pesquisa.

Nuance do Vale iniciou sua trajetória como quadrilheiro ainda na infância, durante as festividades escolares. Na adolescência, seu primeiro contato com a quadrilha se deu numa junina já conhecida na cidade, e lembra bem do processo de modernização que os grupos passavam naquele período, no início dos anos 2000. A inserção na Moleka 100 Vergonha ocorreu em 2003, dançando como cavalheiro, onde o grupo já era conhecido por seu perfil mais profissional. A experiência de ser vestir de dama ocorreu em 2006, durante um ensaio, para substituir uma componente.

A arte sempre foi muito presente na minha vida. E faltou uma menina na quadrilha, e eles tiveram que relocar. E na época era muito difícil, e aí perguntaram se eu toparia, porque era mais fácil achar menino para dançar do que menina. Então perguntaram: “Nuance, tu toparia não?” Naquela época não existia as coisas da peruca, das produções, das maquiagens profissionais, e eu tive que colocar rasta fãri, era tudo muito caro, desconhecido, mais difícil. E acabou que eu topei, com a cara e a coragem, e aceitei o desafio para dançar esse festival como menina, e como eu sabia de todas as coreografias, eu sempre ensaiei muito, eu sabia de tudo, tanto passo de meninos, como de meninas.

Para Nuance, apesar de pouca idade, aos 16 anos, foi a dedicação à quadrilha o diferencial que o levou a ser escolhido para aceitar esse grande desafio, o de realizar no arraial a performance de uma dama. Tal desafio implicava também aprimorar a aptidão executar os passes próprios das damas das quadrilhas, as produções de penteados e maquiagens. A proposta para mudança de gênero, mesmo que de forma pontual, soou como uma tarefa inimaginável à época, pois tudo que envolvia a produção de um corpo de dama se deparava como um tabu, onde preparar uma personagem feminina, sendo um homem, exigia uma produção que na ocasião era pouco acessível.

A princípio, eu aceitei, mas naquela época era muito difícil, assim, até o fato de chegar depilado em casa era uma coisa que era muito forte na época, não era como é hoje, que é normal um adolescente com 14 anos se depilar, mas a gente ficava pensando, colocar duas meias calças que era para esconder os pelos, depilar a axila, pois naquela época tudo era um tabu. Não foi fácil, em relação a preparar a personagem. Eu ia escondido da minha mãe, ela não sabia, adquirir características femininas num figurino de quadrilha, tinha que raspar a barba, raspar os pelos do braço, então foi uma dinâmica que eu tive de ir de encontro ao que era pregado dentro da minha casa para aceitar esse grande desafio. Tudo isso foi questionando no meu âmbito familiar. Mas na quadrilha em si, eu não senti tanto, só as brincadeiras, mas todos me apoiaram.

Apesar do questionamento no ambiente familiar, principalmente quando ainda não se tinha assumido sua homossexualidade, Nuance afirma nunca ter sofrido preconceito em suas relações, apesar de admitir as dores de amigos que enfrentaram rejeição por serem gays. O que parecia mais difícil para ele era a produção da personagem. Como substituiu uma dama que faltou, o figurino dela foi adaptado ao seu corpo. O campeonato regional de quadrilhas realizado pela Rede Globo, também conhecido como Nordesteão, tinha uma grande visibilidade, e tratava-se da primeira apresentação da quadrilha neste festival, fato que transformou a experiência de ter uma dama G ainda mais significativa, caracterizando a Moleka como precursora na região. Para Nuance essa abertura fez com outras pessoas se sentissem encorajadas para se vestir como uma dama G, o que ocorreu oficialmente no ano de 2009, com meninas trans e travestis, que até então dançavam como cavalheiro no grupo.

Foi um divisor de águas... talvez muitas meninas que sentiam a vontade de dançar naquela época, porque era uma coisa muito desconhecida, “se teve a primeira pessoa, então eu posso”. A quadrilha sempre foi muito acolhedora em todos os aspectos, sempre foi muito pioneira, isso com certeza abriu portas tanto é que outras pessoas tiveram experiências, se descobriram por exemplo, transgênero, transexuais, depois dessa passagem de se transvestir, apenas como personagem, depois, tomar a decisão de se optar por ser transexual.

De acordo com Nascimento (2013), o reforço da aparência nas experiências drags podem dar legitimidade a pessoas jovens que estão experimentando o idioma da travestilidade e feminilidade, transformando-se numa condição mais permanente (p.13). Foi

o que ocorreu com a primeira mulher trans que assumiu o papel como dama durante sua participação na junina Moleka 100 Vergonha. Nuance relembrou que durante a vida social, algumas dessas meninas já se “montavam”, especialmente para sair durante a noite, mas na quadrilha ainda dançavam como cavalheiro.

A gente deu muito apoio para ela, para que ela dançasse de menina, e nesse ano, a gente teve que assinar um termo, de responsabilidade, dizendo que não se incomodava, que era para dançar mesmo, porque até então ela só se transvestia. Mas aí ficou tão forte, era tão dela, natural, que depois disso, eu acho que ela se sentiu acolhida, e a partir daí ela tomou a decisão de fazer a transição de gênero. Isso foi muito importante, nos marcou muito, foi tão emblemático e tão forte. Depois disso ela realmente decidiu fazer a transição dela, e foi uma coisa muito de boa, e natural.

A questão da passabilidade é narrada por Nuance como um fator determinante para o processo de aceitação das pessoas que tinham o desejo de dançar como dama. Quando na missão de avaliar e orientar as candidatas a Dama G, o coreógrafo revelou das dificuldades em direcionar como as damas deveriam se produzir, nas maquiagens e penteados, na postura, pois era algo determinante para época. Para Nuance a maior preocupação na verdade estava em atender as expectativas dos concursos, além do cuidado em protegê-las dos olhares e comentários maldosos.

Hoje é mais natural, elas não passam mais por esse crivo. Quando eu assumi em 2015, para ser coreógrafo, eu tinha a incumbência de orientá-las nesse sentido: “Olhe, não venha assim. Se eu sentir que você não está no perfil, eu vou ter que lhe tirar”. Hoje não mais, hoje não acontece isso. Mas foi muito difícil para elas, passar por essa adaptação toda. E elas tinham que ter a passabilidade. Que não era necessário. Mas é como uma empresa, você tem que ter regras, e a instituição tem regras. Os festivais que nós participávamos tem regras, então isso era importante também. Era uma coisa que nos incomodava, essa preocupação era para elas não sofrerem, por chacota, por estar em determinado concurso e o pessoal ficar rindo.

Para além da questão da aparência de gênero, tão cobrada pelas regras dos festivais, Nuance revela que mesmo com as mudanças ocorridas no universo quadrilheiro, ainda persistem as discussões sobre a legitimidade da participação das damas Gs, e que, de certo modo, ele concorda, pois dizem respeito as diferenças físicas existentes, na voz e na força corporal, principalmente, nos aspectos mais evidentes entre damas Gs e damas cis. Entretanto, para ele, esses fatores não podem ser os únicos levados em consideração para justificar a proibição das Damas Gs e Trans no espaço da quadrilha junina. Apesar de muitos avanços no que diz respeito aos direitos conquistados pela população LGBT, que reflete diretamente na participação das damas G e de pessoas trans nas quadrilhas, existe ainda um esforço contrário a essa inserção.

Quadrilha junina é agregar e não segregar. É como a religião por exemplo. Por que a o pessoal vai mais para a religião de matriz africana, que é homossexual, porque é

onde elas se sentem mais aceitas, acolhidas, e não deveria ser assim. A quadrilha teve essa responsabilidade do acolhimento. E a gente brigou muito por isso. Hoje, graças a várias coisas que aconteceram, a evolução humana, em relação a leis, a gente é muito precavido em relação a isso. Hoje as que estão dançando são privilegiadas por muitas que já sofreram. Hoje, quando a gente vê qualquer coisa em relação a isso, a gente faz campanha na internet, recrimina mesmo. Claro que é um passo de cada vez. Não é de agora. Em 2006, quando eu dancei, era uma coisa de outro mundo, porque realmente não tinha. A gente o tempo todo vem lutando por direitos iguais para todo mundo. Tem estados ainda e tem instituições que ainda não aceitam. Eu jamais procuraria dançar numa quadrilha que não aceitasse minha condição sexual.

A narrativa do coreógrafo nos fez lembrar de uma nota de repúdio ocorrido no mês de maio de 2022, diante de uma publicação na rede social da Secretaria Municipal de Cultura do município de Cristinápolis, uma cidade localizada no interior do estado de Sergipe, na qual a organização do concurso das quadrilhas da região expressou abertamente a proibição de dançarinos travestidos de mulher. No regulamento do certame estava expresso em um dos artigos que em caso de ausência de membros para formação dos pares nas quadrilhas, não seria permitido o “travestimento” de homem, caracterizado de mulher. E em caso do não cumprimento a tal regra acarretaria a quadrilha a perda de pontos no resultado do certame. De imediato houve a repercussão negativa diante da divulgação do documento por várias páginas da rede social Instagram sendo as mais compartilhadas a @coisasjuninasbr³⁴, e a @conexaojunina, que da mesma forma fez um post reivindicando mais respeito pelas artistas.

Figura 32: Regimento do concurso de quadrilhas juninas de Cristinápolis- SE



Fonte: Perfil do Instagram (2022)

³⁴ Postagens da rede social Instagram realizadas no dia 23/05/2022.

Figura 33: Nota de repúdio no perfil Conexão Junina



Fonte: Perfil Instagram (2022)

Esse fato nos revela que a condição de acolhimento narrada por alguns interlocutores da pesquisa ainda não condiz com a realidade vivenciada pelas juninas espalhadas por todo o país. Algumas pessoas que estão à frente das organizações e entidades produtoras dos eventos persistem em não aceitar a presença das Damas Gs nas quadrilhas. Além do mais, as críticas em forma de ataque homofóbico e transfóbico permanecem ocorrendo por parte de pessoas preconceituosas, que discordam da participação da população LGBT nos espaços sociais como a quadrilha. Em 2023, a dama G Natasha Rachelly da quadrilha Moleka 100 Vergonha foi agredida em seu perfil pessoal por sua participação na junina.

Figura 34: Agressão contra a Dama G Natasha Rachelly



Fonte: Internet³⁵ (2023)

As críticas não têm faltado para o movimento quadrilheiro. Elas advêm principalmente por parte de alguns grupos mais conservadores, e até mesmo pela mídia. As críticas decorrem por permitir mudanças na estrutura das quadrilhas que destoam do desempenho das quadrilhas tradicionais. Para os brincantes, tais críticas revelam desconhecimento da realidade das quadrilhas, e por esse motivo, terminam por desconsiderar o papel social e econômico desenvolvido pelas Damas Gs das quadrilhas. Em grande parte do processo de produção dos grupos, no que diz respeito ao preparo dos figurinos, maquiagens e penteados são realizados por profissionais que dançam como Damas Gs que terminam se profissionalizando na área.

O que eu gostaria, que é quase impossível, mas é que as pessoas fizessem o que você faz, primeiro conhecer esse universo, para depois saber que lá tem mãe dançando com o filho, que lá tem o gay que é aceito, que lá tem uma trans que pode dançar do jeito que ela quer, que esse figurino apesar de caríssimo, belíssimo, foi ele que trabalhou para pagar, que trabalhou para bordar, e que lá nós formamos cabeleireiros, nós formamos cenógrafos, coreógrafo. Campina Grande é uma grande exportadora de profissionais juninos, a gente tem gente morando em todo o Brasil, que se formou em quadrilha junina e foi para lá trabalhar e ficou. (Lima Filho, 2021).

Às vezes eles criticam sem conhecimento de causa. Criticam figurino, criticam coreografia, criticam a cenografia. “Ah porque está muito estilizado!” E por que se estilizou? O processo de evolução das quadrilhas não foi só das quadrilhas, foi um processo de evolução dos festejos juninos. Então, assim, houve um processo de evolução do festejo, as quadrilhas vieram evoluindo junto, elas são muito criticadas, a gente é criticada, nunca deixou de sofrer crítica, principalmente pela imprensa, que não tem conhecimento de causa, a imprensa adora quando precisa de uma quadrilha, para fazer uma participação, mas na hora de criticar, que está muito estilizado, então não tem retorno isso aí. (Lima Filho, 2021).

Sobre o processo de mudança na quadrilha e permanência de alguns elementos considerados tradicionais, existe um reconhecimento por parte dos produtores de quadrilha que de fato as apresentações evoluíram a ponto de serem consideradas espetáculos estilizados.

Eles são produtores de espetáculos, e quem está produzindo espetáculo, não tem a preocupação de se está tradicional ou não. Isso é uma questão de grupo folclórico, que mantém a ciranda tradicional, o coco de roda tradicional, mas quadrilha junina ela vem produzindo espetáculo, um atrás do outro. Então quem produz espetáculo, a gente para segurar a questão cultural e tradicional, enquanto associação, é obrigatório a rainha do milho dentro do festival, dentro de cada quadrilha, e é obrigatório o casamento matuto, dentro da quadrilha, e o casal de noivos também é obrigatório, então são as únicas coisas que os festivais conseguiram segurar, mas repertório, figurino, não tem. (Lima Filho, 2021).

³⁵ Perfil da artista no Instagram @natasharachelly_

Por que que vocês estão deixando, (porque a gente ouviu muito isso) um menino dançar de menina?” Porque a quadrilha é nossa, na minha quadrilha eu faço o que quero, e ele se identifica assim aí a gente aceita e tudo. Se você está achando ruim você faça... tem uma coisa que eles dizem, que eles são afrontosos, “nós somos afrontosos”, o universo LGBT diz muito isso, mas é porque eles precisam ser assim, de tanto apanhar e de tanto baterem nele, chega uma hora que você não fica só o saco de pancada, e você tem que rebater, é uma necessidade de sobrevivência, que eles encontram no universo junino, por isso que eles se identificam tanto com a gente. (Lima Filho, 2021).

Como se pode perceber, existe de fato a compreensão da importância da participação das Damas Gs no movimento quadrilheiro, como afirmou “Nosso maior público hoje é para assistir quadrilha e as meninas da diversidade. Elas se jogam mesmo, é fantástico! E a gente nota que a entrega é maior. É elas que comandam a festa! É fantástico ver uma performance de alto nível sendo valorizada por todas, então é uma festa delas, e todos gostam muito”. Porém, ao mesmo tempo que há o reconhecimento por parte de alguns organizadores de quadrilhas, é possível constatar que a violência sofrida pelas Damas Gs e trans não mudou. Em junho de 2023 outra postagem relacionada a participação das damas G nas quadrilhas juninas gerou polêmica nas redes sociais, onde uma Rainha G que foi escolhida para ser destaque da sua quadrilha foi duramente criticada. Para os críticos, a participação das pessoas trans nas quadrilhas juninas significa a perda de espaço de mulheres cis.

Figura 35, 36 e 37: Publicação do perfil Diário do Nordeste- 11/06/23



Fonte: Perfil do Instagram/Internet (2023)³⁶

Um das principais queixas das damas Gs, damas trans e também dos organizadores de quadrilha diz respeito ao movimento de resistência por parte dos seus críticos, daqueles

³⁶ Perfil do Instagram @diariodonordeste

que, segundo eles, não realizam quadrilha nem tem interesse em contribuir com a manutenção dos grupos que com muita dificuldade, mas também com muito esforço, tem dedicado seu tempo e até mesmo suas próprias economias para manter viva a cultura de celebrar os festejos juninos. Dessa forma, é possível perceber que por mais que a realidade da população LGBT esteja sempre vigilante na busca por direitos de existência, principalmente, e isso reflete na conquista dos espaços alcançados pelas damas Gs e damas Trans nas quadrilhas juninas, a violência em forma de homofobia e transfobia permanece presente nas suas trajetórias.

CAPÍTULO 2

UMA É PLURAL: as muitas formas de ser uma Dama.

As narrativas contidas neste capítulo encontram-se abalizadas pelos princípios da liberdade e do respeito. Talvez seja essa a parte mais importante desta pesquisa, tanto pela riqueza nas informações trazidas pelas Damas Gs/ Trans entrevistadas, como pelas reflexões provocadas por suas vivências particulares, que revelam distintos percursos de identificação, diferenciação e reconhecimento no que diz respeito ao gênero e à sexualidade. Neste capítulo, buscaremos demonstrar como as experiências de construir uma identidade feminina são singulares, e embora esses sujeitos estejam cada vez mais presentes no protagonismo feminino das quadrilhas juninas, a aceitação da prática da inversão de gênero realizada por eles não é unanimidade, pois em alguns estados a sua participação não é permitida, e mesmo aquelas cidades onde elas estão presentes, não é incomum encontrar práticas discriminatórias e de violência simbólica.

Quando nos referimos a dama G é importante que se esclareça que se trata de homens gays, cisgêneros (vestem-se como homens), e que usam da arte transformista ou da arte drag exclusivamente para se apresentar nas quadrilhas, sem mudar a sua identidade de gênero. Diferentemente das damas Trans, que na vida social são mulheres trans (transexuais e transgêneros) e que utilizam da dança quadrilheira como oportunidade para demonstrar sua arte como dançarinas buscando maior visibilidade e reconhecimento social quanto a sua identidade de gênero. Em alguns casos, as damas Trans tiveram a experiência transitória de gênero quando dançaram como damas Gs, o que contribuiu para a decisão pela mudança definitiva da sua identidade, e saber dessa informação fez-nos perceber da importância que cada categoria possui, principalmente na compreensão do processo de construção de suas personagens.

Durante as interações etnográficas nenhuma das interlocutoras se identificou como “travesti”. E mesmo sabendo da importância dessa categoria política, optamos por não desenvolvê-la de forma mais detalhada, pelo fato dela ter aparecido poucas vezes nas narrativas, e quando ocorreu, referia-se mais ao seu emprego identitário, do que por autoidentificação das damas entrevistadas. Também optamos por não utilizar das narrativas

das damas cis, performadas por mulheres (no sentido biológico) - embora tenhamos realizado contato com muitas delas- por entender que já existe uma compreensão do papel que exercem, e que sua performance é reconhecida como a “padrão”, tanto pelas damas Gs como pelas damas trans, além de todos os sujeitos envolvidos que buscam corresponder às normas de gênero estabelecidas pela quadrilha, em repetição às práticas cotidianas presentes na sociedade.

Sendo assim, esclarecemos ainda que a experiência de ser dama quadrilheira, implica no próprio exercício de se reconhecer como tal, e por este motivo optamos por deixar as interlocutoras à vontade para que escolhessem o termo que lhe conviesse, fosse utilizando a expressão “se passar por” mulher, ou “se montar de” dama, e até mesmo “se vestir de” menina. Não propomos abordar de forma hierárquica as categorias mencionadas, mas antes compreender as experiências de construção corporal, cultural e subjetiva da forma feminina, seus principais fatores de diferenciação, suas práticas e implicação nas relações sociais.

As memórias aqui compartilhadas são reflexo da percepção que cada uma tem sobre si mesma, sobre sua trajetória, e sobre o mundo que as cercam. Muitas narrativas foram compartilhadas em momentos de descontração, como nos intervalos dos ensaios ou durante a preparação e montagem da personagem. Alguns desses encontros foram registrados em áudios, vídeos³⁷, mas também ocorreram de maneira informal, sem uso de algum equipamento eletrônico, a fim de construir uma relação de confiança entre as interlocutoras. Trata-se de um compartilhamento de memórias e afetividades com suas famílias, amigos, ambientes de trabalho, e das relações que são construídas no próprio ambiente quadrilheiro. Dessa forma, cada narrativa representa um olhar particular sobre as experiências e condições para sua realização, que possuem origens distintas, pontos de vista pessoais, carregados de sentimentos e emoções que foram vividos, mas que são relatados numa realidade atual, pois como afirmou Bento (2017), “contar histórias é remeter-se ao passado; é pôr a memória em ação [...] no qual o sujeito atualiza uma leitura sobre o passado e as lembranças são matizadas pelas condições do presente” (p.165).

Como mencionamos, como recursos de coleta de informações utilizamos da entrevista, da análise documental, de registros audiovisuais e da netnografia ou etnografia digital, uma modalidade metodológica relativamente nova e que fora bastante utilizada principalmente durante o período de pandemia da Covid 19 ocorridos nos anos de 2020 e 2021. Durante o planejamento de atividades de campo, havia a expectativa pela etnografia, que parecia muito

³⁷ Com a devida permissão do uso da imagem e da voz das interlocutoras através da assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, devidamente autorizado pelo Comitê de Ética e Pesquisa da UFCG.

mais interessante pois possibilitaria a troca de informações através de experiências sensoriais que jamais seriam possíveis pelo meio digital online. Entretanto, a netnografia nos surpreendeu positivamente, porque foi através da investigação nas redes sociais que se tornou possível os primeiros contatos com as possíveis interlocutoras. Além de possibilitar a imersão na pesquisa documental (noticiários e demais trabalhos sobre o tema da pesquisa).

Neste sentido, concordamos com Facioli & Padilha (2022), quando afirmam que o processo de aproximação, contato e imersão, assim como as negociações em torno das técnicas de obtenção e registro das informações, ganham outros contornos quando digitalmente mediados.

Segundo Ferro (2015), a netnografia funciona como metodologia científica. Ela pode ser utilizada para observar comunidades, presentes na internet, quanto à influência na vida de seus membros (p.2). Ao discutir as diferenças conceituais entre as duas metodologias, afirma:

Enquanto a etnografia se propõe a pesquisar as culturas em seus locais, ou seja, no habitat de um determinado povo ou grupo social, a netnografia busca estudar essas comunidades culturais sem uma localização física fixa, por estarem alocadas no ciberespaço, mas que influenciam tanto ou mais que as tradicionais culturas, em relação ao modo de ser, agir, pensar e ser, dos grupos e pessoas frequentadoras desses novos ambientes constituídos no espaço cibernético (p.3).

Para a autora, durante o tempo de duração da vivência etnografia, não é interessante que o observador execute registros, pois, dessa forma, estaria infringindo uma das regras da metodologia a que se propôs, já que vive imerso em uma comunidade a fim de participar integralmente do cotidiano dessa cultura. Indica ainda que as anotações devem ser preferencialmente realizadas após o período de imersão, utilizando-se de sua memória para registrar o que observou, ao contrário do que promove a netnografia, onde o observador tem a vantagem da transcrição das entrevistas e interações, não dependendo integralmente de sua memória.

Uma outra significativa vantagem de utilizar dessa ferramenta foi a imersão nas redes sociais, blogs, sites e outras plataformas digitais, que tratavam do tema de pesquisa, e que nos possibilitou a ampliação de nossa compreensão sobre o protagonismo de outras damas Gs em outros estados de nordeste, e que talvez não seria possível sem esse meio de interação. Além de desafiar sobre nossas incertezas sobre uma possível não conciliação entre tecnologia e vida “real”.

2.1 “Acharam que era para ser travesti!”

Logo nos primeiros contatos com as interlocutoras da pesquisa foi possível perceber as diferenças existentes na compreensão e admissão das Damas Gs nas quadrilhas juninas, e que não era algo permitido em todos os grupos. Nos primeiros contatos com Bella Meissa, dama G da Paraíba, ficou claro que havia uma resistência: “Há quadrilhas raízes que ainda não aceitam, apenas as estilizadas..., mas na arte não existe gênero”. Com vasta experiência num grupo junino em seu estado, Bella foi uma das nossas primeiras entrevistadas, e nos relatou que apesar de pouca idade, 22 anos, já tinha certa experiência em dançar quadrilha junina (desde os 14 anos) na sua cidade natal, João Pessoa, chegando a participar de concursos como Rainha da Diversidade (G) da região.

Durante nosso primeiro encontro, ainda no modo virtual em julho de 2021, Bella se apresentou como bailarino, maquiador e professor de dança. Ao ser questionado sobre como gostaria de ser chamado durante nossa conversa, nos deixou à vontade para mencionar o seu nome de registro na certidão de nascimento³⁸. Dessa forma, ficou claro que Bella Meissa se tratava de uma personagem criada para participar de eventos festivos, o que a caracterizava como artista transformista, pois, na vida social, Bella se vestia e se comportava como menino, se identificando, portanto, como um homem cisgênero.

O nome artístico seria uma homenagem à sua mãe biológica, e a escolha do sobrenome Meissa, representava o reconhecimento do trabalho de uma conhecida “família” drag de sua cidade. No mundo do transformismo/drag existe uma importância no sobrenome que é utilizado, pois é a partir dele que se estabelece uma rede de apoio, reconhecimento e prestígio artístico³⁹. Assim como muitas artistas transformistas, Bella iniciou sua trajetória na quadrilha como cavalheiro, pois havia resistência de sua família, (composta por seus pais, ela e mais quatro irmãos), na sua decisão em dançar como mulher nas apresentações.

Assim que entrei na quadrilha, dançava como homem. Daí surgiu a vontade de dançar de dama. Eu precisei me assumir primeiro. Naquele momento, achavam que era para ser travesti, e não transformista. Eles não entendiam que era a minha arte. Daí quando me assumi, meu pai aceitou facilmente, mas minha mãe não, ficamos sem falar durante dois meses. No ano seguinte, quando decidi dançar de menina, meu pai comprava a maquiagem para mim. Mas eu me montava na casa de amigos, porque não queria chocar os vizinhos, nem minha família, porque naquela época não tinha tantas pessoas que dançavam transformados. Com o passar do tempo, eu amadureci, e comecei a contribuir mais em casa e eles entenderam e começaram a aceitar mais.

³⁸ Por razões de preservação da identidade das pessoas que se fizeram interlocutoras da pesquisa, seus nomes sociais foram mantidos em sigilo. Optamos por conduzir as entrevistas e destacar alguns trechos de suas transcrições utilizando nomes fictícios. Nos Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) encontram-se seus nomes sociais.

³⁹ Mais à frente abordaremos sobre essa questão.

Durante essa fala foi possível perceber que a dificuldade em compreender a diferença existente entre identidade de gênero, sexualidade, e expressão artística não era uma particularidade apenas da pesquisadora, aliás, parte da ideia que nos levou a se interessar pelo tema se deu justamente por não saber distinguir uma dama G de uma dama trans. Se para os familiares de Bella, a decisão em se transformar numa dama na quadrilha junina parecia colocar em risco a integridade de sua identidade, para nós, tal revelação se colocaria como desafio para entender as nuances que estariam envolvidas no processo de construção de uma identidade feminina na quadrilha.

Ainda como desafio de reflexão, o medo da família de Bella em vê-la transformando em travesti parece ter pesado mais do que pelo fato de ter se assumido homossexual. Após a explicação da diferença entre a mudança de gênero apenas no contexto artístico foi possível ter o apoio de seus familiares. É possível deduzir que tal resistência familiar seja pelo lugar social a que muitas travestis estão submetidas, geralmente associado a prática da prostituição, pois, como afirmou Vencato (2003, p. 199), essa associação estereotipada existe pela presunção de que as travestis não podem possuir outra qualificação profissional além de pertencer ao que é considerado como baixo meretrício. Um outro fator decisivo nesta aceitação familiar esteve atrelado a participação mais ativa das responsabilidades financeiras da casa.

Em 2022, passados alguns meses desse primeiro contato, conseguimos nos encontrar de forma presencial, no mês de março, devido à retomada das atividades dos ensaios das quadrilhas juninas, no período “pós pandemia”, que na verdade se tratava de um momento de maior controle da contaminação da doença causada pelo coronavírus, pois grande parte da população já se encontrava imunizada com pelo menos com uma dose da vacina contra a Covid 19. Nosso encontro foi na cidade de Campina Grande, num pequeno apartamento alugado por temporada por Bella juntamente com mais alguns amigos. Naquela noite, todos se preparavam para se apresentar num ensaio que seria transmitido para um programa de televisão de uma importante emissora local, enfatizando a retomada dos festejos juninos pós pandemia. Enquanto se maquiava sentada no chão, ela compartilhava dicas e truques para construir um rosto mais feminino, já que ela era menino e precisava se transformar numa dama. A peruca de cor rosa era penteada por um de seus amigos, também brincante da mesma junina, que acompanhava a entrevista, e neste momento Bella lembrou sua experiência em dançar como cavalheiro e do fascínio que sentia ao observar as damas nas quadrilhas:

Você não queria ver não... não era muito bonito não. Era todinho um boneco de posto, uó. Mas o início sempre é assim, sempre é difícil. Quando eu dançava de

menino, eu sempre admirava as meninas dançando, sempre achei muito bonito o jogo de saias, as maquiagens, o penteado bem exagerado. Eu mesmo arrumava minha parceira e depois de um tempo eu decidi dançar, viver aquilo, de aprender outras coisas relacionadas a dança. E daí despertou em mim a vontade de dançar montado.

De acordo com esse relato, o recurso da montagem utilizado por Bella funciona não somente na produção artística, para construir uma estética que corresponda a determinado papel, mas como possibilidade de promover o prazer em vivenciar uma experiência de uma identidade de gênero distinta da sua montagem “original”, ou seja, da sua cisgeneridade. Muitas vezes, esse desejo é despertado ainda no período da infância, onde a fantasia em mudar de papel assume o imaginário de muitas crianças em suas brincadeiras. Entre essas personagens, médico, bombeiro, super-herói estão permitidos, mas jamais a mudança de sexo ou de gênero, sendo fortemente reprimido pelos adultos que as cercam. Geralmente é na fase adulta, quando se muda a relação de posição de poder, onde ocorre a libertação dessa subjetividade, apagando papéis sociais que foram delineados pelos familiares sobre os indivíduos. Como mencionou Bella, foi a sua autonomia financeira que lhe proporcionou a liberdade de assumir sua sexualidade e seu ofício,

A independência financeira possibilitou uma forma segura e positiva para a “saída do armário” da artista. Em certa medida, a autonomia financeira gera a sensação de autonomia e independência em um ator social. Nesse sentido é pertinente lembrar as observações de Duque (2009) e Leite (2012). O último autor atribuiu à autonomia financeira o recurso mais adequado para que uma pessoa LGBTQ+ alcance com maior facilidade a aceitação familiar. Nas palavras do autor: “Mesmo com o fantasma do desprezo e da agressão rondando essas vidas e habitando dentro de seus lares, a relação familiar também pode se tornar estratégica, seja por não se apresentarem “como mulher” dentro de casa, seja por contribuírem com seu dinheiro para o sustento da família” (p.167)”. Porém, não significa que participar da divisão da renda familiar implique na mudança total na hierarquia das relações, pois como foi relatado por Bella, mesmo que seu pai tenha aceitado sua decisão em atuar como artista drag, ainda houve resistência por parte de sua mãe.

Mesmo tenha atingido o objetivo de dançar como dama, faltava para Bella um maior reconhecimento de sua junina, o que a motivou a migrar para o grupo atual. Na anterior, não havia histórico em proporcionar uma maior visibilidade das pessoas LGBTQ no meio artístico. Esse sentimento foi compartilhado enquanto maquiava sua amiga, Talita Silva, dentro de um pequeno banheiro do apartamento. Durante a conversa informal, ambas relatavam a sensação que estavam sentindo ao se preparar para aparecer na televisão naquela noite.

Talita: É isso que a gente estava querendo viver, esses momentos, que a junina proporciona, de Jornal Nacional, Globo Nordeste, festival.

Bella: De realmente se sentir divas do São João, a valorização que a gente merece, porque é todo um processo para a gente estar no arraíá. Era isso que a gente precisava, é o que a gente precisa.

Talita: Gasto por gasto, a gente gasta lá, a gente gasta de todo jeito, para fazer figurino oficial, nas viagens, de maquiagem... então, por que não participar de um lugar que a gente vai se sentir muito bem?

Bella: De (estar) reunido, se sentir valorizado...valorizadas (se corrige).

Essa correção não foi à toa. Diferentemente de Bella, que é uma artista transformista (Dama G), Talita é uma mulher trans, que de forma natural também foi se fazendo interlocutora da pesquisa. O reconhecimento da quadrilha atual em relação a participação das Damas Gs e Trans parecia ter sido a principal motivação para as interlocutoras migrarem de grupo. Tanto que durante toda a temporada de 2022 não mediram esforços para viajarem semanalmente de suas cidades para Campina Grande, superando gastos físicos e financeiros, a fim de se sentirem valorizadas.

2.2 “Para Trans é mais fácil”

Se a construção do corpo de uma dama G é um desafio, o reconhecimento e aceitação social desse corpo feminino, ao que tudo indica, é um desafio ainda maior. Escutar nas entrevistas os desafios enfrentados pelas damas Gs denota uma dimensão complexa da existência humana, a vivência de uma série de conflitos que só consegue descrevê-la quem atravessa por ela. Cabe a nós, pesquisadores, juntar fragmentos das memórias que nossas colaboradoras nos partilharam. Construído na materialidade de um corpo masculino, a projeção do corpo de uma dama G impacta a quem o observa. A heteronormatividade estabelece demarcadores específicos dos caracteres que correspondem a um corpo masculino ou feminino. Essa diferenciação corporal tem o poder de determinar a "natureza" de um corpo e, ao mesmo tempo, oferece normas e valores baseados em um tipo de saber que normaliza e classifica uma dada forma física como sendo um corpo masculino ou feminino. Em razão desse fato podemos concluir que o gênero é o grande organizador das relações sociais, da sexualidade e da reprodução humana. É justamente nesse processo de demarcação onde o termo gênero se entrelaça com a categoria sexo.

Nesse sentido é pertinente lembrar das pistas analíticas fornecidas por Butler (2006). Para ela o gênero opera visando legitimar certas formas de relações sexuais e reprodutivas, ao mesmo tempo que proíbe e estigmatiza outras formas de vivenciar a sexualidade. Foram

vários testemunhos que nos ajudaram a entender como se dá essa tensão rejeição/aceitação do corpo de uma dama G.

Aos 30 anos, Talita se apresentou como uma mulher trans, com todas as características corporais que remetem à expectativa social do padrão de feminilidade: morena, alta, cabelos loiros na altura dos ombros, seios volumosos, além das vestimentas que usava. Assim como Bella, Talita compõe o elenco da mesma junina, mas como dançarina trans. Mas nem sempre foi dessa forma. Talita enfrentou muito desafios durante sua participação como dama G em uma outra quadrilha junina. Durante um bom tempo esteve ocupando várias filas da quadrilha, o que representa uma espécie de status para os brincantes (quanto mais à frente, maior a visibilidade e prestígio). O reconhecimento parecia finalmente ter chegado no ano de 2018, quando recebeu o convite para assumir o papel de destaque interpretando a Maria Bonita da quadrilha, personagem de muita representatividade numa junina. A escolha parecia a concretização de um sonho, de reconhecimento e de respeito por sua trajetória como dançarina, e lhe caiu como uma luva já que era “grandona” e “grosseira” (palavras dela). Porém, mesmo se preparando durante os ensaios, o papel lhe foi tirado dias antes do concurso de quadrilhas, sem muitas justificativas.

Faltando uma semana, colocaram uma mulher. Essas coisas foram me chateando muito. Após esse ano, o dono disse que na quadrilha dele não dançava travesti na frente não. Meu sonho era conseguir chegar à frente, ser frente da quadrilha. Eu fui dançando magoada. Em 2019 eu cheguei a ser a Rainha G. Eu aceitei e fui de me dedicar ao cargo. Quem me escolheu foram os jurados que julgavam a quadrilha no dia do concurso. Eu recebi uma ligação do dono da quadrilha me mandando buscar o troféu, e eu não fui. Eu achei uma humilhação porque no início ele dizia que não aceitava uma travesti, uma gay, ou trans dançando de mulher na frente da quadrilha dele.

A fala de Talita parecia confirmar uma das primeiras suspeitas em relação ao processo de consentimento da quadrilha em permitir as damas trans e transformistas no elenco feminino. Apesar da permissão da inversão dos papéis de gênero na quadrilha, o poder de decidir a posição na fileira, ou papéis de destaque estava condicionada a escolha da diretoria. Ainda que Talita, como mulher trans, com todos os recursos de passabilidade visíveis e legitimados socialmente, e outras Damas Gs estivessem presentes, o lugar de destaque ainda não estava ao seu alcance. Havia claramente uma preocupação em corresponder ao formato “tradicional” da estrutura do grupo, determinada pelos regimentos dos concursos. Tal perspectiva nos levou a compreender que mesmo se tratando de uma possibilidade de atravessamento da fronteira de gênero, ainda que durante uma performance artística como uma Dama G, ou como mulher trans, há condicionantes que estão estruturados em acordos

sociais, que estão acima do desejo e disposição dessas sujeitas. Mesmo para Talita, que pode se passar mais despercebidamente como mulher, uma vez que já possui tal papel na vida social, diferentemente das artistas transformistas ou drag queens.

Acompanhando-a nos ensaios, tivemos oportunidade de conversar novamente e, ao ser questionada sobre o processo de preparação da personagem da dama, Talita explicou que sua condição de gênero, por ser uma mulher e já possuir atributos femininos, facilitava o processo de preparação na hora da montagem, diferentemente das Damas Gs:

Eu acho que para a trans é mais fácil do que para uma Dama G, quando se refere a uma pessoa que é gay e que se monta, porque, eu falo por mim, eu já tenho um cabelo grande, eles vão ter que usar peruca, então tem essa preparação que para mim é muito mais fácil. A maquiagem também já não é tão escandalosa como eles fazem, marcações para deixar o rosto mais afilado, mais afeminado, já a gente que é trans já tem o rosto mais afeminado, para trans eu vejo que é uma preparação normal, como uma mulher normal, como qualquer outra dama. Já para a Dama G é o gay que se monta para dançar o São João, e precisam de uma preparação muito maior, porque eles usam um esparadrapo, eles precisam usar uma peruca, precisam fazer uma pele, uma marcação muito forte para afinar mais o rosto, sobrancelha, muitos raspam para poder ter uma sobrancelha muito mais elevada e detalhada. Então tem esse processo. Elas têm uma preparação muito maior.

Essa perspectiva apresentada por Talita confirma na dimensão empírica o que Bento, desde a perspectiva teórica (2017), já havia identificado ao analisar as representações do masculino e do feminino na experiência transexual, concebendo-a como reprodutora dos estereótipos de gênero (p. 28). Ao comparar sua performance com as damas Gs, Talita defende que a diferença consiste não somente na categoria que ocupam, mas em todos os aspectos que envolvem a preparação dos seus corpos para assumir os papéis femininos na quadrilha. Desta forma, por mais que não tenha confirmado a existência da relação hierárquica existente entre as categorias, Talita considera as Damas Gs como artistas gays montados, que constroem uma personagem para apresentações, portanto, não podem ser consideradas como mulheres, ainda que se esforcem para tal.

De acordo com a autora, é possível que esse discurso decorra da idealização de gênero baseada em normas que foram construídas socialmente, e que tem por finalidade estabelecer o que será inteligivelmente humano e o que não, o que se considerará real e o que não. Para a autora as representações sociais foram tomando forma de idealizações de gênero conforme proposto por Judith Butler:

Se algumas vezes o conceito de idealizações pode ser confundido com o das representações sociais, essa aparente proximidade desaparece quando consideramos que ao evocar as idealizações os sujeitos estão performativamente interpretando as normas de gênero e são nos espaços abertos por essas interpretações que se pode

pensar as possibilidades de mudanças e fissuras nessas mesmas normas de gênero (p.30).

Talvez seja por esse motivo que Talita não concorde com a utilização do termo G para englobar todas as identidades que protagonizam o papel de damas não cis. Para ela a letra “G” vem de uma identidade “gay”, e, portanto, não consegue dar conta de toda a pluralidade existente quando se trata de damas não “convencionais” (termo nosso). Tal narrativa nos demonstrou da necessidade de ampliar o olhar sobre a questão da pesquisa. De acordo com a dama Trans, a letra “G” contribui para a invisibilidade de outras possibilidades identitárias, e por isso, não consegue contemplar a multiplicidade presente no elenco. E mais uma vez, reforça a relação hierárquica presente entre as damas:

O “G” ele traz para o lado Gay né, que eu acho que não deveria ser Dama G, e sim Dama LGBTQI+... porque engloba toda essa arte de nós, que somos trans, gays, homossexuais; e não só é o gay que está dançando, que se monta. Mas também tem uma trans dançando. Eu acho que a sigla G eles a abreviaram só para o gay. Para mim, todas são damas. Mas eu acredito que a quadrilha ainda olha de uma forma diferente. Quando por exemplo, teve um ensaio que o coreógrafo disse “fulana e fulana, já são trans, não precisa, mas fulano e fulano tem que vir montado para o ensaio”. Então ainda existe esse olhar, essa hierarquia na quadrilha. Não só na qual eu participo hoje, mas em outras que eu participei também. Porque a gente via os comentários, “Eita, olha fulana, olha o rosto, belíssima” e aqui é uma dama g que não é mulher trans, “está vendo fulana, já é diferente, é um rosto mais masculina”.

Essa perspectiva nos revelou a importância de considerar como são forjadas e classificadas as identidades, uma vez que nas relações hierárquicas presentes na vida social, são as práticas sociais dos sujeitos, e suas percepções sobre si e sobre o outro, que terminam por posicioná-los em lugares de maior ou menor privilégios. Esse posicionamento é sempre baseado nos discursos e práticas normativas que tem a heterossexualidade como referência. Parece-nos que até mesmo para os sujeitos que se identificam como “trans”, existe uma expectativa social e que também é introjetada, de organização de suas práticas dentro de uma lógica hetero, ou de aparência hetero, ajudando na construção de subjetividades que reforçam tais padrões.

Através das reiterações contínuas, realizadas mediante interpretações em atos das normas de gênero, os corpos adquirem sua aparência de gênero, assumindo-o em uma série de atos, que são renovados, revisados e consolidados no tempo. É isso que Butler chamará de performatividades de gênero (Bento, 2017, p. 83).

Diana Liz, outra interlocutora da pesquisa que também se identifica como mulher trans, confirmou que a participação das Damas Gs é importante no processo de representatividade e de conquista de espaço: “Se elas estão dançando como damas, elas têm

que ser respeitadas como damas”. Mas reconhece que existe diferença quando se trata de mulheres trans performando tal papel. Primeiramente no que diz respeito ao próprio significado em ocupar aquele espaço, pois, para Diana, trata-se do reconhecimento de sua identidade: “Todo mundo nos vê como mulheres. Nós damos uma visibilidade boa para a quadrilha”. Em seguida, porque o preparo corporal é diferente, pois envolve mudanças em muitos aspectos físicos como o cabelo, a barba, os seios, entre outros. A narrativa de Diana nos remete a compreensão de Vencato (2003, p. 199) sobre a produção do feminino pelas pessoas travestis, “que travam uma luta cotidiana contra os traços/ excessos masculinos, que sempre dão um jeito de aparecer”.

Diana é administradora, tem 47 anos, e nos revelou que a rejeição familiar nunca fez parte de sua realidade, mesmo tendo nascido num lar religioso e com pais evangélicos. Ao contrário, recorda de ter recebido muito apoio por parte de sua família, principalmente de sua mãe, que segundo ela, desde que era pequena já percebia algo diferente, ao ponto de comprar suas primeiras calcinhas quando ainda tinha 12 anos. “Eu nunca recebi um não deles, porque eu sou desde criança. Mesmo eu sendo menino, meu espírito era menina. Eu tenho provas, porque nas minhas fotos está a perninha quebradinha, minha mãozinha...eu não sei o que é preconceito, pela família”. Como se percebe, Diana é um ponto fora da curva, pois a realidade vivenciada por grande parte das pessoas LGBT é muito diferente, principalmente por sujeitos que já demonstram na infância estar desenvolvendo uma identidade contrária à expectativa de gênero que lhe foi destinada desde o nascimento.

Até o ano de 2003 Diana dançava como cavalheiro em uma junina de sua cidade natal. No ano seguinte surgiu uma nova quadrilha nos festejos juninos, cuja proposta era a inversão de papéis de gênero, principalmente por parte de meninos gays que queriam se vestir como mulheres e dançar como damas publicamente. Foi a partir dessa experiência que Diana decidiu utilizar da performance e da montagem para iniciar o seu processo de transição de gênero. “Eu não existia na época, e não passava pela minha cabeça. Foi uma construção, foi admirando noiva, admirando rainha, admirando damas com saias, é algo que eu queria. Eu me identifiquei, entrar nesse mundo e saber o que eu sou hoje”. Esse foi a primeira experiência de Diana como dama, e após essa vivência, sua participação nas quadrilhas seguintes sempre foi desempenhando esse papel. Para Diana, a quadrilha possibilitou viver sua feminilidade, através da performance como dama G, que serviu como trânsito para mudança definitiva de gênero.

Mesmo com a experiência enquanto dama na quadrilha, Diana revela que o processo de aprendizado sobre como ser uma dama é ainda mais acentuado quando se trata de uma quadrilha estilizada mais profissional, que em geral, tem um grau maior de exigência:

Nós que somos meninas, temos uma pressão psicológica, sobre quem vai nos aceitar, se nós conduzirmos a saia certo, no momento certo, porque, pelo menos no meu caso, eu falo porque dancei de menino antes, não é fácil quando você já vira uma menina, e você quer manusear a saia. Porque antigamente eu era só um cavalheiro, é diferente. O pega do na saia é diferente na mão dos homens. Me chamaram atenção por causa do manuseio das saias, porque é totalmente diferente. A experiência de dançar como mulher trans é fantástica. Tem presidentes que negam as mulheres trans. Não é fácil você estar num corpo e querer estar num outro corpo. Não é fácil você querendo dançar de menina. Às vezes elas tem medo do presidente.

Apesar dos relatos de ambas as interlocutoras, no reconhecimento do trabalho exercido pelas artistas transformistas que performam as Damas Gs nas quadrilhas, foi possível perceber durante os ensaios que de fato há uma diferença, sobretudo na produção estética. As Damas Trans participam dos ensaios de modo semelhante às damas cis, ou seja, das mulheres biologicamente classificadas no sexo feminino: sem maquiagem, nem penteados, apenas trajando suas saias. Parece que elas não sentem a necessidade nem obrigação de provar sua feminilidade. No caso das damas Gs, elas não passam despercebidas: durante os ensaios, elas usam perucas, maquiagens, salto alto e saias volumosas. É como se o peso do seu papel feminino fosse maior que o propósito de dançar, carregando a responsabilidade de executar performaticamente o papel feminino talvez mais do que as próprias mulheres ali presentes. No que diz respeito ao tratamento, Diana garante que não existe distinção entre damas Gs e trans:

Tanto as Gs como as trans são tratadas iguais, são respeitadas iguais, o tratamento. Mas a preparação do transformismo, é muito maior. Eles não têm cabelo, nós temos. Eles não são mulheres 24 horas, nós já somos. Então eles têm uma preparação. Eu acho lindo a arte da transformação. Como eles tem barba, como eles tiram ficam uma mulher. Eles são homens e quando se transformam em uma dama e é a coisa mais linda do mundo...quando eles vêm para o ensaio de barba e de cabelo curtiinho é uma transformação real mesmo. É uma grande oportunidade. Eles não se identificam como mulher. Eles se identificam como menino. Mas na quadrilha eles são meninas. Quando eles se transformam eles se sentem realizados, realizadas. Eu respeito, é uma escolha, que eles preferem dançar como mulheres, parabéns! Vamos dançar e arrasar.

De modo contrário, Izar Polaris, Dama G do estado da Bahia, considera que a sigla G contribui para que todas as identidades sejam reconhecidas e visibilizadas. Sobre isso, ela apresenta a sua concepção sobre as duas categorias:

O ator transformista, é um cara como eu, eu sou um rapaz que tem uma vida social masculina, vivo muito bem, porém uso uma arte drag, me monto de mulher, eu tenho duas ou três personagens, para me apresentar, fazer show, né, o que a gente chama de drag junina, uma drag que é ela apenas daquele tipo de temática, ela não

faz show em boates, como as outras drags. Algumas, sim, né, que aí já é drag queen mesmo, drag queen, ela faz show em vários espaços, na noite, nas metrópoles, nas grandes cidades. No nosso caso, algumas drags queens são damas G, no caso, drag queens juninas.

No caso, das transexuais, elas são trans, são mulheres trans, são travestis né, porque tem essa coisa que a gente precisa respeitar como as pessoas querem ser chamadas, algumas fazem questão de serem denominadas travestis, travesti também é resistência. Tem todo uma história por trás e a gente precisa respeitar esse espaço. E as transexuais elas também são damas G. Quando a gente se refere a damas g, essa nomenclatura Damas G engloba as trans, as travestis e os atores transformistas. Quando você fala damas trans você coloca ou retira deste parêntese, os atores transformistas e nós não somos trans. O LGBTQIA+ acaba abraçando todo mundo. Quando fala damas Gs acaba abraçando todas outras nomenclaturas.

Como se pode perceber, não existe um consenso quanto o uso do termo G quando se trata de designar uma Dama quadrilheira cujo papel de gênero difere do seu na vida social. Para alguns, a sigla “G” não consegue contemplar a diversidade existente no papel que é desempenhado também por mulheres trans, limitando as muitas possibilidades de existência. Enquanto que para outras, o “G” refere-se à condição da sexualidade, que é comum a todas. Entretanto, foi curioso descobrir através de alguns relatos que a percepção da própria sexualidade também passou por um processo de mudança, onde algumas interlocutoras Trans se classificam como heterossexual⁴⁰.

É fato que a partir da identidade assumida e da construção corporal que damas trans realizam, elas conseguem se diferenciar da identidade feminina assumida artisticamente pelas damas G. Cabelos grandes, seios (com ajuda de hormônios ou intervenções cirúrgicas), rostos desprovidos de barbas e bigodes, entre outros atributos físicos, as damas G procuram incorporar todas as demandas que recaem sobre as damas brincantes da quadrilha junina. O desafio é corresponder às expectativas sociais que recaem sobre as damas brincantes. Nesse sentido Benedetti (2005), afirma confirmou que, no caso das travestis, esse processo de construção da sua corporalidade, as ingerências vivenciadas nos corpos por elas mesmas são orientadas pelo que elas consideram como feminilidade, seja em forma de valores ou pelas práticas atribuídos a esse ethos feminino.

Esse mesmo fato foi relatado por Sol Maia, outra dama G da Paraíba, que chegou a alcançar o título de Rainha da Diversidade, e apesar de se identificar como artista transformista, reconheceu nos atributos físicos um fator facilitador que o ajudaram no processo de montagem atrelada a um ideal feminino:

Para gente, que somos Damas G, talvez seja ainda mais complexo. Porque com a maquiagem a gente consegue visualmente, para longe, com o efeito visual, consegue

⁴⁰ Ouvimos relatos de algumas interlocutoras trans que a partir da mudança de identidade de gênero, como mulheres, se sentem heterossexuais por se relacionarem sexualmente com homens.

afinar o rosto, deixar mais feminino. Tem uma expressão que é “quebrar o osso” do rosto, para dar uma aparência de ser mais feminino. Então para gente, é mais complicado nesse sentido. Eu, nem tanto, porque todo mundo fala que eu tenho um rosto mais fininho, mais afinado. Mas tem gente que precisa de fato fazer umas marcações mais escuras, para poder clarear mais os pontos, afinando o rosto, para que o feito visual também não fique assim: “Eita! É um homem que está dançando de saia!”, tem essa preocupação para que a galera não veja, descaradamente, que é um homem que está dançando de saia.

Sol Maia é o nome da personagem criada por um coreógrafo paraibano, nascido numa família que sempre esteve envolvida com arte. Seu pai foi cantor de quadrilha junina, os tios zabumbeiros, o padrinho sanfoneiro, tornando natural sua inserção no ambiente junino. Foi em 2009 que iniciou sua participação como cavalheiro de quadrilha, e no mesmo ano ouviu de pessoas próximas que não levava jeito para dançar de menino, pois o fazia “parecer uma lésbica”. “Tem que ser de menina! Diziam”. Esse questionamento o encorajou a mudar de papel na quadrilha que se concretizou no ano seguinte, em 2010, onde estreou pela primeira vez como dama G de quadrilha. Apesar da familiaridade com a arte, Sol relatou que teve um pouco de resistência por parte de sua mãe:

Quando foi para a dizer para minha mãe que eu ia dançar de mulher, ela criou um pouco de resistência, e falou que não achava certo, mas porque não entendia. Mas não disse “não vai”. Ela também não disse que não, mas eu percebia que era porque ela ficava um pouco envergonhada. Mas aí depois, foi bem tranquilo, os vizinhos adoravam, quando tinha os ensaios aqui na rua, os vizinhos sempre ficavam todos na calçada querendo ver, aí pronto. Aí eu já saía de casa de salto, com a saia de lado, e pronto. Aí a partir daí foi só amor. Minha mãe chamava, dizia que eu era a filha dela. Era a mocinha dela.

Com vasta (e premiada) experiência como Rainha G, Sol compartilhou de forma muito orgulhosa suas vivências nos concursos em que participou. Uma curiosidade nos chamou a atenção foi o fato dela ter feito questão de na maior parte do nosso encontro (que foi virtual), contar detalhadamente as indumentárias que foram usadas em cada concurso nos estados por onde passou. Com a autoridade e perícia de um profissional na área da dança, relatou como é preparada uma dama G para apresentação.

Eu sempre fui afeminado, muito menininha. Então para mim, nunca foi um problema isso. Só que tinha algumas que chegavam e era bem homão mesmo e queria dançar de mulher. E a gente tentava ajustar né, no meu caso, como coreógrafo, cuidador corporal do grupo, eu tentava ajustar, só que as vezes, em alguns casos, não tinha o que se fazer, e a gente também não queria excluir, sabe, então assim, como já tinha o porte físico já masculino, já tinha as movimentações mais pesadas, então a gente pedia que o mínimo que essas pessoas podiam fazer, era caprichar na maquiagem, e no cabelo para tentar quebrar o físico, né, quebrar o jeito. Mas a gente tentava, fazia oficinas, tinha trabalho de movimentação com saia, trabalho de movimentação com os braços sem saia, para tentar deixar a

movimentação daquelas pessoas mais delicada, mais leve. Então tinha essa preocupação, é tanto que na hora de confeccionar as roupas, além de desenhar as roupas, a gente pensava nisso, nos corpos que a gente tinha ali dentro, será que dava para colocar o ombro de fora?

“Ah, não, mas fulano tem um ombrão, braço mais forte”, então vamos ajustar esse figurino, que seja para todos os corpos... porque a ideia das damas e dos cavalheiros, dos brincantes, é de que eles sejam iguais, o que um tiver o outro tem que ter igual, e isso é na maquiagem tanto feminina, quanto na masculina, quanto no chapéu dos homens, na roupa, tudo perfeito, tudo igual.

Essa proposta que se coloca como democrática, segundo Sol, representa a idealização de uma estética feminina padronizada, que ao invés de oportunizar os brincantes em manifestar suas singularidades, os engessa. As damas Gs buscam pelo reconhecimento de suas performances, reiterando as normas e outros elementos convencionais que remetam ao papel ideal de feminilidade. Quando são reconhecidas e elogiadas por sua performance, constataam que sua capacidade de passabilidade foi atingida com sucesso. Essa passabilidade é compreendida por Duque (2019), como experiências de passar por homem e/ou mulher, ou como performances contemporâneas de feminilidades e masculinidades que revelam normas e convenções do que tem sido reconhecido como “homem” e “mulher” em nossa sociedade” (p.19). No caso da dança quadrilha, enquanto manifestação cultural, a obediência aos requisitos das normas de gênero, corresponde ao caráter tradicional do folguedo que segue ao ideal de cis heteronormativo da sociedade.

A tentativa de manutenção dos elementos tradicionais pode ser observada através do controle externo, da reação do público que assiste as apresentações. Em 2012, Sol se surpreendeu ao chegar em uma determinada cidadezinha localizada em um estado nordestino para se apresentar com sua junina, e alguns brincantes foram avisados a não fazerem algazaras no meio da rua pois a população não estava acostumada com os “novos” personagens.

Quando a gente chegou lá, eles ficaram abismados pela quantidade de gays, de transformistas, de travestis e trans que dançavam na quadrilha como dama, e foi quando a gente descobriu que lá eles tinham essa lei, essa norma, que na quadrilha não poderia ter um homem vestido de mulher, dançando.

Eu acho que deve ser mais por esse lado mais da tradição da quadrilha. Porque alguns gays, algumas travestis, algumas trans, falando bem abertamente, são vulgares, algumas tem um comportamento que não agrada uma grande parte da sociedade, então eu acho que o medo dos dirigentes e tal é dessa vulgarização da quadrilha junina, e aí eu acho que eles estavam sustentando essa regra de não poder, com medo dessa vulgarização, do grupo deles, do estado deles.

Essa fala de Sol nos despertou atenção, aparentando uma concordância com esse controle exercido sobre os corpos considerados dissidentes e, portanto, impróprios. Esse controle é exercido inclusive pelos mesmos agentes que acompanham a trajetória das

quadrilhas que oscilam entre incentivar e resistir as expressões populares que emergem. A própria Sol sentiu a resistência, de forma violenta, sobre sua participação como Rainha G durante um concurso:

Foi complicado. No meu início, eu escutei muitas piadinhas, nesse concurso de 2013, que eu competi de igual com as mulheres, eu entrando na pirâmide, e escutando, de pessoas que não concordavam porque eu estava competindo, na mesma categoria que meninas, e não era concurso de veado, era concurso de mulher, de rainha do milho, e que não tinha para que um veado está ali no meio. E isso porque eu estava bem no meio da pirâmide, me preparando para se apresentar, para acontecer, e isso foi o que escutei. E a noiva, que foi da minha quadrilha também, ela foi, se apresentou primeiro e ela já, porque ficam nas cadeiras, e ela foi quem escutou, que estavam por trás dela, falaram muitas coisas. Então assim, foi bastante difícil.

Mas, em contrapartida, ela compartilhou da alegria em sentir a admiração e reconhecimento por parte do público em relação a sua arte. Demonstrando grande preocupação em corresponder a expectativa da plateia, por ser muito conhecida em sua região, ela se sente na responsabilidade em inovar as suas performances em cada espetáculo, além da possibilidade de inspirar outras damas Gs que se espelham em seu trabalho.

Quer queira que não, o povo cria uma expectativa, e quanto mais você é conhecido mais você tem nome, mais você, o povo que saber o que é que tem de novo, o que você vai trazer de novo, o que é que tem de diferente, para gente poder surpreender, para quem gosta de querer fechar, de clocar, a gente investe muito pra também não decepcionar aquelas pessoas que gostam do nosso trabalho, que nos acompanha a anos, porque quer queira quer não, eu sou bastante conhecida aqui dentro, mas não sou conhecida ao ponto de outras rainhas, mas mesmo assim, eu tenho pessoas que me acompanham desde o início, pessoas que é fã mesmo, pessoas que choram para me ver, então tem essa questão da admiração de alguém daquela pessoa me ter como a rainha favorita dela, dentre tantas que são maravilhosas, e eu acho que também, a Sol ela alcançou um patamar com o público que o que não tinha alguém que representasse essa galera. Aí eu acho que o pessoal viu nela uma representação deles em si.

Questionada sobre a importância da presença da população LGBT nos elencos das quadrilhas, Sol percebe como uma grande conquista, mas que ainda está em fase de consolidação.

Assim, a gente quebrou já muitos paradigmas. E eu acho que positivamente, eu acho que a gente conseguiu tirar uma grande porcentagem daquela imagem da marginalização das transformistas, das gays, das trans, drag queens, e de todas essas que usam a imagem feminina. Eu acho que a gente conseguiu acessar lugares, na sociedade, e pessoas que fez com que mudasse essa ideia. Ainda não é cem por cento e eu acho que a inda está muito longe, mas uma grande maioria hoje em dia, já tem um olhar mais carinhoso para nós, sabe, para esse grupo. Então, voltar, retroceder, eu acho que não. Eu acho que nem a gente deixa. Se disser que não mais vai ter veado dançando de mulher, a gente se reúne e “vai ter sim, então não vai ninguém. Nem de mulher nem de homem”.

Como se pode perceber, a narrativa das damas Gs diferem das damas Trans no sentido que elas atribuem tanto ao processo de preparo para a personagem feminina no âmbito quadrilheiro, quanto na questão de reconhecimento por parte dos organizadores dos grupos e de seu público. Seja como for, em todas as narrativas não se tem a presença da questão da dificuldade em realizar a performance em si, que para todas é evidenciada com muito orgulho e satisfação. O que se coloca como maior desafio é a resistência por parte dos expectadores que ora se encantam com tamanho talento e desenvoltura, ora questionam a presença desses sujeitos ocupando espaços que não foram idealizados para eles.

2.3 Artista não tem sexo para exercer sua arte

A possibilidade de realizar a etnografia virtual foi se consolidando positivamente quando conseguimos alcançar narrativas de interlocutora de outros estados, como no caso de Alya, que já foi Rainha G do estado do Ceará⁴¹, que revelou que a participação das pessoas LGBT no espaço quadrilheiro sempre esteve atrelada ao papel de coadjuvante, de suporte para produção das quadrilhas, seja no preparo da beleza dos brincantes, ou em outras funções tidas como “femininas”, mas nunca como protagonistas:

Claro, existe sempre aquela coisa, desde sempre, “ah, um gay ele foi feito para fazer cabelo, para fazer maquiagem”, ele nunca estava à frente do espetáculo junino... eles gostam de colocar os gays, como aquele ditado: “ah gay é bicha animada, sempre tinha que fazer parte do casamento, com um personagem engraçado, mas nunca havia essa desmistificação, por que não um noivo? Porque não um brincante à frente? Por que não a pessoa se monta e vai para frente?”

(...) a luta ela é sempre constante, a gente tem que lutar pelos nossos direitos e tudo, é algo que é diário, eu falo, muitas pessoas gostam de impor que a gente fique contente com as migalhas, eu acredito que o espaço que dão a gente, é de n coisas, e é de onde cada pessoa se sente bem, eu gosto de fazer cabelo, só que ela gosta de fazer cabelo e quer dançar, então acredito que ela deva ter o espaço dela, geralmente ela ficava por trás da produção, a gente não podia fazer parte do espetáculo, como um destaque, para uma pessoa que dança a frente, que quer fazer aquilo... “ah essa pessoa sabe fazer cabelo, então ela tem que fazer cabelo, onde quer e a gente se sente bem e não de acordo com que as pessoas acham.

Se apresentando como artista transformista, bailarina e coreógrafa, Alya relatou que sua vida como quadrilheiro iniciou desde pequeno, por morar numa cidade do interior, onde os festivais juninos eram muito valorizados, assistia as apresentações de quadrilhas acompanhados de seus pais. Foi neste período que percebeu a identificação com a performance das damas na dança, nas jogadas de saia, suscitando nele a vontade de dançar,

⁴¹ Entrevista realizada pelo Aplicativo WhatsApp no dia 05/04/2022.

Eu pensava: Ah um dia eu quero dançar assim, será que é possível? Quando eu fiz quinze anos, eu senti à vontade de dançar quadrilha, normalmente, como par masculino, só que devido ao preconceito do meu pai, ele achava que não se encaixava para mim, “ah a quadrilha não serve para homem, então você não vai”, e eu ficava nessa vontade de querer acompanhar, de dançar. Ai depois da separação de meus pais, ele foi embora de casa, aí minha disse: agora é a sua vez, você vai dançar do jeito que você quiser.

Para realizar o desejo de ser quadrilheiro, Alya precisou primeiramente enfrentar o preconceito do pai e depois a separação de sua família. Com o apoio de sua mãe realizou o sonho de ser uma Dama G, para posteriormente, tornar-se uma rainha.

Como eu me considero um artista, artista não tem sexo para exercer sua arte, eu me sentia excluído nesse aspecto. Depois que eu participei do concurso, me deu uma visibilidade enorme, eles rapidamente aceitaram a ideia, e tudo, e eu me senti vitorioso nesse aspecto, de mostrar que quando a gente dança por amor, faz a arte por amor, não existe um patamar que você quer chegar, porque para nada existe um limite, eu me sinto feliz em poder demonstrar minha arte. Porque o artista ele não tem sexo, e orgulhoso de mostrar isso na minha cidade.

Quando questionada a respeito da discriminação em relação à população LGBT no ambiente quadrilheiro, Alya afirmou nunca ter sofrido algum tipo de preconceito, embora tenha relatado algumas experiências que chegou ao seu conhecimento. Por algumas vezes chegou a admitir que a presença das Damas Gs é permitida, mas existem condições para sua participação.

“Dança muito bem, mas como está montado, tem que dançar lá atrás”, dançar na frente não” ... Eu já cheguei a ouvir “não, vamos deixar elas lá atrás porque os jurados não gostam”. Mas como você sabe que eles não gostam? É alguma coisa que vem de você, ou realmente, então a gente fica meio nessa observação, tendo que entender se realmente faz parte, ou se vem da pessoa, porque uma pessoa assim, ela acaba fazendo com que você realmente acredite que vem de outras pessoas, só que é dela, e acaba sobressaindo daqui, não, mas eu... não você só falou porque o preconceito está dentro de você.

Vencato (2003) revela que o estigma carregado por sujeitos que realizam a arte drag está fortemente associado ao esforço social em manter o ideal hegemônico de masculinidade, que paradoxalmente é mantido pelas quadrilhas, quando mantem a estrutura dos casais héteros. Entretanto, não se trata apenas de questionamento ao modelo padronizado de ser homem, mas a construção simbólica que o corpo transvestido de mulher promove.

Há um outro corpo, também desviante, que é questionado por esses sujeitos: o homem gay, efeminado ou não, uma vez que a usual associação que se estabelece entre homossexualidade masculina e transvestismo incomoda a diversos rapazes homossexuais. Isso porque muitos deles não querem ser identificados socialmente com esse tipo de expressão/ construção de gênero e corporalidade, sendo comum encontrar, no meio gay, a crítica ao exagero desnecessário, aos abusos cometidos

por esses sujeitos que perturbam a ordem das coisas e chocam; crítica realizada não apenas por pessoas que estão, fora da margem (p. 211/212).

A narrativa de uma Dama G de outro estado, a condição para participar da quadrilha, está condicionada aos critérios que são estabelecidos pelos seus dirigentes. Por mais que se reconheça a quadrilha como espaço de sociabilidade gay, e, portanto, de abertura para as diversas categorias identitárias, existe um movimento real de resistência interna, e que por algumas vezes é justificada pela preocupação com a estética dos brincantes, a partir da resposta dos jurados dos concursos:

Às vezes, existe uma expectativa da coordenação da quadrilha. Acho que quando você vai ser julgado por um comitê junino, eu sei que eles têm uma capacitação para isso. Eu acho que eles não vão olhar se é um menino dançando de menina, ou se vai estar mal maquiado, eu acho que eles vão olhar tipo, figurino tem a ver com a temática? Será que a coreografia, ela está bem elaborada? Em sintonia? Será que tem alinhamento? Então as vezes eles impoem o que não acontece. Tem a expectativa da presidência, e a quadrilha tem que estar bonita, eu já cheguei a presenciar dizendo que “a frente tem que ser de pessoas bonitas”. Não, eu acho que a frente tem que ser de pessoas que dançam. Então, tem as vezes essa expectativa, os presidentes da própria quadrilha, e tem até deles que já implicam neste sentido, vai botar tal pessoa maquiada. Então sempre vai haver aspas por cima de aspas, que tem expectativa dos próprios presidentes, tem sim. Só que de júri não.

O olhar do outro é o filtro que vai permitir (ou não) o corpo montado. A condição de se passar pelo outro (seja por um homem ou por uma mulher), torna-se um recurso imprescindível para a aceitação no meio onde o corpo transita. No caso das Damas Gs, poder se *passar por* mulher é destacado como algo positivo na quadrilha junina. No entanto, essa participação está condicionada a padrões de beleza que são idealizados, e que se tornam definidores nessa participação. E essa determinação mais uma vez parte da direção da quadrilha, motivada, talvez, pela expectativa dos jurados nos concursos.

Às vezes, existe uma expectativa da coordenação da quadrilha. Acho que quando você vai ser julgado por um comitê junino, eu sei que eles têm uma capacitação para isso. Eu acho que eles não vão olhar se é um menino dançando de menina, ou se vai estar mal maquiado, eu acho que eles vão olhar tipo, figurino tem a ver com a temática? Será que a coreografia, ela está bem elaborada? Em sintonia? Será que tem alinhamento? (...) tem a expectativa da presidência, e a quadrilha tem que estar bonita, eu já cheguei a presenciar dizendo que “a frente tem que ser de pessoas bonitas”. Não, eu acho que a frente tem que ser de pessoas que dançam. (Alya, Dama G Ceará, 2022).

Como se pode perceber, o sucesso da apresentação da quadrilha encontra-se diretamente relacionada ao sucesso da performance de todos os brincantes, que devem adequar-se ao enredo e à produção das quadrilhas, e é neste sentido que a passabilidade

configura-se como fator decisivo no processo de reconhecimento e legitimidade das Damas Gs. A indumentária é fundamental no ato de se passar, constituindo formas históricas de revestir o corpo que está atrelada ao regime de visibilidade indicado por Duque (2019). A produção de todo o elenco constitui um dos quesitos avaliados pelo corpo de jurados nas competições, podendo ser decisivo na hora de nomear a quadrilha campeã. Em todas as narrativas, as entrevistadas destacam a dedicação e o esmero em produzir um traje perfeita, adornada com bordados e pedrarias, sem economia desses detalhes. Quanto mais rica for a produção maior o status que ela carregará e o reconhecimento das outras juninas. Quando se trata do processo de produção da Dama G essa preocupação é reforçada pois existe receio em desapontar não somente os jurados, mas os próprios brincantes da quadrilha.

Tem esse olhar, que é interessante, no sentido legal, no sentido positivo, como vai fazendo sua auto maquiagem, você também vai aprimorando, entrando no personagem, mas eu também vejo um outro lado que não é muito legal, que é um lado deles acharem que a gente vai avacalhar, vai de qualquer jeito, pensando na estética da quadrilha, porque aí está lá a dama dançando de barba, dançando de chinelo, de tênis, dançando de qualquer jeito, de qualquer forma, mas agora a gente vem conversando sobre isso, pra que exista tipo uma logística, “olha gente a gente tem sábado e domingo, um dia você vem normal o outro não”. Porque isso também gera um custo muito grande. Porque maquiagem é muito caro. Gera um custo muito alto. Essa questão de estar se maquiando dois dias. E que são maquiagem que requer um material específico, não é uma maquiagem comum, normal, é uma maquiagem para show, eu não digo na tonalidade forte, mas falo na intensidade daquilo que é feito.

Uma outra característica que nos revela a diferença entre as categorias Damas G e Trans no processo de construção da identidade feminina, encontra-se no nome adotado por elas ao desempenharem seus papéis. Para as Damas Gs, a adoção de um nome artístico tem uma relação direta com a família que a acolheu e lhe serviu como rede de apoio durante o processo de construção de sua personagem. Como mencionamos anteriormente, no mundo da arte Drag é comum que as “casas” ou as “famílias” batizem as novas artistas que são inseridas no mundo do transformismo. Para muitas, ostentar o sobrenome de sua madrinha ou “mãe”, como elas costumam chamar, é uma forma de homenageá-las. Além de servir como recurso de oportunidade para alcançar reconhecimento nos espaços de apresentações artísticas. Neste sentido, o nome da dama é importante e funciona como carimbo de sua presença naquele ambiente.

(...) a grande maioria delas tem um nome feminino, que a gente chama de *nome de guerra*, um nome feminino, tudo isso para poder ajudar a incorporar, a compor aquele personagem que você cria. Algumas mudam, quando estão falando, quando estão no personagem, mudam a voz, colocam um sotaque, colocam um trejeito, elas criam na verdade, como é que a gente fala... uma persona, dão identidade a essa persona, e essa persona, a partir do momento que ela começa a se montar, ela passa a ser uma outra pessoa (Izar Polaris, Dama G Bahia, 2021).

Em alguns relatos, esse “batismo” ocorre tanto pela possibilidade de realização pessoal, uma vez que agora diante da nova identidade existe a liberdade de escolher como ela deseja ser chamada, e também pela relação de confiança e gratidão com outras Damas Gs que de alguma forma contribuíram para o processo de transformação. Neste caso, decide-se agregar o sobrenome dessas pessoas que serviram como inspiração e de apoio no processo de transformação:

Você fica na verdade com a gratidão pelas aquelas pessoas, e as vezes é uma única pessoa que te ajuda, e aquela pessoa que a gente chama de madrinha e acaba você utilizando o sobrenome, daquela drag, daquela dama G e as famílias vão crescendo, vão construindo, que é uma forma de gratidão, de agradecer aquela pessoa que te ajudou no momento que você não tinha nada. Muitas meninas elas chegam ali com o apoio de outras. Muitas meninas chegam ali sem saberse maquiar. E aí, tal drag, tal dama G com o sobrenome que maquia ela em todos os ensaios, que ensina ela passar um lápis, que ensina ela a fazer a sombra, a fazer o côncavo, que dá o primeiro salto, te ensina o primeiro close. Então é como se fosse uma forma de agradecer mesmo, de gratidão. E aí vai crescendo, vai formando vai construindo e vai crescendo as famílias. É super comum você ver várias com o mesmo sobrenome, porém, elas podem ser de famílias diferentes com o mesmo sobrenome.

Dá status para quadrilha, para própria dama, ela está chegando na quadrilha a gora, mas ela já tem um sobrenome, ela não é, desculpa a expressão, ela não é um zé ninguém. Ela não está aqui à toa. Até muitas vezes até a forma de se maquiar já é assinado por alguém. Aquela família tem a forma de se maquiar forma específica, todo mundo quando você olha, essa maquiagem é de fulana, esse jeito de dançar é de fulana, essa forma de se montar é de fulana. Então você já começa a ver. Dentro da sociedade como um todo, o sobrenome, desde lá do século XVIII, XVII, o sobrenome era muita coisa. Todo mundo queria ser um Orleans de Bragança. Porque o próprio sobrenome já dizia muita coisa. E aí o sobrenome ele abre portas. É uma forma também que eu acredito, de segregar, é porque se você não tem sobrenome você é colocado à margem.

A esse respeito, Bourdieu (1986) afirma que a nomeação inaugura a existência social do indivíduo. Ao considerar o nome próprio, institui-se uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente, isto é, em todas as histórias de vida possíveis. Contudo, para as Damas Trans assumir um novo nome significa romper com uma imposição arbitrária, presente numa certidão de nascimento, e representa a reinvenção de sua história, atestada visivelmente por sua nova identidade. Esse nome próprio que antes operava como um “designador rígido”, agora tem por objetivo requerer o reconhecimento social sobre a escolha do indivíduo em transformar o seu corpo. O nome escolhido para registro de um novo documento de identidade também simboliza a morte de uma identidade que não é mais real, de um sujeito que não mais existe. Todo nome tem um significado. Trata-se de mais um elemento

materializador do ideal de identidade, um rito de passagem, mas que também funciona como uma marca social.

Como vimos os recursos cosméticos muito utilizados pelas mulheres para realçar ou esconder alguns pontos do rosto, também se fazem aliados das Damas Gs, no processo de montagem. Qualquer falha nessa construção poderá denunciar o seu papel e prejudicar a performance. E, em algumas vezes não é suficiente para construção desta identidade feminina, o que demanda das brincantes outros procedimentos mais complexos.

(...) tem o processo de tirar a barba, deixar bem lisinha, algumas quando tira fica meio esverdeada, então tem uns corretivos lá para poder esconder a barba, talvez seja um processo bem mais demorado. Algumas raspam as sobrancelhas, para fazer mais em cima, outras passam cola para esconder, para fazer mais para cima, então, é um processo mais demorado para gays, para as trans e as travestis (Sol Maia, Dama G Paraíba, 2022).

Cada uma tem um processo, e o meu processo mesmo, eu, mesmo depois da limpeza da pele eu preciso usar uma pomada chamada Minâncora, que onde vai fazer com que fecha os poros, por mais que eu venho suar, não vá derreter minha maquiagem. E depois da Minâncora, aí vem a base, depois da base, vem todo o contorno, que a gente chama de quebrar o rosto, depois você vai espalhar para dar uniformidade, a essa...fazer o queixo, fazer o nariz, aquela coisa toda, tem algumas meninas que passam pelo processo também de dar uma puxada no olho, e aí vem com fita adesiva, que precisa ser colocada primeiro, tem todo aquele processo, depois tem o pó compacto, e aí iluminador, uma série de sequências antes de isso tudo, fazer o olho, depois do olho feito, tem todo o processo...então leva um tempo para você se montar, pra ensaiar 3, 4 horas, e no outro dia você tem que acordar cedo para fazer tudo de novo. Quer dizer você passa o dia todo montado. (Izar Polaris, Dama G Bahia, 2021).

O esforço para em construir uma estética feminina, além de contar com artifícios dos cosméticos e outros artigos de beleza, é também atravessado pela disciplina dos seus movimentos. Quando se trata de iniciar uma trajetória como dama G na quadrilha, além dos quesitos da produção estética corporal e da identidade, existe também o preparo do corpo. Esses movimentos precisam estar alinhados com a coreografia desenvolvida para todas as mulheres que ali se encontram. Ao ser questionada sobre o processo de substituição das damas cis pelas damas Gs, Izar nos revelou:

Nem todas as damas Gs são trans. Essa coisa, inicialmente das damas Gs iniciou com a necessidade das juninas na falha de damas cis, de cobrir buraco colocar aquela gay a feminada. Aquela gay que tinha trejeitos femininos. Aí na hora do tapa buraco colocava aquela gay. As juninas quando vão viajar pra grandes eventos, que tem alguém que fica doente, alguma componente cis, que fica doente, que não pode ir por conta do trabalho, e aí precisa de um tapa buraco, quem iria? Ia a gay que sabia dançar a coreografia e sabia bater saia. E até então, as travestis e as trans elas não participavam com tanta frequência dos ensaios das juninas, até porque não era permitido. Quando começou a ser permitido, as gays já estavam dentro desse processo.

Por esse motivo, em muitos casos, as adaptações aos movimentos demandam mais tempo e trabalho a depender das identidades vivenciadas pelos brincantes, antes de passarem pelo processo de transição nas quadrilhas, pois todos esses sujeitos carregam hábito incorporados, movimentos aprendidos, que por muitas vezes é defendido como “natural”, mas que na verdade foi fruto de um disciplinamento despercebido que fora realizado sobre os seus corpos ao longo da vida.

O processo de incorporação dos gestos, de formas de comportamento, é realizado através da cultura, e por isso, não parte de nenhuma disposição puramente natural ou biológica, mas que é construída socialmente. A cultura, segundo Bourdieu, é incorporada por meio de um mecanismo básico, o *habitus*, que é a própria naturalização da cultura, porque é o operador lógico que promove a ligação entre um nível propriamente simbólico (cultural) e o espaço corporal (natural). Assim, segundo ele, o corpo mesmo no seu nível mais “natural”, é um produto social, porque esta é a nossa representação sobre ele. O corpo é formado, segundo alguns esquemas cognitivos de oposições básicas que produzem sentidos para práticas, crenças, atitudes e relações. Assim, as experiências práticas do corpo estariam informadas e formadas pelos esquemas de percepção e apreciação que sustentam as estruturas fundamentais do universo social de cada grupo (Benedetti, 2005, p.53, 54). Sobre essa naturalização da identidade de uma Dama G Izar Polaris nos apresenta:

“Como é que uma dama se comporta?” Uma dama ela precisa saberse sentar, saber se impor, se colocar, né, então *a gente precisa se aproximar ao máximo da figura feminina, né*. Nos trejeitos, no se vestir, que a gente fala se trajar, no cabelo bem finalizado, bem acabado, o penteado bem feito, numa maquiagem bem feita, nada muito, dependendo do contexto que a gente vai estar inserida, nada muito extravagante, pra não acabar se destacando perante as outras, até porque nosso objetivo não é esse, mas a depender do contexto, se ela é um destaque, ou uma personagem, aí ela foge daquele dito padrão, de estética dentro da junina, falando de apresentação do contexto do espetáculo, mas aí gente precisa, na verdade, se aproximar ao máximo, tem essa necessidade de se aproximar ao máximo da figura feminina”.

De acordo com essa perspectiva, podemos então compreender que possuir determinadas características indicadas como “feminina” ou “masculina” parte da construção de um ideal de comportamento sexual, que tem por objetivo definir os papéis sociais que deverão ser assumidos pelos sujeitos. Além da alteração corporal⁴², as Damas Gs necessitam alterar também o seu comportamento, que vai desde o movimento do corpo, das mãos, da cintura, bem como da voz, pois elas também precisam cantar, gritar, durante a apresentação.

⁴² É importante destacar que a transformação corporal varia de acordo com a identidade assumida pela Dama G, que pode ser travesti, trans ou artista transformista/drag.

Como afirmou Benedetti (2005), ao estudar sobre as travestis, o corpo é, sobretudo, uma linguagem; é no corpo e por meio dele que os significados do feminino e do masculino se concretizam e conferem à pessoa suas qualidades sociais. É no corpo que as travestis se produzem enquanto sujeitos” (p. 55).

2.4. “A gente foge disso para dentro da arte, e essa divisão ainda existe”

Quando se mergulha no universo da pesquisa, recomenda-se que exista um preparo de fundamentação teórica, a partir de pressupostos conceituais, que poderão auxiliar na elaboração analítica da realidade pesquisada. Mas é também perfeitamente normal que coexista o elemento subjetivo, carregado de algumas pré-suposições e juízos de valor, muito embora o alerta metodológico esteja sempre sinalizando para o risco que isso pode acarretar sobre o olhar investigativo e resultado de uma pesquisa social. Embora existisse a crença de que o ambiente da quadrilha configurasse um espaço de acolhimento, onde diferentes damas Gs se encontram e compartilham da experiência da passabilidade feminina, o campo apresentou a necessidade de olhar o objeto da pesquisa a partir de uma análise interseccional entre gênero e raça/etnia.

As múltiplas experiências relatadas pelas interlocutoras revelaram que existem diferentes formas de ser uma Dama G a depender da localidade e da corporalidade. Entretanto, foi a partir de um relato de uma Dama G na Bahia, que nos fez perceber que quando se trata de assumir o papel de uma dama durante a apresentação da quadrilha, alguns elementos corporais como a cor da pele, e os traços faciais se configuram como fatores de (des) legitimidade para uma passabilidade feminina. A interlocutora em questão compartilhou do sentimento de tristeza e decepção quando constatou a diferença do olhar sobre uma Dama G negra e a branca.

Durante a entrevista, Izar Polaris descreveu que seu processo de preparação corporal para se tornar dama na quadrilha junina iniciou em 2020, no ano que a pandemia da Covid 19 interrompeu as atividades artísticas. Mas mesmo assim, chegou a participar de alguns eventos antes do protocolo de distanciamento social. Como se trata de uma drag, ou artista transformista negra, compartilhou sua percepção em relação a invisibilidade da dama negra diante do padrão de beleza que está atrelado, ainda que de forma implícita, ao processo de seleção de Damas Gs brancas, por elas estarem alinhadas a uma estética racial mais eurocentrada.

A visibilidade para dama preta é diferente para dama branca. A gente precisa seguir alguns padrões, sabe, aquele padrão europeu, do nariz fino, dos olhos claros, dos cabelos cacheados, liso, da pele sedosa, isso ainda existe, dentro desse padrão. (...) a gente está dentro de uma sociedade preconceituosa, e a gente foge disso, para dentro da arte, e essa divisão ainda existe dentro desse próprio espaço que a gente escolhe para estar.

Então, a menina que é branquinha que coloca uma lente de contato verde, azul, castanha, da maquiagem dela, o nariz dela é fininho, que ela tem mais trejeitos, características no padrão europeu, ela, esteticamente falando, ela fica muito mais bonita, tem mais visibilidade, quando você coloca uma dama negra. É muito difícil quando você olhar um cartaz de uma divulgação de uma live, a grande maioria das meninas que estão lá são brancas.

Izar Polaris se apresentou como homem negro, cisgênero, gay, periférico, bacharel em dança, e que tem construído uma estética para sua Dama G, a partir da sua origem de matriz africana. A sua quadrilha é bastante premiada na região e está localizada no estado da Bahia. Izar, compartilhou sua percepção a respeito da importância da escolha do nome da Dama G, que em geral tem uma forte ligação à outras Damas da mesma “família” que se fizeram rede de apoio, durante os primeiros na quadrilha. Como podemos observar emerge a necessidade de se pensar o papel da identidade feminina construída pela Dama G numa perspectiva interrelacional, pois, como alertou Benedetti ao observar o protagonismo travesti de Porto Alegre, “o *passar por* ocorre em meio a não exclusivamente diferenças de gênero e sexualidade, mas também de cor/raça, classe, idade, etc.” (p.21).

Foi dessa forma que Noleto (2019, p. 13) identificou nas quadrilhas juninas em Belém, no Pará, que assim como o gênero e a sexualidade, a raça/etnia, entre outros aspectos geracionais, atravessam as celebrações festivas e seus ritos de consagração coletivos”. De igual forma, (Oliveira, 2020, p.396) recorre a perspectiva de Gonzalez (1984, p. 225), ao afirmar que juntamente com o fator classe social, o racismo e o sexismo, configuram uma tríade de opressões, que estrutura a sociedade, e estão presentes na formulação histórico social do Brasil, sendo que o “racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Neste sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular”.

Se formos capazes de compreender essa fala, é possível identificar que quando se trata da população LGBT, e, sobretudo, de pessoas Trans e Travestis, existe de fato a interrelação com esses marcadores da diferença. Um dossiê lançado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) em janeiro de 2023⁴³ demonstrou que no ano de 2022 houve 142 casos de violação dos direitos humanos dessa população, tendo em sua maioria,

⁴³ Dossiê: assassinatos e violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2022. Disponível em <https://antra-brasil.files.wordpress.com/2023/01/dossieantra2023.pdf>

ligação com transfobia relacionada ao impedimento de uso do banheiro de acordo com sua identidade de gênero. Lamentavelmente, outro dado estarrecedor foi que o transfeminicídio que vem se reproduzindo, manteve o Brasil pelo 14º ano consecutivo entre os que mais assassinam pessoas trans, muito embora seja o país que lidere o ranking do consumo transpornográfico nas plataformas digitais de conteúdo adulto. Pessoas Trans apresentam mais chances de serem assassinadas do que uma pessoa cisgênera, e se forem negras, as mortes acontecem com maior intensidade.

Ao analisar os dados sobre a comunidade LGBTQIA+, publicados no “DOSSIÊ 2021: Mortes e violências contra LGBTI+ no Brasil⁶”, podemos observar, por exemplo, que travestis e mulheres trans morrem mais no espaço público e em sua maioria são negras, assim como são as travestis e mulheres trans as principais vítimas de assassinato. Enquanto homens gays cis morrem mais no ambiente privado e em sua maioria são brancos (p.14).

Assim como são as negras as que tem a menor escolaridade, menor acesso ao mercado formal de trabalho e a políticas públicas. Dentre toda a comunidade LGBTQIA+, são as travestis e mulheres trans, especialmente negras e periféricas, a maior parcela desempregada, em subempregos e/ou na prostituição. Segundo Braga (2018) a causalidade destes crimes é marcada pelo gênero da vítima, tendo em vista que esta necessita incorporar os papéis sociais do gênero identificado, logo este não existe sem reconhecimento público (p.18).

Por essa razão não podemos desconsiderar que a experiência relatada pela dama G Izar, escancara uma questão problemática que está posta para toda uma sociedade e cultura, para além dos limites do universo da quadrilha. Mesmo que pareça uma quebra de barreiras a participação de uma Dama G na quadrilha junina, fica evidente que, seguindo o curso das relações desiguais presentes na sociedade, existe uma idealização de padrão de beleza branca sendo considerada no recurso da passabilidade. Se para a antropóloga Gayle Rubin (1993), a nossa sociedade se estrutura no eixo binário de sexo-gênero, está é uma clara evidência de que o fator racial também é importante na construção de um corpo generificado que busca por reconhecimento.

A categoria raça, caracterizada pela marca na pele, é colocada como um fator problema quando se trata de visibilidade e prestígio, pois existe, de acordo com o desabafo da Dama G baiana, uma idealização a um padrão de beleza estabelecido socialmente.

Você vê todo mundo igual, realmente, você vê, mas quando a gente vai para as oportunidades, não são as mesmas. Querendo ou não as oportunidades vêm também ligadas a que grupo você faz parte, se você dentro daquele padrão de beleza que o movimento junino pede. É muito constrangedor, sabe. Principalmente porque você precisa criar uma estética para você, mas é uma estética onde muitas vezes você não tem nem condições de manter aquela estética.

Quando se trata da construção de uma Dama G ideal (corpo/performance feminina) o fator cor da pele não parece ter o mesmo peso quando comparado a presença demasiada de pêlos no rosto, como o bigode ou a barba, pois esses podem ser facilmente removidos. A raça, ou a cor da pele, pode ser disfarçada parcialmente, como fora relatado pela interlocutora, mas jamais retirada totalmente com ajuda de uma gilette (aparelho depilatório). Essa marca é carregada pelo sujeito ao longo de toda a sua existência e raramente é percebida socialmente como fator dispensável ou sem importância. Num país como o Brasil, que foi construído sobre a base escravocrata, ainda que grande parte de sua população seja considerada negra (pretos e pardos)⁴⁴, a cor da pele ainda é fator determinante quando se trata de acesso a oportunidades e privilégios.

No entanto, dentre todas as narrativas desta pesquisa, essa foi a única a chamar atenção para tal questão. Talvez essa diferenciação não seja percebida pelas demais Damas Gs participantes porque elas são, em sua grande maioria, identificadas como pardas, configurando o que podemos chamar de “padrão de mulher brasileira”, ou porque, por razões óbvias, sintam receio em destacar essa distinção. O fato é que Izar Polaris nos chama atenção para essa condição nos colocando a realidade de que quando se trata de construir um padrão de feminilidade, não somente o fator biológico está em questão, mas também o ideológico. Izar, portanto, reforça a importância de incentivar as demais damas negras a se posicionarem e não deixarem de realizar a possibilidade de serem reconhecidas no meio quadrilheiro por causa da cor da pele. E por isso, alerta para atenção quanto à capacidade de encantar o público com outras habilidades.

É muito difícil quando você olhar um cartaz de uma divulgação de uma live, a grande maioria das meninas que estão lá são brancas. Eu falo para as meninas que são negras, sempre: “gente, beleza, é fundamental. Você pode até não ser para algumas pessoas, bonita. Mas estude, sejam inteligentes, saibam se colocar, saibam falar um pouquinho sobre tudo. Não é vergonhoso você se silenciar por não saber, mas façam o papel de ser ouvinte, que é tão importante quanto você ser oradora, você falar”, sabe. Eu falo isso sempre para elas. Que é super importante. Então muitas vezes, você ganha o público pela sua educação, pela forma que você se porta, pela forma que você fala, e aí você nem está tão dentro daqueles padrões, mas o público diz: “ó, ela é diferenciada, ela tem um negocinho a mais, ela tem uma coisinha a mais”. E aí todas as vezes que citam aquele sobrenome, “Ah, fulana de tal ela é maravilhosa!” Aí você começa a ser vista com um outro olhar, que não tem nada a ver apenas com beleza.

2.5 A sigla que vem após

⁴⁴ População cresce com mais pessoas negras e pardas. Texto acessado em 19/03/23, cuja versão completa <https://www.poder360.com.br/brasil/populacao-cresce-com-mais-pessoas-negras-e-pardas/>. Acesso em 19/03/2023

Carina Lira, 22 anos, é uma artista transformista e também profissional de beleza há seis. Em sua narrativa lembrou que desde pequeno já gostava de usar a maquiagem da mãe escondido, vislumbrando ali os primeiros sinais de um desejo em trabalhar neste universo. Mas ao contrário do que se possa deduzir, foi a própria mãe a primeira pessoa a perceber esse talento e incentivá-lo a desenvolver-se na profissão, anos mais tarde, matriculando-o em um curso de cabeleireiro e maquiador. A curiosidade pela transformação no gênero feminino foi aguçada anos depois, pela influência do ciclo de amizade com outros meninos que já se montavam de menina. “Vontade de se montar eu não tinha. Eu queria muito experimentar a situação, e quando experimentei, me apaixonei, muitos elogios, e caí diretamente num concurso de beleza, no qual eu fui campeã”. Esse processo de preparação no universo de concursos para miss gay ocorreu em menos de seis meses, e resultou na conquista do título paraibano, onde Carina desbancou outras doze candidatas já experientes neste tipo de competição.

A experiência em participar de concursos serviu como divisor de águas na vida de Carina, embora tenha confidenciado das dificuldades do início desse processo, segundo ela, devido à pouca idade e inexperiência, mesmo tendo recebido o apoio de outras pessoas que já tinham essas vivências. Quando perguntamos sobre essa rede de apoio, revelou que “não é tão presente, mas é super importante quando a gente consegue encontrar uma família, são as pessoas exatamente que nos acolhem e nos ajudam nos primeiros passos”. Ao mencionar “família”, Carina se refere àquelas pessoas mais experientes na arte drag/transformista, cujos sobrenomes artísticos são utilizados durante suas apresentações, e que, em geral, são adotados pelas artistas que acabaram de ingressar neste universo. Corroborando com a narrativa de Izar, dama G da Bahia, Carina explica que ao adentrar para a “família”, as drags novatas costumam utilizar do mesmo sobrenome daquelas que contribuíram com sua construção, como forma de homenagem ou gratidão pela ajuda e apoio tanto financeiro como também emocional.

Eu me chamo Lira, e esse Lira vem de uma diversa gama de meninas, que se apoiaram, que são minhas amigas, então a gente esteve junta, construímos os nossos personagens juntos. E por incrível que pareça, de toda minha família e dessas meninas que me cercam, eu sou a única que ainda se considera um menino gay que ama se transformar, todas as outras viraram mulheres trans, belíssimas, inclusive. Geralmente, quando ocorre essa transição de nome não se pode inventar um nome fictício. A gente se considera no dia a dia, mas na identidade as pessoas retificadas não têm mais esse sobrenome.

Neste discurso é possível perceber a importância que o processo de montagem utilizado pelas vivências drags e pela arte transformista possuem para o processo definitivo de transição da identidade de gênero. Em geral, é na fase adulta, onde ocorre uma maior autonomia, que o

sujeito alcança esse objetivo, materializando a transição através da mudança do seu corpo e do seu nome social. Nascimento (2020, p. 233), reafirma a montagem como um processo ou método de alteração corporal, que pode ter funções estéticas, mas, muito além disso, em busca de um novo estado e de uma nova intensidade de percepção. É como se essa experiência artística se configurasse como um ritual de passagem para que uma nova construção identitária de gênero se concretize.

Durante entrevista, Carina revelou que talvez a resistência de sua família, sobretudo dos avós, em aceitar sua escolha seja por não compreender a diferença entre performance artística e a mudança da identidade de gênero assumida por uma pessoa trans, e, conseqüentemente, as implicações que essa escolha pode trazer.

Eu acho que o maior medo da minha família é justamente esse, ser mulher trans. Eles acompanharam o processo de transição de muitas amigas minhas, e também com esse processo veio a questão do preconceito, das barreiras que surgiram ao longo do tempo, a falta de emprego, a taxa de mortalidade... é algo muito presente. Eu tenho várias amigas que morreram muito novas depois de se transicionarem, e isso é algo muito cruel, e acaba causando um medo na nossa família, infelizmente, esse é um dos grandes medos, esse preconceito.

Como se pode depreender nesta narrativa, o medo da violência oriundo da homofobia e transfobia parece ser a principal razão pela qual a família de Carina desaprove sua mudança de gênero, ainda que essa experiência se limite ao universo dos concursos de miss ou da experiência na quadrilha junina. É tanto que durante o processo de construção da personagem, que demanda horas de preparação, Carina revela da dificuldade em se montar em casa.

No momento, eu moro com meus avós, são pessoas, infelizmente ainda são um pouco preconceituosas e não conseguem encarar de forma pacificadora essa questão de se transformar. A questão da minha homossexualidade é de boa, eles me aceitam e acolhem de forma única, mas a questão de se transformar ainda é uma barreira ainda na cabeça deles. Engraçado que na minha casa eles não aceitam que eu me maquie, que eu me transforme, então geralmente eu vou para o salão, para o local de trabalho, ou para casa das minhas amigas que também se transvestem de menina. Mas no meu retorno para casa, minha avó sempre prefere que eu volte para, porque ela tem muito medo do mundo, sempre que eu preciso volta para casa e transformar na casa dela é algo muito complexo. Ela tem muito medo do mundo, das pessoas, da homofobia, da transfobia, acaba que sempre que eu preciso voltar para casa, quando eu não consigo voltar para casa das meninas, ela prefere que eu volte para casa, independente de como eu esteja.

Não obstante, esse discurso confirma uma realidade que é vivenciada por todas as pessoas LGBTQs, mas principalmente por aquelas que se arriscam a assumir publicamente os seus desejos relacionados à sexualidade e à identidade de gênero.

Meu processo criativo, foi bem complicado, eu tive uma infância um pouco turbulenta em relação essa questão de criação, eu passei um período com minha mãe e depois com minha avó. Mas quando eu morava com minha mãe era mais tranquilo, porque minha mãe é lésbica, casada com outra mulher, e esse processo de aceitação e diversidade na minha foi super presente, e muito bacana, só que minha avó infelizmente é um pouco preconceituosa, mas esse passo a passo da construção drag, ser gay, essa confusão toda de gênero, identidade, está tudo sendo descoberto, aos poucos, na minha casa. Eu gosto de respeitar o processo deles de me entender, e eles também em respeitam muito. Eu acho que o respeito é algo muito mútuo na minha casa.

O deslocamento sexual e de gênero funcionam como uma afronta às normas reguladoras reproduzidas pela sociedade conservadora, que abomina e violenta todo e qualquer sujeito que insiste em não demarcar sua identidade de acordo com as suas convenções opressoras. O grau de poder dessa exigência sociedade é tão forte, que a própria Carina evidencia da dificuldade que sentiu ao tentar se compreender e de qual identidade escolher. Em um dado momento chegou a duvidar se a experiência vivenciada como miss se tratava de momento transitório, ou uma oportunidade de dar significado ao seu desejo em experimentar outra possibilidade de existência.

No momento, estou super resolvido com o que eu sou. Eu amo a arte, amo me transformar, eu amo maquiagem. Mas não descarto a possibilidade, porque foi um grande período de tempo, principalmente depois do concurso, eu senti esse desejo, eu cheguei a me achar confuso, de imaginar que eu fosse uma mulher trans, só não tivesse me enxergando. Só que depois de um tempo eu comecei a achar bacana. Eu me sinto bem estando de menino e me sinto muito bem estando de Carina e eu acho que eu consigo brincar entre uma coisa e outra com tranquilidade, sem me confundir. Eu acho que não me confundo mais e não permito também que as pessoas me confundam. Eu acho que quando você se entende todo mundo consegue lhe entender. Para mim, estar das duas formas é tranquilo, é legítimo. Eu consigo ser feliz das duas formas.

A inserção no ambiente quadrilheiro ocorreu muito cedo, ainda na infância, durante os festejos escolares, mas foi na fase da adolescência que Carina resolveu participar de uma quadrilha junina profissionalmente. Foi a partir desta experiência que Carina sentiu-se confiante em iniciar o processo de mudar de gênero durante as apresentações, assumindo o papel de dama.

Com 16 anos foi meu primeiro contato com numa quadrilha estilizada, no qual dancei como menino, durante 3 anos consecutivos, e no ano passado (2022) foi a primeira vez que dei meu primeiro passo dançando como dama no São João. E por curiosidade a junina não aceitava, menino de menina, então na verdade eu fui a primeira dama g. Eles não permitiam que meninos dançassem de quadrilha por um certo tipo de preconceito e quando eu cheguei lá, eu consegui quebrar essa barreira. E aí eu fui a primeira a dançar lá e foi uma experiência surreal. Então foi gratificante e construtivo tanto para eles quanto para mim.

Como se sabe, a categoria Dama abrange um conjunto de muitas categorias identitárias, mulheres cis, mulheres trans, travestis, e artistas transformistas, e, dessa maneira, presume-se que a experiência é vivenciada de forma distinta, embora que para Carina a diferença consista principalmente na caracterização desta personagem, que pode parecer mais facilmente realizada por umas do que para outras.

Eu me defino como artista transformista. Geralmente as pessoas associam a palavra drag com a artista transformista que procura fazer um trabalho mais caricato, utilizar da ferramenta como forma mais divertida, e por meio de levar alegria, risos, que leva mais para o lado caricato. Já a artista transformista de quadrilha junina, a gente procura fazer um papel semelhante mais a figura feminina. A gente se caracteriza mais semelhante as damas, comportamentos, os trejeitos, para que a gente possa passar essa passabilidade no arraial, junto com as meninas cis. Eu acredito que para as meninas trans, a facilidade é só uma caracterização, por elas já se vestirem de menina no dia a dia, elas conseguem essa passabilidade mais fácil. A gente que é transformista, tem mais dificuldade, na questão da produção, maquiagem e cabelo, a gente precisa ter um cuidado a mais.

Dafne Sky, também se apresenta como uma artista transformista que estreou como dama junina no ano de 2022. Trabalhando como decorador de festas e eventos, acredita que sua performance como dama G seja, em parte, resultado do seu desempenho como drag queens. Por incentivo de pessoas próximas, que tinham vivências na arte transformista, Dafne decidiu participar de um concurso de Miss Drag em seu estado natal no ano de 2018, o qual conquistou o primeiro lugar. Antes de conquistar o concurso, Dafne explicou da dificuldade em aprender a se produzir, pois no início de sua trajetória artística não teve muito apoio de amigos e familiares, exceto por sua “mãe drag”, que lhe auxiliou na produção da personagem para participar do certame. Seu sobrenome Sky, vem justamente da homenagem a esse apoio recebido pela artista transformista.

Antigamente eu colava os cílios com cola superbonder, colava brinco. Não tinha esses peitos de silicone que a gente tem hoje. Usava bola de arroz... o que fiz volume, uma meia com arroz, que dá para apertar e ficar, prende com o próprio sutiã. Até hoje uso cílio com cola de tecido. Eu fui aprendendo, porque eu não sabia se maquiava. A gente se ajuda, a família se ajuda em todos os concursos.

Desde a infância, Dafne sempre dançou quadrilha como cavalheiro. A experiência como dama partiu da vivência nos concursos de Drag, o que não foi muito bem aceito por parte da quadrilha que fazia parte, pois na época “meninos não podiam dançar como meninas”. Foi o que lhe motivou a migrar de grupo. Iniciou seu processo na atual quadrilha como dama G e no ano de 2023 foi convidada pela diretoria para assumir o destaque como Rainha da Diversidade da quadrilha. “Hoje em dia, já pode dançar lá e me convidaram para

ser a Rainha, mas eu não quis. Quando eu queria, não quiseram deixar. E agora que aceita, que perdeu né...”

Mas não foi somente esse o empecilho. Na época, Dafne ainda residia com seus pais, e deles dependia financeiramente, e por essa razão não conseguiu concretizar seu desejo de participar como dama G na quadrilha junina. Após a decisão de sair de casa, e com a autonomia financeira, Dafne acreditou que finalmente conseguiria estrear como dama em 2019, mas um problema de saúde adiou seus planos. “Eu sempre morei com meus pais né. Eu tinha aquele respeito, porque meu pai não aceita, minha também não aceitava. Depois da minha liberdade de morar só, aí eu comecei a morar com meu companheiro, em 2019, e estamos juntos até hoje. Ou seja, com a possibilidade de viver em outro ambiente, longe dos olhos de seus pais, Dafne conseguiu a liberdade de transformação de gênero na quadrilha.

De acordo com Dafne, a diversidade presente nas quadrilhas é importante, devido à representatividade e também pelo preconceito existente. Como Rainha G eleita para representar sua junina, ela percebe que existe diferença entre as Damas Gs e as Damas Trans/travestis, muito embora defenda que os desafios existentes nessa performance atinjam a todas.

É diferente né, porque ali ela vive como mulher, todo dia. A gente não, vive como menino, e só em ocasiões que a gente se transforma. É a mesma dificuldade de aprender, de se montar, de botar uma saia, de botar um salto. É a mesma dificuldade de todas.

Atualmente, a relação de Dafne com sua família é definida como “maravilhosa”. A sua mãe já aceita sua arte, principalmente após sua participação no concurso de miss. “Antes ela tinha muita dúvida, porque o povo falava que era prostituição”. Hoje sua mãe frequenta a sua casa, participa das produções opinando sobre a maquiagem e penteados: “Eu tinha meu cabelo grande e ela dizia corta! Hoje dia eu digo eu vou cortar, e ela diz, não corta!”. Já o seu pai depois de um tempo também já aceitou sua escolha, inclusive já presenciou sua performance montada como dama G durante uma das apresentações no São João.

Todas as narrativas que acompanhamos até aqui apresentam perspectivas distintas de pessoas que experimentam a vivência como dama no contexto da quadrilha junina. Embora apresentem reflexões acerca das estratégias e mecanismos utilizados para a produção das personagens femininas, com a preparação de seus corpos, dos figurinos, das relações com os demais brincantes, é possível verificar alguns pontos em comum: mesmo que a decisão de dançar como uma dama junina seja voluntária, com autonomia para produção dessas personagens dentro da compreensão de um padrão de feminilidade, existem sobre essas

sujeitas um conjunto de expectativas sobre seus comportamentos, desejos e subjetividades e que estão baseadas numa complexa rede de pressupostos que regem a sociedade.

A experiência “G” nos mostrou que as performances de gênero feminino são norteadas pelo entendimento da necessidade em garantir veracidade à personagens, que buscam convencer o público através do jogo de imitação, que se pretende ser fidedigno ao papel feminino exercido pelas demais damas mulheres. Para além dessa observação, é inegável que outras experiências de transformação de gênero, como a arte drag, tem contribuído significativamente para consolidação dessa linguagem em outros contextos, para além das boates, festas particulares ou concursos de misses. A quadrilha junina como um complexo artístico, carregado por diversas simbologias, tem incorporado essas novas performances, tensionando as regras e pressuposições sobre as identidades de gênero. Até mesmo as damas que são interpretadas pelas mulheres trans, ainda que estejam dando seguimento ao ideal de heteronormatividade, estruturando suas performances dentro do padrão de identidade de gênero feminino, conseguem estremecer as expectativas de atuações de gênero alinhadas com as condições sexuais.

As histórias apresentadas nessa seção, nos mostraram que existem intersecções entre as experiências individuais de realização artística, mas também de mobilização política coletiva e de resistência, à medida que sujeitos continuam batalhando pelo direito de ocupar espaços antes negados. Há nessas narrativas, carregadas de muito esforço e dedicação, trajetórias de luta por representatividade e reconhecimento pelas performances artísticas mas também de afirmação de sonhos e perspectivas por dias melhores, que garantam a todas as pessoas, independente de sua identidade de gênero e de sexualidade, a segurança, a inclusão e a dignidade de suas existências.

CAPÍTULO 3
A PROCURA PELO FEMININO:
Performatividade e Passabilidade de Gênero
como caminhos teóricos para compreender a construção da identidade.

Nesta seção aprofundaremos na discussão sobre a construção da identidade feminina realizada pelas Damas Gs, tomando como referência os conceitos de performatividade e passabilidade de gênero. Do conjunto de personagens juninos, a dama é uma figura que se destaca no elenco quadrilheiro, por representar a beleza, a desenvoltura e a delicadeza feminina. Para que esse papel seja bem representado é necessário que a pessoa que o assumiu aprenda a se comportar como tal, e para isso utilize de tecnologias que auxiliem na produção de atributos considerados adequados ao imaginário social de como deve ser uma mulher. Nos festejos juninos, as damas tem sido interpretadas por mulheres cisgêneros. Mulheres que, teoricamente, já possuem os atributos considerados femininos devido ao processo pedagógico pelo qual passaram durante a formação de sua identidade feminina.

As damas Gs, interpretadas por artistas transformistas masculinos, necessitam modificar seus corpos, desenvolver uma elevada consciência corporal sobre seus movimentos e aprender como se produzir para desempenhar o papel feminino durante a dança. Entretanto, para que se aproxime ao máximo da performance feminina executada pelas damas cis, esses sujeitos precisam fazer intervenções nos seus corpos, ao ponto de ganharem uma aparência admirável, moralmente aceitável e que não prejudique a performance do grupo como um todo. Todos esses esforços para se passar por mulher e não ser identificada como homem vestido de mulher se coloca como reflexão acerca dos roteiros normativos de gênero, chancelados pelas disposições culturais, e sua capacidade de produção da identidade dos sujeitos.

Ao entrevistar Damas Gs foi possível perceber que existe uma diferença na exigência da aparência de gênero a qual as demais damas estão submetidas: “cobram muito da gente por

estética, para ficarmos bonitas”. Na performance de outras Damas na quadrilha que não são Gs, como as damas trans, por exemplo, não parecer haver por parte dos organizadores da quadrilha a mesma preocupação com a aparência de gênero, talvez por haver uma compreensão de que elas já saibam de sua responsabilidade, ou talvez pela própria aparência que já possuem e que se assemelha a um ideal estético da imagem feminina.

A escolha dos conceitos de performatividade e de passabilidade de gênero, justifica-se pela necessidade de compreender como são operados os processos de reconhecimento das identidades, baseado nas semelhanças, mas, sobretudo, nas diferenças que existem entre sujeitos, inscritas principalmente nos seus corpos e que podem ser decisivos na ocupação de certos espaços e oportunidades de visibilidade, a depender do interesse dos grupos/instituições sociais. Como mencionamos, para assumir o papel feminino é necessário que o sujeito esteja dentro de uma lógica normativa reconhecida socialmente. No caso de uma dama quadrilheira, além de estar dentro dessa mesma estrutura normativa, os sujeitos precisam atender as demandas que envolvem a dinâmica artística da dança. Por exemplo, para ser considerada uma mulher na sociedade não se torna obrigatório que ela saiba andar de salto alto. Mas, para ser uma dama na quadrilha o uso do acessório é indispensável.

Portanto, é possível deduzir que a identidade feminina é compreendida pelas quadrilhas juninas como um conjunto de atributos estéticos e comportamentais, alinhados a práticas sociais, historicamente construídas, que elegeram a cisgeneridade e a heterossexualidade como padrões de existência e de conduta. O corpo, neste sentido, é considerado como um espaço onde todas as marcas identitárias estão presentes. Seus atributos são referenciados como símbolos de uma suposta identificação que se pretende ser nomeada e classificada unicamente como masculina ou feminina. Jamais as duas devem habitar o mesmo corpo-lugar. Todas as ações do sujeito devem estar fundamentadas nesta identidade, que precisa ser fixa e coerente. Dessa forma, iniciaremos analisando como as ciências humanas têm compreendido a identidade e o corpo no processo de regulação dos sujeitos, e nas representações sociais dos gêneros, pois, como afirmou Pontes (2018) o que parece estar em jogo é uma norma regulatória que organiza o regime de leitura social dos corpos/sujeitos com base em uma matriz de gênero, definindo condições de reconhecimento e legitimidade (p.409).

3.1. Identidade e Corpo como produções históricas e culturais

As Ciências Sociais têm concentrado seus esforços para explicar como são fabricadas as identidades, ora concebendo-as numa perspectiva relacional, em escalas locais e globais, ora em perspectivas interseccionais, envolvendo marcas de raça/cor, classes, sexualidades e gêneros. Em distintas dinâmicas de interação social, as identidades são operadas em contextos de disputas por poder, emergindo como produto da marcação da diferença (Hall, 2000). De acordo com Silva (2012), a autorreferência e a diferenciação fazem parte do processo de construção da identidade, pois quando o sujeito afirma ser algo significa também afirmar o que ele não é, indicando uma relação de estreita dependência entre ambas. Apesar de serem consideradas como “fatos da vida”, que já fazem parte do cotidiano, as identidades e diferenças são criadas pelo mundo cultural e social (p.76), logo não são naturais, nem essenciais. Ambas são produzidas de forma constante, sendo resultantes de atos de criação linguística, ou seja, são criadas por meio de atos de linguagem, e, dessa forma, precisam ser nomeadas (p.77). Tomamos outra definição sobre o conceito de identidade:

É o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (Pollak *apud* Nascimento, 2020, p.229).

A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros (Pollak *apud* Barbosa, 2020, p. 148).

A determinação da identidade do sujeito ocorre antes mesmo de seu nascimento, ainda durante a gestação, onde seu corpo é qualificado e nomeado dentro de um sistema de relações que poderão determinar sua participação na sociedade que o aguarda. Este ato discursivo (BENTO, 2017, p. 84) ganha força na medicina, que a partir da detecção do sexo do sujeito, durante a realização do exame de ultrassonografia, determina o seu destino. Essa verificação, que afirma legitimamente se o sujeito é “menino” ou “menina”, é um exemplo de como o determinismo biológico foi e continua sendo utilizado como ponto de partida na produção social da identidade do sujeito, estando diretamente ligada a um sistema de categorização social que se limita em diferenciar pessoas de acordo com o sexo que possui.

Nas sociedades modernas, há um conjunto de pressupostos aceitos quanto à definição identitária dos indivíduos: assume-se que a posse de certos atributos, nomeadamente os órgãos sexuais externos, assim como alguns traços morfológicos, se traduz numa determinada identidade de gênero e que esta corresponde a uma determinada identidade sexual. O gênero aparece, portanto, como o traço externo e visível da identidade sexual, marcando, em primeiro lugar, o corpo e a consciência e moldando-os segundo um princípio de (des) equilíbrio que sustenta o próprio padrão da heterossexualidade (Brandão, 2007, p. 14).

Nessa fabricação da identidade do sujeito são levados em consideração os sistemas de significação, ou seja, os códigos que sejam capazes de classifica-lo e distingui-lo de outros sujeitos. Em geral, as sociedades se baseiam em aspectos considerados antagônicos, e neste sentido, as classificações baseadas na condição de sexo e de gênero são as mais utilizadas para dividir as sociedades em lados hierarquizados, e que sejam capazes de reafirmar uma cisnormatividade pensada para meninos e meninas. No decorrer de sua trajetória, o sujeito experimentará uma existência pautada na preservação de traços e códigos que referenciam uma identidade cisnormativa. Esses traços e códigos são cotidianamente executados e repetidos. Eles fazem com que tudo o que é conhecido como sendo pertencente ao gênero- e que esteja atrelado ao sexo em apenas duas categorias, masculino ou feminino- seja investido na estruturação de seu corpo.

Marcel Mauss é indicado como um dos principais teóricos das Ciências Sociais a contribuir com a noção de técnicas corporais objetivando compreender como os sujeitos em diferentes sociedades servem-se de seus corpos. Segundo o antropólogo francês, o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. O mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo. Cada sociedade impõe ao indivíduo um uso rigorosamente determinado de seu corpo. É por intermédio da educação das necessidades e das atividades corporais que a estrutura social imprime sua marca nos indivíduos.

Segundo DAOLIO (2012) tentando relacionar as esferas biológica, psicológica e social, no que diz respeito ao que ele chamou de “usos do corpo”, Mauss defende a ideia de que toda técnica corporal é tradicional, e, portanto, o corpo humano é, ao mesmo tempo, “matéria-prima” e “ferramenta” da cultura, o que o leva a afirmar que não é possível encontrar um modo natural no adulto. Para Mauss, os gestos mais “naturais” são fabricados por normas coletivas. Há uma construção social do corpo e do gesto, mas que se impõe de modo diferenciado a cada indivíduo, de acordo com suas condições de estar no mundo (p.184-185).

Como se percebe, a história do corpo não pode ser separada ou deslocada dos dispositivos de construção de formas de dominação socialmente construídas. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo vivo da história do processo de produção-reprodução sexual (BENTO, 2017, p. 84).

Não há corpos livres, anteriores aos investimentos discursivos. A materialidade do corpo deve ser analisada como efeito de um poder e o sexo não é aquilo que alguém tem ou uma descrição estática. O sexo é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, que qualifica um corpo para a vida no interior do

domínio da inteligibilidade. Há uma amarração, uma costura, ditada pelas normas, no sentido de que o corpo reflete o sexo, e o gênero só pode ser entendido, só adquire vida, quando referido a essa relação. As performatividades de gênero que se articulam foram dessa amarração são postas às margens, pois são a ana lisa das com o identidade “transtornadas” pelo saber médico (p. 85).

Portanto, o modo de falar, de vestir, de comer, e até de se relacionar sexualmente será roteirizado pela norma considerada adequada ao sujeito, baseado no gênero que carrega, pois, como concluiu Connel (2016, p.17):

O gênero é corporificado, e uma parte central dessa corporificação consiste nos encontros sexuais, partos e criação de crianças. (...) nossos corpos são produzidos, crescem, desenvolvem-se, são danificados, e eventualmente morrem, em ambientes sociais fortemente estruturados. O gênero, pode-se dizer, é especificamente uma questão de corporificação social. Tecnicamente, o gênero pode ser definido como a estrutura de práticas reflexivas do corpo por meio das quais corpos sexuais são posicionados na história.

Le Breton (2012) destaca que, “através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade” (p.7). É justamente no “espaço corpo” que a relação da pessoa com o mundo é construída. É o símbolo factual de sua existência. E sendo assim, traduz-se pela capacidade de produzir significações que fundamentam a existência individual e coletiva. O corpo é uma estrutura simbólica, superfície de projeção passível de unir as mais variadas formas culturais (p.29). E, por esse motivo, poder-se-ia afirmar que não existe unanimidade nos corpos.

Deste modo, a partir dessa definição reiteramos nossa compreensão não somente do sexo, mas do gênero enquanto construção social, totalmente estruturado no corpo do sujeito, que tem sua identidade produzida a partir da nomeação, e que ocorre durante a gravidez, a partir da constatação do seu sexo. Como afirmou Foucault (2012), é o discurso que fornece uma identidade ao indivíduo, ou seja, o sujeito é constituído nas malhas discursivas de uma dada cultura e contexto histórico. Mesmo após seu nascimento o controle corporal continua sendo exercido desde os primeiros anos de vida e segue por toda sua trajetória. É na interação social que suas ações serão abalizadas pelo (auto) disciplinamento de seu corpo a partir das normas de gênero reproduzidas pelo grupo social a qual pertence.

Durante a infância, na simples brincadeira, por exemplo, meninas e meninos são estimulados a desenvolver suas habilidades de formas distintas: enquanto meninos são incentivados a manusear carrinhos ou brincar de luta, meninas são motivadas a cuidar de suas bonecas e dos afazeres domésticos, como se ensaiassem para a vida adulta. De acordo com Andrade (2005, p. 256), nesse momento, começa a definição do lugar do sujeito no mundo e

continua com a identificação sexual de meninos e meninas, que, no sistema patriarcado, acontece de forma diferente: a identificação sexual do menino se dá na solidão e na autonomia, ou seja, distante do pai e da mãe, enquanto que a menina se identifica na relação de submissão com o pai e com a mãe.

Para Louro (2016), essa definição do homem ou mulher, como sujeito de gênero e de sexualidade significa, pois, necessariamente, nomeá-lo segundo as marcas distintivas de uma cultura - com todas as consequências que esse gesto acarreta: a atribuição de direitos ou deveres, privilégios ou desvantagens.

Nomeados e classificados no interior de uma cultura, os corpos se fazem históricos e situados. Os corpos são “datados”, ganham um valor que é sempre transitório e circunstancial. A significação que se lhes atribui é arbitrária, relacional e é, também, disputada. Para construir a materialidade dos corpos e, assim, garantir legitimidade aos sujeitos, normas regulatórias de gênero e de sexualidade precisam ser continuamente reiteradas e refeitas. Essas normas, como quaisquer outras, são invenções sociais.

Sendo assim, como acontece com quaisquer outras normas, alguns sujeitos as repetem e reafirmam e outros delas buscam escapar. Todos esses movimentos, seja para se aproximar, seja para se afastar das convenções, seja para reinventá-las, seja para subvertê-las, supõem investimentos, requerem esforços e implicam custos. Todos esses movimentos são tramados e funcionam através de redes de poder (p. 91-92)

É inegável que ao classificar e rotular os sujeitos, através do discurso biológico (com a premissa sexual), a sociedade busca estabelecer divisões, com o objetivo de fixar suas identidades e direcionar o seu comportamento. Desta forma, podemos dizer que as identidades, além de carregarem elementos individuais e subjetivos também são o resultado de disposições sociais, culturais e políticas. Elas são representadas por discursos de poder, contribuindo para a naturalização dos papéis sociais a serem desempenhados pelos sujeitos que ocupam espaços e posições de forma diferenciada. É a partir do exercício deste poder que a identidade é nomeada, afirmada e reconhecida, e de forma permanente esculpe corpos e também subjetividades. De acordo com Louro (2019), essa nomeação ocorre a partir de processos culturais e plurais, que definem o que deve ser considerado natural ou não.

Nessa perspectiva, nada há de exclusivamente natural, nesse terreno, a começar pela própria concepção de corpo, ou mesmo de natureza. Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros- feminino ou masculino- nos corpos é feia, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade- e das formas de expressar os desejos e prazeres- também são sempre estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (p.12).

A sexualidade, neste sentido, é ancorada no corpo e se supõe que todos os sujeitos a vivenciam de maneira igual. Essa postura em relação à sexualidade, ou controle sobre ela, ganhou maior centralidade nas modernas sociedades ocidentais, quando os corpos passaram a ser mais celebrados e também vigiados. Ao examinar mecanismos de controle, Michel Foucault (1979), inferiu que o disciplinamento dos corpos funciona a partir de técnicas e táticas de dominação. Essas disciplinas carregam um discurso que será o da regra, não a jurídica, mas o da regra “natural”, da norma (p.189). Para ele, a sexualidade é um dispositivo histórico, ou seja, é uma invenção social que se constitui historicamente a partir desses múltiplos discursos sobre o sexo, que regulam, normatizam, instauram saberes, produzem verdades. Corroborando com essa perspectiva Louro (2019) afirma que

É, então, no âmbito da cultura e da história que se definem as identidades sociais (todas elas e não apenas as identidades sexuais e de gênero, mas também as identidades de raça, de nacionalidade, de classe, etc.). Essas múltiplas e distintas identidades constituem os sujeitos, na medida em que esses são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais. Reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência.

(...) Somos sujeitos de muitas identidades (...) de identidades transitórias e contingentes.

Portanto, as identidades sexuais e de gênero têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural (p. 13).

Quando se trata do reconhecimento e da determinação de identidades consideradas “normais”, por parte de quem tem o poder para fazê-lo, existe uma tendência consensual, principalmente entre grupos que possuem objetivos comuns, ou um “senso de identidade” em concebê-las como naturais e essenciais, e o incentivo à adoção a um tipo de comportamento unificado e fixo, que deve servir de orientação para os sujeitos na vida social, desconsiderando outros tipos de identidades.

Na relação entre a identidade e diferença, é possível verificar que ocorre uma legitimação de determinados grupos, em detrimento de outros. Tal legitimação é retoricamente fundamentada em crenças sobre a capacidade de representatividade e poder de ação dos sujeitos. Entender e defender que alguns sujeitos devem ocupar espaços sociais privilegiados por possuírem determinadas características biológicas tornou-se a base de um projeto político de estruturação da sociedade baseada na diferença, e, portanto, no favorecimento para a perpetuação de desigualdades de gênero e de raça, principalmente. No debate político, ao se propor o questionamento dos mecanismos de reprodução dessas desigualdades, principalmente por iniciativa dos que se encontram em desvantagem social, é possível constatar que o debate coletivo tem impulsionado e até conseguido modificar as

estruturas da distribuição de oportunidades e de poder, ao considerar a pluralidade das identidades.

Dos teóricos da sociologia, talvez, Georg Simmel é um dos que melhor nos orienta no esforço por compreender a pluralidade de formas da vida coletiva. No celebre ensaio “As grandes cidades e a vida do espírito”, publicado no ano de 1903, se cruzam e se fundem observações psicológicas, econômicas, sociológicas e filosóficas que nos ajudam a compreender a peculiar situação existencial do ator social no contexto da sociedade contemporânea. Simmel entende que uma das tarefas da sociologia é dar curso a uma ideia orientadora, uma ideia sobre como realizar uma análise da vida social de forma científica. No entendimento de Simmel, de cada ponto da superfície da existência, por mais que pareça crescer apenas nele e a partir dele, “é possível enviar uma sonda para o fundo da alma” humana e compreender o que se passa no interior de um sujeito.

Seguindo essa ideia, um fenômeno tão especial do desenvolvimento sociocultural nos tempos modernos, pautado nas novas tecnologias, na vida urbana, na dinâmica capitalista e em tantos outros fenômenos da modernidade, é de se esperar que resulte a constituição das diversas formas de vida coletiva. Segundo nosso autor, esse fato deve ter ressonâncias cruciais e determinantes na constituição interna das pessoas ali imersas, no estado de suas almas, no modo como elas experimentam sua própria existência e, juntando os fragmentos dessas impressões, executar a tarefa de construir uma identidade própria. Parece óbvio deduzir que Simmel está interessado em examinar certas características externas da dinâmica das grandes cidades, mas não para entender o fenômeno da vida urbana em si, como um produto sociocultural, mas para penetrar a partir daí no que acontece dentro das pessoas, no íntimo do homem moderno, cuja vida acontece e se desenrola nessa nesse turbilhão de impressões que causa o adensamento da vida coletiva. O objetivo é compreender melhor a situação existencial do indivíduo a partir das condições particulares que o cercam. Isso implica supor que o primeiro está essencialmente ligado ao segundo.

É importante notar que Simmel não está pensando que o indivíduo seja um mero produto das condições de seu meio familiar e de seu meio sociocultural. Para ele, o indivíduo tem as faculdades para impactar a sociedade a partir das suas ações. O problema da vida do homem, no contexto da sociedade moderna, consiste em sua luta para defender e manter vivo aquilo que é mais íntimo e mais próprio da sua interioridade. Diante da avalanche de forças sociais, culturais e econômicas suprapessoais externas – que tendem a impor as condições de sua vida e aniquilar sua autonomia – surgem os problemas mais profundos da vida moderna.

Esses problemas decorrem da pretensão do indivíduo de preservar a autonomia e a peculiaridade de sua existência perante a “arrogância” da coerção social.

Em certa medida, apontamentos como os de Simmel são os que orientam o propósito deste capítulo. Por outras palavras, nosso propósito é compreender como é possível construir, em um contexto sociocultural alicerçado no machismo e em um corpo masculino, um corpo (e identidade) feminino, como é o corpo das damas Gs? Tal propósito não é fácil de realizar. Um estudo como esse está cercado de obstáculos. Para confirmar tal pensamento basta observar a diversidade existente no mundo social. Mesmo que seja visível o esforço em promover certas identidades como lugares fixos e estáveis, assim como ocorre na diferença, elas são instáveis e imprecisas. A linha que separa o “eu” e o “outro” é tênue. É no encontro onde ocorre o processo de mistura e recriação da identidade. Estando em constante contato com outras identidades, os sujeitos são potencialmente capazes em adequar-se a outros espaços, territórios e realidades. E essa é a questão central quando pensamos no que constitui ou autentica determinada identidade, pois, assim como a linguagem, a identidade só tem sentido em relação com uma cadeia de significação formada por outra identidade, que também não é natural nem tampouco estável. Como afirma Silva (2012, p. 80):

Se é verdade que somos, de certa forma, governados pela estrutura da linguagem, não podemos dizer, por outro lado, que se trate exatamente de uma estrutura muito segura. Somos dependentes, neste caso, de uma estrutura que balança. O adiamento indefinido do significado e sua dependência de uma operação de diferença significa que o processo de significação é fundamentalmente indeterminado, sempre incerto e vacilante. Ansiamos pela presença do significado, do referente (a coisa à qual a linguagem se refere). Mas na medida em que não pode, nunca, nos fornecer essa desejada presença, a linguagem é caracterizada pela indeterminação e pela instabilidade. Em suma, a identidade e a diferença são tão indeterminadas e instáveis quanto a linguagem da qual dependem.

Uma forma de observarmos essa fase cambiante da identidade e desprovida de significado pode ser observada na fase infantil do sujeito. Durante as brincadeiras é comum identificar nas interações entre crianças a prática da representação. Com a imitação de personagens de jogos ou de histórias infantis como é o caso de super-heróis/ heroínas ou até mesmo de personalidades famosas da mídia, as crianças brincam de fazer de conta que são outras pessoas, chegando, em alguns casos, a assumir identidades distintas da sua. Em certa medida é até aceitável a brincadeira de mudança de gênero. Após a brincadeira, as crianças retornam ao estado normal de sua identidade, reassumindo o comportamento do corpo educado e disciplinado dentro da norma de gênero que carrega.

De acordo com Fróis (2020), meninos e meninas constroem uma identificação de gênero com base nas práticas discursivas verbais e não verbais. Os meninos e as meninas

revelam, em seus gestos, em seus corpos e em seus discursos, os sentidos construídos e compartilhados nos contextos sócio-históricos e culturais sobre as diferenças entre as posições de gênero masculino e feminino (p.3). É por essa razão que ao terminar o período da identidade “fantasiada”, as crianças sentem-se na obrigação de reassumir sua identidade social. Essa elaboração não é feita por mera assimilação dos significados hegemônicos percebidos para o masculino e o feminino, mas por ação contínua e ativa de reinterpretação e transformação pelas próprias crianças (p.4).

Na fase adulta, a única possibilidade de brincar de mudar o gênero sem sofrer repressão social é verificada no contexto artístico, numa peça teatral, na execução de uma dança, ou em momentos de entretenimento, como o carnaval, por exemplo, onde é muito comum observar foliões do sexo masculino assumindo papéis femininos, produzindo com seus corpos movimentos que distanciam-se de um padrão de masculinidade, e para tanto, utilizam de fantasias e demais acessórios, como maquiagens e perucas, para desempenhar suas performances. Porém em grande parte dessas atuações é possível observar certos exageros, provavelmente porque o que se pretende naquele ato é ridicularizar a identidade assumida e manter a ideia de transitoriedade. A performance em geral tem um caráter burlesco, e não deve colocar em dúvida a identidade sexual e de gênero do sujeito.

Se no carnaval vale tudo, as mudanças nas performances de gênero são permitidas socialmente, por estarem justificadas pelo entretenimento. Ela não atinge a “essência” do sujeito (LOURO, 2019, p. 15). Não há o medo do julgamento alheio, nem a preocupação em ter a sexualidade questionada. Depois que as fantasias são guardadas nos armários (inclusive no armário do desejo sexual), as brincadeiras de gênero dão lugar ao estado “normal” das coisas. Não se faz necessária a interpelação social sobre o sujeito. Pois ele já introjetou como deve ser um comportamento adequado à sua condição sexual e de gênero.

Já no caso das crianças, ainda que estejam “livres”, para vivenciar outras possibilidades de existência, brincando de faz de conta, existe um controle sobre seus corpos para que obedeçam às regras e normas de comportamento destinados a meninos e meninas. A esse respeito, Bento (2017) considera que é no mundo infantil onde as proibições e afirmações são construídas, e a pedagogia exercida sobre os gêneros busca preparar os sujeitos para uma vida referenciada na heterossexualidade. Neste sentido, afirma que é na infância onde os enunciados performativos são interiorizados e se produz a estilização dos gêneros (...) esses enunciados performativos têm a função de criar corpos que reproduzam as performances de gênero hegemônicas.

É justamente a partir dessa fase inicial de educação para a vida, que o sistema binário é assentado, sendo produzido e reproduzido a partir do imaginário de que existe uma coerência entre sexo, gênero e sexualidade, e que essa tríade tida como “natural” se aplica tanto aos sujeitos considerados masculinos como femininos. Todas as tecnologias vinculadas ao gênero, como roupas e acessórios, além dos gestos e olhares, devem corresponder a uma estilística que é definida como apropriada. É dessa forma que são instituídas as identidades de gênero. De acordo com Rubin (1993),

Longe de ser uma expressão de diferenças naturais, a identidade de gênero exclusiva é a supressão das semelhanças naturais. Ela exige repressão: no homem, de qualquer versão de traços “femininos”; nas mulheres, a de traços definidos como “masculinos”. A divisão dos sexos resulta na repressão de algumas características de personalidade de praticamente todo mundo, homens e mulheres. O mesmo sistema social que oprime as mulheres em suas (do sistema) relações de troca, oprime a todo mundo em sua insistência numa rígida divisão de personalidade (p.12).

Nos dois exemplos apresentados, é possível constatar que embora os corpos constituam-se como uma referência que ancora a identidade, eles são inconstantes. Mesmo que se deduza uma identidade a partir de marcas biológicas, o processo é mais complexo, pois os corpos são significados pela cultura e por ela podem ser continuamente alteradas (LOURO, 2019, p. 16). Tanto a identidade quanto a diferença possuem como característica a instabilidade, e neste caso, em certa medida, as performatividades de gênero que parecem estar fora da “normalidade” não são muito levadas em consideração. Com status de brincadeira de gênero, essas performances são socialmente aceitas, por não representar um perigo às estruturas dominantes de comportamento. De acordo com essa percepção Saffioti (2001) afirma que:

A categoria histórica gênero não constitui uma camisa de força, não prescrevendo, por conseguinte, um destino inexorável. É lógico que o gênero traz em si um destino. Todavia, cada ser humano- homem ou mulher- desfruta de certa liberdade para escolher a trajetória a descrever. O gênero, assim, apresenta sim um caráter determinante, mas deixando sempre espaço para o imponderável, um grau variável de liberdade de opção, determinada margem de manobra (p. 125-126).

Ainda segundo a autora, é importante que se considere que existe mais de uma forma analítica de compreender gênero. Vimos anteriormente que a perspectiva feminista tomou o gênero tanto como categoria histórica quanto categoria analítica, onde parte da teoria considerou o gênero atrelado ao sexo, apegada às diferenças sexuais para explicá-lo, resvalando as vezes pelo essencialismo biológico e outras afirmando o primado do social, negando ou por vezes ignorando o corpo, abraçando o essencialismo social. O único consenso reside na conceituação do gênero como resultado de uma modelagem social, estatisticamente, mas não necessariamente, referida ao sexo (p. 129).

Santos (2014, p. 188), considera o gênero enquanto uma categoria explicada na dualidade das estruturas sociais a partir da interação assimétrica entre masculino- feminino, onde a mulher aparece associada a papéis de domesticidade e fertilidade pelas concepções fisiológicas de seu corpo. Segundo Barata (2009), a segunda metade do século XX assistiu a emergência de movimentos sociais diversos centrados principalmente na defesa de interesses específicos de determinados grupos sociais definidos com base em questões de identidade cultural (...) é nesse novo contexto que o movimento feminista ressurge e dele emerge a questão de gênero (p.76). Desse modo, é possível afirmar que não há uma única forma de definir do que exatamente se trata o gênero, mas o que se sabe é que nenhum sujeito nasce portando determinado gênero, nem tampouco escolhe as expressões de gênero a serem adotadas durante sua vida.

Diante desta constatação, entendemos que sobre esses corpos recaem padrões e regras de comportamento, que por vezes são determinados de forma impositiva, e por outras são acolhidas de forma voluntária, o que pode ser lido como a hexis corporal de Bourdieu (1995). É importante que se compreenda que, segundo a percepção de Bourdieu o corpo vai além da condição anatomofisiológica, se estabelecendo a partir do contato com as influências culturais externas, das experiências de estar no “mundo”. Sendo o corpo a prova principal da existência do sujeito, ocupa um lugar tanto no espaço físico quanto no espaço social, trata-se de um lugar da coexistência de posições sociais, onde a noção do “eu” pelo sujeito que ocupa um corpo, encontra-se abarcado, englobado, inscrito, implicado nesse espaço, ocupando uma posição associada a tomadas de posição (opiniões, representações, juízos etc.). Portanto, ter (possuir) um corpo, dotado de determinadas características ou aparências, significa estar apto a vivenciar, ou não, um conjunto de experiências socialmente construídas (2007, p. 159).

Como espaço social, o corpo se realiza materialmente a partir da relação dialética com o mundo. É a partir de sua leitura do mundo que o sujeito se constrói através da moldagem de seus pensamentos e ações, ficando exposto às suas regularidades. Entretanto, muitas dessas práticas e comportamentos são revividas pelos sujeitos por um processo de incorporação, e na maioria das vezes de forma consciente, por entender ser essa a única forma legítima de estar posicionado no mundo.

Os agentes sociais são dotados de habitus, inscritos nos corpos pelas experiências passadas: tais sistemas de esquemas de percepção, apreciação e ação permitem tanto operar atos de conhecimento prático, fundados no mapeamento e no reconhecimento de estímulos condicionais e convencionais a que os agentes estão dispostos a reagir, como também engendrar, sem posição explícita de finalidades nem cálculo racional de meios, estratégias adaptadas e incessantemente renovadas, situados porém nos limites das restrições estruturais de que são o produto e que as definem (p.169).

Essa perspectiva nos possibilita entender que os sujeitos possuem certa autonomia para definir suas escolhas a partir da compreensão do seu lugar no mundo, levando em consideração as suas necessidades de acolhimento ou de participação nessas relações. Neste sentido, “o agente nunca é por inteiro o sujeito de suas práticas, por meio das disposições e da crença que estão na raiz do envolvimento no jogo” (p.169), ele decide quais são os atos e comportamento a serem seguidos para que seja aceito na estrutura social a qual pertence. Neste caso, as experiências dos sujeitos não somente são definidas internamente pelo habitus, quanto externamente pelo campo, ou por espaços sociais distintos.

As injunções sociais mais sérias se dirigem ao corpo e não ao intelecto, o primeiro tratado como um “rascunho”. O essencial da aprendizagem da masculinidade e da feminilidade tende a inscrever a diferença entre os sexos nos corpos (...). E os ritos de instituição constituem apenas o limite de todas as ações explícitas pelas quais os grupos trabalham para inculcar os limites sociais, ou, o que dá no mesmo, as classificações sociais (por exemplo, a divisão masculino/feminino), a naturalizá-las sob a forma de divisões nos corpos, as hexis corporais, as disposições, das quais se sabe serem tão duráveis como as inscrições indelévels da tatuagem, e os princípios coletivos de visão e de divisão. Tanto na ação pedagógica cotidiana (fica direito, “segure a faca com a mão direita”) como nos ritos de instituição, essa ação psicossomática se exerce muitas vezes por meio da emoção e do sofrimento, psicológico ou até físico (...)” (p. 173).

A capacidade de ação dos “jogadores”, entre ser protagonista e ao mesmo tempo espectador da vida alheia é realimentada pela ideia de controle sobre os corpos, que mais uma vez, é posto em análise, estando exposto, posto em xeque, em perigo no mundo, sendo obrigado a levar o mundo a sério, estando apto a adquirir disposições que constituem elas mesmas abertura ao mundo, isto é, às próprias estruturas do mundo social de que constituem a forma incorporada (2003, p. 171). Ainda que possa parecer paradoxal a relação entre a autonomia do sujeito e o habitus que incorpora, “ele se sente em casa no mundo porque o mundo também está nele” (p.174), e porque

“(...) o habitus engendra práticas imediatamente ajustadas a essa ordem, portanto percebidas e apreciadas, por aquele que as realiza, e também pelos outros, como sendo justas, direitas, destras, adequadas, sem serem de modo algum o produto da obediência a uma ordem no sentido imperativo, a uma norma ou as regras do direito (p.175). Tal zona de conforto se estabelece porque o habitus “se constitui o lugar de solidariedades duráveis, de fidelidades incoercíveis, pelo fato de estarem fundadas em leis e laços incorporados, adesão visceral de um corpo socializado ao corpo social que o fez e com que ele faz corpo” (p.177). Enfim, existe muito de coletivo em cada indivíduo socializado (p. 191).

De forma semelhante, Giddens (2003) manifesta o interesse no comportamento social a partir da ação dos sujeitos, considerando sua capacidade de agência durante a interação. Os sujeitos, segundo ele, apresentam uma capacidade reflexiva sobre os próprios atos, e, “têm como aspecto inerente do que fazem, a capacidade para entender o que fazem e enquanto o

fazem. As capacidades reflexivas do ator humano estão caracteristicamente envolvidas, de um modo contínuo, no fluxo da conduta cotidiana, nos contextos da atividade social”. Mas todo esse processo reflexivo sobre a ação dos sujeitos, é de igual modo compartilhada, pois “os atores não só controlam e regulam continuamente o fluxo de suas atividades, e esperam que outros façam o mesmo por sua própria conta, mas também monitoram rotineiramente aspectos sociais e físicos, dos contextos em que se movem (p.6).

Como exemplo, identificamos o relato de um componente da quadrilha que aceitou o fato de não poder dançar como uma Dama G, devido a compreensão da diretoria da quadrilha sobre sua não condição de passabilidade. “Imagina eu, com essa cara de pedreiro, dançando como dama? Fulano não deixa!” A própria noção de si mesmo (com essa cara de pedreiro) já parece indicar a reprodução do consenso de como deve ser uma aparência feminina. Além dessa possibilidade de reflexividade sobre suas ações o agente possui também a disposição de fazer a diferença, no sentido de atuar de modo diferenciado, e que poderia ser assumida em qualquer fase de uma dada sequência de conduta (p.10), mas por um algum motivo, pode também optar por não o fazer. Giddens defende que:

Ser capaz de “atuar de outro modo” significa ser capaz de intervir no mundo, ou abster-se de tal intervenção, com o efeito de influenciar um processo ou o estado específico de coisas. Isso pressupõe que ser um agente é ser capaz de exibir (cronicamente, no fluxo da vida cotidiana) uma gama de poderes causais, incluindo o de influenciar os manifestados por outros. A ação depende da capacidade do indivíduo de “criar uma diferença” em relação ao estado de coisas ou curso de eventos preexistente. Um agente deixa de o ser se perde a capacidade para ‘criar uma diferença’, isto é, para exercer alguma espécie de poder (p.17).

Se é durante a interação social que os agentes são capazes de recriar ou (re) estruturar as condições de convivência a depender do seu interesse na manutenção ou transformação da estrutura, significa dizer que a constituição da sociedade, sua produção e reprodução são resultado da adaptação dos sujeitos a determinadas normas de conduta, e que nem sempre são consideradas como efeitos da força ou coação dessa estrutura, mas como a possibilidade de fazer escolhas ou de atender a “necessidades sociais”. Se as ações humanas não são criadas pelos atores sociais, mas recriadas por eles através dos próprios meios pelos quais se expressam como atores, é possível considerar a existência de um roteiro comportamental baseado no caráter rotinizado que a vida social adquire.

A estrutura da “ordem social”, esse conjunto de regras e recursos implicados, de modo recursivo, na reprodução social, pode ser observada nos sistemas sociais mais basilares como é o caso da família ou em outros espaços sociais externos à vida privada, como no caso da escola, onde são ensinadas as primeiras práticas e costumes de “boas maneiras” e de condutas

socialmente aceitáveis. Nesses ambientes, que não são apenas lugares, mas cenários de interação, são onde, em geral, as primeiras relações sociais ocorrem, sendo extremamente importantes e determinantes quando se trata da manutenção de normas e regras de conduta. De acordo com Brandão (2007, p.15), “as instituições sociais e as agências de socialização exercem pressão no sentido do que se considera ser a conduta ‘normal’, associada às expectativas em que assentam os processos de interação social mais corriqueiros”.

Giddens alerta para o risco em considerar a estrutura como unicamente externa aos indivíduos, antes, pelo contrário, ela opera na condição mais interna, e que não deve ser reduzida a restrição ou a coerção, mas simultaneamente restritiva e facilitadora, permitindo, a reificação dos sistemas por parte dos criadores de suas teorias. A reificação das relações sociais, ou a naturalização discursiva das circunstâncias e produtos historicamente contingentes da ação humana é uma das principais dimensões da ideologia na vida social (p. 30).

Foi possível constatar essa perspectiva quando ouvimos de um organizador de concursos que existe um consenso sobre como deve ser o comportamento das Damas G, “você quer dançar? Você tem que vir para o ensaio, assim... se vista como mulher aqui no ensaio, mesmo que você não tenha essa vida lá fora, mas aqui dentro você vai ser mulher, e ele fez com que os três que queriam ser, dançar de mulher começassem a dançar como mulher e eles entenderam que tinha que seguir as regras daquele grupo, e hoje estão participando da quadrilha. Como as mulheres já vão montadas, eles também, se querem ser tem que seguir o mesmo padrão que as meninas”. Mas como são construídos esses padrões? E por qual motivo as quadrilhas os reforçam em suas produções?

3.2 A performatividade de gênero e a Teoria Queer

Como sabemos, as sociedades são construídas a partir da criação de normas e acordos que visam regular o comportamento dos sujeitos. Os padrões de conduta são criados pelos grupos sociais dominantes (em geral, composto por homens, cristãos, heteros e brancos) que se valem do discurso da moralidade e da manutenção da ordem para controlar os desejos e subjetividades dos sujeitos. Grande parte dessas normas regulatórias que incidem sobre os corpos têm por referência a condição sexual e de gênero, que funcionam como regimes de visibilidade e de reconhecimento, através da heterossexualidade (comportamento sexual) e de cisnormatividade (alinhamento do sexo ao gênero). Tomamos as seguintes compreensões de cisnormatividade e cisgeneridade:

[...] normas relacionadas à imposição de que deva existir coerência linear entre a materialidade do corpo de alguém (órgãos genitais), o gênero designado ao nascer, e a expressão de gênero que a pessoa apresentará ao longo da vida; impondo o modelo cisgênero para todas as pessoas (...) (Jardim *apud* Ferreira e Souza, 2020, p. 371).

[...] outra importante característica da cisgeneridade, podemos refletir a seu respeito ao levar em consideração que a leitura normativa sobre os corpos se considera capaz de, através de critérios supostamente objetivos, determinar sexos-gêneros, sendo também uma leitura atravessada pela ideia de que estes corpos, se “normais”, terão estes gêneros definidos a partir de duas, e somente duas, alternativas: macho/homem e fêmea/mulher (Vergueiro, 2016, p.259).

Para que esses regimes se materializem eles necessitam de aprendizado e repetição até que tal concretização ocorra plenamente. Como sabemos, os sujeitos são educados desde criança a se comportar de determinada maneira a fim de garantir a continuidade do padrão de conduta moral esperado socialmente. As normas regulatórias do sexo têm, portanto, um caráter performativo, isto é, têm um poder continuado e repetido de produzir aquilo que nomeiam e, sendo assim, elas repetem e reiteram, constantemente, as normas dos gêneros na ótica heterossexual. Entretanto, essa conduta poder sofrer modificações pois os sujeitos são dotados de vontades e desejos e não existem garantias de estabilidade de suas identidades, o que pode colocar em risco a autoridade que é conferida a essas regras socialmente estabelecidas.

É justamente sobre essas questões que a Teoria Queer se debruça. Ancorada nos estudos pós-estruturalistas, a proposta política dessa corrente teórica surge nos anos de 1990, se dedicando principalmente a questionar os pressupostos que dizem respeito a construção das identidades, e tem como uma de suas principais representantes a filósofa Judith Butler, a partir da obra “Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade”. A princípio, o termo queer foi relacionado a “estranho”, sendo utilizado de forma pejorativa, fazendo referência a pessoas homossexuais. Com sua ressignificação, a expressão foi assumida por grupos marginalizados como uma forma de oposição e questionamento. Em seguida, o termo passou a ser incorporado por uma vertente de intelectuais que tinham como propósito contestar conhecimentos e hierarquias sociais dominantes. De acordo com Louro (2001),

Para esse grupo, queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora (Louro, 2001, p.546).

A ideia principal era de se desvincular da noção de mais uma opção teórica com uma proposta epistêmica limitante que fosse capaz de cercear os sujeitos e suas possibilidades de

vivenciar seus desejos. Os teóricos queer tinham como objetivo eleger a desconstrução como procedimento metodológico, voltando sua crítica e argumentação para questionar o que sempre foi colocado como verdadeiro em termos de binarismos linguísticos e conceituais, principalmente no que diz respeito a oposição heterossexual/homossexual.

Segundo os teóricos e teóricas queer é necessário empreender uma mudança epistemológica que efetivamente rompa com a lógica binária e com seus efeitos: a hierarquia, a classificação, a dominação e a exclusão. Uma abordagem desconstrutiva permitiria compreender a heterossexualidade e homossexualidade como interdependentes, como mutuamente necessárias e como integrantes de um mesmo quadro de referências. A afirmação da identidade implica sempre a demarcação e a negação do seu oposto, que é constituído como sua diferença. Esse 'outro' permanece, contudo, indispensável. A identidade negada é constitutiva do sujeito, fornece-lhe o limite e a coerência e, ao mesmo tempo, assombra-o com a instabilidade (p.549).

De acordo com León (2010), a Teoria Queer parte de cinco ideias centrais:

1. As identidades são sempre múltiplas, compostas por um número infinito de componentes de identidade- classe, orientação sexual, gênero, idade, nacionalidade, etnia, etc.- que se podem articular de inúmeras formas.
2. Qualquer identidade construída- como, de resto, todas são- é arbitrária, instável e excludente, uma vez que implica o silenciamento de outras experiências de vida.
3. Ao invés de defender o abandono total da identidade enquanto categoria política, a Teoria Queer propõe que reconheçamos o seu significado permanentemente aberto, fluído e passível de contestação, abordagem que visa encorajar o surgimento de diferenças e a construção de uma cultura onde a diversidade é acolhida.
4. A Teoria Queer postula que a teoria ou política de homossexualidade centrada no "homossexual" reforça a dicotomia hetero/homo, fortalecendo o atual regime sexual que estrutura e condiciona as relações sociais ocidentais. Neste sentido, visa desafiar tal regime sexual enquanto sistema de conhecimentos que coloca as categorias heterossexual e homossexual como pedras angulares das identidades sexuais.
5. A Teoria Queer apresenta-se enquanto proposta de teorização geral sobre a sexualização de corpos, desejos, ações, identidades, relações sociais, conhecimentos, cultura e instituições sociais (p.59/60).

Nesta perspectiva analítica/política, o autor indica que Butler questiona as práticas reguladoras de formação e divisão de gêneros, constituintes de identidades consideradas legítimas ou coerentes, centradas em características biológicas.

Ora, sendo a identidade assegurada por conceitos estabilizadores do sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de pessoa se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”. E se gêneros inteligíveis são aqueles em que o gênero decorre do sexo e que a “expressão” ou efeito de ambos é a manifestação do desejo através da prática sexual, certos tipos de identidade não poderiam existir. Contudo, é fato que existem indivíduos que não vivem segundo essas normas de continuidade entre sexo-gênero- prática sexual, o que desvela que a noção de heterossexualidade e das identidades de gênero são construtos sociais (p.60).

No que diz respeito aos gêneros considerados inteligíveis, a autora indica que eles são expressão ou efeitos, e, portanto, performances produtoras de identidade, e dessa maneira inexistem identidades pré-estabelecidas, masculinidades e feminilidades verdadeiras, indicando a existência de outras performances. Mas a performance precisa ser compreendida para além da encenação, e sim como um “processo de repetição de normas, regular e restrito, que permite a constituição do sujeito, ou seja, não é um ato realizado por uma pessoa. É um ritual, uma produção ritual social”. Da mesma forma, Silva (2020) afirma que, o que marca um corpo como masculino ou feminino não é exclusivamente a sua genitália, mas todo um complexo conjunto de signos, de atos e de atributos repetidos e ritualizados que inscrevem nos corpos sexuados a partir da recitação dos mesmos, o gênero considerado inteligível.

O gênero é concebido não como algo que está passivamente inscrito sobre o corpo como um recipiente sem vida, mas como uma sofisticada tecnologia social, operacionalizada por instituições médicas, linguísticas, domésticas, escolares e que produzem constantemente corpos-homens e corpos-mulheres (BENTO, 2017, p. 83). Não se pode desconsiderar o gênero como integrante na construção ou materialização desse corpo. Ele não pode ser pensado como algo que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria, tanto que as normas regulatórias do “sexo” trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual (2019, p. 195).

De acordo com alguns teóricos queer o posicionamento político dos estudos feministas contribuiu para a discussão sobre a gênese da opressão e da subordinação das mulheres, mas também reforçaram a noção da construção das diferenças concernentes ao gênero sobre o corpo, corroborando, portanto, com a justificativa biológica para as diferenças e desigualdades baseadas no sexo. Segundo León (2012), a Modernidade foi estruturada a

partir de uma linguagem que balizou as diferenças, negou as ambivalências e instituiu uma forma unidimensional de pensar o mundo e as criaturas. Mas o campo queer é o campo das diferenças e das sinuosidades propriamente dito, porque ele não considera os binarismos. A lógica de operar em binarismos é o suporte da ideia de um sujeito concebido como norma, como indivíduo padrão, a partir do qual todos os outros seriam comparados (p. 227). E completa,

[...] os pressupostos da teoria queer não sustentam a ideia de uma identidade de gênero anterior à sua criação pela cultura. [...] o gênero é performance de gênero. São as performances que produzem as identidades que elas mesmas expressam [...] os corpos são construídos a partir de uma performatividade que cristaliza o sexo nesses corpos. O gênero é uma mimese corporal que se institui através de um sem número de repetições de dados padrões os quais o sujeito internaliza para existir. Esta internalização tem por objetivo tomar esses valores externos naturais. É essa performatividade que permite com que um corpo biologicamente masculino atue como feminino e vice-versa (p. 228; 229).

Em outras palavras, é possível constatar que a admissão de uma identidade sexual ou de gênero, que esteja vinculada a uma dada aparência, por mais que seja demandada ao sujeito como se correspondesse a uma essência natural, é efetivamente cultural. Entretanto, no mundo das relações sociais existe uma necessidade de construção de uma imagem identitária, onde a sua constância seja capaz de assegurar garantias importantes na reprodução das oportunidades e conquista e permanência de espaços. Desta maneira, para Louro (2019)

Pela centralidade que a sexualidade adquiriu nas modernas sociedades ocidentais, parece ser difícil entendê-la como tendo propriedades de fluidez e inconstância. Frequentemente nos apresentamos (ou nos representamos) a partir de nossa identidade de gênero e de nossa identidade sexual. Essa parece ser, usualmente a referência mais “segura” sobre os indivíduos”. Precisamos de algo que dê fundamento para nossas ações e, então, construímos nossas narrativas pessoais, nossas biografias, de uma forma que lhes garanta coerência.

Uma das formas encontradas por Butler para explicar como as normas de gênero incidem sobre os sujeitos foi a utilização do conceito de performatividade de gênero, tomada por empréstimo da linguística. Para a autora, a linguagem não somente descreve o corpo, mas também o constrói a partir de sua nomeação. A noção de performatividade de gênero nos indica a obediência à normas, valores e comportamentos, como investidas discursivas, e que dão sentido à materialidade do gênero. Mas é preciso lembrar que gênero a partir da perspectiva discursiva, por meio da idealização de sujeitos masculinos e femininos, não como reflexo de uma condição biológica, mas como uma reiteração de um sistema regulatório, que se efetiva a partir de performances impositivas, contribuirá para o “cimento das identidades dos gêneros” (Bento, 2017 p. 88). Porém, dentro dessa estrutura aparentemente consolidada,

podem haver rachaduras, traduzidas na capacidade de ruptura e de reinvenção dos sujeitos, promovendo a possibilidade de transformação dos gêneros.

A oscilação nas matrizes de gênero, seja ela na perspectiva considerada dominante (masculina) ou dominada (feminina) está presente nas expressões de gênero realizadas pelas damas Gs nas quadrilhas juninas. Ao executarem o papel feminino, através da dança, os sujeitos assumem conscientemente essa identidade, com a anuência social, mesmo estando cientes de que, fora deste contexto, os comportamentos antes considerados aceitáveis, serão fortemente vigiados, e quando inapropriados, farão recair sobre esses sujeitos tanto críticas, como possíveis tentativas de correção pela inadequação.

A capacidade de manifestação contrária às normas e regras sociais faz parte da potencialidade do corpo que ora pode ser entendido como um lugar de opressão, de prazeres, mas também como espaço político e de resistência (Preciado, 2014). Desta maneira, podemos deduzir que mesmo diante de discursos que defendem a condição natural dos corpos e de suas práticas, e que insiste em relacionar corpo, gênero, identidade e desejo, estamos diante de uma narrativa culturalmente concebida. Para Salgado e Alexandre (2020),

“Arena de disputas entre o normativo e a dissidência, o corpo é tanto a natureza codificada para produzir os efeitos de regulação do gênero quanto a potência de abjeção, que se traduz em resistência no momento de seu aparecimento social”

“o corpo que aparece socialmente e atua na busca de um mundo diferente daquele que o envolve é um corpo que resiste ao se inventar como crítica aos escrutínios de inteligibilidade da vida, que definem quem importa e quem não importa dentro do campo das formas diferenciais e desiguais de poder”

A determinação das regras para admissão da Dama G na dança quadrilheira nos fornece uma reflexão sobre a existência de uma negociação de poder entre quem as elabora e quem as obedece, pois, o poder embora seja externo ao sujeito, é simultaneamente seu âmbito de ação (Butler, p. 2017, p. 24). Essa suposta imposição da regra conta com a conivência, ou sujeição, dos atores envolvidos, uma vez que existe uma concordância de que nem todas as pessoas podem exercer o papel feminino na quadrilha, ainda que desejem. Mas por que as pessoas concordam em sujeitar-se as normas sociais? Como ocorre a internalização dessas? Butler (2017), sugere que:

A norma existe primeiro “no exterior” para depois entrar num espaço psíquico previamente dado, entendido como um tipo de teatro interior? Ou a internalização da norma contribui para a produção da interioridade? [...] defendo que esse processo de internalização cria a distinção entre vida interior e exterior, oferecendo-nos uma distinção entre o psíquico e o social que difere significativamente do relato da internalização psíquica das normas. Quando as categorias sociais garantem uma existência social reconhecível e duradoura, muitas vezes se prefere aceitá-las, ainda que funcionem a serviço da sujeição, a não ter nenhuma existência social (p. 28-29).

A partir dessa perspectiva observamos como a dimensão social e política e as definições simbólicas do “ser homem” e “ser mulher” são negociadas e determinantes na produção da identidade dos sujeitos. Tais definições implicam, frequentemente, um conjunto de gestos codificados de diferentes maneiras como elementos estruturantes das identificações entre os sujeitos, que são capazes de classifica-los, e por isso distingui-los, em geral de forma hierárquica. Esses gestos codificados são operados através do processo pedagógico e ideológico de controle sobre os corpos e subjetividades, que nem sempre ocorre pelo uso da força ou coerção, mas por assimilação e consentimento. De acordo com Bourdieu (2004),

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados. (...) o poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário.” (p. 11; 14).

Mas se é através desse consentimento que as identidades dos sujeitos são estruturadas, no caso do espaço da quadrilha, pode-se afirmar que a dança se configura como elemento disciplinador dos corpos? Principalmente dos sujeitos que são impelidos a dançarem como mulher, quando assim se reconhecem? Parte dessa ação dominante é enunciada e defendida pelos que exercem o poder de decisão, a diretoria, sendo reconhecida e legitimada pelos sujeitos que se dispõem em assumi-la. A objetivação dessa crença pode ser observada durante a performance das damas Gs, ao executarem em seus movimentos sinais de feminilidade necessários para afastar qualquer possibilidade de reprovação da plateia.

Ser considerado “um homem vestido de mulher” no espaço da quadrilha, ou “ter cara de homem” são atributos incabíveis para quem deseja ser uma dama. E não somente, para ser tem que dançar como (elemento disciplinador), se parecer com (passabilidade). Como vimos, o corpo faz parte dessa construção. E a arte da montagem da personagem da dama só será permitida ser executada por aquele sujeito que seja capaz de ser socialmente qualificado como sujeito “feminino”.

Quando mencionamos o comportamento de crianças durante suas brincadeiras de imitação, e por algumas vezes ultrapassando as barreiras de gênero, compreendemos que esses deslocamentos, em parte, são permitidos. No entanto, quando deixam de ser eventuais passam a serem considerados ameaçadores. Principalmente quando se trata de meninos

assumindo trejeitos e comportamentos considerados femininos. Diferentemente do que ocorre quando criança do sexo feminino imita uma personagem masculina em sua brincadeira pois o peso é considerado mais leve. Isso ocorre justamente pela formação patriarcal e machista que está enraizada no imaginário social. A produção do feminino por uma criança identificada como masculina jamais será vista com bons olhos, em virtude do pânico moral que paira sobre os adultos que as cercam, e que em suas idealidades, acreditam que permitir tais comportamentos não convencionais podem significar um estímulo à formação de uma identidade confusa, temível e desqualificada socialmente. Conforme afirmou Richard Miskolci (2007),

O conceito de pânico moral permite lidar com processos sociais marcados pelo temor e pela pressão por mudança social. Este conceito se associa a outros de muitas áreas como desvio, crime, comportamento coletivo, problemas e movimentos sociais, pois permite esclarecer os contornos e as fronteiras morais da sociedade em que ocorrem. Sobretudo, eles demonstram que o grau de dissenso (ou diversidade) que é tolerado socialmente tem limites em constante reavaliação” (p. 112).

Podemos dizer que essas experiências confirmam que o ato de assumir identidades distintas da “original”, ou se passar por homem ou mulher, deve ser considerado dentro de uma abordagem contextual, e, portanto, culturalmente reproduzida, e está ligado ao controle que é exercido sobre os corpos e suas subjetividades, ou medo de perda desse controle. Em outras palavras, é através do reconhecimento do outro, pela expectativa que recai sobre os sujeitos em fazê-los obedecer às normas e convenções sociais que limitam a sua capacidade de agência, e que tendem a reconhecer como legítimo apenas o que é considerado adequado. Os pânicos morais levam sempre à discussão sobre o controle social e legal apropriado de uma forma de comportamento. Os empreendedores morais, tendem a sugerir medidas educacionais de prevenção e regulamentação legal (p.113). Essa empreitada tem por objetivo uniformizar valores e normas sociais a fim de garantir um alinhamento da identidade do sujeito em termos de comportamento e estilo de vida, de preferência dentro da heteronormatividade:

A heteronormatividade é um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle, até mesmo aqueles que não se relacionam com pessoas do sexo oposto. Assim, ela não se refere apenas aos sujeitos legítimos e normalizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e “natural” da heterossexualidade (MISKOLCI, 2009, pp. 156-157).

Se é possível admitir que as identidades são construídas culturalmente a partir de entendimentos e discursos do que vem a ser considerado padrões de masculinidades e de feminilidades, e se as culturas sofrem constantes transformações, é possível constatar que

inexistem identidades essenciais, ou fixas. Elas formam uma colcha composta por retalhos de tecidos, cujos alinhavos carregam distintas formas subjetivas de valores, entendimentos sobre o mundo, e acordos de normalização social. Esse processo de mistura de partes de várias identidades foi definido por Canclini (2013, p. 19) como hibridações ou processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.

Se para Butler os gêneros inteligíveis são aqueles que de alguma forma, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, práticas sexuais e desejo, ao defender o questionamento das identidades tradicionalmente estabelecidas pela dicotomia homem-mulher, ela fomenta a problematização dos papéis de gênero assumidos pelos sujeitos. Não existe, segundo ela, uma identidade essencial e originária, e, por isso é preciso questionar as condições e os contextos sob as quais as identidades são formadas, e como permanecem sendo reproduzidas. Porém, o esforço em conceber a ideia de uma única estrutura identitária é refletida diretamente nos regimes de passabilidade. Corroborando com Butler, Duque (2019, p.35) indica que:

A experiência de passar por homem ou passar por mulher permite analisar a prática performática, seus contextos e temporalidades, daqueles tidos como normais/naturais, considerando que é o reconhecimento da suposta normalidade do gênero e da sexualidade, juntamente com outros marcadores sociais da diferença, em determinadas interações sociais de alguns interlocutores que lhes permitem passar por. Dito de outro modo, a experiência de passar por ocorre quando se performatiza uma suposta continuidade entre sexo, gênero e desejo; isto é, quando a heterossexualidade está em sua plena performance de inteligibilidade.

Segundo o autor, para a matriz cultural que considera como inteligíveis certos tipos de identidade de gênero, outras identidades não deveriam existir, principalmente aquelas onde o gênero não decorre do sexo. Entretanto, nos lembra que “não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente construída, pelas próprias expressões tidas como seus resultados” (p.56). Para compreender os mecanismos de produção do gênero, Butler indica que truques performativos são utilizados para confirmar o poder dos discursos institucionais sobre os sujeitos. Nestes termos, gestos, palavras e expressões corporais em uma pessoa atuam como atos repetidos e estilizados que tecem a aparência de uma classe natural nos processos de interação social (SANTOS, 2014, p. 190).

Tal afirmação nos ajuda a compreender que os processos de identificação e diferenciação, como masculino e feminino, têm como referência ideais culturalmente

elaborados do que é ser homem e ser mulher, que são ensinados e repetidos a partir de atos performáticos.

Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido que a essência ou a identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (p.235).

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então, parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiro nem falsos, mas somente produzidos com efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (p.236).

A perspectiva analítica sobre a construção do gênero trazida por Butler nos parece coerente na reflexão acerca da performatividade utilizada pelas Damas Gs (drags) e mulheres trans nas quadrilhas juninas, pois como se observa, elas aprendem condutas e internalizam comportamentos que se referem a um padrão de identidade feminina, resultando na reiteração de práticas e atos performáticos legitimados socialmente. Desta maneira, as quadrilhas funcionam como instituições reguladoras dos dançarinos, controlando seus corpos, educando seus movimentos, e assim, buscando consolidar a construção identitária de suas personagens vinculadas a critérios de normalidade e de conduta cisnormativa e heterossexual. No entanto é preciso explicar que existe diferença quando se trata de performances de gênero de pessoas Drags e Trans. Conforme indica Braga (2018, p. 20)

Pude perceber que tanto drags (queens e kings) quanto trans, utilizam demarcações sociais de gênero para performá-los, a diferença está meramente nas performances. O primeiro grupo performa artisticamente, para fins de entretenimento, já o segundo performa socialmente, para fins de socialização, aceitação pessoal, social e política.

A teoria da performatividade de gênero diz respeito ao ato que vai além da prática racional dos atos repetidos pelos sujeitos, que nada tem a ver com o sexo biológico. Além de ajudar a desconstruir a relação de coerência admitida como natural (sexo) e cultural (gênero), confirma que todas as enunciações que se ouve desde a infância nos aprendizados sobre “jeito de homem” ou “jeito de mulher” são reflexos das pressões externas sobre meninos e meninas, que internalizam comportamentos em conformidade aos padrões que assegurem o seu potencial reprodutivo (SANTOS, 2014). Essas enunciações também são chamadas de citações pela autora, que de tanto serem repetidas funcionam como produtoras de verdades estabelecidas para os gêneros.

Através da contribuição da tese de citacionalidade de Derrida (1991), Butler afirma que a repetição possibilita a eficácia dos atos performativos que sustentam as identidades hegemônicas, mas, também são as repetições descontextualizadas do “contexto natural” dos

sexos, principalmente as que considera enquanto performatividades queer, que possibilitam a emergência de práticas que interrompam a reprodução das normas de gênero.

Mas se para construir um gênero, o sujeito precisa passar por um processo pedagógico (fortalecido pelas instituições que estão presentes em sua formação, como a família, escola, o trabalho, a religião...), significa dizer que é caminho contrário também é possível. Se tomado dessa consciência, o sujeito possui também a capacidade de reaprender novas performances, por outras perspectivas, desafiando a própria normativa de gênero que fora aprendido. Essa performance pode ocorrer de maneira proposital, demonstrando a fragilidade da atuação enquanto identidade de gênero rígida e imutável. As performances artísticas realizadas pelas artistas transformistas ou pelas drags queens em geral, ocorrem de forma nada convencional, sendo por vezes exagerada e escrachada.

De acordo com Braga (2018), a drag queen é uma personagem feminina satírica e extravagante, incorporada, em grande maioria, por homens para fins de entretenimento. Estes artistas utilizam-se da feminilidade estereotipada e exacerbada para provocar reações e sentimentos ao público de suas performances (p.24). A arte drag é milenar, nasceu na Grécia Clássica, por volta de 500 a.C., no berço de uma sociedade patriarcal, através do teatro. Naquele período, os trabalhos não-domésticos eram exercidos exclusivamente por homens, até mesmo as artes eram produtos da dominação masculina, e, sendo assim, todos os papéis femininos descritos nos roteiros teatrais eram representados por homens.

Entretanto, a drag queen como nos moldes atuais surgiu no teatro burlesco vitoriano por volta da década de 1830. Através da pesquisa realizada por Bernal (2018), Braga (2018) aponta que por meio de combinações entre a música, a comédia, a paródia e o uso de estereótipos, esta modalidade teatral se destacava pelo duplo sentido e o jogo de palavras que baseava-se nas opiniões sociais, carregavam críticas igualitárias e também tratavam de temas políticos, de raça e divisão social. afirma que o termo vem de "drag", palavra inglesa que possui sentido de "arrastar" e se relacionaria com os imensos e pesados vestidos usados no final do século XIX, que faziam com que o homem vestido de mulher literalmente se arrastasse nos palcos. Já o termo "queen" era bastante utilizado no teatro elisabetano em meados do século XVI para referir-se a prostitutas. Com o passar dos anos, tornou-se comum no país referir-se como "queens", de forma pejorativa, aos gays mais "afetados" (p.26).

Quando acham por bem desconstruir a representação dos gêneros ligados a uma dada aparência, terminam comprovando que não se tem essencialmente uma identidade de gênero, mas sim uma disposição que foi depositada sobre o sujeito. E no mesmo corpo é possível que expressões de gênero sejam vivenciados, pois se tratam de atos e representações. Neste caso, a

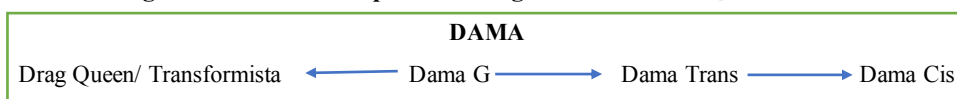
performance drag pode ser considerada uma paródia, e por vezes é entendida como ato de entretenimento, mas que também é político.

A paródia de gênero é um ato performático, que mesmo sendo moldada ou aprendida, se trata de uma produção, ou imitação de algo que não possui uma existência “original”. No ato de subversão protagonizado por drags e cross-dressing,

A paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem. Para ser mais precisa, trata-se de uma produção que, com efeito- isto é em seu efeito-, coloca-se como imitação. Essa fluidez de identidades que sugere uma abertura à resignificação e à recontextualização; a proliferação parodística priva a cultura hegemônica e seus críticos da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencializadas. (2015, p. 238).

Da mesma forma Louro (2016, p. 87/88) identifica que as drags assumem o papel subversivo ao parodiar o gênero feminino, subvertendo o sujeito que copia. Entretanto no caso das Damas G, ou artistas transformistas, existe uma orientação para que seus corpos sejam produzidos e circunscritos considerando dados culturais, pois naquele contexto, a ideia é que se chegue o mais próximo possível à aparência de uma mulher de verdade (Lion, 2018, p. 14). Muito embora, seja possível verificar em algumas produções a busca pela distinção daquilo que é considerado um padrão estético de feminilidade. Algumas Damas Gs exageram nas maquiagens durante os ensaios para se distinguirem das demais damas, sejam elas mulheres cis ou mulheres trans, e, neste sentido, se tornam subversivas por se distanciarem dessa expectativa (dama cis).

Figura 38: Escala de aparência de gênero da Dama Quadrilheira



Fonte: autoria própria

Como Bento (2017) já indicou, as performances de gênero são aprendidas e compartilhadas pelos sujeitos, dentro de uma estrutura heteronormativa, pensando as identidades de gênero a partir de uma perspectiva pluralizada e não ambígua. Os discursos institucionais se confirmam sobre os comportamentos dos sujeitos reproduzindo os estereótipos de gênero, que vão sendo vivenciados de acordo com a socialização e interiorização das verdades que resultam na incorporação de uma determinada estética dos gêneros (p. 98). E completa,

os sujeitos constroem suas ações por suposições e expectativas. No caso do gênero, as suposições funcionam como se uma essência interior que marca a existência da mulher e do homem pudesse pôr-se a descoberto. Cada ato é uma tentativa de

desvelamento dessa certeza, como se fosse “natureza” falando em atos. Essa suposição gera um conjunto de expectativas fundamentalmente baseadas nas idealizações de uma “natureza perfeita”, como é o exemplo do “instinto materno” ou do “homem naturalmente viril e forte”. A verdade dos gêneros, no entanto, não está nos corpos; estes, inclusive, devem ser observados como efeitos de um regime que não só regula, mas cria as diferenças entre os gêneros (p. 100).

Existe, de fato, um controle social exercido sobre os corpos, como uma vigilância da performatividade de gênero, onde antes do processo de humanização o indivíduo já está inserido dentro de uma caixa de signos predeterminados (Nascimento, 2020, p. 231). Essa naturalização do comportamento do sujeito termina por frustrar a expectativa dos familiares, sobretudo daquelas pessoas que participaram ativamente da educação desse corpo. Durante a entrevista com a mãe de uma dama G, foi possível perceber que não se trata de uma decisão fácil: “Eu amo meu filho, aceito ele como ele é. Mas para mim foi muito duro..., mas eu amo meu filho, e Deus me fez superar, e hoje por ver ele dançar na quadrilha, ele realizou um sonho”. Na fala é possível constatar a dificuldade da mãe em reconhecer não somente a escolha do filho quanto a sua sexualidade, mas também da decisão em se travestir de mulher, em performance artística. Sua mudança de pensamento só ocorreu após reconhecer a felicidade e satisfação do filho em participar da quadrilha como sempre quis, apesar de ir de encontro a sua expectativa de comportamento, para o qual teria sido educado.

Jeffrey Week (2019) sinaliza que por vezes os sujeitos escolhem levar a diante sua “identidade” por entender que dessa forma é possível garantir a estabilidade nas suas relações. Essa escolha é, portanto, política. As lealdades conflitantes colocadas pela identidade são reais. Elas sugerem a importância da escolha em adotar uma identidade que possa ajudar um indivíduo a negociar os riscos da vida diária (p.93). Só que em um dado momento os sentimentos e o desejo em ser verdadeiro consigo podem ser maiores do que essa preocupação. O caso apresentado pela mãe da Dama G demonstra que a relação entre ambos chegou ao limite diante da necessidade realização pessoal do filho.

O conflito gerado entre mãe e filho diante da quebra de uma regra social é compreendida por Bento como uma resposta a tentativa de se construir uma identidade de forma diferenciada, quando o sujeito se coloca em oposição as normas hegemônicas de gênero (p.107). Dessa forma, percebe-se o quanto o gênero, com o seu caráter performativo, manifesto através de atos e gestos aprendidos e repetidos ao longo da vida, estabelece a constituição de papéis sociais diferentes e hierarquizados para o exercício de poder. Segundo Butler (2019),

A performatividade deve ser compreendida não como um ato singular ou deliberado, mas, em vez disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discursos

produz os efeitos que ele nomeia. As normas regulatórias do “sexo” trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual (p.195).

A matriz das relações de gênero é anterior à emergência do “humano” (p.205).

No processo de produção do sujeito, toda e qualquer tentativa de variar essa relação é considerada subversiva, onde não se identificar dentro desses padrões ditos normativos é se expor a uma série de desaprovações que terminam por marginalizar o sujeito do núcleo da “normalidade”. A esse respeito, Rubin (2003), compõe uma escala hierárquica da sexualidade com base nos padrões de sexo/gênero instituídos sobre sujeitos, como se estivessem dentro de uma “pirâmide erótica” (1989). A repressão em relação aos sujeitos que foram elaboradas pelas sociedades ocidentais modernas avaliam os atos sexuais de acordo com um sistema hierárquico de valores sexuais:

Indivíduos cujo comportamento está no topo desta hierarquia são recompensados com saúde mental certificada, respeitabilidade, legalidade, mobilidade social e física, suporte institucional e benefícios materiais. Na medida em que os comportamentos sexuais ou ocupações se movem para baixo da escala, os indivíduos que as praticam são sujeitos a presunções de doença mental, má reputação, criminalidade, mobilidade social e física restrita, perda de suporte institucional e sanções econômicas. Um estigma extremo e punitivo mantém alguns comportamentos sexuais como baixo status e é uma sanção efetiva contra aqueles que as praticam. A intensidade deste estigma está enraizada nas tradições religiosas do ocidente. Mas muito do seu conteúdo contemporâneo deriva do opróbrio médico e psiquiátrico (p.16).

Levando-se em consideração tal aspecto, e de que as fronteiras dos gêneros são constantemente controladas pela sociedade, assumir um papel social difuso do seu “original” pode ser compreendido como um ato revolucionário, ainda que ele reitere a lógica binária dos corpos generificados. Desviar-se desse papel pode acarretar ao sujeito um julgamento alheio, com sanções exteriores que não admitem a desestabilização dos sistemas que garantem o status quo, ou seja, a permanência das relações de poder presentes na sociedade. Os papéis sociais assumidos pelos sujeitos que se desviam dos padrões atribuídos a uma suposta identidade normalizada, tendem a descredibilizá-los, fazendo com que a identidade desconhecida, indesejada, ou deteriorada produza uma rejeição social.

A esse respeito, Goffman (2008) nos apresenta uma observação interessante acerca dos sujeitos estigmatizados que não correspondem a “expectativas normativas” ou padrões de normalidade aceitável por determinados grupos sociais. Eles carregam estereótipos que podem defini-los “estranhos” diante dos “normais”.

Enquanto o estranho está à nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontrem em numa categoria em que

pudesse ser incluído, sendo, até, de uma espécie menos desejável- num caso extremo, uma pessoa completamente má, perigosa ou fraca. Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída” (p.12). Essa imagem ou identidade carregada de atributos qualificados como depreciativos termina por caracterizar o estigma, que está mais voltado a uma linguagem das relações do que dos atributos, propriamente ditos, pois um “atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem (p.13).

Goffman reitera ainda que o estigma pode ser identificado de três formas, distintas, mas que estão relacionadas: pelas as abominações do corpo, ligadas à deformidades físicas; as culpas de caráter individual, percebidas através das condutas dos sujeitos considerados fracos, dotados de paixões tirânicas, crenças falsas ou rígidas, e desonestidades que os levem a comportamentos abomináveis como práticas criminosas, viciados, suicidas, radicais políticos e homossexuais; e por fim, os estigmas tribais de raça, nação e religião, que transmitidos pela linhagem podem contaminar todos os membros de uma mesma família (p.14). Esses atributos considerados inadequados ou até mesmo desprezíveis tem relação com direta com o que nomeia uma identidade deteriorada, e que deve ser corrigida.

Em todo caso, quando os atributos são considerados negativos denunciando um risco iminente à manutenção das relações já estruturadas um uma lógica normativa, os comportamentos podem ser considerados potencialmente perigosos para a sociedade. Mesmo que não seja, é muito comum ver as velhas práticas de preconceito contra sujeitos estigmatizados, que por serem diferentes são considerados abjetos. A abjeção é compreendida por Porto (2016) pela ótica narcisista freudiana, que considerou a diferença entre o “eu” e o “outro” como uma experiência marcada pelo medo ou angústia em reconhecer nessa diferença uma semelhança. Freud afirmou que o que se apresentava como assustador ou abjeto remontaria a algo que familiar. “O que produz a abjeção é o que perturba nossa débil identidade, o que aponta e denuncia a fragilidade de nossa inconsistência como sujeitos, na qual a alienação em uma consistência identitária supostamente nos salvaria da morte” (p.158-160).

Porto também utiliza da compreensão butleriana sobre os corpos abjetos, que as e as existências que não são consideradas viáveis, onde buscam se enquadrar como vidas de valor. Na sociedade, há normas que delimitam quais vidas importam, deixando de fora as que não são vivíveis.

[...] o corpo abjeto é aquele corpo que não pode ser nomeado, porque ronda em diversas formas o lugar na cultura deste sujeito ameaçando sua estabilidade. Os corpos abjetos não são o outro, tão pouco o relativo ou o inessencial. São os corpos que não podem existir e que não fazem sentido em uma determinada matriz cultural. Eles circulam e se transformam na existência e na experiência de cada sujeito, que desesperadamente tenta se apoiar em suas balizas identitárias (p.162).

As damas Gs quando utilizam da oportunidade de participar das quadrilhas juninas utilizando dos seus corpos, que em outro contexto, poderiam ser consideradas ilegítimos, problematizam a lógica questionadora dessa estrutura cultural. Como aspecto positivo, os sinais corporais apresentados pelas Damas G devem ser visíveis e funcionam como requisitos ligados a uma identidade feminina, e que possibilitarão o acesso a sua participação na quadrilha junina. Portanto, transformar o corpo para alcançar o padrão de feminilidade alinhada ao gênero feminino é o mínimo esperado. A informação social apresentada pelas Damas que participam da quadrilha é justamente uma resposta a demanda dos seus dirigentes. Neste caso, a situação de abjeção não existe.

A diferença que gera o estigma é visivelmente negociada, pois muitos interesses estão em jogo, e a sua conduta não está diretamente ligada a informação social ou a uma aparência que possa degradar uma identidade. Ao contrário, o ato de se passar é visto como algo positivo e necessário. Concordamos com Pontes (2018), que seja no apagamento de traços e marcas da fronteira de gênero, no modo como corpos circulam pelos espaços e nas relações de sociabilidade, ou para conferir legitimidade para identidades e práticas sexuais, cisonormatividade e passabilidade são categorias de extrema importância epistêmica (p.413).

3.1 Passabilidade de gênero: aparência como recurso de visibilidade e inteligibilidade

Para fundamentar teoricamente “passabilidade”, como categoria de análise social, recorreremos a compreensão de Tiago Duque (2019), como experiência de se passar por homem e/ou mulher enquanto performances contemporâneas de feminilidades e masculinidades, de modo que corresponda às expectativas sociais pautadas em critérios de heteronormatividade. Consideramos o ato de se “passar” a ação de assumir e representar um comportamento de acordo com uma aparência de gênero ou como o ser reconhecido na vida cotidiana como alguém que está de acordo com as normas de gênero (Lucena, 2018). A princípio, parece-nos que existe uma preocupação social voltada à coerência da aparência dos sujeitos que deve coadunar com o sexo biológico que carrega em seus corpos. Trata-se de um processo de identificação/diferenciação que determina a nomeação do que o sujeito deve ou não deve ser, se homem ou mulher.

A passabilidade pode ser vivenciada por todos os sujeitos e não somente por pessoas que pertencem a grupos específicos. Tantas pessoas “cis”, como são conhecidas as pessoas que possuem um gênero alinhados ao sexo que possuem, quanto aquelas se passam pelo

gênero oposto, como é o caso de travestis e pessoas trans, utilizam do recurso da passabilidade. Segundo Brandão (2007, p.33), mesmo as pessoas que não se identificam como trans também estão envolvidas nessas experiências de se passar, pois ela está para além de uma única experiência identitária ou corporal, indicando processos históricos particulares em relação a identificações que são comumente difundidas.

Vejamos nos três exemplos que seguem como a passabilidade foi utilizada como mecanismo de sobrevivência durante a interação social, principalmente quando a identidade construída pretendia corresponder as expectativas do grupo social no qual se pretendia se inserir. No período onde a segregação racial era uma prática ainda aceitável nos EUA, até o ano de 1956, houve casos de pessoas negras tentando se passar por brancas para fugir da violência e da discriminação. Naquele momento, era uma questão de sobrevivência. Décadas depois, ainda que não exista mais a segregação racial de forma explícita é possível ver a discriminação racial presente nas relações sociais daquele país. No Brasil, como forma de burlar o sistema de cotas destinadas para pessoas negras nas universidades e concursos públicos, vemos a prática criminosa por parte de pessoas brancas que se autodeclaram negras, a fim de adquirir benefícios e ocupar suas vagas.

A mudança de identidade através da passabilidade foi também utilizada por mulheres que tentaram acessar espaços socialmente pensados e usufruídos por homens, como na prática de esportes. A judia americana Rena Kanokogi (1935-2009) ganhou um torneio de judô em Nova Iorque no ano de 1959, disfarçada de homem; ou no acesso à educação, como no caso da ativista dos direitos femininos Shabana Basij-Rasikh, que se arriscou durante cinco anos frequentando a escola vestida como menino, quando o grupo extremista Talibã proibiu a educação de meninas no Afeganistão na década de 1990⁴⁵. Ainda no Brasil, a baiana Maria Quitéria de Jesus (1792-1853) também mudou a sua identidade para José Cordeiro de Medeiros, tornando-se a primeira mulher a se alistar numa unidade militar na luta contra o domínio do Brasil por Portugal.

Como podemos observar a passabilidade se configura como recurso na construção de identidade dos sujeitos que tem em comum a compreensão de sua importância para acessar espaços e oportunidades que lhe insiram dentro de um campo de poder. Seja nos marcadores da cor/raça, de classe, de gênero e de sexualidade, todos balizam esses espaços, promovendo a mobilidade social de uns em detrimento de outros. As experiências aqui apresentadas possuem objetivos distintos, convém-nos analisar o uso da passabilidade como recurso de

⁴⁵ “7 mulheres que tiveram que se passar por homens para conquistar seus sonhos”, de Heloísa Noronha-Colaboração com Universa, em 22/09/2018. Disponível em <https://www.uol.com.br/universa>.

visibilidade a partir das experiências identitárias atravessadas por um ideal normativo de gênero e de sexualidade, a cisnormatividade.

A cisnormatividade pode ser compreendida do modo como Vergueiro (2015) indicou, enquanto categoria analítica das relações de gênero, descrevendo-a a partir de três aspectos: a pré-discursividade, a binaridade e a permanência dos gêneros. A cisnormatividade opera, portanto, inscrevendo como pré-discursivas as marcas corporais relacionadas ao sexo biológico, tomando-as posteriormente como critérios naturais e objetivos para definição do sexo-gênero; pela noção de que os corpos, se normais, terão seus gêneros definidos a partir de duas alternativas, sendo elas: macho/homem, fêmea/mulher, associação entre “sexo biológico” e “gênero cultural”; e permanência, que se refere à continuidade e persistência da identificação de gênero designada com base no sexo ao longo da vida, avaliada pela reiteração das expectativas de gênero associadas aos homens e às mulheres.

Como já vimos, o prefixo “cis” sugere uma coerência entre a condição biológica do sujeito e o gênero que lhe fora determinado, na nomeação do seu sexo. Já o termo “trans” é visto como uma referência a pessoas que em algum momento da vida se negaram a permanecer sendo classificadas dentro do padrão heteronormativo. Portanto, é importante ressaltar que ambas as categorias utilizam do recurso da passabilidade ora para garantir a permanência do espaço que ocupa, ora como instrumento de conquista de um novo espaço de reconhecimento.

No prefácio de sua obra *Gêneros Incríveis* a questão da passabilidade é desenvolvida por Duque a partir de seu interesse nas experiências de pessoas que são assinadas como sendo de um sexo quando nascem e em diferentes momentos de suas vidas, intencionalmente ou não, passam por alguém de outro sexo (p.18). Durante a obra é possível identificar na perspectiva do autor sobre a passabilidade como um ato de legitimar certas identidades que são consideradas adequadas aos padrões sociais de comportamento. Duque encara a passabilidade a partir das possibilidades de agenciamento das pessoas envolvidas. A depender do momento histórico e/ou contexto, a passabilidade pode indicar uma relação de desigualdade, mas também de igualitarismo, e, portanto, de oportunidade.

Não trata-se de recusar a existência da cis- política, antes, compreender que o processo de subordinação, sendo ele um processo de incorporação das normas sociais, não apenas constitui a/o sujeita/o, mas possibilita condição de potência, pela qual ressignificam suas práticas e experiências (p. 44);

Tal compreensão nos revelou da necessidade de refletir sobre o mecanismo de produção social da identidade de gênero a partir das normas de classificação baseadas no

binarismo sexual, macho e fêmea, que são utilizadas como referências para a nomeação dos sujeitos. Sabemos que as identidades são construídas a partir de referenciais culturais, e são refletidas no modo como agimos e nos relacionamos, e que nos leva a nos percebermos como um comportamento natural. Essas percepções, em termos de sexo, gênero e outros marcadores sociais, podem ter origens em regimes históricos de produção de reconhecimento. Historicizar as identidades é apontar para a sofisticação das tecnologias do disposto histórico em suas especificidades de diferenciação (p.46).

Como sabemos, a nomeação das identidades é baseada nas distinções que os sujeitos são interpelados a assumir. Neste sentido, ser homem ou mulher é construído socialmente e historicamente, onde o ideário definidor da masculinidade e da feminilidade, se materializa através de uma lente que possibilita a leitura dos sujeitos de forma hierarquizada. Tal regime de leitura, e de reconhecimento social, utiliza da aparência para classificar como deve ser a performance desejável e legítima. Neste sentido, a passabilidade possui uma dupla função, ora ratificar esses ideais de gênero, ora confundir a perspectiva da fixidez das identidades, como o fazem as Drag queens, por exemplo.

É importante destacar a influência de Rubin (1993) e sua compreensão sobre a relação de interdependência existente no sistema sexo/gênero. Embora na prática social sexo/gênero serem manifestos de maneira distintas, esse sistema diz respeito a um domínio preciso, indicando simultaneamente que a opressão não é inevitável nesse domínio, mas sim produto das relações sociais específicas que o organizam (Duque,1993, p.6). A partir dessa compreensão, para fins heurísticos, parte-se da premissa que a passabilidade é algo que está mais relacionado ao sexo, e não fundamentalmente ao gênero, embora ambos sejam considerados produtos sociais.

Tal constatação também pode ser verificada na posição de Butler (2019), sobre a performatividade, que baseada na noção foucaultiana de “sexo” como ideal regulatório, considera-o não apenas como uma norma, mas como parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, e mais, é um ideal regulatório cuja materialização é imposta, pois ela ocorre através de certas práticas altamente reguladas. O sexo é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo (p. 194). Ou como afirma Hanna (1999), o sexo por muito tempo foi considerado

Atributo físico perceptível desde o berço, o sexo evolui fisicamente, e sócio-culturalmente, em relação ao papel sexual, ao longo de toda uma vida de uma pessoa, como um meio de ficar sabendo sobre si mesmo e os outros. A sobrevivência da espécie humana depende das relações heterossexuais, a história confere significação à sexualidade e os indivíduos, universalmente, caracterizam as

peças conforme qualidades sexuais. Além disso, a diferenciação sexual serviu de base a dominação e subordinação, inclusão e exclusão (p. 27).

A herança da compreensão do gênero enquanto uma construção social (cultura) sobre o corpo (natureza) pode ser atribuída a chamada segunda onda dos movimentos feministas contemporâneos, o gênero possuía como caráter fundamentalmente social baseado das distinções no sexo. A ideia central naquele momento era fomentar a necessidade de desnaturalizar a lógica segundo a qual as diferenças existentes entre masculino e feminino estariam atreladas essencialmente a uma estrutura anatômica. Esses estudos se caracterizam pela contestação da ideia de que traços físicos deveriam determinar o rumo das vidas dos sujeitos, principalmente das mulheres. Embora possa parecer plausível, essa perspectiva por muito tempo embasou, e ainda hoje embasa, ações políticas e pesquisas encabeçadas por integrantes do movimento feminista, mas nos últimos anos tem sido problematizada pelas teorizações pós-estruturalistas, como é o exemplo da teoria queer.

Ancorado teoricamente nos estudos feministas pós-coloniais, transfeministas, queer e decoloniais, Duque apresenta algumas notas analíticas sobre as experiências de passabilidade, que corresponde a um regime de inteligibilidade, ou seja, de reconhecimento e de identificação. Esse regime está diretamente ligado à leitura social sobre o sujeito, ou seja, à forma como a sociedade o lê através de sua aparência. Existe uma estrutura social que detém o poder de criar normas e convenções que são capazes de determinar como a aparência de gênero do sujeito deve refletir a sua identidade. Portanto, esse regime de (in)visibilidade pode contribuir para a historicização identitária.

Como primeiro ponto, Duque (2020) indica que “a passabilidade pode ser compreendida como algo que nos informa fundamentalmente sobre o sexo, e não fundamentalmente sobre o gênero, ainda que a questão da identificação generificada, autoatribuída ou não, faça parte dos processos de reconhecimento” (p. 34). Ao longo do tempo, as sociedades vêm (re)elaborando códigos e regras que sejam capazes de definir qual tipo de sujeito deve ser visto, considerado, reconhecido, de acordo com as expectativas consideradas como “normais” ou “naturais” para o seu grupo. No que diz respeito à condição identitária, grande parte dos sujeitos procuram cumprir com os requisitos estabelecidos socialmente para homens e mulheres, e para além disso, adotar uma aparência que seja capaz de possibilitá-lo se passar como tal.

Como vimos, o que se aponta como sendo identidade, tem sido nomeado e anunciado, historicamente, a partir das experiências em torno da questão de gênero e do sexo. Sabemos que para constituir tais identidades, os sujeitos criam, mas também assumem determinadas

posturas baseadas em padrões específicos de comportamento que reafirmam seu lugar no mundo. Na medida em que o mundo é transformado pelas relações sociais, muda-se também os aspectos que constituem as identidades. De modo semelhante, Brandão (2007, p. 7), considera que “as identidades pessoais são construídas em contextos socioculturais particulares no âmbito dos quais os atores se servem de um conjunto de recursos que lhes permitem aceder a uma existência pessoal e social reconhecida”. A passabilidade quando é compreendida como um recurso estruturante nos processos de identificação e operacionalizada no corpo através de um conjunto de elementos materiais e subjetivos, possibilita que os sujeitos a utilizem para confirmar sua posição social no mundo.

Como afirmou Banov e Pereira (2019), “o corpo, este que é permeado pela história de nossa humanidade, tal como o entendemos, é um local de atravessamento, do que acontece fora e dentro de cada um, um lugar de reunião, o fim ou o começo do conhecimento interno, das pesquisas e diálogo inerente das relações” (p. 415). A experiência de “ser/parecer homem” ou “ser/parecer mulher” é materialmente concretizada no corpo, e em geral é compreendida pelo senso comum como algo natural, determinado primeiramente pelas inscrições corporais, e que se confirma pelo comportamento adotado pelo sujeito ao longo da vida.

Na explicação biologizante, o corpo “correto” é o corpo-sexuado, ou seja, aquele que apresenta em sua aparência física a estética de gênero apropriada à condição biológica, e a passabilidade corresponde a marcação dessa coerência. Bento (2017) destacou alguns elementos considerados importantes nessa construção de uma identidade (feminina ou masculina) atravessada pelas normas estéticas impostas aos gêneros, indagando:

Como cobrir o corpo? Como escolher a cor, a roupa, o sapato, o penteado que dará o estabilidade ao corpo? Se o corpo-sexuado é um efeito protético das tecnologias fundamentadas na heterossexualidade, a moda constitui-se como prótese desse corpo. Esse corpo-sexuado fala através das roupas, dos acessórios, das cores. Se o corpo é plástico, manipulável, operável, transformável, o que irá estabilizá-lo na ordem dicotomizada dos gêneros é sua aparência de gênero. (p. 160).

Ainda no que diz respeito a relação da passabilidade e o sexo, enquanto norma regulatória, Duque defende que ela precisa ser compreendida para além da proibição ou autorização (2020, p.36). O emprego desse regime revela a capacidade de gestão da vida, de agência das pessoas envolvidas, como prática que pode torná-las visíveis e aceitáveis na sociedade, através de uma relação de poder sofisticada (Miskolci, 2007). Dessa forma, essa capacidade de gestão é protagonizada pelos sujeitos que não se encontram num lugar de submissão, necessariamente, mas que muitas vezes concordam e assumem determinadas

comportamentos concebendo-os como legítimo. Desta maneira, o se passar por determinado sexo, significa escolher, a depender da capacidade da aparência e da performance, qual experiência se deseja vivenciar.

Durante uma entrevista, uma Dama G confidenciou sua opinião sobre o uso da passabilidade:

A passabilidade ela quebra barreiras, né, quando a gente consegue se caracterizar de forma mais feminina, a gente consegue perceber o preconceito de forma mais leve. Porque o preconceito existe realmente, quando as pessoas identificam qualquer traço que caracteriza uma dama trans e uma dama g, as pessoas já olham com outros olhos, então quando a gente consegue passar essa passabilidade, as pessoas nos olham como dama, e esquece a sigla que vem após. Então quando a gente é mais passável com certeza isso no arraiá faz uma diferença, até no sentir. Quando a gente consegue passar isso para as pessoas, nos vem apenas como dama, isso é muito massa.

Uma outra questão analítica sobre o fenômeno da passabilidade indicada pelo autor diz respeito ao uso de um conjunto de tecnologias que a torna possível (2020, p.38). No processo de transição de gênero provisório, como é realizado pelas damas Gs, foi possível constatar que a passabilidade é utilizada de forma intensa, principalmente durante o preparo do corpo para as apresentações da quadrilha, que demandam mudanças corporais como colocação de próteses de plástico nos seios, aplicação de perucas, depilações dos pelos faciais como barba, bigode e sobrancelhas, e corporais como braços e pernas, maquiagens, a fim de assumirem um padrão de feminilidade exigida pela quadrilha. Entretanto, não existe uma preocupação extrema em ser “descoberta”. Não existe receio que sua identidade cisgênero seja revelada, pois, como todos sabem, trata-se de um artista em performance, ainda que precise desempenhar com excelência o seu papel.

Diferentemente do que ocorre com damas trans, que fazem questão de distinguir-se das damas Gs, por considerar suas montagens pontuais. Para mulheres trans, as mudanças corporais (cabelos compridos, seios e glúteos de silicone, harmonizações faciais...) refletem a sua transição de gênero definitiva, e, portanto, já fazem parte da sua identidade, sendo cotidianamente vista e comprovada socialmente. Tanto na vida quanto na arte elas são mulheres, e sua preocupação é não deixar pistas que possam colocar em dúvida a sua identidade feminina. Pontes (2018) afirma que ao estabelecer como objetivo último da transição a possibilidade de “passar por cis”, a experiência da passabilidade como horizonte normativo acaba por definir e aplicar valores aos corpos e, por conseguinte, aos próprios sujeitos, explicitando relações de hierarquia (p. 404).

De igual forma, Braga (2018) considera de suma importância, para si, que a aparência e a performance social estejam de acordo com os padrões heteronormativos dos gêneros, pois antes de buscarem o reconhecimento social do gênero identificado, os sujeitos trans necessitam se auto reconhecerem como parte deste gênero, as adaptações estéticas, os rituais em frente ao espelho possuem, primordialmente, este objetivo. A estética possui valor vital na construção positiva da autoimagem (p.37).

A simples classificação da dama G como “não-mulher” por parte das demais damas nos impeliu a compreender o emprego dos prefixos “cis” e “trans” como categorias que estruturam e conferem sentido às narrativas das interlocutoras desta pesquisa, diante dos processos de distinção. Confessamos que em alguns momentos nos vimos na dúvida quanto ao tratamento das entrevistadas, em chamá-las de trans ou simplesmente de damas, por entender que nem todas se consideram mais trans, e sim mulheres como as demais. Ambas passam por processos de modificações, mas para as damas trans, serem lidas como mulheres de “verdade” é um processo mais complexo e que requer mais investimento material e emocional.

Se olharmos para as experiências de algumas pessoas trans, por exemplo, podemos perceber que o uso de algumas tecnologias como hormônios e próteses se configuram enquanto recursos que podem tornar suas identidades inteligíveis, por meio da passabilidade. O ato de passar é buscado por pessoas trans como forma de legitimar a construção de uma identidade baseada na norma de gênero por elas escolhidas, seja masculina ou feminina. Em muitos dos casos, recorrer ao uso dessas tecnologias pode significar a possibilidade de garantir a integridade física e emocional, pois ao se passar por o sujeito pode se tornar invisível aos olhos daqueles que insistem em negar sua escolha e, portanto, sua existência. De acordo com Bento (2017),

Quando se age e se deseja reproduzir a/o mulher/ homem “de verdade”, desejando que cada ato seja reconhecido como aquele que nos posiciona legitimamente na ordem de gênero, nem sempre o resultado corresponde àquilo definido e aceito socialmente como atos próprios a um/a homem/mulher. Se as ações não conseguem corresponder às expectativas estruturadas a partir de suposições, abre-se uma possibilidade para se desestabilizar as normas de gênero, que geralmente utilizam da violência física ou /e simbólica para manter essas práticas às margens do considerado humanamente normal (p.89).

Mas como mencionamos no início, não somente pessoas trans ou travestis utilizam do uso dessas tecnologias. Sujeitos que se identificam como cisgêneros são habitualmente lidos como tal devido a utilização de mecanismos identitários que são constantemente produzidos por instituições socializadoras e formadoras de opiniões. Como afirma Lauretis (1994), gênero é produto de diferentes tecnologias sociais, tais como internet, rádio, televisão, cinema

ou jornais, e de diversas epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como práticas da vida cotidiana. Considerados dentro de um “padrão” de gênero, eles também buscam ratificar a sua condição recorrendo a técnicas que sejam capazes de garantir uma aparência adequada a expectativas sociais. Reconhecer essa identidade as colocam dentro da cisnormatividade uma categoria regulatória de gênero, que originam a inteligibilidade, reforçando a noção de uma condição “natural” do sujeito. Neste caso, a passabilidade pode vir a contribuir para a construção da identidade a partir da cisgeneridade (2020 p.40).

No caso de pessoas cis, essa aparência está de acordo com a sua “natureza”, e sendo assim, não se torna um alvo a ser alcançado, simplesmente ocorre. Quanto mais parecido com o seu gênero mais dentro dessa normalidade. Para Duque (2019) essa passabilidade é utilizada como uma identificação caracterizada tanto pela aparência, como pelo comportamento. Para ele, é importante saber revestir o corpo, sinalizando da necessidade de relacionar a materialidade das vestes com a performance dos corpos de que as usa:

O corpo e a imagem (...) são fundamentais para a questão do passar por. Essas dimensões- o corpo, a imagem e o comportamento- compõem evidentemente a mesma realidade. São elas associadas que garantem o reconhecimento em termos de gênero e sexualidade, na maior parte das situações cotidianas de interação com o outro, especialmente naqueles encontros que se repetem em maior número: os que envolvem os corpos revestidos (p.133).

No caso de pessoas trans e/ou travestis, como elas se encontram fora das regras de gênero e sexualidade, existe uma necessidade ainda maior em serem lidas numa condição “normal”, e por isso utilizam da passabilidade não somente por questões de autoidentificação, mas como garantia de segurança de sua própria existência.

Nesse sentido, o passar por enquanto regime de visibilidade /conhecimento nos permite ver com maior complexidade que tanto quando se quer tornar-se passável, como quando se deseja não passar por, busca-se evitar a mesma ameaça social: a abjeção como alvo da violência. Afinal, seja a via a passabilidade seja a via a não passabilidade, o reconhecimento estará dado sempre como uma das alternativas contra as experiências de rechaço, discriminação e violência (Duque, 2019, p.175).

Cabe aqui lembrar o que Brasil é o país com mais registros de assassinatos de pessoas trans e travestis, o que o tem mantido em primeiro lugar no ranking mundial entre os que mais cometem violência contra essa população. Dados levantados pela ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais)⁴⁶ divulgados em janeiro de 2023, mostrou que 151 pessoas transexuais e travestis perderam suas vidas no ano de 2022, sendo 131 de forma violenta e 20 cometeram suicídios. Liderando o ranking de estados que apresentam o maior

⁴⁶ Dossiê disponível em <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2023/01/dossieantra2023.pdf>

número de vítimas está São Paulo (116), seguido do Ceará (84), a Bahia (79), Minas Gerais (69), Rio de Janeiro (67) e Pernambuco (59).

De acordo com a entidade, os números podem ser maiores em virtude das subnotificações de casos, além da ausência de dados governamentais e dificuldade de acesso a informações por parte das secretarias de segurança. Entretanto, é necessário que ações que tratem das causas, ou seja, combate aos discursos de ódio e conscientização da diversidade através de um processo educativo, tenha tanta relevância quanto dos efeitos, ou seja, a investigação e culpabilização dos assassinos.

Quando se debruçou em compreender a condição de pessoas travestis, Kulick (2008)⁴⁷ identificou na prática de inversão dos papéis como forma de introdução de atributos femininos na aparência física masculina. Entretanto, o alcance dessa aparência não estaria necessariamente condicionado a intervenções cirúrgicas irreversíveis. A passabilidade para as travestis é vista como uma via para tornar-se real e atraente, para adquirir corpo e aparência femininos, e de preferência dentro do padrão de feminilidade brasileira, onde os glúteos, as coxas e os seios são bastante valorizados.

A utilização de hormônios também foi indicada como elemento diferenciador das travestis, diferente das transformistas, que durante o dia, vestem-se e são reconhecidos como homens, mas nos espetáculos artísticos, recorrem ao uso de trajés, perucas e maquiagens femininas. Entretanto, para o autor, as travestis não subvertem ou invertem as normas de gênero, mas amarram novos arranjos que deslizam pelo binarismo masculino x feminino. As travestis são condensações de determinadas ideias gerais, representações e práticas do masculino e do feminino (p.26), com subjetividades que articulam gênero, práticas corporais e sexuais.

Elas não são o terceiro sexo, não é homem, não é mulher, mas outra sexualidade que se “engenera” na prática, que articula as noções de gênero a partir das construções nativas sobre homens, mulheres e ‘bichas’ e sobre as atribuições destes, da ideia do feminino, do masculino, do que se deseja desses gêneros. E o que se deseja está na sua sexualidade baseada no desejo de feminilidade, de se ‘sentir mulher’ na companhia de um homem. [...] as travestis são produzidas a partir dos desejos, desejos esses permeados pelo projeto de alcançar a feminilidade a partir de suas interpretações acerca do que é a mulher e quais os seus atributos. [...] Elas se engajam em processos que envolvem ‘completar’ um corpo com formas femininas (Hatugai, 2009, p.219).

Da mesma forma, Firmino (2009) identificou na etnografia de Kulick o posicionamento contrário a ideia de inversão proposta por DaMatta (1986), onde seria um

⁴⁷ Durante pesquisa no Brasil (1996-1997), Don Kulick buscou compreender as formulações que guiam a auto percepção, a estética e os relacionamentos afetivos das travestis de Salvador/BA, resultando no livro *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*, 2008.

mito elaborado pelos brasileiros na tentativa de se convencerem de que seriam liberais e tolerantes, quando na verdade não o são. As travestis trazem à tona as próprias concepções de homem e mulher no Brasil, elaborando e aprimorando concepções de gênero, sexo e sexualidade baseadas nas configurações de homem e mulher existentes (p.406).

As travestis não se sentem mulheres em corpos de homens, elas se definem como homens que melhoras seus corpos. O sexo pertenceria a uma dimensão do que é natural, logo elas não podem deixar de ser homens, até mesmo porque não desejam mudar essa condição. Para elas qualquer indivíduo que queira mudar de sexo mediante procedimento cirúrgico- apresenta distúrbios psicológicos. As transexuais definem-se no âmbito de uma essência inata feminina que independe do corpo físico, ao que as travestis definem-se no âmbito da primazia da natureza do corpo físico (do sexo masculino), sendo a feminilidade um conjunto de atributos adquiridos e relações estabelecidas (p. 408).

É neste contexto que Duque (2020) alerta para análise da passabilidade levando em consideração o “lugar de corpo”, um lugar histórico-corporal.

Do ponto de vista analítico, os corpos, em si, dizem pouco sobre as dissidências. Elas precisam ser compreendidas por meio dos contextos históricos e situacionais das produções das diferenças (sempre a partir de diferentes marcadores sociais não necessariamente pré-definidos). Nem sempre ser diferente, ter um “lugar de corpo” fora da norma, garantirá a dissidência, por isso a compreensão interseccional da passabilidade precisa permitir a observância analítica da agência e do “cistema”⁴⁸, pois é o contexto da interação, ou da experiência localizada, que nos trará as condições históricas de existência e os efeitos do regime de (in)visibilidade do passarpor (p. 42).

Essa percepção encaixa perfeitamente no propósito de pensar a passabilidade enquanto um regime que afeta a todos os sujeitos-corpos envolvidos no processo de pesquisa, pois não se pode descartar a sua capacidade de desorganizar todas as certezas que possuímos quando se trata da produção de nossa identidade. Concordamos com ele. Tanto as pessoas que se configuram “objeto” da pesquisa, como é o caso das Damas Gs das quadrilhas, quanto as que se propõem em compreender esse processo, como é o caso da pesquisadora, encontram-se envolvidos no mesmo processo regulatório, com seus corpos carregados por expectativas e dinâmicas que colaboram para (re)afirmação dos seus lugares no mundo.

Se a performatividade é o modo como os sujeitos internalizam e repetem comportamentos referenciados as dadas identidades que lhes foram atribuídas a partir de um conjunto de símbolos e signos, a passabilidade se configura como um meio de alcançar essas identidades, que podem ser condizentes ou não com o padrão estético. Porém, Duque alerta para o que Demétrio pontuou sobre a passabilidade utilizada como um *modus operandi* social de reprodução da cisheteronormatividade (2020, p.43).

⁴⁸ Duque utiliza o termo sistema utilizado por Jesus (2016) que funciona como uma referência à normatividade da sociedade cisgênera sobre os corpos e gêneros não conformes (2016, p. 231).

Benedetti (2005), ao pensar a construção da identidade travesti, usou o termo *montação* ou *montagem*, como “processo de manipulação e construção de uma apresentação que seja suficientemente convincente, sob o ponto de vista das travestis, de sua qualidade feminina [...] por ser uma das primeiras estratégias acionadas para dar visibilidade ao desejo de transformação (...)” (p.67). Observamos que na quadrilha, a montagem para a apresentação da quadrilha é iniciada muitas horas antes do espetáculo, seguindo por penteados, maquiagens, deixando a composição dos trajes por último. Para Nascimento (2020, p. 232),

A mudança de função de um objeto/acessório/ indumentária e sua mutação em atributo artístico (conversão semiótica) representa o processo de montagem. Muitas vezes, esse processo para por dentro do sistema de gêneros e sexualidades, pois, afinal, tudo entre no redemoinho das identificações. A montagem também pode ser lida como a fusão das palavras Montar e Ação, a ação de se montar ou se montar para uma ação. Dialogando com o debate político incluso nos processos de reforçar existir aquele corpo em sociedade, da ação de estar nas ruas, de permitir aquele corpo.

A experiência de se montar para se passar por Dama durante a participação nas quadrilhas juninas, nos indica um processo de construção que obedece a um conjunto de etapas e nos parece coerente, pois somente após a incorporação dos recursos estéticos, que funcionam como tecnologias de gênero, é possível a admissão da Dama G no arraial. A montagem por parte das Damas Gs parecia um recurso utilizado para alterações corporais, com funções meramente estéticas para um contexto artístico como é a quadrilha junina.

Mas a observação no campo nos fez perceber que a experiência desta identidade de gênero naquele espaço é vivenciada de formas distintas. E mesmo que haja uma motivação e percepção particular em assumir tal papel, existe uma regra que é comum a todas as Damas: seus corpos precisam ser produzidos e moldados dentro da lógica estrutural socialmente estabelecida pela dança junina. Pois, “os festivais consideram quadrilha junina como uma dança de pares entre damas e cavalheiros [...] Prevalece como o lugar de heterossexualidade hegemônica como um dos principais códigos da festa” (Barroso, 2019, p. 19).

Sobre a diversidade que envolve as múltiplas possibilidades de performances de gênero, pensamos que seria interessante lançar mão da compreensão de Benedetti (2005), sobre a polivalência das personificações de gênero:

Travestis são aquelas que promovem modificações nas formas do seu corpo visando a deixá-lo o mais parecido possível com o das mulheres; vestem-se e vivem cotidianamente como pessoas pertencentes ao gênero feminino sem, no entanto, desejar explicitamente recorrer à cirurgia de transgenitalização para retirar o pênis e construir uma vagina.

Em contraste, a principal característica que define as *transexuais* nesse meio é a reivindicação da cirurgia de mudança de sexo como condição *sine qua non* da sua

transformação, sem a qual permaneceriam em sofrimento e desajuste subjetivo e social.

As *transformistas*, por sua vez, promovem intervenções leves- que podem ser rapidamente suprimidas ou revertidas- sobre as formas masculinas do corpo, assumindo as vestes e a identidade femininas somente em ocasiões específicas. (2005, p.18)

Entretanto, não conseguimos concordar plenamente com o autor, nem tampouco reconhecer no ambiente quadrilheiro todas essas configurações identitárias. Independente disso, verificamos que a busca pela passabilidade é realizada por todos os sujeitos brincantes, sejam eles artistas transformistas/ drags, trans, cis, e cada um, ao seu modo, utilizam de suas experiências e recursos para obter reconhecimento. A montagem é um ritual presente na construção de qualquer personagem e não somente da Dama. Mas não por isso, a experiência de se passar/da passabilidade deve ser compreendida como uma ação totalizante, realizada de forma semelhante por todos os sujeitos que dela utilizam.

Para que sejam consideradas aptos para assumirem o papel de Dama, os diversos atores necessitam recorrer a procedimentos estéticos que confirmem a identidade assumida. O preparo dos corpos talvez seja o mais evidente, pois para que seja considerada uma Dama, a brincante busca construir uma aparência pela montagem a partir da utilização de diversos recursos e acessórios: laces (perucas), maquiagens, saltos altos, saias e anáguas, seios postiços, entre outros, se configuram como adereços imprescindíveis para compor a personagem.

Durante uma entrevista, uma das nossas interlocutoras, Izar Polaris, artista transformista, nos apresenta como são determinadas (e interiorizadas) as regras para participação na dança junina como Dama, e como se utilizam do passar por para garantir a ocupação desse espaço. Desde a mudança no corpo até a escolha do “nome de guerra”, são estratégias para consolidar tal passabilidade.

Hoje se tomou algo muito comum as meninas estarem usando a lace, que não é peruca, porque a qualidade do cabelo, a textura o que a gente pode inúmeras possibilidades; a lente de contato, que é para que você possa entrar no personagem; a grande maioria delas tem um nome feminino, que a gente chama de *nome de guerra*, um nome feminino, tudo isso para poder ajudar a incorporar, a compor aquele personagem que você cria.

Algumas mudam, quando estão falando, quando estão no personagem, mudam a voz, colocam um sotaque, colocam um trejeito, elas criam na verdade, como é que a gente fala... uma persona, dão identidade a essa persona, e essa persona, a partir do momento que ela começa a se montar, ela passa a ser uma outra pessoa. E passam por todo aquele processo de depilação, algumas raspam a sobrancelha para poder começar do zero, na maquiagem, na make, outras já fazem pela metade, cada uma a, não existe uma regrinha, específica para construção, cada uma vai no seu tempo, da sua forma, dentro da sua cultura, com quem aprendeu, porque algo também que é passado de uma para outra.

Os processos para se alcançar as mudanças são distintos: para as Damas que são Trans, elas já possuem alguns atributos “femininos”. Já as damas Gs a produção é mais detalhada a fim de evitar que os traços corporais masculinos como barba e sobrancelha. Os fenômenos da passabilidade, neste sentido, são particulares e nunca se repetem. Para Lion (2018, p. 14):

O potencial do corpo transformista pode ser visto pelas performances que levam o corpo montado a protagonista do fazer artístico e também da cena a qual participa. A performatividade de gênero presente nesses corpos junta-se a própria performance artística criando impersonificações que ganham o espetáculo; chamam a atenção do público, um corpo tomado inteligível sobre o corpo do performer e, nessa organização para deixá-lo inteligível (nestes casos analisados) há o reforço de certos estereótipos e modelos de gênero.

Na fala de Izar Polaris fica claro que existe uma expectativa da capacidade de construção desse padrão de beleza, que segue o imaginário social que orienta os organizadores das quadrilhas. Essa ação nos confirma que a quadrilha junina, apesar de configurar como espaço de sociabilidade gay, ainda conserva a estrutura social heteronormativa e binária como padrão de gênero hegemônico. De acordo com Barroso (2019, p. 20),

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

Seja como for, a condição de passabilidade, ou seja, da capacidade de se passar por, de tornar-se alguém, está diretamente ligada a significação que será dada ao corpo, principal cenário onde será montada essa representação. O resultado que se busca alcançar, o enquadramento na categoria identitária social, está diretamente ligado ao investimento subjetivo, como o sujeito se percebe e quer ser percebido, mas também objetivo, ou seja, até onde ele pode chegar a partir dessa percepção. Se para as damas Gs usa-se da transformação como possibilidade de mostrar sua arte, sua capacidade de interpretação, para as damas trans, busca-se reafirmar sua existência. E os brincantes que não se encaixam nessas duas categorias, parecem estar preocupados em reiterar as normas de gênero que já estão habituados na vida social. Mas não estamos totalmente convencidos disso, pois os corpos revelam, e os movimentos enganam.

Ao observarmos a configuração da quadrilha junina (estilizada) percebemos que ainda que a norma binária de sexo/gênero (damas=mulheres, cavalheiros=homens) esteja presente,

ela tem sido desafiada por todos esses atores que com suas performances de gênero tencionam e problematizam a naturalização de identidades homogeneizadas, bem como colocam sob análise a suposta normalidade atribuídas a essas identidades. A passabilidade, mesmo que pareça ratificar a ordem sexual/ social vigente, se coloca enquanto ferramenta de reivindicação do direito de existência, e de possibilidade de compreensão das experiências identitárias, a partir das aparências que se desejam possuir.

CAPÍTULO 4

“FOMOS FEITOS PARA DANÇAR!”

Dimensões rituais na quadrilha junina

*“É através da atividade criadora que ele (o artista)
afirma sua existência social”
Ferreira Gullar, 1963.*

“Fomos feitos para dançar”⁴⁹, essa frase marca o ponto de partida da análise que faremos nesta sessão. Nosso objetivo é refletir sobre os elementos rituais que constituem a dança quadrilheira na cidade de Campina Grande. As quadrilhas juninas são uma das principais manifestações populares do país, e que ganham mais visibilidade durante o período onde se comemoram os festejos juninos. Para além da função em dar sentido à memória dessas celebrações, os grupos de dança contribuem para a produção de bens simbólicos e materiais, promovendo arte e transformação social ao mesmo tempo. Muito além de entretenimento, este folguedo serve como um laboratório que nos permite refletir sobre diversas questões, a partir de sua proposta temática, da posição que os sujeitos ocupam, e

⁴⁹ Frase utilizada como um grito de guerra por brincantes da quadrilha Junina Moleka 100 Vergonha, de Campina Grande-Paraíba.

principalmente, das expressões de gênero presentes nas performances de seus brincantes durante a dança.

Como lembramos anteriormente, quando comentamos os estudos sobre os rituais de dança na sociedade de corte, de Luís XIV, Elias (2001) nos lembra que, em certa medida, a dança reflete as mudanças de mentalidade que acontecem em uma determinada sociedade. A dança retrata aspectos da forma como conduzimos nossa vida em determinadas circunstâncias. Nesse sentido, segundo Navas (1959), os artistas da dança dão corpo às questões de nosso tempo⁵⁰, e, sendo assim, ela sempre foi utilizada como recurso para expressão dos sentimentos humanos. Na tentativa de estabelecer uma relação entre a dança, o sexo e o papel sexual, a antropóloga Judith Lynne Hanna (1999) nos fornece uma dimensão multifuncional: desde a reprodução da ideia de controle sobre os corpos, até da possibilidade de ações antes lidas socialmente como ameaçadoras, mas que podem se tornar permitidas.

Quer como rito ou acontecimento social, quer como arte de teatro, a dança tem uma capacidade importante e ainda pouco conhecida para nos mobilizar e persuadir sobre o que é ser homem ou mulher (p.27).

A dança teatral, do mesmo modo, pode levar a ligações entre os bailarinos e os espectadores. Mais frequentemente, a dança estimula a fantasia sexual representada para além da troca executante da dança e plateia (...). Mais importante, talvez, é que a dança parece ser o resultado de processos que têm sido selecionados na evolução humana: o comportamento exploratório, um senso de ritmo, capacidade simbólica, e a aptidão do cérebro para fazer finas distinções (p. 28-29).

[...] através do exercício e prática da dança, um indivíduo dispõe de poder de disciplinar os cotidianos movimentos instintivos e culturalmente modelados do corpo (p.29).

Como uma das primeiras formas registradas de comportamento humano, a dança acompanha as transformações ocorridas no mundo social. De acordo Hanna (1999), numa perspectiva global, as mudanças sociais ocorridas no Ocidente, sobretudo as que dizem respeito à política sexual, ajudam a compreender as transformações ocorridas principalmente na dança moderna, a partir das performances corporais dos sujeitos que a utilizam como expressão artística e política. No entanto, nem sempre a dança foi utilizada com a mesma liberdade pelos sujeitos como se observa nos dias atuais. Como exemplo, a autora lembra que foi somente a partir do século XIX que as mulheres ganharam mais espaço no balé clássico, tendo sua maior representatividade no século seguinte, com a dança moderna. Na segunda metade do século XX, houve mudanças significativas da dança em detrimento aos

⁵⁰ Cássia Navas (1959) no prefácio do livro “Dando corpo à história” (2015).

acontecimentos ocorridos na sociedade, dentre eles a consolidação do movimento feminista e de liberação gay.

De acordo com a autora, como parte de um sistema de comunicação cultural humana, a dança pode transmitir informações e abrir caminho para que conhecimentos sejam compartilhados e experiências do comportamento humano sejam discutidas. Os padrões que envolvem os movimentos executados por dançarinos evidenciam visualizações das relações sociais e dos papéis sexuais. Ela não é somente capaz de entreter as atitudes consideradas predominantes para com determinado papel sexual (heterossexual, de preferência), mas também de desafiar e problematizar com estilos de vida considerados como “alternativos” como os homossexuais e assexuais (p.30).

A insegurança sobre a própria identidade sexual de uma pessoa pode galvanizar paródia depreciativa mediante uma dança monstruosamente exagerada sobre o sentimento do eu do outro (...) Afastada do dia-a-dia, a apresentação é uma arena em que podemos seguramente desafiar o status quo. Afins de contas, a dança é ilusão e simulação, íntima, mas distante (p.31).

É importante que se destaque a preocupação da autora em distinguir sexo de papel sexual ou gênero. Para ela, enquanto o primeiro se refere a distinções biológicas anatômicas e hormonais, o segundo denota seus correlatos cultural, psicológico ou social, ou seja, diz respeito a criação e manutenção de normas, expectativas e comportamentos considerados adequados para sujeitos classificados como homens ou mulheres em uma determinada sociedade. Desta maneira, a cultura possui um importante papel no direcionamento do comportamento desses sujeitos, e, em alguns casos, a dança pode ser utilizada como um meio de sustentar essa posição, ao determinar movimentos específicos com base na rotulação de identidades sexuais. Todavia, quando se fala em identidade, há de considerar sua capacidade múltipla e mutável, pois, “a identidade evolui através da compreensão das percepções do eu pelos outros, assim como da constatação e comparação dos outros consigo mesmo na vida real e fingida” (...) Tanto a identidade como papel sexual não são fixados, e os relacionamentos são ambientalmente condicionados e mutáveis em todo o ciclo da vida (p. 34).

Neste sentido nos parece coerente tomar essa perspectiva analítica da autora para compreender que, em determinados contextos culturais, a dança funciona como um mecanismo artístico que confirma a posição dos sujeitos em sociedade, associando papéis sexuais a deveres sexuais, mas também, em contrapartida, ela pode ser considerada estratégia criativa capaz de provocar a quebra de paradigmas promovendo mobilidades e mudança na estrutura social. Numa perspectiva cultural e histórica do papel sexual na dança, Hanna (1999)

considera como veículo crítico da comunicação e de formação da consciência humana, onde sua capacidade reflexiva pode contribuir na corrosão dos rígidos papéis sexuais (p.37).

Sendo assim, nos debruçamos a observar na dança da quadrilha junina como se materializam os mecanismos de manutenção dos papéis sexuais e de gênero, presentes no seu elenco e que são reproduzidos nos demais elementos rituais que constituem seu enredo temático (coreografia, figurino, teatro...). Como espaço de sociabilidades, o ambiente quadrilheiro reúne diversos sujeitos com vivências distintas, mas que de forma voluntária se envolvem na produção do seu espetáculo, objetivando uma finalidade comum: garantir a vitória no concurso. É claro que os inúmeros encontros de preparação são marcados por diversão e de fortalecimento dos laços afetivos entre os participantes, onde a maioria dos integrantes da quadrilha é composta por pessoas ligadas por grau de parentesco ou de amizade.

Mesmo nos campeonatos entre quadrilhas estilizadas⁵¹, onde existe uma maior autonomia para utilização de cenários grandiosos, com uso de efeitos pirotécnicos, além da modernização dos figurinos e das coreografias, existe nos regulamentos a obrigatoriedade de manter alguns elementos considerados tradicionais como a dança em pares, reforçando a manutenção de uma estrutura heteronormativa (cavalheiros e damas). Entretanto, nos últimos anos, diversas quadrilhas tem aberto espaço para que suas damas sejam representadas por sujeitos lidos socialmente como masculinos. Neste caso, tais personagens são chamadas de Damas Gs, em referência a sua identidade sexual gay. Em geral são artistas transformistas que também se identificam como drag queens. Contudo, existem também as damas trans (transexuais e transgênero) que participam das quadrilhas, completando o seu elenco feminino.

É a partir desse fenômeno que analisaremos como são ritualizadas as performances de gênero que envolvem as damas brincantes de uma quadrilha junina em Campina Grande, mas para tanto realizaremos uma breve apresentação da festa junina nesta cidade, conhecida por promover o Maior São João do Mundo.

4.1. O atual São João de Campina Grande, uma breve apresentação

⁵¹ Como se denominam aquelas consideradas mais modernas.

O período junino é celebrado em várias cidades no Brasil, com o objetivo principal de homenagear os três santos católicos: Santo Antônio, São Pedro e São João. Todavia, é na região Nordeste que algumas dessas cidades se destacam pela forte tradição de seus festejos. Campina Grande, na Paraíba, é um desses municípios que anualmente recebe milhares de visitantes de todo o país, durante 30 dias de festa, característica que a tornou conhecida por promover o “Maior São João do Mundo”. Esta fama da cidade é atribuída ao prefeito Ronaldo Cunha Lima, que no ano de 1983, inaugurou o Parque do Povo como o quartel general dos festejos juninos. Como forte apelo afetivo em relação à memória da festa junina nos moldes do passado, mas com o olhar para as inovações do presente, a iniciativa política sempre contou com fortes aliados, como a mídia para fortalecer o festejo campinense com uma grande referência nacional.

Segundo Nóbrega (2010), a ligação entre a política e a economia abriu espaços para a mídia que, por sua vez, encontrou múltiplas pautas no evento, de modo a elaborar diferentes reportagens, matérias-primas para atingir objetivos comerciais, ampliando a visibilidade do evento. Até os dias atuais, a mídia ainda é utilizada com um sentido publicitário, na tentativa de atrair turistas de várias partes do país. Ela é atraída e se satisfaz pelo caráter espetacular do evento, delineado pela riqueza de expressões artístico-estéticas, convites ao lúdico, que ela acaba promovendo como ponto central dos festejos, estimulando a participação do público (p.273).

Para Morigi (2001), em Campina Grande a junção de elementos simbólicos tradicionais formou um conjunto de imagens sobre o evento, as quais foram instituídas pela tradição e ficaram registradas na memória das pessoas que vivem no município e que ainda cultivam hábitos passados de geração à geração. Desse modo, através da história e da memória das práticas culturais, preservaram-se certas imagens do ritual que se integram e se reproduzem na consciência e no senso comum, tornando-se, assim, responsáveis pela construção do imaginário instituído da festa (p.299). E a narrativa midiática foi primordial, ao enunciar e veicular conteúdos cujas significações fazem parte de uma rede simbólica instituída, as quais se articulam e se afinam com as narrativas políticas, de cunho ideológico, consolidando as relações de poder político local e regional (p.320).

Dessa forma, a Rainha da Borborema, mesmo com o clima frio, típico na região neste período, é aquecida pela energia festiva que paira sobre os bairros da cidade. A economia local é movimentada pelas empresas que impulsionam o consumo e pelo poder público que incentiva os moradores a fomentar o sentimento de pertencimento e de orgulho que envolvem a festa. O que se observa é uma mudança proposital das paisagens na cidade. Em quase todos

os estabelecimentos comerciais, ruas, praças e casas existem bandeirinhas coloridas e balões pendurados, fazendo referência aos festejos. Também é muito comum observar bonecos feitos de vassoura e de espiga de milho vestidos com tecidos de chita e de xadrez e chapéu de palha, completando o cenário “matuto”. Em várias regiões são realizados eventos simultâneos, com apresentação de quadrilhas, de trios de zabumbeiros, sanfoneiros e tocadores de triângulos fazendo o tradicional forró pé de serra, além das degustações das comidas de milho.

Os símbolos culturais presentes no cenário da festa referem-se à tradição da festa e da cultura regional. Assim, no espaço da festa, encontram-se uma série de componentes da cultura sob forma de simulações (...) que se entrelaçam tanto no universo simbólico do modo de vida rural quanto ao modo de vida urbano industrial. (...) No espaço material da festa, passado e presente defrontam-se sem chocar-se brutalmente. Nesse espaço simulado, estão os fragmentos da história. Eles estão ali, como quadros fixos em uma parede, porém transcendem esse domínio, fazendo reviver as recordações e as lembranças guardadas na memória dos visitantes. Então, as temporalidades diversas e significativas juntam-se, retornam e cruzam-se em um eterno ciclo que se renova a cada período (Morigi, 2001, p. 322).

Um desses símbolos que referenciam a festa junina de Campina Grande encontra-se no coração da cidade. O Parque do Povo, o PP, como é carinhosamente chamado, é uma área aberta localizada na região central da cidade, e sem dúvida o mais famoso espaço onde os grandes eventos acontecem. Aberto ao público, é nele onde ocorrem os shows musicais, apresentações de quadrilhas juninas, brincadeiras, e comercialização de bebidas e comidas nos restaurantes e barraquinhas. No ano de 2023, sob a direção de uma empresa privada, a edição de comemoração aos 40 anos da criação dos festejos da cidade, foi estruturada para receber pouco mais de 50 mil pessoas por noite.

Figuras 39 e 40: Parque do Povo- Campina Grande (2023)



Fonte: Internet⁵²

Porém, existem na cidade variadas opções de lazer e de entretenimento tanto para os moradores locais, quanto para os turistas. A vila Sítio São João, área privativa, está localizada

⁵² Perfil Instagram @SãoJoãodeCampinaGrande- fotos: Rondinelle de Paula.

numa região menos centralizada de Campina. É uma cidade cenográfica que foi idealizada para representar uma autêntica cidadezinha de interior, com direito a casinhas coloridas, casa de farinha, moinho, bodegas, igrejinha e pracinha. Tudo remete a vida no interior tentando promover aos seus visitantes a sensação de voltar no tempo. Também são realizados shows musicais e apresentações de quadrilhas. Além da opção de um espaço gastronômico e de vendas de souvenirs da localidade. A princípio, a Vila Sítio São João tinha uma proposta mais simples, sem grandes shows e recebia turistas e moradores da cidade durante quase todo o mês de junho. Além de caravanas escolares. No entanto, após a sua reestruturação e privatização do espaço passou-se a cobrar ingresso e terminou se tornando uma opção de lazer apenas mais acessível aos turistas, que durante o dia aproveitam as atrações.

Figuras 41, 42, 43 e 44: Cidade cenográfica-Vila Sítio São João



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

Como outras opções de lazer em Campina Grande estão a Vila Forró e o Spazzio, áreas privadas que oferecem shows de artistas locais e nacionais. A Vila do Artesão é uma feira de artesanato de acesso gratuito, aberta durante todo o ano, cujo objetivo é incentivar o

comércio de artesanato local. Durante o mês de junho também recebe turistas e moradores locais que visitam o espaço para aproveitar as apresentações dos trios pé de serra, enquanto degustam comidas típicas.

Figura 45: Vila do Artesão- Campina Grande-PB



Fonte: Internet⁵³

Com a proposta de oferecer uma acolhida multissensorial, as Fazendas Santana e Fazenda de Cumpade, localizadas no distrito de Galante, a 20 minutos do Centro de Campina, promovem aos seus visitantes uma experiência gastronômica com comidas da culinária local, além de suas paisagens naturais. Na região central do distrito também é montada uma estrutura para receber muitos turistas durante o dia, com a realização de shows de artistas locais.

Figura 46: Fazenda Santana, Distrito de Galante- Campina Grande-PB



Fonte: Internet⁵⁴

Existem ainda muitas outras opções de diversão no São João de Campina Grande. A fama de promover o maior de todos os festejos tem sido cada vez mais fomentada pelo poder público que conta com o apoio da população local para reproduzir essa narrativa a fim de manter viva a memória da festa. Neste sentido, concordamos com Cavalcanti (1998), quando identifica que a natureza simbólica das festas e seu forte apelo aos sentidos humanos estão na base de sua notável dimensão estética e de sua capacidade de resistência à usura do tempo. A plasticidade e a multiplicidade de meios de expressão tornam-nas particularmente adequadas à

⁵³ Perfil no Instagram @viladoartesaocg

⁵⁴ Perfil do Instagram @fazenda_santana

expressão da história, dos valores, conflitos e da dinâmica social dos grupos e das regiões que as promovem (p.3).

Porém, mesmo com todo o esforço em manter a tradição de uma festa que fora inventada há 4 décadas, e sob o pretexto de preservação da memória e atualização de um passado remoto, é possível perceber que os festejos juninos se expandiram e novas manifestações foram surgindo como resultado de um processo de modernização ou adaptação ao mundo contemporâneo. Sua produção tem sido modificada por elementos presentes no cotidiano das cidades, seguindo o mesmo fluxo de modificações da vida social. “Num contexto novo, ela torna-se também lugar de memória, de construção e atualização de um passado que não pertence mais apenas a seus cidadãos, mas mostra-se capaz de atribuir identidade a setores mais amplos da sociedade” (ibid., p. 5).

Para Morigi (2001), a institucionalização de um projeto unitário para festa junina de Campina Grande, com a idealização do Maior São João do Mundo, não é um projeto acabado, mas que está em construção. Existem dois projetos distintos e formas de encarar a festa: o primeiro, de iniciativa institucional, que elaborou e a concretizou como um evento turístico, e outro que não se consolidou, mas é parte de um processo que faz parte das percepções dos agentes da festa e de suas significações. Esses projetos tornam-se visíveis através dos descompassos existentes entre o que a festa é e como os agentes a decodificam (p.324).

As quadrilhas juninas são um forte exemplo desse descompasso, e, portanto, de mudança ocorrida nos elementos dos festejos durante o período de São João. Na memória dos mais experientes no quesito quadrilha junina, há o cálculo de que na década de 1980 a existência de mais de 400 quadrilhas na cidade, as quais estão espalhadas pelas ruas dos diferentes bairros. Com a criação do Maior São João do Mundo, e com a modernização dos festejos nos anos 2000, foram criados pelo poder público concursos entre os grupos da cidade, a fim de incentivar suas apresentações no espaço criado para representar a festa. Neste caso, a Pirâmide do Parque do Povo (PP), que começou a receber esses certames configurando-se como espaço onde esses processos rituais integrando experiências lúdicas e carregadas de significados diversos. Ao mesmo tempo que utiliza da memória coletiva para reforçar a manutenção dos processos culturais compreendidos como tradição, se apresenta como símbolo de modernidade com seus canhões de luzes de neon e apresentações de drones no céu das noites juninas.

Para Morigi (2001), a festa junina é fruto do hibridismo e dos descompassos entre projetos heterogêneos. O projeto moderno da festa, de resgate de tradição do passado, das

raízes identitárias e dos valores da cultura nordestina, transforma-se e é reelaborado, recriado, reinventado e inventado com base no hibridismo.

É nesse embate de forças entre a tradição e a indústria cultural que o hibridismo é formado e os sentidos são construídos. A tradição não consegue ser representada em seus sentidos autênticos, genuínos, originais de forma plena, mas persiste nos imaginários dos agentes; tampouco, o projeto modernizador da festa consegue destruí-la. Do outro lado, o projeto modernizador também não atinge a sua hegemonia completa, pois depende das significações dos agentes para se tornar conclusivo. É no processo interativo, na dialética entre os projetos e seus desdobramentos que os novos significados da festa são reinventados e instituídos. Essa articulação é constituída pelos elementos de um e de outro que acabam completando-se e complementando-se, formando o hibridismo (p.326).

É neste constante processo de reconfiguração da festa e da quadrilha junina, nos quais novos elementos vão sendo incorporados, como a presença das damas G e pessoas trans, que processos criativos e rituais vão sendo revividos e recriados. Na quadrilha junina estilizada, a questão de gênero e da sexualidade, assim como o corpo, ganham expressão nos seus eventos rituais, como são os ensaios e apresentações oficiais.

4.2. Quadrilha Junina e as performances de gênero

As quadrilhas juninas representam uma das mais completas manifestações dos festejos de São João, por conseguir incorporar em uma única produção diversos elementos constitutivos da festa, com músicas e danças regionais, trajes e acessórios típicos, além de realizar um drama teatral ambientado no cenário rural. Para Nóbrega (2010) as quadrilhas campinenses são reconhecidas pelo seu valor sociocultural. Formam instituições que desempenham uma função reconhecida nas comunidades, ao aglutinar jovens das classes sociais menos favorecidas. Desenvolvendo-lhes o espírito participativo, colocando-os em contato com a música, a dança, o teatro, a cultura, incluindo-os socialmente e procurando afastá-los de situações de risco (p.250). Com as mudanças ocorridas nas suas produções que as classificaram como “estilizadas”, a compreensão da importância da quadrilha junina também foi ressignificado, o que para a maioria não é algo visto como negativo, mas como resultado de um permanente processo de modernização que envolve toda a festa junina. Entretanto, embora tenha havido tais modificações, alguns elementos simbólicos foram mantidos como parte de sua estrutura: encenação inicial, dança pares, encenação do casamento matuto.

Nas quadrilhas, os padrões de papéis sexuais são confirmados através das danças e servem para reforçar um comportamento esperado por homens e mulheres. É importante destacar que o processo para admissão de um brincante⁵⁵ no espaço quadrilheiro é negociado através de um conjunto de critérios estabelecidos pela diretoria que o coordena, que preza primeiramente pelo compromisso, disciplina e pontualidade nos ensaios, e os que desejam ingressar no grupo, assumindo o dever em corresponder aos requisitos para sua participação, principalmente, no que diz respeito a representação dos papéis sociais determinados pela lógica heteronormativa dos pares.

No que diz respeito as danças em pares, é imperativo que sejam realizadas por cavalheiros e damas. Apesar de dançarem juntos, cada um dos dançantes desempenha performances distintas, delineadas como masculinas e femininas. Neste sentido, esperam-se desses sujeitos comportamentos e movimentos corporais estereotipados a partir da sua condição sexual e de gênero, sem que haja espaço para ações que pareçam desviantes deste propósito. Os cavalheiros, seguem um modelo padronizado nos ideais sociais de masculinidade, trajando calças, camisas, coletes e chapéu. O comportamento, de igual forma, segue o mesmo padrão, onde os movimentos corporais precisam estar alinhados a um grau de masculinidade, com fortes palmas e passos, posturas eretas e firmes, gritos e canções com vozes graves. No caso das damas, observa-se o contrário, com movimentos mais delicados e suaves. E até mesmo as damas Gs que possuem identidade social masculina na vida cotidiana, o comportamento esperado é o mesmo.

Figuras 47 e 48: Dama trans Dhebora e dama G Letícia com seus pares



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

⁵⁵ Termo utilizado para as pessoas que brincam na quadrilha junina.

No campo foi possível constatar a significativa participação da população LGBT nas quadrilhas. O binarismo de gênero continua sendo reproduzido pela grande maioria dos grupos, que mantem casais formados por sujeitos classificados como homens e mulheres. Embora mantenham esse ideal de casais heteronormativos, as quadrilhas estilizadas possibilitaram outras experiências de performances por sujeitos que, em nome da arte, se permitam a ultrapassar fronteiras de gênero e de sexualidade. De acordo com Menezes Neto,

(...) as quadrilhas se tornaram um espaço de intensa participação de homossexuais que trazem consigo novas linguagens corporais que mexem com as concepções estéticas e performáticas convencionais desta manifestação de estrutura cênica sexista. Na quadrilha todos são aceitos, recusam a invisibilidade social e elevam sua autoestima, consequências [...] da transformação do indivíduo negado pelo sistema em artista criador.

No contexto da interação foi possível perceber que, apesar da multiplicidade identitária presente no elenco de dançarinos, os sujeitos continuam assumindo papéis como damas ou como cavalheiros, reiterando essas normas, sem fazer algum questionamento. Inclusive, as damas GS que são interpretadas por sujeitos masculinos, parecem não se incomodar com a formação de pares “convencionais”. Durante as entrevistas foi quase unânime a narrativa de gratidão pela oportunidade em participar do elenco “montado”. Para algumas damas, poder *se passar* por mulher, é resultado de uma conquista passada, por outra dama g, e de reconhecimento da diretoria da quadrilha pelo seu talento artístico.

Para todas as Damas, sejam elas Gs ou Trans, a exigência deste critério é reforçada, uma vez que não basta os atores corresponderem às condições mencionadas, mas de executarem uma performance corporal e estética, que lhes são exigidas de forma rigorosa. A identidade de gênero feminina deverá corresponder a um ideal de aparência e de desempenho, que já começa a ser observado nos ensaios, a partir da preparação do corpo da dama G, diferentemente da dama Trans, que na vida social já possui um grau de passabilidade considerado adequado ao gênero feminino.

Para as Damas Gs é imprescindível que uma vez admitida a possibilidade de dançar como damas, existe uma série de determinações que estão condicionadas a esse desempenho. Uma vez inseridas nessa rede de relações e de deveres no processo de construção desta nova dama deve ser refinado e aperfeiçoado de acordo com as demais figuras femininas ali presentes. Entre as principais características a serem aprendidas e moldadas estão a forma como usarão seus corpos. Desde o ensaio, elas deverão aprender a dançar de salto alto, fazer movimentos leves e delicados com seus braços, mover as cinturas e ombros de forma sensual,

jogar seus cabelos, entre outros movimentos dentro de um imaginário considerado como atributo feminino. Lion (2018) afirma que

O potencial do corpo transformista pode ser visto pelas performances que levam o corpo montado a protagonista do fazer artístico e também da cena a qual participa. A performatividade de gênero presente nesses corpos junta-se a própria performance artística criando impersonificações que ganham o espetáculo; chamam a atenção do público, um corpo tomado inteligível sobre o corpo do performer, e nessa organização para deixá-lo inteligível há o reforço de certos estereótipos e modelos de gênero.

Ao analisar as quadrilhas juninas no estado do Pará, Rafael Noletto (2017) também conseguiu identificar na dança a presença de códigos de movimentos ordenados na finalidade de regular e produzir diferenças na retórica do gênero. “As quadrilhas encenam 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 dessa jovem” (p. 11). “Os cavalheiros são o conjunto de integrantes ‘masculinos’ de uma quadrilha, representam todos os atributos de ‘masculinidade’ que são encenados coreograficamente” (p. 13). As damas apresentam beleza, graciosidade e delicadeza, pois toda a coreografia é pensada praticamente em função do seu papel enviesado na concepção de “feminilidade”.

Para o autor, as juninas da capital paraense partem de uma configuração narrativa de dança que reproduz performances de heterossexualidade e cisgeneridade, mas que não são necessariamente realizadas por sujeitos com tais identidades sexuais e de gênero, e, dessa forma, possibilitam a ressignificação dos códigos tradicionais nos festejos juninos. Da mesma maneira, ao olharmos para as performances realizadas na quadrilha junina de Campina Grande identificamos a mesma realidade, onde grande parte do elenco de brincantes é protagonizado por pessoas homossexuais.

Na tentativa de compreender como ‘gênero’, ‘raça’ e ‘sexualidade’ se articulam, coreograficamente, nas performances de homossexuais e pessoas ‘trans’ nos concursos juninos de Belém (PA), Noletto observou que há um aparato discursivo para regular a produção de identidades de gênero e sexualidade nesse contexto. Ao interpelar os regulamentos dos concursos oficiais das festas de São João em Belém, foi possível entrever a ação do Estado na delimitação dos contornos que definem os significados do que seja cultura popular. Como um ente promotor de políticas públicas voltadas ao fomento e difusão das culturas populares, o Estado constrói um aparato discursivo que prescreve concepções normativas de ‘tradição’ e ‘modernidade’. Tais concepções são, muitas vezes, conflitantes com o entendimento dos próprios agentes que, de fato, produzem as culturas populares, isto é,

os brincantes e os dirigentes dos grupos que movimentam o calendário cultural das festas populares no Brasil (2020, p.2).

A pesquisa realizada por Noleto, revelou a importância de estar atento não somente aos estudos sobre culturas populares, e a discussão sobre ‘tradição’ e ‘modernidade’, mas aos processos através dos quais certos paradigmas de ‘feminilidade’ se inscrevem, coreograficamente, nos corpos de homossexuais e pessoas ‘trans’ inseridos no contexto de produção das festas juninas. A compreensão do autor sobre essas performances femininas se ancorou em Judith Butler (2016) em sua compreensão sobre ‘performatividade de gênero’, isto é, um processo de ‘assunção’ dos sujeitos ao ‘sexo’ a partir da corporificação de normas regulatórias que materializam diferenciados graus de ‘masculinidade’ e ‘feminilidade’ nos corpos. Isso ocorre através da emergência do gênero nos corpos, que se dá a partir de um processo ‘citacional’ no qual os sujeitos ‘citam’ as normas regulatórias desde sua forma discursiva até a sua materialização como modos de apresentação de si (2020, p.2).

A proposta do autor esteve centralizada na organização dos certames e da participação dos todos os atores sociais envolvidos nestes (representantes das instituições públicas, organizações sociais e brincantes das quadrilhas) e as condições impostas para participação. No ano de 2015, ao observar o regulamento da CONFEBRAQ para o I Concurso Nacional de Noivos Juninos, descobriu a exigência da condição cisgênero de ambos os brincantes que constituiriam 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. Deve-se assegurar que o casal de noivos seja realmente composto por brincantes cisgênero e, possivelmente, heterossexuais” (p.5).

Durante a avaliação dos documentos que regiam a participação dos jurados nos concursos, Noleto percebeu haver uma preocupação nos termos utilizados por esses convidados nas justificativas de suas notas, evitando algumas referências discriminativas. Como exemplo desse tipo de referência discriminatória, ressaltou o Manual de Jurados da Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL)⁵⁶, que destaca as expressões que devem ser evitadas como ‘trejeitos femininos’ e ‘sexualidade’, pois 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.

⁵⁶ Fundação cultural em âmbito municipal que atua na realização dos concursos juninos oficiais de Belém (PA).

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 genericado e sexualizado. A suposta homossexualidade não é apenas um simples dado acerca da variedade das expressões sexuais humanas, mas um elemento acusatório e degenerativo (p.7).

Por entender que os concursos juninos operam com categorias classificatórias, Noletto defender que 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 (p.12). Todo esse aparato discursivo acaba por moldar as práticas quadrilheiras, regulando corpos, sujeitos e, sobretudo, performances (p.13).

De igual forma, Barroso (2016) analisa o protagonismo das mulheres trans, travestis e drag queens no cenário junino do Ceará, identificando uma mudança nos sentidos da tradição a partir das performances desses sujeitos, uma vez que ela relaciona a manifestação popular junina com a exigência de uma heteronormatividade compulsória tida como estruturante na encenação da festa. Da mesma forma como ocorre em outras quadrilhas nordestinas, no Ceará as quadrilhas também são caracterizadas pela rigidez dos papéis de gênero fixados nas apresentações. Da mesma forma que a autora, identificamos que não existe restrição na quadrilha de Campina Grande acerca da participação e a performance drag ou trans nos grupos de dança, mas elas não representam a maioria, ainda que, vale pontuar, exista a esmagadora presença homossexual nos elencos e na produção técnica. “É importante observar que os maiores grupos juninos do estado já incorporaram tais sujeitos no seu ‘elenco de brincantes quadrilheiros’ há algum tempo” (2016, p. 190).

Castro e Paiva (2020) também compartilham das mudanças práticas ocorridas nos arraiais cearenses, sobretudo onde são realizados concursos entre quadrilhas juninas estilizadas, onde predomina a participação de sujeitos cuja experiências não são heterocentradas. Desta forma, problematizam a questão da feminilidade buscada pelas pessoas transexuais, que, como sinalizou Menezes Neto (2019) se inspiram nas mulheres cisgêneros, buscando se misturar na leitura como “um conjunto de mulheres cis na quadra junina” (p. 214).

Durante as primeiras incursões no campo, foi possível constatar que a função de dama é desempenhada tanto por mulheres cisgêneros (cuja aparência de gênero encontra-se alinhada com sua condição biológica), quanto por mulheres trans, e por artistas transformistas. Porém,

essas diferenças são desconsideradas quando se trata da performance exigida a todas essas pessoas que exercem a função feminina. Por exemplo, como exigência única todas devem participar dos ensaios utilizando saias e saltos altos. Em alguns momentos observamos que outros acessórios, como perucas nos penteados e maquiagens mais “carregadas”, são comumente utilizadas pelas Damas Gs. Por vezes, elas utilizam do exagero como se quisessem brincar com a percepção dos observadores sobre a performance de gênero.

Sobre a questão lúdica da prática da inversão dos papéis sexuais, Hanna (1999) afirma:

O travestismo pode reduzir a tensão, criar excitação e aliviar as exigências do papel sexual. Às vezes, uma caricatura da imagem do sexo oposto é uma tentativa de demonstrar o direito de não adotar um modo essencialmente heterossexual de vida; a paródia chama a atenção para o clichê cultural e para a frequência com que este é menosprezado. Sendo uma mentira, a duplicidade do disfarce é também uma zombaria dos papéis sexuais preestabelecidos (Hanna, p. 338).

Já para as Damas Trans, assim como para as damas cis, essa apresentação mais burlesca não ocorre porque para elas não se trata de brincar de gênero, mas de afirmar a própria identidade. Talvez elas não se sintam interpeladas a destacar sua feminilidade, por acreditar ser desnecessário, pois seus movimentos corporais, mais delicados e sincronizados, o mexer das saias, o girar no meio da quadra, e toda a desenvoltura confirma ao público que as assiste, que ali se encontra uma dama, e não um homem vestido de mulher.

Para as Damas trans a corporeidade feminina é construída a partir de seus desejos e vivências antes mesmo do universo quadrilheiro se tornar uma realidade. Quando ingressam nas quadrilhas, suas pretensões artísticas já contam com a vantagem de corpos socialmente lidos como femininos, e, neste sentido, não necessitam de muitos artefatos para montagem da personagem. Muitas vezes não é possível diferenciar sua performance artística das damas cisgênero, principalmente no ato de balançar as saias. Em alguns depoimentos, a transição de gênero ocorreu após a experiência da performance feminina como dama G. O fato é que seja num contexto artístico ou político, o corpo é sempre a estrutura utilizada para a construção das identidades. A depender do espaço, do tempo, e das relações esses corpos vão sendo construídos e moldados para cumprirem papéis sociais específicos.

As damas quadrilheiras que antes só podiam ser interpretadas por uma única categoria identitária, as mulheres cis (que tem sua identidade de gênero alinhada a sua condição biológica), agora são representadas por outras categorias de sujeitos que ultrapassam as fronteiras de gênero. Na quadrilha Moleka 100 Vergonha onde realizamos nossa pesquisa de campo, identificamos que as personagens femininas têm sido representadas por mulheres trans e artistas transformistas, chamadas de damas Gs. Damas Gs são sujeitos classificados no

sexo masculino, homossexuais, que desempenham o papel feminino nas quadrilhas. No entanto, eles são mais que homens vestidos de mulheres. São artistas antes de tudo. São dançarinos altamente qualificados que desempenham com seus corpos papéis femininos para junto com os cavalheiros executarem de forma competente a coreografia planejada para a temporada. Sobre a estética feminina construída pelas damas G observa-se a mesma expectativa. Entretanto é muito comum ver que ocorre uma super produção, além do que a realizada pelas damas cis.

Figura 49: Produção estética de Dama Trans Gyovanna



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

Sendo dama, em um corpo de uma “não dama”, elas parecem confrontar a convicção de parte de suas plateias a respeito de um ideal de fixidez identitária ligada a uma estrutura heteronormativa, ainda que, à primeira vista, elas pareçam corroborar com essa estrutura. De forma enigmática, as damas Gs conseguem realizar suas performances de gênero na dança quadrilheira, confundindo com seus corpos o público que as observam. Por vezes, as expressões de gênero das quais utilizam deixam transparecer a coexistência de duas identidades no mesmo tempo/espaço, celebrando o conhecido e o esperado e consagrando o desconhecido e o estranho. Não se sabe exatamente quando uma identidade é adormecida enquanto a outra ganha vida.

Na teia das relações sociais não é diferente. Embora seja muito comum que sujeitos estejam enquadrados em territórios identitários, é bem provável que ele consiga a coexistência entre mais de uma identidade, desbloqueando e ultrapassando as barreiras das expectativas alheias. Por vezes esses deslocamentos são propositais, em outros momentos são involuntários. Fato é que seja em qualquer dessas dimensões, o sujeito é interpelado retornar ao estado “adequado” de comportamento, controlando suas manifestações individuais. A esses comportamentos realizados que são aprendidos chamamos de performances, que podem ser compreendidas em diferentes contextos conceituais. Para Diana Taylor (2013) “as

performances funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de comportamentos reiterados- ou “duplamente comportados” (p. 9 e 10). De igual forma, Schechner (2006) afirma:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e a domam o corpo, e contam estórias. Performances- de arte, rituais, ou da vida cotidiana- são comportamentos restaurados, comportamentos duas vezes experienciados, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais (p.28).

De acordo com o autor, toda e qualquer atividade humana poder ser compreendida como performance, e cada ação desde a mais simples até a mais complicada é feita a partir de comportamentos duas vezes vivenciados, ou seja, eventos que não ocorrem pela primeira vez, mas são ensaiados ou preparados. As damas Gs desempenham performances tanto na arte como na vida cotidiana, pois vivenciam situações que fazem parte do seu dia-a-dia, interpretando seu papel enquanto sujeitos sociais. Durante a participação nas quadrilhas, assim como outros brincantes, as damas Gs assumem o compromisso em participar das atividades, de se preparar para os ensaios, de confeccionar seus figurinos, de produzir suas maquiagens e penteados.

Porém, na apresentação, elas também desempenham a performance que suas personagens exigem. Ao se transformarem em damas, elas executam o papel social feminino, aderindo as características não somente físicas, mas também comportamentais, que remetam a um ideal de feminilidade, assim como as demais damas.

Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra. Primeiro, determinadas porções de comportamento podem ser recombinadas em um número sem fim de variações. Segundo nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento. Não apenas o próprio comportamento- nuances do humor, tom de voz, linguagem corporal, e daí por diante, mas também a ocasião específica e o contexto fazem com que cada caso seja único. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações (p. 30).

O que o autor chama atenção é que mesmo que os sujeitos realizem comportamentos que pareçam mecânicos de tantas vezes que são repetidos, nunca serão igualmente executados. E mesmo que possa parecer fácil, esse comportamento nunca pertence completamente ao performer. Para aquelas damas Gs que são artistas transformistas/drag, ao se produzirem usam dos mesmos critérios de uma estética feminina determinada pela quadrilha, através de um modus operandi baseado nas experiências que tem na arte da

montação. Sendo assim, ainda que já tenham assumido o compromisso de realizar uma performance feminina anterior (comportamento restaurado), ela jamais será igual a próxima, nem tampouco os contextos onde estão inseridas. Apesar de todas utilizarem saias volumosas, maquiagens e penteados com perucas, elas se diferenciam entre si e entre as damas cis. A maior parte das performances, da vida cotidiana e das outras maneiras, não possuem um autor apenas (...), mas como práticas concretas cada e toda performance é específica e diferente da anterior (p. 35/36).

Portanto, como confirma o autor, toda ação é performance (p. 37) e elas são realizadas a todo momento, ocorrem em várias situações, seja na vida cotidiana, nas artes, nos rituais e em ação. As damas Gs desempenham todas essas performances de forma entrelaçada: na vida cotidiana, vivendo suas experiências particulares, em casa, no trabalho; nas artes, interagindo com os demais brincantes da quadrilha e com o público. E nos rituais, que podem estar presentes nas duas anteriores pois tanto estão associados com a vida diária quanto ao momento da performance artística.

Compartilhando da mesma ideia, a antropóloga Esther J. Langdon (2007), enfatizou a importância dos ritos para compreender os processos sociais, que não são harmônicos, expressos desde as mais banais ações até os eventos considerados sagrados, pois “eles constituem a própria ação social e as identidades dos participantes” (p.6), os ritos de passagem ocorrem em ocasiões dotadas de caráter especial, importantes na trajetória da vida. “Alguns autores introduziram a noção de “performance cultural” ou “performance” para expressar a multiplicidade de formas rituais que estruturam e permeiam a vida, estas incluindo os ritos sagrados (cultos religiosos, formaturas, cerimônias cívicas) as formas de entretenimento (teatros, circos, festivais, festas, espetáculos, jogos e esportes) e os processos políticos (atos judiciais e estaduais, manifestações étnicas, greves e até os tumultos” (ibid., p. 9).

Quando estão montadas e envolvidas em suas personagens, as damas Gs se permitem viver uma segunda realidade, separada de sua vida cotidiana, onde elas podem se tornar outras pessoas que não seu eu diário, performando ações que diferem da sua vida ordinária. Ao assumir um novo papel social (feminino), as damas Gs ritualizam todas as ações através de padrões básicos de movimentos que referenciem essa identidade. Quem assiste a performance da dama G consegue em parte distinguir a identidade criada da real. Mas quando se trata de uma dama performada por uma mulher trans, essa certeza não existe. Neste sentido, afirma Schechner,

As performances podem tanto fazer acreditar quanto fazer de conta. As muitas performances da vida cotidiana, como as de papéis profissionais, de gênero e de corra, e de formar identidade de alguém, não é apenas faz de conta. As performances da vida cotidiana fazem acreditar-elas criam as realidades sociais que encenam. Em performances faz de conta, a distinção entre o que é real e o que é fingido é sempre clara (p. 40)

Ao observar os ensaios da junina Moleka 100 Vergonha, foi possível constatar que já nos preparativos da quadrilha para o espetáculo, as damas Gs utilizam de elementos que ajudam a se distinguir de seu eu diário. Utilizando saias, perucas e saltos altos, as damas G incorporam o papel feminino utilizando inclusive o seu nome artístico.

Figura 50: Damas Gs e trans juntas no intervalo dos ensaios da quadrilha



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

É durante os ensaios que os sujeitos são orientados a assumirem seus papéis no elenco de dança e do teatro. Todas as atividades, sejam coreografias ou encenações são produzidas de acordo com o enredo temático. Todos os brincantes estão cientes das regras de convivência, e precisam assumir a responsabilidade e compromisso com atividades determinadas pela diretoria da junina. Como um ritual o encontro de preparação é organizado por etapas que precisam ser cumpridas por todos: desde a chegada no horário marcado, concentração para aprender os passos coreográficos, da interação livre nos momentos de intervalo, até o final do encontro.

De acordo com Schechner rituais são memórias em ação, codificadas em ações, que podem ajudar pessoas a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquia e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária (2012, p.50). Como “os rituais surgem voltados para a realização de uma comunicação clara. [...] e transportam pessoas de uma fase da vida para outra” (p.62/63), as brincantes aproveitam esse momento para viver outra realidade independente do seu cotidiano.

No caso das damas Gs, ao adentrar no arraial, essa fuga da realidade, ou da sua identidade “real” é vivenciada de forma plena, pois utilizam de artifícios não utilizados na sua vida social. A performance feminina precisa ser realizada de forma eficaz e autêntica, entretanto, sem precisar parecer forçada, mas de preferência como entretenimento. As apresentações das Damas Gs são carregadas de glamour e elegância, como se estivessem num desfile de fantasias, ou até mesmo, de um concurso de miss. Tudo que elas não vivenciam na vida cotidiana “normal” elas experimentam durante a performance. Antes, com a preparação da personagem, durante, quando a plateia ovaciona os seus rodopios no arraial, e depois que acaba a apresentação, quando são disputadas por seus admiradores para tirar fotografias. Assumir a identidade de uma dama, para muitos artistas se configuram como a passagem para um outro universo, uma outra realidade, cujo prestígio e a glória são possíveis de serem alcançados.

A vivência desses três momentos das damas pode ser compreendida através da perspectiva de Van Gennep (1978), acerca dos ritos de passagem que marcam as mudanças da pessoa social ao longo de vida. Segundo ele, as três fases dos rituais de passagem são a pré-liminar, liminar e pós-liminar (separação, transição e reagregação). Para Schechner a fase central é a liminar, momento onde a pessoa encontra-se entre categorias sociais ou identidades pessoais, e, que por esse motivo, Turner chegou a considerá-la como a mais potencialmente criativa.

O trabalho da fase liminar é duplo: primeiro, reduzir aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudança. As pessoas são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas entram num tempo-espaço onde não são nem isto nem aquilo, nem aqui nem lá, no meio da jornada que vai de um eu social a outro. Durante esse tempo, elas estão literalmente desprovidas de poder e, muitas vezes, de identidade. Segundo, durante a fase liminar, as pessoas internalizam suas novas identidades e iniciam-se em seus novos poderes (p.63).

A esse espaço onde as duas possibilidades de identidade coexistem, Schechner chama de limen, entendido como a possibilidade de passagem do “estar entre” ou “terra de ninguém

entre”⁵⁷ para o local de ação (p.64). Assim como o pensador francês Emile Durkheim reconheceu a importância dos ritos, ao analisar a religião - com atos e crenças compartilhados- como a expressão dos valores morais da sociedade através dos rituais, o antropólogo Arnold van Gennep percebeu que as mudanças ocorridas na vida do indivíduo constituem etapas importantes para constituição de sua existência e na sua relação com os demais. Turner (2012) explica da seguinte forma:

Separação, demarca espaço e tempo sagrados de espaço e tempo profanos ou seculares, portanto, altera a qualidade do tempo, ou fora do tempo; *transição*, como o próprio nome diz, é um período da transição de identidade social do iniciante em que ele estaria entre posições (na margem, ou *limen*), ou o sujeito-ritual passa por um período e por uma área de ambiguidade, um rápido limbo social; e finalmente, a *reagregação*, ou incorporação que inclui fenômenos e ações simbólicas que representam o retorno dos sujeitos às suas novas, relativamente estáveis, bem definidas posições na sociedade como um todo. Pode se tratar um status realçado (p.6).

Após assumir o papel de Dama G, jamais elas retornam à condição anterior, de cavalheiro. Nunca se ouviu falar a respeito. O que geralmente ocorre é uma graduação ascendente, de se construir uma identidade de gênero permanente (dama trans). No ambiente da quadrilha há uma tendência dessas damas se identificarem e se acolherem, em virtude de suas decisões em dançar assumindo o papel feminino, mesmo que não estejam classificadas nesta condição biológica. Neste sentido, na primeira fase do ritual de passagem, a dama G se separa do seu grupo de “origem”, no caso, dos cavalheiros. Com a possibilidade de fugir da sua realidade identitária “original”, elas vivenciam a segunda fase, onde se sentem livres para vivenciar uma identidade social nova, juntamente com outras damas. Neste caso, ela está entre as posições (Langdon, 2007, p. 6). A integração ao novo grupo ocorre quando ela resolve assumir definitivamente a essa identidade social, na terceira fase. Contudo, essa nova realidade nem sempre é vivenciada de forma harmoniosa e sem conflitos, pois se pressupõe uma nova vida a partir de novas expectativas na interação social.

Victor Turner afirmou que a vida social é caracterizada por fluxos que incluem períodos conflituosos, os quais denomina dramas sociais. Ou seja, o equilíbrio social é continuamente interrompido por dramas sociais, nos quais os conflitos estouram ao redor de figuras de importância social. As crises se instalam e ameaçam a continuidade do grupo, assim, demandando uma resolução, e as tentativas de restaurar a situação são realizadas (...) a

⁵⁷ Turner (1982)

resolução não é sempre a restauração da ordem anterior, e a cisão pode ser reconhecida como permanente (idem, p.8). No entanto, o autor acredita que os símbolos são capazes de unificar grupos sociais, articulando diferenças e parcialmente resolvendo tensões sociais, que por ventura possam surgir em momentos de liminaridade e interrupção do cotidiano (2005, p.25).

Nesta perspectiva de unificação, Turner chamou essa de liberação das pressões da vida ordinária de “antiestrutura” e a experiência de camaradagem ritual de “communitas” (p. 68), que pode ser normativa ou espontânea. Enquanto uma é imposta, regida por regras, a outra é conduzida pelo sentimento compartilhado, e de identificação.

Esses, no ritual, são todos tratados igualmente, reforçando um senso de “nós estamos todos juntos”. Pessoas usam a mesma roupa ou similares, deixando de lado indicadores de doença ou pobreza, baixo posto ou privilégio. Títulos formais são deixados de lado; algumas vezes, até mesmo os primeiros nomes não são usados. Em vez disso, pessoas chamam cada uma de irmã, irmão, camarada ou algum outro nome genérico (p.69).

Durante a pesquisa de campo foi possível identificar uma maior coesão entre as damas Gs e Trans, talvez por se reconhecerem a partir das experiências de liminaridade, e de vivenciar conflitos que possuem em comum. Como mencionado, as damas não cis, vivenciam de forma similar a experiência de representação dos papéis femininos na quadrilha, muito embora, a produção e o sentido dessa representação sejam completamente distintos. Na primeira imagem abaixo, uma dama G maquiando uma dama Trans. Na segunda imagem, uma dama G sendo ajudada pelo seu par, um cavalheiro, em seu penteado. Essa Communitas espontânea, de intimidade, é mais verificada entre esses sujeitos, onde se tem em mente que todas estão no mesmo barco. Tanto que muitas vezes presenciamos esse grau de camaradagem ouvindo algumas damas chamando outras de “mãe”, ou “mãezinha”, como se fizessem parte de uma grande família.

Figuras 51 e 52: Rede de apoio na produção para o espetáculo



Fonte: Acervo da Pesquisa (Belmiro, 2023)

Tanto na arte da montagem como na execução dos movimentos corporais durante a dança, as damas Gs não buscam uma mudança completa e irreversível de suas identidades. É uma mudança temporária. Mas também pode acontecer de uma mulher trans, após ter vivenciado a experiência em ser uma dama quadrilheira, decidir realizar a transição definitiva de sua identidade social. A despeito dessas duas possibilidades de transição da realidade identitária, Schechner indica que:

Rituais liminares mudam permanentemente o que as pessoas são. Ocorrem transformações. Rituais liminoides efetuam uma mudança temporária- algumas vezes, nada mais que uma breve experiência de *communitas* espontânea ou uma performance com várias horas de duração em um único papel. Ocorrem transportes. Transportes ocorrem não somente em situações rituais, mas também em performances estéticas.
 (...) todos treinam, praticam, e/ou ensaiam para, temporariamente, “deixar a si mesmos” e ser inteiramente “a quilo” que estejam performando (p. 71/72).

Na perspectiva do ritual liminoide de Schechner, observamos que ao representar a personagem feminina, as damas Gs treinam incansavelmente até atingir um grau de performance que seja capaz de creditar à personagem a autenticidade, e não fazê-la parecer algo visivelmente fictício ou “falso”, ainda que essa performance seja provisória, executada num tempo estabelecido, sem a pretensão de torna-la permanente. Existe um esforço de tornar real a identidade esperada e, para tanto, damas Gs utilizam-se de recursos que sejam capazes de contribuir na construção desse perfil identitário. O foco da técnica de treinamento do performer não é transformar uma pessoa em outra, mas em permitir que o performer atue entre as duas identidades; neste caso atuar é o paradigma da liminaridade (2011, p. 160).

Na experiência de preparação do corpo de uma Dama G, exige-se uma iniciação e uma consumação. Preparar sua personagem feminina a partir da modificação do rosto é uma experiência que não faz parte do seu cotidiano. Por mais que seja cada vez mais frequente em sua prática artística, trata-se de uma experiência formativa e transformativa. Segundo Dawsey (2005) pode ser considerada pessoal, mas também partilhada coletivamente. Em geral, as artistas transformistas iniciam a experiência de construção da identidade feminina a partir da raspagem de suas barbas. Em uma live no seu perfil de Instagram, quando se preparava para apresentação da quadrilha, Natacha Rachelly falou sobre a necessidade de realizar a extração de todo o pelo do rosto.

Se vocês pensam que dançar de mulher é fácil, não é fácil. Ontem eu tirei o chuchu, pra quem não sabe o que chuchu, é barba. Estou tirando novamente, machuca muito. Mas tem que tirar porque se não fica aquela tora verde (no rosto) e ninguém pode saber que eu sou homem. Eu estou todo machucado atrás (mostrando a nuca), esse é o processo, tem que se maquiarmos todo pra maquiagem fixar.

Figuras 53 e 54: Dama G Natasha Rachelly se preparando para o espetáculo



Figuras: Internet⁵⁸

Como pode observar-se no registro fotográfico da live, existe um rito de passagem do corpo masculino para o feminino, e que parece sacrificante e doloroso. Entretanto, em outro momento, a dama G relata que todo o processo de preparação estética vale a pena, pois trata-se de gratificante experiência que lhe promoverá reconhecimento e admiração alheia. A mudança lhe propiciará a “conquista de um espaço” e “realização de um sonho”. De acordo com Dawsey (2005),

Para essas experiências que interrompem o comportamento rotinizado e repetitivo-do qual elas irrompem-, iniciam-se com choques de dor ou prazer. Tais choques são evocativos: eles invocam precedentes e semelhanças de um passado consciente ou inconsciente- porque o incomum tem suas tradições assim como o comum. Então, as emoções de experiências passadas dão cor às imagens e esboços revividos pelo choque no presente. Em seguida ocorre uma necessidade ansiosa de encontrar significado naquilo que se apresentou de modo desconcertante, seja através da dor ou do prazer, e que converteu a mera experiência em uma ex-experiência (p.179).

Constatações como essas corroboram afirmação de Victor Turner (1987)⁵⁹. Segundo o referido autor, a subjuntividade que caracteriza um estado performático, liminar, surge como efeito de um “espelho mágico”, como um recurso de produção com ilimitadas possibilidades. Na divulgação do vídeo em sua rede social, Natasha compartilhou a experiência como uma forma de demonstrar a dificuldade em preparar seu corpo na construção da sua personagem e como se buscasse o reconhecimento pelo seu talento. Para Dilthey (2005), “a experiência

⁵⁸ Perfil de Instagram @natasharachelly_

⁵⁹ Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência de Victor Turner. In: Cadernos de Campo, 13 [2005]

incita a expressão, ou a comunicação, com os outros. Somos seres sociais e queremos dizer o que aprendemos como a experiência”.

Durante a entrevista, uma Dama G do Ceará confidenciou o processo de passagem de uma persona para a outra, enquanto se prepara para apresentar na quadrilha como dama: “quanto menos eu estivesse parecido comigo mesmo, para mim eu estava mais bonita. Com um olho marcante, contorno de rosto, um cabelo bem elaborado, e querendo ou não, a indumentária ajuda sim”. A mensagem transmitida pela produção estética revelada pela dama G corrobora com Dewey (2005), que considera a conexão intrínseca entre a experiência, seja ela natural ou social, e a forma estética.

A estética, então, refere-se àquelas fases que, numa dada estrutura ou unidade processual da experiência, ou constituem uma realização que atinge as profundezas do ser de quem tem uma experiência, ou constituem obstáculos e falhas que necessariamente fazem parte da alegre luta para alcançar a consumação, além do prazer e do equilíbrio- onde se encontra a verdadeira alegria e felicidade da realização (p.181).

Uma outra dama G da Paraíba, também relatou o momento da preparação de sua personagem, como se abrisse um portal de passagem para um outro lugar:

Quando eu estou me maquiando, ali no processo criativo, eu já estou incorporando, já estou buscando trejeito, eu já estou me sentindo realmente uma dama. A partir do momento que eu vou começar a me maquiar, começar a me produzir, já é algo que vem, quando estou com completa produção, que me olho no espelho, realmente eu me empodero de coisas que que talvez no dia a dia eu não consiga tanto.

Como se pode notar na narrativa da Dama G, o momento da preparação para a dança possui um ritual. O ato de se olhar no espelho e enxergar a potencialidade de transformação já faz parte do processo que mudará a realidade daquela artista em alguns minutos. Neste sentido, compreendemos que o processo de montagem, que torna viável a passabilidade, funciona como uma porta de passagem de uma estrutura para a antiestrutura, um momento de transitoriedade, ou de fuga provisória de uma realidade tida como “normal” / ordinária, ou como comportamento restaurado, como afirmou Schechner (2003). Por essa razão, concordamos com Turner ao afirmar que a performance é parte integrante da experiência e que existe uma relação com o ritual e o drama (2015). Essa experiência é, portanto, vivenciada como um rito individual, mas também coletivamente.

Outra experiência de ritual de transformação é também compartilhada por Luciano, artista transformista, que dá origem a dama G Perlla Rachelly. Na figura abaixo é possível observar parte dessa preparação que é feita com a retirada da barba, elemento considerado masculino. Segundo Duque (2019) a barba é um traço físico que distingue a mulher do

homem. Apagar os vestígios desses traços masculinizantes é umas das conquistas estéticas mais marcantes no ato do passar por (p.151).

Um outro elemento também característico no ato de transmitir o gênero construído pode ser observado na imagem abaixo, onde o artista demonstra a sua unha já está pintada de vermelho, assim como a sobrancelha parcialmente raspada e que será desenhada de acordo com a maquiagem que vemos na figura ao lado. O estilo utilizado vai depender da ocasião. Para as apresentações não oficiais, como ensaios, elas têm liberdade para usar tipos diferentes de cores e efeitos. Da mesma forma, ocorre com seus penteados e perucas, que também podem ser diferentes. Entretanto, quando trata de concursos, a estética precisa ser padronizada, juntamente com todas as outras damas.

Figuras 55 e 56: Dama G Perlla Rachelly depilando a barba no rito de iniciação



Fonte: Internet⁶⁰ e Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

Ao encerrar sua participação, as damas Gs retornam a suas casas e desconstroem a personagem, retirando perucas, maquiagens e outros acessórios que contribuiram para a identidade construída. Para Schechner,

O performer vai do “mundo habitual” ao “mundo performativo”, de uma referência de tempo/espaço à outra, de uma personalidade à outra ou às outras. Ele interpreta um personagem, luta com demônios, entra em transe, viaja pelo céu, ou pelo oceano, ou pela terra: ele é transformado, capaz de fazer coisas “em performance”, que ele não é capaz de fazer normalmente. Mas quando a performance acaba, ou a in da em sua parte final, ele retorna ao ponto em que começou. Na verdade, as maneiras de concentração a través da preparação e aquecimento e as maneiras de voltar a través do desaquecimento são liminares, estão entre o ordinário e o mundo da performance, servindo de transição entre um e outro (2011, p.163)

Mas quando se trata de uma dama que é representada pela mulher trans, o significado de desempenhar o papel feminino possui como significado corroborar com a percepção sobre a sua própria identidade, que é feminina, independente do contexto da dança. O papel

⁶⁰ Perfil de Instagram @perlla_rachelly

assumidamente feminino representa a sua própria condição de existência. Ele ultrapassa a apresentação artística. Diferentemente das drag queens ou transformistas, que se vestem de damas apenas nas programações festivas, a produção estética no exercício da passabilidade pressupõe um retorno à condição anterior ou a um estágio de reagregação, sinalizado anteriormente por van Gennep. “O ator que interpreta um personagem envolvido no fluxo da performance não é ele mesmo, mas, ao mesmo tempo, ele não é e nem deixa de ser ele mesmo” (Schechner, 2011, p. 164).

Como se percebe, performances femininas não são únicas. Elas possuem motivações distintas e são vivenciadas e executadas de formas diferenciadas, ainda que se trate de desempenhar o mesmo papel. Seja como for, todas as damas recorrem ao mecanismo da passabilidade, reconhecendo a sua importância na reafirmação das identidades femininas (sejam provisórias ou permanentes). Para artistas Gs ou pessoas trans, existe um consenso desse papel, tanto que delineiam as ações performadas na vida social, “eventos reais”, não somente como materiais a serem representados, mas como temas, ritmos e modelos de comportamento e representação (p.77). Durante os ensaios foi perceber que mesmo conscientes da responsabilidade em exercer um papel específico exigido pela quadrilha, todas as damas usavam das suas performances de maneira divertida e com prazer, afetando inclusive quem as observam.

Seja como for, o que podemos concluir é que independente de quem utilize da performance de gênero, seja dama G, dama trans, ou até mesmo pessoas cis, se tem como objetivo não se colocar enquanto um sujeito de identidade duvidosa, pois, dentro da dinâmica ritual da dança esse fato poderia deslegitimar a sua importância na festa. Faz parte do ritual de preparo, antes, durante e depois da performance, transmitir uma mensagem segura e legítima que permita que a festa/dança seja plenamente realizada e valorizada a fim de seja considerada uma tradição, que não se pode perder. Todos os brincantes ou quadrilheiros, independentemente de sua condição sexual, de gênero ou de sexualidade seguem roteiros de comportamento idealizados para garantir a manutenção do ritual. Ainda que os mecanismos e estratégias utilizadas por essas pessoas para alcançar esse resultado sejam diferentes, pois como afirmou Cavalcanti (2010), o rito cumpre sua função de tangenciar o mundo e a nós mesmos, com sua análise acessamos o centro moral e cognitivo das sociedades que os promovem.

4.3. Preparação para temporada

4.3.1 Dos ensaios

A produção de uma quadrilha para cada temporada é resultado da combinação de várias linguagens artísticas (verbais e não-verbais) e elementos cênicos e técnicos (cenários, trajes, painéis, adornos corporais etc.) que muito se assemelham a um musical, com dança e dramatização. Algumas pessoas costumam comparar o espetáculo de quadrilhas juninas estilizadas às escolas de samba, pela mesma proposta de desenvolver um enredo temático com o uso de desfiles de carros alegóricos. O uso desses recursos durante as apresentações, além de atenderem os anseios estéticos do grupo, funcionam como veículos de conteúdos culturais. A preparação para o espetáculo de uma quadrilha junina envolve uma série etapas, dentre elas, os ensaios coletivos, que geralmente são iniciados com 4 a 6 meses de antecedência ao momento junino. Os primeiros encontros ocorrem na sede das juninas, mas também podem ser realizados em quadras e ginásios escolares, ou até mesmo nos próprios locais onde os festivais são realizados. Os finais de semanas são os dias escolhidos para a primeira fase de preparação e, por isso, os ensaios terminam por adquirir um caráter de confraternização e de reencontro dos dançarinos.

Todo o percurso que será percorrido até os festejos de junho envolverá o trabalho de muitas mãos, onde cada um exercerá um papel fundamental em prol da quadrilha junina: a elaboração do tema pela diretoria, a criação da coreografia e a preparação corporal dos brincantes pelo especialista em dança; a produção cenográfica por uma equipe técnica composta por serralheiros, eletricitas, pintores e marceneiros; a produção dos figurinos realizados por costureiros e, por fim, a preparação da estética e da beleza realizada por diversos profissionais, tais como cabeleireiros e maquiadores.

Figura 57: Primeiros encontros da Diretoria com os brincantes da quadrilha Moleka 100 Vergonha



Fonte: Acervo da Pesquisa (Belmiro, 2022).

Observamos com atenção os ensaios da junina Moleka 100 Vergonha, Nesse processo de observação foi possível constatar que os ensaios seguem um ritual: iniciam com uma oração coletiva, seguida de aquecimento corporal e a passagem da coreografia, uma pausa onde muito aproveitam para fazer pequenos lanches que são comercializados na cantina da sede, continuação da coreografia, e por fim, concluindo com os avisos finais. A interação social promovida por essa ação ritual, reforça as relações de amizade entre os integrantes, e de compromisso e responsabilidade com a quadrilha, demonstrando o seu poder transformador da experiência individual e social (Langdon, 1995). Antes de chegarem aos ensaios, muitos integrantes deixaram suas casas ou ambientes de trabalho, e veem na possibilidade desses encontros uma oportunidade de diversão e de confraternização, rompendo com o fluxo da sua ação social, por um limite temporal (p.9). Noletto (2014), concorda que os ensaios podem ser considerados rituais, pois são vivenciados coletivamente, carregados de expressividade criativa, de eficácia e de comunicabilidade (p. 101).

A convivência durante os ensaios cria um campo intimidade entre os brincantes o grupo, que são oriundos de vários bairros da cidade, mas a maioria reside próximo à sede da quadrilha. São pessoas jovens, com idades entre 20 a 50 anos, de ambos os sexos, que ocupam variados cargos laborais, entre eles comerciários, trabalhadores informais, professores, maquiadores, cabeleireiros, profissionais liberais etc. A grande maioria do elenco de dança se identifica como homossexual, embora tenhamos identificado uma minoria que se identifica como heterossexual.

No início da temporada os brincantes ainda não têm noção do tema nem do repertório musical que serão utilizados no espetáculo. Enquanto se definem esses aspectos centrais para a performance da quadrilha, a passagem da coreografia ocorre com músicas já conhecidas das quadrilhas, como forró, xaxado baião e xote, através de aparelhos e caixas de som. Quando os festivais se aproximam os ensaios começam a ser acompanhados por uma banda chamada de Regional, composta por músicos experientes, com suas guitarras, flautas, baterias, contrabaixos e violões, além de sanfona, triângulo e zabumba. Essa é uma das partes mais onerosas da produção do espetáculo da quadrilha. O repertório musical em geral é amplo e diversificado, mesclando músicas autorais com outras já conhecidas pelo movimento quadrilheiro, englobando vários ritmos e gêneros musicais.

Ainda que envolvam todos esses aspectos, é a dança a principal característica da quadrilha junina. A dança não deve ser realizada de forma livre e eventual, mas ao contrário, deve ser intensamente ensaiada, a fim de que não se cometam erros durante a apresentação da junina nos dias de concurso. Quanto mais coreografada e bem executada for a coreografia,

mais encantamento causará na plateia, tornando o espetáculo um sucesso. Mas é importante que junto a execução dos passos, também estejam presentes a animação de seus dançarinos.

Quando os concursos estão próximos, os ensaios passam a ser fechados, sem a presença de pessoas que não façam parte do elenco da dança e do teatro, ou até mesmo da produção de adereços. Ouvimos dizer que esse segredo se dá pois existem “olheiros” de outros grupos que costumam frequentar os ensaios alheios para conferir o que os aguardam nos concursos. Durante esta temporada foi possível observar/participar de pequenos ajustes nos figurinos dos brincantes da quadrilha, pois é comum durante os intervalos, eles se reunirem para concluir o que não ficou pronto pelos costureiros, como bordados nas indumentárias.

Figuras 58 e 59: Ensaios da Moleka 100 Vergonha na Vila Sítio São João e numa quadra escolar



Fonte: Acervo da Pesquisa (Belmiro, 2022)

4.3.2 Do tema ao figurino

Os espetáculos realizados pelas quadrilhas estilizadas são um capítulo à parte nos festejos juninos. Muitos grupos se preparam com seis meses ou até um ano de antecedência para surpreender não somente o público, mas também aos jurados com seus temas, cenografia

e produção de figurinos. A apresentação de uma quadrilha, como um processo cultural, está carregada de motivações e simbolismos, onde coreografia, repertório musical, e encenação tem o poder de transmitir mensagens a plateia espectadora. Embora o espetáculo possua uma sofisticação artística, ele busca dialogar com a plateia de maneira íntima, como se quisesse estabelecer um sentimento de identificação por estar carregado de valores e outras dimensões da cultura e da vida em sociedade.

A cada ano, as quadrilhas juninas tentam inovar suas produções trazendo propostas temáticas que envolvam criatividade, ludicidade, reflexão e mudança social. Existem três momentos muito importantes para o elenco quadrilheiro. Um envolve o lançamento do tema, outro da divulgação do mapa, onde cada brincante tomará conhecimento de seu par e sua posição nas fileiras, e, por fim, o dia de anúncio do figurino, baseado na proposta temática da temporada, mas que é fechado para convidados e integrantes da junina. O dia de lançamento do tema da quadrilha é marcado por muitas expectativas de seus brincantes, equipe de produção e até mesmo de pessoas admiradoras das juninas. Em geral, ele é anunciado por meio das redes sociais, como se fosse um grande evento. Esse lançamento é realizado logo nos primeiros meses da temporada, e na ocasião a diretoria reúne todos os presentes para explicar como ocorreu o processo criativo e a proposta da temática.

A definição do tema é talvez a parte mais importante para a quadrilha, pois é a partir dele onde o espetáculo será desenvolvido, envolvendo repertório musical, coreografia, cenário, indumentária dos brincantes (figurinos, adornos, acessórios), a escolha dos brincantes que serão os destaques, conduzidos pela narração do marcador. Entretanto, para Cavalcanti (2010) o tema, também conhecido como enredo, nos modos carnavalescos, pode parecer enganoso, pois funciona apenas parcialmente como princípio organizador da narrativa ritual. O termo indica, no ponto de partida do processo de criação coletiva de um desfile, um ideal de unidade que assegura de fato uma espécie de moeda simbólica comum sempre pronta a ser trocada, desfeita ou renovada em muitos outros sentidos expressos simultaneamente em diferentes linguagens artísticas (p.119).

Em geral, quando planejam um tema, as quadrilhas estilizadas buscam abordar questões que ocorrem no cotidiano das pessoas. Em alguns casos, fenômenos que tenham um relevante interesse social são escolhidos para serem trabalhados nos enredos temáticos. Essa talvez seja a principal distinção das quadrilhas de outrora, que utilizavam o casamento matuto dos noivos como única proposta narrativa para o teatro da quadrilha.

Nas apresentações das juninas é muito comum que a plateia aguarde com grande expectativa pela revelação do tema que será apresentado, pois isso indicará se houve

progresso ou não na escolha temática em relação ao ano anterior. É a partir da reação dos espectadores, no desenvolver do tema, que a quadrilha perceberá se fez uma boa escolha. Analisando o uso dos sentidos da visão e da audição nos rituais festivos, Cavalcanti percebe que eles variam a partir da percepção do torcedor, em suas noções de tempo e de espaço. “A diferença se estabelece a partir da ativação ou da inibição da musculatura dançante e cantante. A ativação do movimento relaciona-se à adesão e à afirmação de uma identidade que culmina na ocupação integral da arena (2010, p.121).

Sobre essa “arena”, no caso das quadrilhas, elas adentram no arraial com a missão de desenvolver todo o seu tema em um dado espaço de tempo (em média 20-25 minutos). Quando está posicionada, todos os seus brincantes sentem-se como proprietários daquele espaço. Trata-se de ocupar integralmente esse território, que antes foi de outro grupo. Porém, como esse espaço não é definitivamente de nenhuma quadrilha, a solução é alternar a sua ocupação. Nesse sentido, Cavalcanti (2010), o espaço (arraial) é o centro de referência desse universo, e que tem primazia, e o uso do tempo está a seu serviço (p.122).

Durante a ocupação desse espaço, a quadrilha busca o apoio de sua plateia observando sua reação (gritos e aplausos). Assim como os jurados, há o risco de que as torcidas não consigam assimilar a evolução quadrilha, a partir de sua proposta temática, através das performances na dança ou no teatro. Neste caso, isso pode pesar na hora da avaliação de ambos. Da plateia, como parte integrante do espetáculo, vem a resposta de imediato, através de sua reação. Diferentemente do corpo de jurados, que não podem esboçar reação, pois não seria de bom tom manifestar uma emoção diante de todos. Portanto, também fazem performance.

A avaliação dos jurados será através das notas que serão reveladas após o término de todas as apresentações. Apesar de cada quadrilha ter sentido previamente a reação da plateia, o resultado final é sempre um elemento surpresa. A respeito dessa situação, Cavalcanti (2015), explica que mesmo quando os processos populares almejam, e alcançam, uma expressão estética elaborada, capaz de nos emocionar (...) correm sempre um risco: uma ideia pode dar certo e pode dar errado, um efeito idealizado pode não acontecer” (p. 19).

Uma vez lançado o tema da quadrilha é hora de preparar o enredo musical e a coreografia. Em geral, o repertório usado pelas juninas mesclam as músicas já conhecidas pelos brincantes juninos com canções da atualidade. Autorias de Luiz Gonzaga estão em todos os repertórios, juntamente com Marinês, Jackson do Pandeiro, os Três do Nordeste, Dominginhos, Elba Ramalho, entre outros grandes nomes da música brasileira. Os cantores

das bandas chamadas regionais, interpretam essas canções, que vão guiando casa passo coreográfico. O repertório também computa pontos na avaliação da junina.

A respeito da coreografia, deve estar de acordo com a proposta temática, mas sem comprometer o estilo performático considerado indispensável numa quadrilha junina: as experiências corporais da dança envolvem a realização de passos e movimentos específicos ritmados e repetitivos. Presente no imaginário da região Nordeste, os anavantus e anarriês da quadrilha junina se fazem presentes desde o período da infância, nos festejos familiares, ou nas escolas, que ocupam, até hoje, um lugar importante na transmissão dessa dança popular. Destaca-se que a caracterização desses espaços e também dos estudantes durante as festinhas juninas são sempre preparados de maneira muito lúdica reproduzindo a estética matuta e do ambiente ruralizado.

Em algumas quadrilhas, à coreografia que costumeiramente usam xote, xaxado e baião, são incorporados outros ritmos populares como samba, ciranda, coco de roda, frevo, maracatu, e passos realizados por grupos de danças regionais, folclóricas são amparados quase sempre por um trabalho de pesquisa. Neste sentido as quadrilhas, dialogam fortemente com outros contextos musicais, através da condução coreográfica que faz reviver a memória de muitos dos que assistem, reforçando a ideia de que a dança auxiliar no encantamento (Hanna, 1999, p. 339).

Uma vez estabelecida a proposta temática da junina, e avançado o processo de aprendizagem da nova coreografia, é realizada a divulgação do seu mapa, uma espécie de posicionamento dos brincantes nas fileiras da dança. É no dia da revelação do mapa onde os dançarinos descobrem quem serão seus pares e em qual fila ficarão. Para alguns, essa definição da diretoria pode revelar uma posição de status ocupada pelos brincantes, o que não ficou comprovado. Coincidentemente, os destaques do elenco, como o casal de noivos, rainha e rei do milho, ficam a frente dessas filas, o chamado “paredão” dividindo espaço com outros personagens e brincantes mais experientes da junina. Nesta temporada de 2023, a junina Moleka escolheu uma dama G para ocupar a primeira fila da quadrilha, que desde o ano de 2009 possui damas Gs em seu elenco, mas que nunca havia ocupado um lugar de destaque. O momento do mapa é bastante celebrado pelos brincantes.

Por fim, o figurino da quadrilha se apresenta como um dos principais elementos dos grupos. Além de fazerem parte da produção do elenco também são fundamentais na hora de pontuar as performances durante os concursos. Os trajes utilizados pelos brincantes são idealizados por figurinistas e costureiros que são contratados exclusivamente para sua confecção. Como um segredo guardado a sete chaves, a indumentária que vai complementar o

enredo da temporada, fica restrito à diretoria e sua revelação ao elenco só ocorre quando os festivais estão próximos de acontecer. Nenhum dos brincantes tem conhecimento dos trajes de forma completa antes do seu anúncio oficial. A partir do croqui, vem a compra dos materiais, dos tecidos e aviamentos, as provas nos ateliês, o bordado e colagens dos acessórios, que é compartilhado pelos dançarinos, que para custearem seus figurinos vendendo rifas e ingressos para os eventos realizados pelas juninas.

Para algumas juninas os figurinos são uma questão de status, onde buscam se destacar das suas concorrentes através de materiais mais nobres e conseqüentemente mais caros. Um figurino de um brincante pode chegar a custar quase 2 mil reais por temporada, se incluídos roupas, sapatos e acessórios como chapéus para os cavalheiros, e maquiagens e perucas, para damas. Essa estimativa poder duplicar quando se trata dos brincantes que assumem papéis de destaques, como é o caso dos casais de noivos, da rainha e do rei. Em geral são as próprias dançarinas, e também de alguns cavalheiros, experientes na área da beleza, responsáveis pela criação da produção estética, que podem durar horas antes do espetáculo.

Em se tratando de distinção entre os brincantes que assumem papéis sexuais/de gênero as indumentárias são as responsáveis por reforçar as diferenças. Enquanto os homens que dançam como cavalheiros vestem-se com kits considerados no padrão da masculinidade, como calças, camisas, coletes e chapéus, as damas- sejam cis, Gs ou trans- trajam vestidos, saias, corpetes e arranjos nos cabelos reforçando um padrão de beleza, glamour que não inerentes ao imaginário do que se trata a feminilidade.

4.3.3. Dos espetáculos e sua plateia

O formato da quadrilha na maior parte do país ainda está estruturado pela lógica de dança entre pares, por damas e cavalheiros, como nos moldes das danças executadas pelas quadrilhas europeias, com a disposição dos casais enfileirados, ou em círculos para execução da coreografia. Como ato mimético da vida social e seu imaginário galanteador, os cavalheiros se curvam em reverência as suas damas, beijam-lhes as mãos, seguram em suas cinturas, e se ajoelham ao centro durante os seus solos e rodopios pelos arraiás. O casal de noivos representa essa dualidade sexual e de gênero dos demais brincantes, sendo considerados os protagonistas do espetáculo.

A depender da localidade e da quantidade de quadrilhas, os festivais se estendem por mais de um dia. Durante a apresentação cada etapa (evolução) conta para pontuação, desde a

criatividade do tema proposto, da cenografia, da coreografia até do figurino. Todo o conceito estético da quadrilha através das cores e texturas escolhidas são importantes na avaliação dos jurados, mas são os dançarinos que desempenham papel fundamental no concurso. Todos os casais de dançarinos devem estar impecavelmente apresentáveis, produzidos de maneira padronizada, e de forma sincronizada apresentar a coreografia ensaiada durante os meses que antecedem o concurso.

Quando se anuncia o “Valendo!”, o marcador da quadrilha, já devidamente posicionado no arraial, anuncia a proposta temática da junina através de um diálogo com a plateia e os jurados. Em geral, o enredo que será representado por uma encenação teatral, envolve a história do casal de noivos, que será desenvolvida ao longo da apresentação até culminar no último ato, com a celebração do casamento. Neste momento inicial, são apresentados os personagens da peça, que em geral são pessoas que fazem parte da junina ou são convidadas. Durante a encenação inicial o elenco de dançarinos da quadrilha fica posicionado por trás de um grande biombo que separa as duas etapas do espetáculo, o teatro e a dança.

Após o início da dança, esse biombo ficará montado no fundo do arraial para encobrir a o trabalho dos demais componentes da quadrilha, que trabalham nos bastidores de sua produção, seja na montagem dos cenários, do preparo dos carros alegóricos, ou na ajuda da troca de roupa das personagens. Essa equipe de apoio trabalha de forma voluntária, mas existe também o pagamento pela prestação de serviços. Tudo tem que ser com a maior discrição possível para que não comprometa a apresentação, e nem que haja penalidades, nos casos dos concursos.

Figura 60: Abertura do espetáculo da Moleka 100 Vergonha no Campeonato Paraibano 2023



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

Após essa saudação, onde marcador iniciou a apresentação da quadrilha, vem o desenvolvimento da dança. A partir deste momento, os brincantes que dançam adentram no

arraial cantando a música oficial de sua junina, que também é entoada pela torcida que assiste das arquibancadas. É uma saudação inicial da quadrilha aos presentes, com a promessa de entrega de uma performance que seja capaz de transmitir uma mensagem importante e ao mesmo tempo emocionante. De acordo com Bauman (2008):

“As performances culturais são profundamente reflexivas, na medida em que são formas culturais sobre a cultura, formas sociais sobre a sociedade; elas são memoráveis e replicáveis, servindo assim como mecanismos de continuidade cultural; e são notavelmente eficazes em constituir públicos, disseminar conhecimento, eliciar comprometimentos e envolvimento participativos, levando as pessoas à ação, e mais” (p.8).

Num lapso de tempo, previamente estabelecido, todas as coreografias que foram ensaiadas durante meses devem ser executadas pelos brincantes. Seja pelo som da banda regional que toca ao vivo ou com um aparelho de som com canções gravadas, as performances dos brincantes ganham o ambiente do arraial, através do balancê frenético das saias volumosas, das levantadas de chapéus e das palmas constantes. Neste momento canhões projetam papeis brilhosos picotados como se fosse chuvas de prata ou de ouro.

Figura 61: Espetáculo da quadrilha na Pirâmide do Parque do Povo-Campina Grande-PB



Fonte: Internet⁶¹

Elementos na dança junina como anarriês e anavantus permanecem, assim como passeio na roça, damas em rodas, túnel e cestinhas de flores, enquanto outros vão sendo acrescentados ou modulados pelo processo de criação coletiva, como é o caso da presença dos carros alegóricos e de estátuas gigantes, que integram o desenrolar das performances rituais. Todo o esforço é no sentido de envolver a plateia espectadora ao ponto de encantá-la e

⁶¹ Perfil do Instagram da quadrilha Moleka 100 Vergonha - foto de Emanuel Tadeu.

conquistar o campeonato a partir da emoção gerada com as performances do grupo. Para Schechner (2011), palco não é apenas espaço físico, mas o agregado tempo/espaço/espectador/performer – gera uma força centrípeta que engole tudo o que acontece nele ou perto dele. Esta absorção para o centro é o principal paralelo entre o processo da performance e o processo do ritual.

Analisando os espetáculos de duas festas populares, o Boi Bumbá de Parintins e as escolas de Samba do carnaval carioca, a antropóloga Maria Laura Cavalcanti (2015), percebeu em suas incursões etnográficas a multiplicidade de formas expressivas justapostas ao longo da duração da atividade ritual: música, dança, formas plásticas e visuais, todas sobrepostas e interligadas no momento da realização. Dessa forma, compreendeu a importância da temporalidade dos rituais, reconhecendo-os como rituais de calendário, por ocorrerem em épocas distintas do ano, assim como o São João. “Muitas manifestações da cultura popular apresentam formas artísticas características, com organização expressiva e estética bastante elaborada e assemelhada à de formas dramáticas: são sequenciais, seu desenrolar obedece a uma determinada ordem preconcebida, com começo, meio e fim necessários ao sucesso de sua realização” (p.13).

Sobre as alegorias, Cavalcanti (2012) considera como um termo nativo,

Como expressões contemporâneas de uma extraordinária forma coletiva e popular, as alegorias (...) destinam-se ao consumo ritual, existem para a fruição da performance, para aquilo que elas mesmas fazem acontecer de modo eficaz. Entretanto, o efeito que provocam e a maneira mesma de provoca-lo são inteiramente distintos. É preciso então compreender a dinâmica narrativa de cada festa, o contexto da performance ritual estrito senso (...) (p. 166/167).

Na temporada de 2023, a Moleka 100 vergonha trouxe indicou o tema com o slogan “É de tirar o chapéu”. Com essa expressão procurou referenciar grandes personagens brasileiras, artistas notáveis que usaram desse acessório como um elemento marcante em sua estética. Foram mencionados Luiz Gonzaga, Zuzu Angel (estilista mineira que usou o chapéu de couro de lampião em um desfile de moda), Santos Dumont (aviador que também tem sua imagem marcada pelo uso do chapéu). No caso da estilista fora utilizada uma grande estátua da liberdade com o chapéu de couro, e em referência ao pai da aviação, a quadrilha trouxe ao arraial uma réplica do avião modelo 14 bis quase do tamanho do original. Além disso, um terceiro carro alegórico completou o cenário, uma cabeça esqueleto de boi, que se abria ao meio e vai surgir o padre para celebrar o casamento dos noivos. Da mesma forma que nas escolas de samba observadas por Cavalcanti (2012), a função mais relevante das alegorias é a

de realçar os tópicos de um enredo, elaborados também pelas indumentárias envolvidas no processo do espetáculo.

Ao elaborarem a expressão plástica e visual de um tópico do enredo, as alegorias terminam por falar muito mais do que o que foi sugerido pelo enredo, surpreendendo e abrindo aquele tópico específico a diversas outras cadeias de associações simbólicas, impossíveis de serem apreendidas simultaneamente pelo espectador. Elas são feitas para serem vistas por muitos olhos, que veem, dependendo de sua perspectiva de visão, aspectos inevitavelmente específicos e parciais (p.168).

A performance do grupo tentou surpreender a plateia utilizando da linguagem plástica e visual dos seus carros alegóricos: uma estátua gigante, um avião e um boi. E mesmo utilizando um grande investimento financeiro para construir essas três alegorias, a quadrilha não conseguiu alcançar o primeiro lugar dos concursos que participou, e muitos atribuíram a não compreensão do tema e dos adereços utilizados. “O efeito surpresa e de maravilhamento almejado depende de uma espécie de suspensão do fluxo temporal que resulta do acúmulo de elementos cênicos, musicais e coreográficos propiciatórios” (p.181). Mas nem sempre é possível garantir que a mensagem seja interpretada da mesma forma como foi idealizada.

Figuras 62 e 63: Alegorias no espetáculo da Moleka 100 Vergonha 2023



Fonte: Internet⁶²

Intervalando o espetáculo entre dança e teatro, o marcador vai narrando os próximos passos dos brincantes, interagindo com a plateia e chamando a atenção dos jurados. Durante um momento da dança o marcador anuncia também a performance de outro destaque da

⁶² Perfil Instagram da @juninamoleka

quadrilha, a Rainha do milho, que com uma música própria, desfila no meio do arraial, sendo reverenciada por todo o elenco. É curioso pensar que apenas a Rainha da quadrilha tem direito a esse momento. A Rainha da Diversidade, escolhida pela diretoria para representar a categoria LGBT da quadrilha não realiza o solo, participando do espetáculo apenas como dama. O seu momento como destaque da quadrilha restringe-se apenas ao concurso Festival das Estrelas⁶³, realizado à parte dos concursos oficiais de quadrilhas.

Ao ser questionado sobre a possibilidade de haver essa troca de Rainha (mulher cis) pela Rainha da Diversidade como oficial da quadrilha, Mahatma, presidente da junina, afirma que

Era uma coisa muito estranha para a cultura e para o povo daqui. Nós temos 90 % de gays na Moleka, então ter uma Rainha G talvez ela seja mais representativa do que a própria Rainha do Milho nossa. Estatisticamente falando é a rainha de todos. E a Rainha do Milho, não. Porque tem os festivais e tem também as duas. O que não impede, da nossa rainha ser trans, também não, não tem nada que impeça não. Eu não sei como é que faz no concurso, se o pessoal aceitaria. Eu não sei te responder. Eu acho que poderia. Eles são bem tradicionais (os organizadores), a gente rema muito contra isso, mas que não impede de um debate, uma pauta que eu possa levar também.

Figura 64: Momento do solo da Rainha da quadrilha-Campina Grande-PB



Fonte: Internet⁶⁴

Dando continuidade à parte teatral, o marcador da quadrilha pausa o momento da dança para que os atores dramatizem as cenas previstas no roteiro. Como prolongação do ato final, representado na encenação do casamento matuto, os brincantes performam algumas expressões como se fizessem parte da história que deu origem ao tema. A apresentação segue

⁶³ Esse momento será apresentado mais à frente.

⁶⁴ Perfil no Instagram da junina Moleka 100 Vergonha, foto de Emanuel Tadeu.

um ritual que se assemelha da experiência teatral, marcado pelo início, meio e fim. Em Campina Grande, o tempo estabelecido para apresentação pela comissão organizadora é de até 25 minutos para cada grupo. Segundo Cavalcanti (2010) no cerne da performance ritual, (...), como condição para a competição, o tempo é quantitativamente homogeneizado pela cronometragem. E “essa obediência ao relógio” faz parte do processo de ritualização (p.119).

Como vimos anteriormente, a plateia possui vários papéis durante uma apresentação. Nas quadrilhas juninas a plateia não é somente espectadora. Como torcida, incentivando os brincantes na interação do jogo, alguns presentes vão vestidos com camisas das juninas, levam bolas de festas, cornetas, gritam e cantam as músicas juntos com o elenco quadrilheiro. Mas também podem funcionar como uma comissão julgadora não oficial, identificando elementos considerados positivos/negativos, possíveis erros, que podem ser visíveis durante as performances.

A plateia que acompanha de casa, através da transmissão do espetáculo pela internet (as lives pelo canal Youtube), também participam dessa análise como jurados, onde alguns elogiam e torcem pela junina e outros detonam a performance apresentada. Para muitos que assistem quadrilha nos arraiais trata-se de uma experiência extraordinária, pois está associada a um ritual artístico, diferente do que estão habituadas nas práticas cotidianas, e que no final das contas é feita para eles (Cavalcanti, 2012, p. 166).

Figura 65: Plateia no Concurso Paraibano de Quadrilhas em João Pessoa-PB



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

Sobre ritual e teatro, a autora indica suas semelhanças: ambos requerem hora e lugar certos para existir, exigem interações corporais plenas, constituem encontros diretos entres pessoas. De forma singular, experimenta-se uma multiplicidade de formas expressivas justapostas ao longo da duração da atividade ritual: música, dança, formas plásticas e visuais, eventualmente formas dramáticas- todas sobrepostas e interligadas no momento da realização.

Sua natureza expressiva requer duração temporal especial, dotada de materialidade e concretude, e ambos pedem ensaios, muito trabalho preparatório (Idem, 2015, p.9/11). A apresentação da quadrilha quando ocorre o casamento dos noivos, que é o ápice do espetáculo. A história do casamento dos noivos matutos, que antes se tratava de um reparo moral, diante da escolha dos noivos, agora incorporam discussões sobre a vida cotidiana relacionadas com a ética, a política, a violência, a negação dos direitos, a preservação do meio ambiente, entre outros.

Seja qual for o tema abordado é necessário que haja o ritual teatralizado do casamento na quadrilha. Eles em geral são distribuídos em quatro fases características dos dramas sociais, da forma como são apresentados por Victor Turner (2008): ruptura, crise, ação corretiva/reparadora e reintegração. A ruptura pode ser compreendida com o fato ocorrido que desencadeou a crise a ser resolvida pelos integrantes do drama. A partir da explanação do problema (que deu a origem ao tema da quadrilha) que deflagrou a crise, as personagens precisam achar a solução. Geralmente é em nome do amor que a performance do noivo, da noiva e demais participantes do teatro apresentam sua proposta de resolução e por fim, através do casamento, o problema parece ter sido resolvido e conseqüentemente a reintegração familiar e social foi alcançada.

Figura 66: Momento do casamento dos noivos finalizando o espetáculo da quadrilha.



Fonte: internet⁶⁵

⁶⁵ Página do Instagram da @juninaMoleka

A resolução do problema encontrada pelos atores durante encenação da quadrilha, tem na verdade como objetivo levar a plateia a refletir sobre questões conflituosas na vida cotidiana, do mesmo modo que o teatro. Desta forma, os rituais populares cumprem um importante papel. Nesse sentido é pertinente lembrar Victor Turner (1987), quando afirma que as performances culturais “não são simples reflexos ou expressões de uma determinada cultura, ou mesmo de suas mudanças”, mas, “agentes potenciais de transformação, representando uma espécie de olho, por meio do qual as culturas veem-se a si mesma” (p.24).

Na medida em que ocorra uma identificação com a proposta temática e com a energia emanada pelos dançarinos, a plateia vai participando ativamente da performance. A plateia é motivada a tal ponto que não apenas assiste de forma neutra ou meramente contemplativa, mas se tornar parte integral do espetáculo. “Na relação performer/plateia o resultado da performance nunca estará definido e concluído. Novas possibilidades imaginativas emergem os significados podem ser recriados. Outra característica é que a performance é sempre envolvente” (Schieffelin, 1985, p. 721).

Em Campina Grande, os concursos sempre foram realizados na Pirâmide do Parque do Povo, local onde o público disputa lugares nas arquibancadas para apreciar a apresentação das quadrilhas da cidade e regiões circunvizinhas. Grande parte dessas pessoas que assistem as apresentações fazem parte de torcidas das quadrilhas, são parentes ou amigos dos dançarinos, portanto já possuem certa ligação com os grupos, tendo a dimensão de sua dedicação para realizar aquele evento.

De acordo com Nóbrega (2010), ao público cabe apreciar os espetáculos quadrilheiros, aplaudindo, vibrando e interagindo entusiasticamente, contribuindo para a empolgação e determinação dos dançarinos. Ambos os tipos de quadrilhas atraem grande plateia. Porém, os grupos estilizados chamam mais a atenção dos espectadores, pela linguagem contemporânea das apresentações, com sons, cores e coreografias criativos, um modelo mais efervescente e empolgante, melhor adaptado ao modelo de megaevento proposto pelo Maior São João do Mundo.

Figura 67: Plateia na Pirâmide do Parque do Povo- Campina Grande



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

Para que uma quadrilha junina alcance a vitória em concursos como esses, é necessário que conquistem os jurados que as avaliam seguindo diversos critérios baseados em etapas distintas. Eles avaliam cada etapa do espetáculo desde a entrada à saída do arraial, a animação, a harmonia, o figurino, o desempenho do marcador, o repertório escolhido, a encenação do casamento matuto e toda a relação desses atributos com a proposta temática. Todas as quadrilhas buscam renovar seus espetáculos se reinventando. Esse trabalho envolve reuniões constantes entre a coordenação e os quadrilheiros, cujo objetivo é trocar informações sobre a temática da temporada, se a dança que está sendo bem desenvolvida, durante a execução das coreografias, se a evolução, o alinhamento e sincronia estão de acordo com as músicas que estão sendo tocadas. As vestimentas, por exceção ficam a cargo apenas da diretoria e da equipe de confecção dos figurinos.

Figura 68: Jurados no Campeonato Etapa Campina Grande



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

Na imagem anterior é possível observar que enquanto a imprensa apresenta o concurso, a mesa está composta por um corpo de jurados, que observa a performance da quadrilha que se apresenta. Na maioria dos casos, são produtores culturais, artistas locais, educadores, com experiência em variadas performances artísticas, dentre elas, dança e teatro e que não podem ter conexão com nenhum grupo participante. Suas notas acompanham a evolução das quadrilhas e em geral são guardadas em sigilo pela organização do evento até o final do certame.

É muito comum que após a divulgação do resultado, as diretorias das quadrilhas que não alcançaram os primeiros lugares busquem saber as notas e as suas justificativas. Em alguns casos, alguns integrantes ou simpatizantes das quadrilhas quando conseguem acessar essas informações nas fichas de avaliação divulgam através de fotos nas redes sociais, questionando as notas atribuídas, como um ato de revolta ou não aceitação do resultado final. Muitas recorrem através de recursos para que os resultados sejam revistos. Essa tentativa de invalidar os resultados dos concursos é algo comum, e demonstra que para alguns grupos

participantes o mais importante é a sua reputação e não apenas buscam pela recompensa financeira, mas se aprimoram a cada ano para manter o status de reconhecimento e de prestígio, consolidando-se como referência no movimento quadrilheiro.

4.4. Rainha da Diversidade em destaque: reconhecimento e status.

Nas décadas recentes é notória a presença nas quadrilhas juninas das Damas Gs e de outros atores representativos da comunidade LGBTQ+. O crescimento do interesse da participação nas quadrilhas juninas por parte da população LGBTQ talvez se dê pela visibilidade e acolhimento que este movimento tem proporcionado. Em algumas regiões, a valorização dessas artistas alcançou uma mudança estrutural nos festivais. Em Campina Grande, o Festival das Estrelas que premia os melhores destaques das quadrilhas juninas da região tem como categorias participantes Rainha, Casal de Noivos, Casal Junino e recentemente abriu uma nova categoria, a Rainha da Diversidade, também conhecida como Rainha G. Com essa referida mudança, ocorrida no ano de 2018, foi possível constatar que não houve necessariamente uma ruptura com a performance cultural ou no ritual das apresentações tradicionais, mas uma reedição dessas manifestações, ao permitir a inserção de sujeitos com performances de gênero divergentes ao que sempre foi considerado padrão.

Se para alguns críticos de quadrilhas estilizadas as damas G não podem ser consideradas mulheres, dentro da própria quadrilha e nos certames elas são reconhecidas como verdadeiras estrelas. A categoria da Rainha G comprova que não se trata de um simples destaque da quadrilha, mas do reconhecimento que existem muitos artistas que são plenamente capazes de assumir papéis de gênero, independente da sua condição biológica. No concurso, a Rainha da Diversidade é sem dúvida o ponto mais expressivo das mudanças ocorridas no universo quadrilheiro. Como afirmou essa dama G durante uma conversa, “Como dama eu me senti num momento mágico, uma coisa inexplicável” porque “estamos quebrando barreiras e levando o nome de nossa bandeira LGBTQI para o mundo junino”.⁶⁶

Em geral, os concursos que envolvem destaques das quadrilhas juninas, e neste caso, a categoria G/ da Diversidade são realizados nos mesmos locais onde são realizados os concursos das quadrilhas. Em Campina Grande, a Pirâmide do Parque do Povo sempre foi o local escolhido para receber em suas arquibancadas torcidas, compostas pelos próprios

⁶⁶ Por questões éticas, foi preservado o anonimato da pessoa entrevistada, e também pelos dados terem sido obtidas por meio de uma entrevista informal (no trabalho final atenderá com rigor à exigência da autorização por escrito).

brincantes quadrilheiros e também familiares, que estão prontos para gritar por seus candidatos. Alguns deles prestigiam suas candidatas trajando camisetas estampadas com suas fotos. É muito comum que nos bastidores alguns amigos das candidatas a Rainha G auxiliem no preparo do figurino ou da produção.

Figura 69 e 70: Sulla Star no Concurso da Rainha G/ da Diversidade 2022



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2022)

Durante nosso trabalho etnográfico foi possível acompanhar como se realiza a escolha da representante do movimento LGBT na quadrilha e no concurso das estrelas. Na quadrilha, em geral, são escolhidas as drags que já tem certa experiência na arte do transformismo. São as damas Gs que sabem não somente se montar de forma eficiente, mas de interpretar qualquer tipo de personagem.

Para participar dos festivais ou concursos é preciso obedecer às normas que estão presentes nos regulamentos, e, neste caso, eles seguem critérios baseados nessa estrutura. Segundo uma dama G, “o penteado das perucas, a maquiagem bem marcada, os bordados do vestido devem estar condizentes com as demais dançarinas, pois a finalidade é “mostrar que nós somos todos iguais”. Tal colocação nos fez refletir que talvez as diferenças ainda não são tão bem vindas assim. Na dinâmica do pensamento dominante há de se obedecer às hierarquias de sexo/gênero, e para tanto, ainda que os sujeitos tenham a liberdade de manifestar sua arte através da performance de gênero, a passabilidade é um recurso que jamais pode ser descartado.

Durante a temporada, as candidatas buscam conseguir o papel de destaque participando dos ensaios muito bem montadas. Em 2023, não houve concurso interno para a escolha da representante da quadrilha, mas ficou claro que havia uma disputa não oficial para alcançar o posto. Foi possível verificar que algumas chegam a exagerar nas produções, utilizando perucas bem penteadas, maquiagens bastante marcadas, com figurinos criados com

muito glamour, especialmente para chamar a atenção da diretoria da quadrilha e assim alcançar o posto de Rainha G.

Figuras 71 e 72: Candidatas a Rainha G/da Diversidade da Junina Moleka (2023)



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

Não está claro quais os critérios para a escolha da diretoria, mas foi possível identificar no discurso do coreógrafo durante o anúncio da temporada que se tratava de um reconhecimento pela desenvoltura, talento e comprometimento com a junina. O sentido da disputa e a possibilidade de reconhecimento e de premiação, motiva diversas damas Gs a quererem concorrer para a vaga, por esse motivo, aperfeiçoam suas produções, utilizam da rede de apoio que já possuem com os certames de misses e de drags no estado da Paraíba. Entretanto, apesar de haver o incentivo por parte da diretoria da quadrilha, e de algumas poderem contar com as colaborações das mais experientes em concursos, inclusive de concursos de misses, foi possível identificar algumas relações de conflito entre as candidatas. Durante uma conversa, uma das damas Gs relatou da insatisfação do mecanismo de escolha entre as candidatas. Um outra que já havia sido rainha G disse que não ficou satisfeita pela forma como fora substituída, que segundo ela, nem teria sido avisada sobre.

Em outro momento, uma candidata à rainha desabafou sobre uma suposta falsidade por parte de uma dama que estaria lhe ajudando durante o processo de preparação, mas que por suas costas a estaria prejudicando apoiando outra concorrente. Neste caso, revelou-se o apelo para as crenças religiosas para que a protegesse. Como se pode perceber, as falas sugerem conflitos entre as damas Gs por espaços de prestígio dentro da quadrilha, ou seja, o processo de escolha e de premiação dos concursos terminam por determinar a distinção entre as categorias. Por mais que a categoria Rainha G ou da Diversidade se configure como uma grande conquista e oportunidade de reconhecimento da quadrilha pela performance dessas

artistas, não significa dizer que inexistem disputas internas, para além das concorrentes do concurso. Entretanto, foi possível observar a coexistência entre o conflito e solidariedade que as une, como uma consciência de pertencimento, e que as deixam plenamente conscientes dos princípios e das causas que as unem, para além das questões pontuais.

Embora que exista apoio por parte da diretoria, e dos amigos brincantes, a escolha pela “melhor” ou aquela que representará toda a comunidade LGBT da quadrilha, sobretudo, as damas Gs, ainda é um processo complexo, que envolve motivações desconhecidas por parte de quem tem o poder de escolha. As imagens abaixo retratam o momento no qual foram anunciados todos os destaques da quadrilha Moleka 100 Vergonha no ano de 2023, dentre elas o de Rainha da Diversidade.

Figuras 73 e 74: Escolha da Rainha G/da Diversidade da Junina Moleka (2023)



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

Uma vez escolhida a representante da diversidade da quadrilha, inicia-se o processo de preparação para o concurso entre os demais grupos locais, estadual e nacional. Os concursos também ocorrem durante o período junino e envolve toda uma produção específica. Durante a apresentação no festival das estrelas, que ocorre em Campina Grande (etapa classificatória) e em João Pessoa (concurso estadual), a candidatas à Rainha G de diversas quadrilhas de Campina Grande, e também de pequenas cidades vizinhas, precisam caprichar em suas apresentações, criando figurinos e coreografias, específicas, distintas do enredo temático da quadrilha. Todo o processo de construção da personagem é auxiliado por ex-rainhas e outras damas Gs da sua própria quadrilha, além de amigos e familiares. Esse mesmo público é o que compõe a plateia durante a execução de sua performance, juntamente com os demais dançarinos da quadrilha.

Ao chegar o momento da apresentação, as candidatas ao título de melhor Rainha, são anunciadas pelo apresentador do concurso, que faz um discurso sobre seu histórico, quanto tempo dança na quadrilha, o bairro onde mora, como se fosse um concurso de miss. Quando

chama pelo seu nome artístico elas entram sozinhas no arraial, sem a presença de algum integrante da quadrilha, visivelmente nervosas, mas prontas para apresentar sua performance aos jurados- que em geral são os mesmos que participam dos concursos das quadrilhas- em pouco mais de 2 minutos.

Durante as apresentações do concurso na categoria Rainha, foi possível observar que existe a performance da candidata, mas também é compartilhada pela plateia, que como uma torcida organizada aclama emocionada o desempenho dessas dançarinas, com gritos de guerra, e vestidos com as camisas de seus “times”, no caso, seus nomes artísticos. “As performances culturais são profundamente reflexivas, na medida em que são formas culturais sobre a cultura, formas sociais sobre a sociedade; elas são memoráveis e replicáveis, servindo assim como mecanismos de continuidade cultural; e são notavelmente eficazes em constituir públicos, disseminar conhecimento, elicitare comprometimentos e envolvimentos participativos, levando as pessoas à ação, e mais” (Bauman, 2008, p.8).

Na figura abaixo, o presidente da quadrilha Moleka 100 Vergonha com a dama G Laryssa Rachelly eleita a melhor Rainha da Diversidade no Festival das Estrelas, promovido pela Associação das Quadrilhas Juninas de Campina Grande, juntamente com a prefeitura municipal.

Figura 75: Laryssa Rachelly, Rainha da Diversidade da Moleka 100 Vergonha 2023



Fonte: internet⁶⁷

Foi interessante descobrir que existe a tendência para uma maior participação de Damas Gs na categoria de melhor Rainha G/Diversidade, no Festival das Estrelas de Campina Grande. No processo de pesquisa, foi possível perceber que, em geral, as mulheres trans não costumam participar desta categoria, embora o termo “Diversidade” esteja presente. De

⁶⁷ Perfil do Instagram da Junina Moleka

acordo com alguns organizadores dos concursos, há falta de esclarecimento acerca das categorias identitárias, e por essa razão são geradas algumas confusões acerca da participação de pessoas trans nesta e nas demais categorias do Festival. É curioso pensar que a ideia de criar uma categoria “Rainha da Diversidade”, que teoricamente transparece uma amplitude em termos de categorias identitárias, parece não considerar outras formas de participação, como homens trans ou pessoas não binárias, por exemplo. Na temporada de 2023, ocorreu um episódio que ganhou repercussão social a respeito de uma possível censura por parte da Associação de Quadrilhas de Campina Grande em relação a participação de uma mulher trans na categoria de melhor Casal Junino (um par composto por um cavalheiro e uma dama).

Na concepção de alguns representantes da Associação das quadrilhas, para que uma mulher trans pudesse participar do Festival como mulher, seria necessária a apresentação de um documento comprovando sua identidade retificada. Esse fato nos remeteu ao que Noletto (2020), afirmou sobre um documento civil de identificação ser considerado legitimador da identidade do indivíduo “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 se constitui como um documento que fornece pistas relevantes para a aferição da cisgeneridade dos sujeitos” (p.11).

Uma outra opção colocada pela organização do concurso seria a candidata trans participar do certame na categoria Rainha da Diversidade. Entretanto nem todos concordaram com tal posicionamento, o que provocou debates nas redes sociais.

Figuras 76, 77 e 78: Postagens na rede social Conexão Junina



Fonte: Internet⁶⁸

Após algumas discussões ficou acordado que o casal poderia participar do certame sem nenhuma proibição. Um dos defensores dessa participação foi o presidente da junina Moleka, quem alegou que não se podia restringir a participação de qualquer pessoa, independentemente de mudança de nome social. Segundo ele, a inclusão dessas dançantes está relacionada com um dos direitos legitimados pelo Estado, além do mais já havia ocorrido em outros momentos a participação de damas Gs na categoria de melhor Rainha da quadrilha, sem ser na categoria G/ Diversidade. Essa situação nos revelou que existem ainda muitos desafios para a efetiva participação das pessoas que se identificam como LGBTs, não somente nas quadrilhas, mas também nos certames.

A polêmica sobre a legitimidade ou não das mulheres trans nas categorias onde apenas mulheres (biológicas) participam demonstra a necessidade de adequação dos regulamentos dos concursos às mudanças ocorridas na sociedade. É possível afirmar que talvez algumas damas trans por não se identificarem como “Gs” não sintam o desejo de concorrer nesta categoria? Podemos dizer que em parte, sim. Se nos basearmos na narrativa das mulheres trans ouvidas nesta pesquisa, elas não são artistas G, ou de performance G/ ou drags. Elas são mulheres, inclusive se identificando como mulheres hetero, por preferirem se relacionar sexualmente com homens. Apenas as damas Gs da junina pesquisada já disputaram a categoria da Diversidade nos concursos. No Festival das Estrelas parece-nos que essa categoria foi pensada para as primeiras artistas transformistas que surgiram alguns anos atrás, como forma de reconhecer e premiar suas performances. Mirou-se apenas nas artistas drags, e não nas mulheres trans nem as travestis.

Foi interessante descobrir que a dificuldade em ser reconhecida pelos organizadores dos concursos também é vivenciada dentro da própria quadrilha como relatou uma Rainha G do estado do Ceará, que se sentiu injustiçada por ter sido substituída por uma rainha mulher:

Eu tenho um dom de saber fazer aqui e... eles botaram uma rainha cis, só por conta de que é uma mulher, as vezes não sabia, as vezes nem queria, então tipo, eu acho que é muito injusto, porque você acaba até mesmo desmerecendo sua quadrilha, e o potencial dela. Tipo, o potencial da quadrilha está nas pessoas que sabem, que não tem oportunidade, e acaba fazendo só por fazer. A gente não é muito valorizado neste aspecto, então a gente tem que valorizar a nós mesmos. É muito chato isso, entendeu? Tirar toda uma projeção da quadrilha por conta de uma bobagem como essa. Eu já cheguei a ouvir, porque tem que ser mulher, ah, mas, por que? Ele vai estar montado na figura feminina, então, eu acho isso uma tremenda falta de respeito. Porque as vezes as pessoas que querem, tem o potencial, e chega a

⁶⁸ Perfil no Instagram @conexaojuninaoficial, publicado em 18/05/23.

comparativo no meu caso, alguém que sabe o que quer e não está lá só por conta de que não é uma mulher cis.

De toda forma, participar de quadrilha junina é um processo individual e voluntário, e depende de onde a pessoa se sente mais acolhida. Mesmo com todas as regras e desafios, muitos dos brincantes se sentem felizes e gratos pela oportunidade de participação nos grupos. Principalmente se forem dama G. Quando questionada acerca da participação na quadrilha, uma Rainha G afirmou que essa oportunidade se coloca como instrumento de reivindicação por reconhecimento da performance artística e também de sua existência.

A nossa participação é fundamental para o crescimento do espaço LGBTs, tendo em vista que algumas quadrilhas aqui na cidade não aceitam dançarinas transformadas como nós; estar na Moleka sem vergonha e dançar da forma que gostamos e nos sentimos bem é maravilhoso. É uma visibilidade muito grande e querendo ou não esse espaço que é aberto sem haver distinção de opção sexual é muito produtivo com saldo altamente positivo em nossa sociedade⁶⁹

Como se pode perceber, a junina Moleka 100 Vergonha se configura como um espaço importante no imaginário da entrevistada. A depoente, assim como outras damas Gs, enxergam na quadrilha um ambiente onde a inclusão e o respeito à diversidade estão presentes. Talvez essa posição da junina Moleka decorra do fato dela ser uma das pioneiras no quesito da diversidade, e também por sua diretoria possuir considerada maturidade e experiência nas competições, em seus vinte anos de existência. Mas, ainda que represente esse acolhimento para a pessoas LGBTs, se propondo a transformar a situação de preconceito e discriminação, a quadrilha se encontra limitada em sua atuação, pois existem instâncias acima de sua autonomia que seguem a estrutura cisnormativa e suas expectativas de gêneros sobre os corpos que ali se encontram.

⁶⁹ Por questões éticas, foi preservado o anonimato da dama G entrevistada.

CAPÍTULO 5

TRAJETÓRIAS DA EXPERIÊNCIA DE PESQUISA

Antes de dar início à parte final desta pesquisa, pedimos permissão para descrever nossas vivências utilizando o pronome na primeira pessoa. Acreditamos que tal iniciativa possa facilitar a compreensão do caminho que me trouxe até aqui e para me deixar expressar a experiência de forma intimista e afetiva, como se escrevesse um diário de campo. Partindo das orientações metodológicas de Max Weber (1977), entendo que é conveniente que um pesquisador, ao tentar alcançar o significado de um fato cultural, compreenda um fenômeno social de forma que ultrapasse as manifestações concretas, as evidências óbvias que nossa sensibilidade nos possibilita. Penso que o cientista social deve esforçar-se por superar a simples descrição dos fenômenos. A descrição dos fenômenos não consegue extrapolar o significado dos fatos e, portanto, não explica o fenômeno em observação com a relevância que ele tem para a ciência, como sendo um fato cultural.

A significação cultural de um determinado objeto não é dada de forma explícita pelo mero objeto. Ela é alcançada pelo desdobramento de uma série de aspectos de ordem subjetiva, os quais têm uma imensurável possibilidade de fornecer informações de caráter científico⁷⁰. É aqui onde ganha destaque a dimensão subjetiva do pesquisador. No sentido weberiano, toda a bagagem de valor, a dimensão de relevância dos fatos observados, terá protagonismo na formação do conhecimento científico sobre um fato social. Esse nível de síntese aparece como pré-condição para todo conhecimento possível: o universo do conhecimento é infinito, mas apenas uma parte finita desse universo é significativa, relevante aos interesses do pesquisador, e esse significado está diretamente associado ao interesse que tal fenômeno tem para o cientista social.

Tenho procurado manifestar, na extensão deste texto, que meu interesse por compreender a construção das damas Gs, no âmbito das quadrilhas juninas, decorre de uma série de vivências subjetivas, pessoais. Entendo que esse interesse é formado por aquelas ideias de valor que compõem minha concepção de mundo, bem como as influências teóricas que me inspiraram a conceber essas ideias. Deixar transparecer essa dimensão subjetiva não deixa de marcar um ponto de conflito, enquanto à minha posição de pesquisadora no trabalho científico: como analista que julga e como sujeito que sabe. Seguindo os ensinamentos de Weber procurei não incorrer na esfera dos julgamentos de valor, nesse ato explícito do senso comum que não pertence à ciência. Em certa medida, toda síntese é um ato criativo que integra diversos elementos. Nesse caso, o caos de vários elementos que se oferece para observação a partir do fenômeno, adquire ordem e significado do sujeito que cria um quadro geral, uma contenção abstrata e integradora. As percepções particulares que, como soma, formam um universo infinito, encontram um limite e uma ordenação na síntese valor-significação. O mundo empírico apenas transita pela particularidade. É nesse ponto que gostaria de chegar com estas observações teóricas. A tensão gerada por um objeto de conhecimento significativo para mim e a subjetividade que compõe minha identidade como pesquisadora configurou um conflito que, no andamento da pesquisa, precisei dirimir.

Neste sentido a escrita deste trabalho foi desafiadora por inúmeros motivos. Em primeiro lugar, talvez o motivo que mais pesou, foi o fato de carecer de qualquer experiência como pesquisadora no campo das tradições culturais nordestinas, especialmente em aquelas que envolvem o entramado das relações de gênero. Compõem minha trajetória acadêmica uma

⁷⁰ Patrick Watier (2002) nos lembra que foi Weber sugeriu uma série de conceitos para demarcar aspectos subjetivos que, em um processo de pesquisa, podem ser instrumentalizados como ferramentas analíticas. Entre outros, podemos mencionar conceitos como imputação causal, saber nomológico e regras da experiência.

investigação sobre os direitos da infância e adolescência durante a graduação em Serviço Social; um estudo de caso de uma política de redução de danos de álcool e outras drogas, numa especialização em Recife; minha dissertação de mestrado sobre o direito à terra e a propriedade de populações negras quilombolas do Maranhão. Minha experiência como pesquisadora nunca havia chegado perto de questões tão complexas, e desafiadoras, quanto os estudos de gênero e de sexualidade, realizados em um lócus pautado por um pensamento patriarcal, como é o caso dos festejos juninos.

Em segundo lugar, algumas dificuldades na realização da pesquisa surgiram no processo de inserção no universo da pesquisa, não porque se tratasse de um campo fechado ou inacessível. Ao contrário. O grande desafio foi a impossibilidade de executar a pesquisa empírica em tempo oportuno, devido à pandemia da Covid 19, ocorrida justamente no período planejado (2020-2022). Como resposta ao primeiro desafio, foi realizada uma intensa tarefa para compreender categorias conceituais e pressupostos teóricos, que envolvesse principalmente questões de identidade de gênero e de sexualidade. É possível que não se tenha atingido esse objetivo de forma suficiente. Entretanto, tratando-se da importância e infinidade de possibilidades de compreensão do que se trata a questão da identidade, arrisco dizer que talvez, em menos tempo que esperamos, alguns pressupostos sobre o tema já sejam ultrapassados por outros. Se todas as perguntas até aqui não foram respondidas, é possível, talvez que jamais sejam. Como saber?

Em relação ao segundo desafio, a força tarefa foi no sentido de cumprir cada etapa necessária estando presente nos momentos de ensaios e apresentações da quadrilha que só retornaram suas atividades ordinárias no ano de 2022. O mundo havia parado com a pandemia. Só víamos máscaras por todos os lugares. Ninguém mais se reconhecia. Os noticiários dividiam suas reportagens entre os números de mortes do dia e as novas regras de convivência. Aliás, conviver tornou-se proibido. Álcool em gel passou a ser item indispensável em todas as casas e escasso nas prateleiras das farmácias. Mas como ir à farmácia, se não podia sair às ruas sem o julgamento alheio? “Fique em casa” era a frase mais ouvida a cada minuto. O medo de perder a vida ou algum ente querido tornou-se o maior dos pesadelos, e pior do que perdê-lo, era o impedimento em se despedir. Tudo isso por causa de um vírus invisível.

Como tentativa de fingir “normalidade”, muitas instituições, sobretudo educacionais, resolveram seguir o fluxo, na tentativa de minorar os prejuízos causados pela paralização das atividades presenciais. Algumas dessas ações virtuais serviram para sobrecarregar ainda mais professores e alunos que se viram sem o sagrado direito de voltar para casa após uma aula, e

ter sua privacidade garantida. E o que dizer das mulheres que além de se ocuparem dos seus trabalhos domésticos e profissionais, como de “costume”, se viram sem o apoio das escolas, tendo que assumir também o ofício de professoras de seus filhos? Além disso, para as mulheres pobres e negras, que trabalhavam cuidando de outras famílias, não havia sequer o direito de cuidar das suas próprias. Caso optassem por isso, colocariam em risco a sua única fonte de renda para subsistência.

Consideradas a devidas proporções, os anos 2020, 2021 e 2022 foram, de fato, anos muito difíceis. Manter a saúde mental equilibrada diante de tanto sofrimento alheio era uma tarefa quase impossível. Se manter saudável fisicamente, mais ainda. Nos primeiros meses da pandemia (maio de 2020) fui contaminada pelo vírus juntamente com minha família (meus pais e meu esposo). Para tratar da COVID 19 precisamos de hospitalização. Entre todos, eu fui a que passou o maior período hospitalizada: quinze dias em total isolamento. Ao sair desta situação percebi a chance que tinha recebido, apesar das sequelas que haviam permanecido, estava viva! Era o que mais importava. Após um tempo de recuperação, resolvi retornar os trabalhos da tese. Como não havia possibilidade de realizar pesquisa de campo, me deduzi nos estudos, aproveitando para cursar disciplinas voltadas aos estudos de gênero e de sexualidade.

No formato virtual, ingressei como aluna especial na Universidade Federal da Paraíba para cursar a disciplina Gênero e Sexualidade com o professor Adriano de Leon. Na Universidade Federal de Campina Grande, da mesma forma, aprendi mais sobre “Corpos, políticas e Afetos” com os professores Ronaldo Sales e Luís Henrique Cunha. Essas duas disciplinas me oportunizaram maior aproximação com os temas que eu pretendia desenvolver no trabalho da escrita da tese. Oportunamente, durante esse período, participei de alguns congressos no formato online, para apresentar trabalhos sobre minha pesquisa, o que preencheu em parte a necessidade de me sentir útil diante da situação de completa paralização das atividades presenciais. Adiante, ofereço ao leitor a oportunidade de conhecer como se deu o processo de inserção no campo, passando pelo período de isolamento social e no pós pandemia, com a realização das entrevistas e de registros audiovisuais.

5.1 A imersão no universo quadrilheiro

Eu já tinha uma noção de que adentrar no universo quadrilheiro seria um desafio. Primeiro porque eu nunca fui brincante de quadrilha, nem mesmo na escola durante a infância, apesar de possuir viva a memória afetiva relacionada aos festejos juninos neste período. Por muito tempo o São João foi celebrado por minha família em poucas noites no

mês de junho, onde meu avô paterno Capitulino, acendia fogueira em respeito à tradição junina. Lembro que as canções de Luiz Gonzaga nos vinis de minha avó Rita embalavam os encontros que reuniam os primos que, juntamente comigo, brincavam com palitinhos de pólvora e traques de massa. As comidas de milho eram degustadas à beira da fogueira. O máximo que me aproximei de quadrilhas juninas era quando meus pais me levavam para vê-las nos palhoções do Ibura, bairro onde cresci, na periferia do Recife. Na década de 1980 os grupos Cocota e Aveso eram os mais aclamados reunindo centenas de pessoas que se espremiavam para ver as performances de seus brincantes.

O despertar pelo interesse em estudar a questão da identidade de gênero dentro do contexto festivo, como o São João e, e mais especificamente, o protagonismo das damas Gs nas quadrilhas juninas de Campina Grande, surgiu no ano de 2016. Durante uma saída com amigos para celebrar o São João, paramos para assistir uma apresentação de quadrilha no Sítio São João, local onde são realizadas pequenas festas durante o período junino da cidade. Para minha surpresa, ao me aproximar dos dançarinos, me dei conta de que algumas damas do elenco eram interpretadas por homens que estavam montados de mulher. Com uma performance “feminina”, que incluía produção estética e alinhamento dos movimentos corporais, esses sujeitos assumiam papéis femininos de forma tão elegante e fidedigna que se passavam por damas despercebidos pelo público. Até aquele momento jamais havia refletido sobre as representações dos sujeitos masculinos e femininos configurados pelos casais heterossexuais das quadrilhas. Sempre me pareceu algo familiar, e até trivial, ver homens e mulheres dançando como cavalheiros e damas, sem trocar seus papéis de gêneros.

Talvez aquela possível “quebra” da tradição tenha sido o estopim para me propor a analisar, compreender e explicar sociologicamente esse processo. A aspirante a etnógrafa que habitava em mim talvez estivesse pronta a mergulhar nessa problemática não somente para redigir um texto dissertativo, mas de entendê-lo. Lembrei-me de GEERTZ (2001), ao relacionar o trabalho do etnógrafo com o do historiador e o romancista, que na busca em conhecer por excelência as mentalidades alheias, dramatiza a estranheza, enaltece a diversidade e transpira largueza de visão (p. 80). Para o autor, todos são obcecados com mundos situados noutros lugares e tem em comum objetivo por torna-los compreensíveis.

Constatar essa mudança na configuração das quadrilhas juninas me fez pensar na legitimidade das ações humanas diante das composições comportamentais, principalmente aquelas que, em nome da cultura, terminam por apagar outras possibilidades de experiências humanas que não estejam enquadradas no que para alguns significa tradição. E por mais que, ao longo dos anos, mudanças tenham ocorrido nos festejos juninos, a presença das damas Gs

se apresentou como um elemento inovador e importante para se pensar a estrutura heteronormativa que de forma compulsória se impõe sobre as relações sociais. Abaixo o registro desse primeiro encontro com as damas da quadrilha Moleka 100 Vergonha, no ano de 2016.

Figuras 79 e 80: Damas Gabi Medeiros (a) e Perlla Rachelly (b)



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2016)

Outro fator que pesaria na minha inserção no ambiente quadrilheiro era o fato de ser uma completa estranha naquele espaço. Confesso que existia o medo de começar do zero. Como eu faria para estabelecer contato com meus interlocutores? Salvo durante os festejos juninos, nunca fui frequentadora assídua dos ensaios e apresentações das quadrilhas, onde é muito comum a presença de fãs e admiradores nesses eventos sem necessariamente serem dançarinos. Portanto, só me restava recorrer às pessoas conhecidas que participavam dos grupos juninos na cidade. E foi com o apoio de algumas alunas da faculdade que eu lecionava, que eram brincantes de quadrilha junina, e de amigos e colegas de turma do doutorado, que tinham parentes brincantes, que eu consegui dar os primeiros passos na pesquisa de campo.

Levando em conta a lição de Geertz, no Jogo Absorvente, onde ele analisou a briga de galo Balinesa, tratei de não forçar o contato com minhas interlocutoras, mas de aproximar aos poucos da comunidade estudada. Fui sentindo o lugar, o espaço, buscando compreender as configurações e movimentos durante os ensaios, me permitindo afetar e ser afetada pelas experiências do campo. Em 2019, após ser aprovada no processo seletivo que me possibilitou ingressar no curso do doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais- na Universidade Federal de Campina Grande- PB, tratei de cursar as disciplinas obrigatórias/eletivas, mas também iniciar o trabalho de campo. No São João daquele ano, fui ao Parque do Povo em noite de apresentação de quadrilhas na Pirâmide. Ao chegar lá tratei logo de me enturmar com os brincantes, através dos meus contatos. Nesta noite me vi deslumbrada ao me deparar com o espetáculo da quadrilha, com sua tamanha produção, composta por trajes maravilhosos, cheios de cores e brilhos, um cenário fictício digno de

Sapucaí, projetores de luzes e confetes que complementavam o show de dança e dramatização, além do enredo musical, que fez grande parte da plateia chorar de emoção.

Foi uma das noites mais especiais e marcantes da pesquisa, e por isso havia a consciência de que era preciso registrar na memória (e no meu caderninho de campo) tudo o que estava ocorrendo naquele momento: da conexão da quadrilha com a plateia, da reação dos jurados avaliando a performance do grupo, e dos próprios brincantes, que estavam visivelmente felizes pela entrega de um espetáculo de 30 minutos, resultado de um trabalho iniciado há meses. “Que sorte a minha!” Logo pensei: vou investigar um “problema de pesquisa”, ingressando num campo artístico, cheio de gente talentosa, feliz e sorridente.

Na tentativa em demonstrar interesse e respeito ao meu campo de pesquisa, e claro, para me sentir incluída naquele espaço, tratei de adquirir a camisa temática da quadrilha naquela temporada. “A Nossa Voz”, tema escolhido em 2019, tinha como proposta problematizar a onda conservadora que pairava sobre o país naquele momento, na tentativa de calar as diversas vozes que haviam na sociedade. Depois de constatar a coragem e ousadia daquele enredo, me vi completamente confiante ao perceber que não seria apenas um trabalho acadêmico, mas parecia ter encontrado aliados ao meu propósito de vida militante da qual me orgulhava. Isso me fez sentir menos constrangida, porque havia uma inquietação que me acompanhava desde os primeiros debates em sala de aula, da necessidade de devolver algo de útil ao meu “objeto de pesquisa” para além de um texto dissertativo.

Figura 81: Momento inicial da apresentação da quadrilha



Fonte: Acervo da Pesquisa (Belmiro, 2019)

Entretanto, essa motivação talvez tenha me levado a errônea pretensão de querer transformar a pesquisa em ativismo político, que na minha ingênua compreensão inicial considerava minhas interlocutoras como desprovidas de vozes, ou na condição de incapazes de representar suas lutas enquanto pessoas LGBTQTs. As “vozes”, que compunham o enredo temático daquele ano, incluíam diversos grupos socialmente excluídos que viam na

representação política brasileira uma forte iniciativa conservadora, que a todo momento questionava a conquista de seus direitos. Ainda bem que o complexo de salvadora caiu por terra quando me vi diante de tanto talento e potencialidade daquelas vidas que cruzariam o meu caminho. Abaixo, registro da abertura do espetáculo, onde o elenco logo atrás se prepara para se apresentar; e as primeiras damas que me aproximei durante a apresentação da junina Moleka no Parque do Povo (Campina Grande-PB).

Figuras 82, 83 e 84: Damas Gabi Medeiros (a), Jecy Rachelly (b) e Natasha Rachelly (c)



Fonte: Acervo da Pesquisa (Belmiro, 2019)

No ano seguinte, em 2020, foi possível acompanhar mais de perto o processo de preparação da quadrilha antes dos festejos juninos, que iniciaram no mês de janeiro, com os primeiros ensaios na sede do grupo. Porém, para a surpresa de todos, todas as atividades sociais a nível global precisaram ser suspensas, em virtude da pandemia causada pela Covid 19⁷¹. O planeta ficou em alerta sanitária em razão da doença causada pelo coronavírus, que chegou a matar mais de 18 milhões de pessoas no mundo todo, somente no Brasil, mais 700 mil vidas foram perdidas.

A fim de conter a disseminação da doença, o que provocou também a instabilidade nos setores da economia, da educação, entre outros, as manifestações artísticas e culturais, em todos os segmentos, foram as primeiras a serem suspensas e as últimas a retornarem suas atividades. Com o decreto oficial do governo, de distanciamento social, não houve nenhum tipo de celebração festiva no país, incluindo a festa junina, deixando suas quadrilhas longe dos arraiais.

Com os desafios que se fizeram presentes para realizar a pesquisa durante a crise pandêmica foi necessário eleger uma nova abordagem metodológica, e de forma

⁷¹ OMS declara pandemia de coronavírus | Coronavírus | G1 (globo.com)

surpreendente a etnografia virtual se revelou bastante fecunda, pois foi através do uso das tecnologias digitais que foi possível ampliar nosso campo de análise, nos proporcionando contatos com interlocutores de outros estados, cujo a participação das damas Gs e trans são experimentadas de formas distintas. A princípio essa ferramenta nos parecia inapropriada e pouco produtiva, pois nos impediria de vivenciar a pesquisa de forma mais “real”. Todavia, a metodologia da netnografia nos possibilitou mudar a rota e descobrir outros roteiros e cenários tão importantes quanto os que se almejava visitar, com a etnografia convencional.

Foi nesta caminhada investigativa onde descobrimos que independentemente da localidade, tanto as damas Gs como também as damas trans, ao utilizarem da oportunidade de participar das quadrilhas juninas com seus corpos transformados, promovem a problematização da lógica binária e da identidade como atributo permanente e engessado. Mesmo que para muitos a condição de passabilidade feminina utilizada pelas damas Gs terminam por reforçar o padrão de comportamento esperado para brincantes que são identificadas como mulheres, elas terminam por contribuir para mudança do pensamento sobre identidade consideradas “normais”.

Neste período de pandemia acompanhei diversas lives para conhecer mais de perto a dinâmica dos grupos, dos seus elencos, em especial as damas Gs das quadrilhas que participavam compartilhando a experiência em se produzir, dançar, e se destacar nas suas juninas ao ponto de serem escolhidas como Rainhas Gs ou da Diversidade. Foi através desses encontros virtuais que pude conhecer e posteriormente conversar com algumas Damas Gs de estados do nordeste, como Bahia, Piauí e Ceará, além da Paraíba que se tornaram as primeiras interlocutoras da pesquisa⁷². Tentei contato com damas Gs de outros como estados de Pernambuco e Alagoas, mas sem sucesso.

Com o fim do período considerado emergencial da pandemia ⁷³, foi possível replanejar as atividades de pesquisa, nos possibilitando a inserção no campo. No mês de abril de 2022 as quadrilhas juninas retornaram as atividades de preparação para a temporada que já não ocorria há dois anos.

5.2. De volta ao arraial no pós pandemia

⁷² É importante destacar que ampliar o campo de pesquisa, ouvindo experiências de damas Galém do estado da Paraíba, foi uma sugestão dos examinadores externos que gentilmente se dispuseram a colaborar com a construção da tese durante o Seminário de Tese.

⁷³ OMS declara o fim da emergência global de Covid | Jornal Nacional | G1 (globo.com)

Como há de se lembrar, o avanço da vacinação no Brasil foi lento, tortuoso, obstaculizado, das mais diversas formas e por setores relevantes da sociedade, liderados pelo Ex-Presidente Jair Messias Bolsonaro. No entanto, graças ao posicionamento firme do STF e da proatividade da maior parte dos governadores estaduais, a vacinação começou com ela a retomada das atividades presenciais. Depois da tomada das primeiras doses da vacina, a Moleka 100 Vergonha, assim como tantas outras quadrilhas, iniciou os primeiros ensaios preparativos para a temporada. Essa retomada foi realizada em tempo recorde (entre abril e junho). que iniciei de fato o processo de coleta de dados no formato presencial. Localizada nas Malvinas, um dos maiores bairros de Campina Grande, em temas populacionais, a quadrilha tem mais de 20 anos de existência, ocupando um lugar de prestígio e de reconhecimento pelos moradores locais, além de revelar um grande sentimento de orgulho para o município pela conquista de diversos títulos nos campeonatos locais, regionais e inclusive nacional, quando no ano de 2015 consagrou-se campeã.

Durante a temporada, fui estabelecendo contato com as colaboradoras da minha pesquisa de forma orgânica, sem agendamento ou preparação prévia, pois queria estabelecer com elas uma relação amigável e de confiança. Com a anuência do presidente da quadrilha, me apresentei a cada uma, conversando sobre o propósito da pesquisa e registrando suas falas⁷⁴. Algumas aceitaram prontamente o convite para serem interlocutoras da pesquisa. Outras, no entanto, não pareciam estar muito dispostas a abrirem suas vidas e compartilhar suas histórias, o que me parecia perfeitamente aceitável. Eu acreditava que somente o tempo providenciaria tal abertura, o que de fato ocorreu. Na figura a seguir, a minha inserção no campo de pesquisa pós pandemia em 2022.

Figura 85: Mascarada no campo de pesquisa



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2022)

⁷⁴ Esse processo foi consentido pelas interlocutoras, que autorizaram o registro de imagens e sons (fotografias e gravações de voz) através de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) previsto pelo Comitê de Ética em Pesquisas com Seres Humanos-CEP da UFCG.

Durante os meses, enquanto observadora da quadrilha, fui me revelando também uma forte admiradora da personalidade, do engajamento, da vibração dos brincantes. Esse sentimento de admiração me levou a questionar, por um momento, a possibilidade de compor o seu elenco como dançarina. Também pensei em um possível engajamento imaginando que esse fato me proporcionasse mais liberdade para transitar nos espaços de sociabilidades observados. Falo isso porque, embora se tratasse de um grupo unido pelo propósito de dançar e conquistar títulos, haviam subgrupos motivados em fortalecer seus vínculos de amizade. Reparei que o coletivo estava integrado também por várias pessoas que pertenciam a uma mesma família. O grupo das damas Gs era exclusivamente composto por elas e seus parceiros (familiares ou amigos próximos que acompanhavam os ensaios). Eu não me encaixava em nenhuma dessas categorias. Diante das minhas limitações de tempo e condição física corporal (meus joelhos não suportariam a carga de movimentos nos ensaios), tratei de descartar a ideia de me tornar uma dançarina quadrilheira, assumindo o papel de “molequeira”, uma espécie de fã e ao mesmo tempo colaboradora que ajudava quando alguma demanda surgia. Descobri que fotografar os brincantes durante suas performances me fez conquistar sua confiança e simpatia. Quando terminavam os ensaios eles me procuravam para pedir os registros.

Com o passar do tempo, a estratégia de ser fotógrafa não oficial nos ensaios me proporcionou a empatia e reconhecimento de alguns integrantes da quadrilha, que passaram a me receber com abraços carinhosos, o que me fez sentir integrante daquele ambiente, mesmo não fazendo parte de seu elenco. Foi através dessa aproximação que minhas interlocutoras começaram a revelar a diferença existente entre as performances do gênero feminino realizadas por damas Gs e por damas Trans. Passei a observar seus comportamentos, e a partir de suas narrativas percebi que embora houvesse traços semelhantes entre as duas experiências, haviam elementos discursivos que revelavam diferenças acerca de suas trajetórias. Dessa forma, ficou claro que eu teria como grande desafio compreender tais aspectos diferenciadores, que aparentemente não pareciam tão relevantes, mas que precisaria ser analisado detalhadamente. Constatei que para algumas damas, a experiência vivenciada como dama G serviu como elemento transitório, como um ritual de passagem, para a definição de sua identidade trans.

Essa revelação nos indicou que a sigla “G” não representava todas as categorias identitárias presentes no elenco feminino da quadrilha. Além das damas cis, que eram as mulheres cuja identidade de gênero estava alinhada à sua condição biológica, haviam também as damas trans, que auto identificadas como mulheres, não se reconheciam como damas Gs, que para elas se tratavam de gays montadas. Essas diferenças ultrapassavam a classificação

nominativa, indicando diferenças no processo de ser uma dama. Apesar do padrão das produções, nos figurinos, maquiagens e penteados, o processo de montagem era diferente. As damas Gs, uma categoria êmica, se apresentavam como artistas transformistas ou drags. Ao comparar com as demais damas cis, eram minoria, mas em relação as Damas Trans, estavam em maior quantidade. Durante as entrevistas revelavam as dificuldades durante a montagem, uma vez que necessitavam de muitos recursos para se passarem por mulheres no arraial. Enquanto que para as Damas Trans, o processo parecia mais natural, uma vez que ao se considerarem mulheres na vida social, já possuíam atributos considerados como femininos, como seios, cabelos compridos, entre outros. Abaixo, damas Gs e Trans em um dos ensaios da quadrilha. Como se pode perceber nas imagens, o nível da passabilidade considera padrões de beleza e de feminilidade que é estendida a todas, independente da identidade de gênero que carregam.

Figuras 86, 87 e 88: Damas Jecy (a), Perlla Rachelly (b) e Hellen Falcão (c)



Fonte: Acervo da Pesquisa (Belmiro, 2022)

Num certo dia, após muitas tentativas frustradas de registrar a preparação de uma dama G antes do ensaio, fui surpreendida por um convite de uma delas, para que fosse até sua casa para vê-la se montando. Enquanto conversávamos sobre a experiência em ser uma dama quadrilheira, ela foi contando, em riqueza de detalhes, as vivências antes de se tornar uma “menina” na quadrilha e o processo de preparação dessa personagem. Como se identificava como artista transformista, ela já tinha experiência na arte da montagem, e, dessa maneira, foi demonstrando a importância em construir uma estética feminina com recursos da maquiagem, onde fazer contorno no rosto ajudaria a esconder os traços masculinos, aplicação de cílios postiços, a implantação de seios falsos sob os corpetes bordados, a preparação do penteado, com uso da peruca que era fixada na cabeça com o auxílio de uma fita adesiva, além das volumosas saias e saltos.

A relação com os familiares após a decisão de dançar como dama foi relatada pela entrevistada, que confidenciou a dificuldade na compreensão do papel que exerceria naquele espaço. Por vezes se viu entristecida por falta de apoio de uns, ao passo que recebeu ajuda de outros, principalmente por membros do elenco que já tinham a experiência na performance feminina. Sobre a expectativa em encantar a plateia com sua performance, a dama quadrilheira justificou que todo esse preparo tinha por objetivo convencer os espectadores que ali estava uma verdadeira representante do elenco feminino da quadrilha, sem deixar a desejar por nenhum de seus atributos estéticos, nem tampouco comportamentais. Abaixo, a entrevistada, a dama G Sulla Star, da junina Moleka 100 Vergonha, nos preparativos antes do ensaio, juntamente com outros integrantes da quadrilha.

Figura 89, 90 e 91: Dama G Sulla Star no processo de montagem



Fonte: Acervo da Pesquisa (Belmiro, 2022)

Paralelo aos ensaios, as quadrilhas costumam fazer um evento para apresentar o tema da temporada, a escolha do figurino e também nomear os quadrilheiros que serão destaques da junina para a temporada, representados pelo Casal de Noivos, o Casal Junino, a Rainha do Milho e a Rainha G/da Diversidade. Essa escolha é realizada levando-se em consideração a experiência e competência desses sujeitos, até porque existem concursos específicos para esses cargos, que podem garantir premiações extras para as quadrilhas. Na imagem abaixo, a Rainha G Perlla Rachelly da temporada anterior, passando a faixa para a nova Rainha G de 2022, Sulla Star.

Figuras 92, 93 e 94: Damas G Perlla Rachelly e Sulla Star durante a passagem da Faixa de Rainha G



Fonte: Acervo da Pesquisa (Belmiro, 2022)

Após o processo de preparação coreográfica, do figurino, da dramatização e do repertório musical, as quadrilhas estão prontas para os concursos. Em Campina Grande, para dar a largada aos festejos juninos, é realizado um concurso dos melhores destaques das quadrilhas da cidade e da região Agreste, chamado Festival das Estrelas Juninas. Nesse período acompanhei de perto todo o concurso, observando a euforia da plateia que lotou as arquibancadas da Pirâmide para torcer por seus candidatos, que se preparavam nos bastidores, por trás do palco. Durante toda a noite, e parte da madrugada, pude sentir a ansiedade que pairava sobre diversos candidatos. Curiosamente não existe a categoria Dama Trans no certame, talvez pela compreensão da organização de que elas se enquadram no elenco das demais damas cis.

A Rainha G Sulla Star foi a campeã do festival em sua categoria, juntamente com os quadrilheiros destaques da Moleka 100 Vergonha no Festival das Estrelas, em Campina Grande-PB.

Figuras 95 e 96: Quadrilheiros (a) e Sulla Star (b) no Parque do Povo no Festival das Estrelas 2022



Fonte: Acervo da Pesquisa (Belmiro, 2022)

Durante esse Festival tive a oportunidade de me aproximar ainda mais das damas Gs, sobretudo da Rainha G Sulla, contribuindo inclusive para a produção do seu figurino. Era o mínimo que eu poderia fazer em razão de sua atenção e disposição em sempre me atender quando surgiam as dúvidas relacionadas a categoria Dama G. Percebi a importância desses momentos como parte do processo de reconhecimento que muitas damas buscam, por desenvolverem sua arte, mesmo sem muitos recursos financeiros, e o apoio de seus familiares, e acima de tudo, pela situação de preconceito e discriminação que vivenciam em suas vidas. Isso faz com que as damas Gs se ajudem no processo de preparação das personagens. Foi muito comum ouvir delas que antes de dançarem como damas, receberam orientações de suas antecessoras sobre como se produzir, dançar e até mesmo se comportar na quadrilha. Algumas, por gratidão a suas precursoras, decidiram adotar os seus sobrenomes como se formassem uma família.

Entretanto, mesmo que haja esse sentimento de solidariedade, não significa que inexistam conflitos entre as damas Gs. Assim como qualquer grupo, as diferenças existentes terminam por causar alguns desconfortos, mas que logo são resolvidos entre elas. Durante minha trajetória como pesquisadora, tive o cuidado em manter um posicionamento imparcial quando ouvia algumas narrativas, para que não influenciasse na discussão, e por entender que não seria meu papel de mediadora dos conflitos. Por vezes isso me parecia difícil por sentir muito carinho por todas, ao passo que eu tinha medo de que tomar partido provocasse o afastamento e, portanto, o rompimento de uma relação recém construída. Essa percepção é considerada normal, pois não há como se manter alheia ao meio em que se pretende investigar. Em um dado momento podemos ser sugados pelo campo. Aliás a própria pesquisa se tratava de uma performance naquele ambiente. Meu corpo se dividia em seus movimentos, ora apontando uma encenação de observante, ora como participante. Não posso afirmar exatamente que me tornei integrante da quadrilha, ativando uma “memória quadrilheira”, que jamais vivenciei. Mas o fato é que fui abraçada por meu objeto de pesquisa na medida em que meu corpo se viu atravessado por tantos afetos.

O trabalho de campo me possibilitou vivenciar experiências singulares com as minhas companheiras de construção analítica. As damas Gs e trans me possibilitaram adentrar em suas vidas, sentir suas dores, sorrir com suas alegrias, vibrar com suas conquistas. Nesse período em que estive junto a elas, presenciei suas relações de convivência nos seus ambientes de trabalho, sepultei seus entes queridos, acompanhei de perto os bastidores de concursos, vestindo camisas e participando de torcidas, bordei vestidos e adereços nos preparativos para apresentações, acompanhei em atendimentos psicossociais, e incentivei suas

participações em entrevistas para noticiários a fim de contribuir para visibilidade de seu talento. Mas esse foi o mínimo diante de tamanha contribuição para que esse trabalho pudesse ser realizado. Sem a permissão delas, nenhuma dessas páginas seriam escritas e a conclusão deste percurso não seria possível. Por isso, serei eternamente grata por ter sido afetada por essas vidas que cruzaram a minha.

5.3 Conversando com os fazedores de “quadrilha”

Durante a pesquisa de campo, fui me convencendo que a história das damas Gs precisava ser contada por muitas vozes, e não somente por elas, considerando que a sua participação no ambiente da quadrilha é resultado de situações que antecederam esse protagonismo. Após essa constatação iniciei um processo de busca por sujeitos que fizeram parte da memória do São João em Campina Grande, principalmente do movimento quadrilheiro, e que acompanharam a inserção dessas personagens nas quadrilhas juninas locais. Dessa forma, após pesquisar em sites e perfis na internet, revistas e jornais, e a partir de indicações, consegui localizar alguns desses sujeitos.

Lima Filho, também conhecido como poeta Virgolima, foi um dos primeiros entrevistados durante a pesquisa de campo no ano de 2021. Como produtor cultural no estado da Paraíba, Lima gentilmente aceitou nosso convite abrindo um espaço no seu ambiente de trabalho para nos receber e narrar sua experiência de mais de vinte anos no movimento quadrilheiro na cidade e região. Sua trajetória passa por marcador, presidente de quadrilha, criador de enredos temáticos, e organizador de concursos. Para ele, são muitos os desafios que se colocam para os que fazem quadrilha, principalmente os de ordem financeira, uma das principais dificuldades das quadrilhas juninas para manterem suas atividades.

A falta de apoio financeiro assim como a ausência de incentivo às escolas para motivar crianças e jovens a preservar a cultura junina, é apontada por Lima como uma das principais causas para o apagamento das quadrilhas juninas. Ele acredita que muitos quadrilheiros adultos que saem dos grupos por motivações pessoais (casamentos, empregos, maternidade), poderiam ser substituídos por esses jovens. Apesar de reconhecer o problema como estrutural, Lima defende que é de fácil solução.

Ao ser questionado sobre a inserção da população LGBT nas quadrilhas juninas, Lima afirmou que sem essas pessoas, seria muito difícil manter o movimento quadrilheiro funcionando, pois são eles, em sua grande maioria que estão à frente das produções, exercendo importante papéis nas coreografias, criação de figurinos, entre outros. Para Lima, a participação das Damas Gs e das damas Trans é tão importante quanto necessária, pois ajuda a combater preconceitos. Ele relata com orgulho sua experiência como um dos idealizadores de concursos de destaques das quadrilhas (que premia o melhor casal junino, casal de noivos e Rainha do Milho), e quando inseriram a categoria Rainha G/ da Diversidade, oportunizando que damas Gs (transformistas e drags) fossem avaliadas e premiada por suas performances.

Figura 97: Encontro com Virgolima, na feira Central de Campina Grande-PB



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2022)

Um outro interlocutor da pesquisa que se dispôs a falar sobre a participação das Damas Gs e trans nas quadrilhas juninas foi o presidente da Fequajune-PB, Genilson Félix. A princípio nosso contato ocorreu no formato virtual, no ano 2022. Durante aquele período ainda não havia certeza do retorno dos festejos juninos, devido a pandemia da Covid 19. No mês de junho de 2023, em um evento realizado pelo Governo do Estado da Paraíba, na cidade de Campina Grande, foi possível nos conhecermos pessoalmente. Na ocasião o então governador João Azevedo e o vice Lucas Ribeiro assinaram um termo de convênio com a federação para repassar um investimento à produção de todas as associações de quadrilhas juninas do estado registradas pela Federação. Na imagem abaixo, o registro do nosso encontro e o momento da assinatura do convenio que destinaria o repasse de mais de 1 milhão de reais para as juninas.

Figura 98 e 99: Encontro com Genilson Felix- presidente da Fequajune-PB em Campina Grande-PB



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

A questão da ausência de investimento financeiro nas quadrilhas juninas faz com que muitos grupos busquem parcerias com entidades privadas ou apadrinhamento de grupos políticos. Durante um evento realizado em sua sede, a quadrilha contou com a presença de um político que tentava fomentar a parceria com o grupo, em troca de apoio à sua candidatura, no período eleitoral de 2022. Nessa ocasião é muito comum que candidatos busquem renovar parcerias com grupos artísticos das comunidades, que recebem pontualmente apoio material para produção de seus espetáculos.

Logo abaixo, o presidente da Junina Moleka 100 Vergonha, Mahatma Vieira, juntamente com o candidato a governador da Paraíba, Lucas Ribeiro (figura). Na ocasião, foi realizada uma reunião aberta ao público, contando com a participação da senadora Daniela Ribeiro, mediada pelo coreógrafo Nuance do Vale e Lima Filho (figura), onde foram apresentadas algumas propostas de incentivo à política cultural na cidade.

Figuras 100 e 101: Reunião de articulação durante a campanha eleitoral de 2022



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2022)

Saulo Ricardo, produtor e coordenador local de um órgão estadual, se prontificou em nos conceder uma entrevista em seu ambiente de trabalho, para falar de sua trajetória como idealizador e brincante da quadrilha Virgens da Seca. A descoberta de Saulo se deu a partir de uma pesquisa que fiz na internet sobre a história do grupo na cidade. Após assistir alguns poucos vídeos no Youtube, localizei o seu perfil no Instagram, onde mantivemos contato, além de troca de mensagens no WhatsApp, até que nos encontramos pessoalmente.

Saulo relatou com muito orgulho alguns dos momentos vividos em que esteve à frente da quadrilha. Brincar com os papéis de gênero, de forma irreverente e sem pretensão militante era o principal objetivo da quadrilha. Para Saulo, não havia naquele momento a intenção de discutir questões relacionadas a sexualidade. Os casais trocavam de papéis, homens vestidos de damas, e as mulheres de cavalheiros, apenas nos momentos de confraternização e brincadeiras da quadrilha.

Tratar questões como a homossexualidade era tabu naquele período (década de 1980), e, portanto, não problematizado pelos componentes da quadrilha. Havia integrantes gays no elenco, mas que precisarem passar por um crivo de confiança e de respeito imposto pelos seus dirigentes.

Figura 102: Saulo Ricardo- cofundador da Quadrilha Virgens da Seca



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2022)

José Arimatéia Lima, mais conhecido por Sereco, que também é produtor cultural, foi um dos entrevistados indicados por Saulo, e que felizmente aceitou participar da pesquisa. Sua narrativa também era de grande importância, uma vez que ele sempre esteve presente na produção dos festejos juninos no Parque do Povo, desde a sua inauguração, na década de 1980. Contudo, o que mais nos interessava era saber de Sereco como foi sua participação

como integrante assumidamente gay da quadrilha Virgens da Seca. Essa condição o colocava numa posição de diferença em relação aos demais integrantes, uma vez que ele representava uma exceção à “norma”, participantes heterossexuais. Mas, para Sereco, isso nunca foi problema, pois havia um acordo entre todos de manter respeito mútuo, excluindo a possibilidade de levantar qualquer outra motivação do grupo que não fosse a diversão.

Nosso encontro ocorreu na Secretaria de Cultura de Campina Grande, durante o período de carnaval (2023), por escolha do entrevistado. Ao chegar no dia e local combinados, me deparei com Sereco arrumando saquinhos de confete para distribuir aos foliões num baile de carnaval que seria promovido pela instituição naquela noite. A medida que ia se lembrando dos momentos em que dançou na quadrilha Virgens da Seca, Sereco ia confirmando o mesmo sentimento de orgulho demonstrado por Saulo Ricardo, um dos seus fundadores. Para ele, as Virgens da Seca era uma quadrilha irreverente e divertida, pois permitia aos seus brincantes a inversão de papéis de gênero, sem o viés militante. Abaixo encontro com o entrevistado Sereco na Secretaria de Cultura, em Campina Grande, no mês de fevereiro de 2023.

Figura 103 - Sereco-produtor cultural e brincante das Virgens da Seca/Campina Grande



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2022)

É importante destacar que após a entrevista com Sereco, ao sair da secretaria de cultura, percebi na decoração carnavalesca uma imagem curiosa. Na parede estava exposta uma mostra fotográfica que retratava parte da memória das festas de momo na cidade. Para minha surpresa duas fotos registravam um bloco carnavalesco na década de 1950, o Bloco de Sujos, composto por homens heterossexuais travestidos de mulheres. Pelas imagens, deduzimos que se tratava da representação do feminino de forma escrachada, onde o propósito era de parecer efeminados, de modo a brincar com o imaginário da sociedade na

época. Sabemos que tradicionalmente, a festa de carnaval possui um caráter bastante permissivo, onde as fantasias e as performances envolvendo mudanças de gênero são muito comuns. Entretanto o que nos pareceu curioso foi constatar tal prática numa cidade como Campina Grande, por sua fama conservadora.

Figura 104- Bloco de Sujos- Secretaria de Cultura de Campina Grande



Fonte: Acervo da Pesquisa (Belmiro, 2023)

No ano de 2023, ano de finalização do doutorado, percebi a necessidade de retomar ao campo em busca de outras narrativas que me ajudassem a construir esta tese. Nos meses de fevereiro a maio, acompanhei todo o processo de preparação da Moleka para a temporada. Desde o momento do anúncio do tema, da formação do mapa dos dançarinos (posicionamento das fileiras), da apresentação dos destaques, da revelação do figurino, do sorteio das apresentações e do lançamento do pré-junino, evento que dá o ponta a pé inicial da quadrilha nos festejos juninos. Nas figuras abaixo, o momento do anúncio da escolha dos destaques da quadrilha.

Figura 105, 106 e 107: Damas Gs Laryssa e Natasha Rachell (a), no anúncio da escolha Rainha G 2023



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

Quando me propus a analisar o recurso da passabilidade utilizado pelas minhas interlocutoras, vi que embora seja uma prática cada vez mais comum nas quadrilhas juninas, a experiência da montagem realizada pelos sujeitos enquadrados no sexo “masculino”, não é algo consolidado e acolhido por todo o universo quadrilheiro, pois ainda existem quadrilhas que não permitem tal prática. E mesmo que a disposição em participar desses espaços como damas Gs ocorresse de forma voluntária, o poder de decisão final sobre quem se apresentará como tal encontrava-se nas mãos da diretoria (presidente, coreógrafo...).

O preparo para a temporada 2023 me possibilitou a observação participante, onde tive a oportunidade de ajudar na confecção dos bordados dos figurinos, de produzir as damas, me fazendo sentir-se como uma quadrilheira. Essa presença total no campo me fez perceber o quanto somos atravessados pelos temas de nossas pesquisas.

Figuras 109 e 110: Preparação dos figurinos para a temporada 2023



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

Figuras 111: preparação da dama Dheborá Fernandes para o concurso campinense de quadrilhas



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

O dia do Pré-Junino da Moleka 100 Vergonha foi outro momento muito especial para minha trajetória enquanto pesquisadora. Após o movimento de articulação com uma emissora de tv local, consegui convencer um jornalista a realizar uma reportagem sobre a participação

das damas Gs e trans no universo quadrilheiro. Eu senti que este seria um momento importante para elas, uma vez que seriam reconhecidas por seu trabalho artístico na cidade. Tive a sensação que seria um momento para guardar na memória de todas elas.

Figuras 112 e 113: Reportagem sobre as Damas G e trans a TV Cabo Branco/Paraíba



Fonte: Acervo da pesquisa (Belmiro, 2023)

Dessa forma, ao considerar a participação das damas Gs no elenco, a diretoria, decide apresenta real condição de passabilidade, considerando os recursos estéticos corporais e a capacidade de executar o papel feminino durante a dança. Ser dama G é uma conquista que parece estar em constante fase de negociação, principalmente quando se trata da questão da passabilidade, pois, o papel de se passar como dama está diretamente vinculado a uma estética e desenvoltura que seja capaz de convencer os organizadores de quadrilha, e de encantarem a plateia, durante ensaios e apresentações nos concursos. As performances a serem executadas pelas pessoas que se dispõem a assumir uma identidade considerada feminina precisam estar de acordo com a própria percepção do grupo do que significa ser uma mulher. Desta maneira, é preciso que se alcance a expectativa desejada pelo olhar de quem tem o poder de decisão, no que diz respeito aos atributos de uma identidade feminina.

Desde que foi planejado, esse trabalho foi guiado por muitos objetivos. Alguns foram mantidos, outros foram sendo modificados, porém, dentre todos eles um permaneceu vivo e norteando todas as atividades que realizei desde o início das minhas primeiras caminhadas enquanto pesquisadora. Com o suporte bibliográfico, foi possível a aproximação de temas relevantes, mas também desafiadores como foram a identidade de gênero e a sexualidade. Nas aventuras etnográficas, alcancei experiências vivenciadas pelas pessoas que se fizeram interlocutoras, me possibilitando confirmar os pressupostos teóricos e hipóteses. O que é certo é que viver essa experiência me possibilitou apresentar não somente a visão das damas

quadrilheiras sobre as mudanças de gênero, mas a minha própria visão sobre as expressões e papeis de gênero.

A inserção no universo da quadrilha me fez percebê-la como um espaço de transformação social, pois além de abrir suas portas para sujeitos que a todo momento guerreiam contra preconceitos e violência, ela incentiva outras linguagens artísticas, e até mesmo a sociedade como um todo, a se aliarem a ela nesse mesmo propósito. Por fim, como único objetivo que me acompanhou desde o início dessa caminhada até a escrita da versão “final” desta tese, encontra-se o desejo de mudar a forma do mundo enxergar a participação da população LGBT, com toda a sua pluralidade, seu talento, sua potencialidade e sua vontade de contribuir para a manutenção de uma cultura tão rica em diversidade, como é festa junina e suas manifestações.

CONSIDERAÇÕES

Este trabalho foi construído a partir de pressupostos teóricos das Ciências Sociais, principalmente da Sociologia e da Antropologia. Desses pressupostos teóricos fiz ênfase em aqueles que dizem respeito as questões da identidade de gênero e da divisão dos papéis sociais conforme as determinações sexuais. Fiz o esforço por conferir essas orientações teóricas com dados empíricos e com as vivências durante o trânsito pelo campo de pesquisa: a performance artística das damas Gs (artistas homens transformistas) e das mulheres trans que interpretam o papel feminino nas quadrilhas juninas. O trabalho analítico se baseia na contribuição dos estudos queer, que discutem a performatividade e a passabilidade de gênero como possibilidades de construção dos corpos a partir da compreensão de uma identidade passável, ou seja, reconhecida e legitimada socialmente. A interface entre gênero e cultura popular se fez tão atraente quanto desafiadora, revelando um leque de possibilidades de interpretação, fazendo suscitar reflexões e discussões sobre o que pode ser considerado “tradição” e a manutenção de suas manifestações através dos comportamentos e discursos individuais e coletivos.

No contexto da interação com o campo foi possível perceber que, apesar da multiplicidade identitária presente no elenco de algumas quadrilhas, o ideal da heteronormatividade permanece sendo preservado a partir da configuração dos seus casais, onde sujeitos continuam assumindo papéis como damas ou como cavalheiros, reiterando as normas de gênero presentes na sociedade. Até mesmo as damas GS, que são interpretadas por sujeitos lidos socialmente como masculinos, e que estão fora de uma perspectiva identitária na qual o sexo encontra-se alinhado com o gênero, seguem reproduzindo essa padronização de comportamento idealizada sobre o papel feminino. Entretanto, há de considerar que mesmo repetindo as condutas e maneiras de como ser uma dama, a própria presença desses corpos ocupando esses espaços representa uma redefinição na estrutura binária presente na dança, demonstrando que os processos culturais, assim como as identidades, podem ser reelaborados, ressignificados, e remoldados tanto no campo da subjetividade, como também a partir do contexto político e social que envolve no mundo social.

Para a maioria dos sujeitos entrevistados que se identificaram como dama G, participar da quadrilha “montado” além de promover satisfação pessoal, possibilita que sua arte seja reconhecida e valorizada. Como alguns se identificam como artistas drags ou transformistas, configura-se como uma oportunidade de ampliar a visibilidade de sua performance profissional. Já para as mulheres trans, se *passar* por mulher, é percebido como uma conquista de espaço que está ligada ao reconhecimento de sua identidade, que é feminina. Não existe uma encenação ou performance artística de gênero, elas se consideram tão mulheres como as demais damas cis, que são mulheres reconhecidas socialmente por possuírem um sexo evidenciado pelo gênero feminino. Para ambas as categorias, Gs e trans, a oportunidade de participar da quadrilha é reconhecida como resultado de uma conquista que foi alcançada num passado não muito distante, através da coragem e disposição daquelas que vieram antes, enfrentando barreiras e preconceitos. Numa sociedade que está acostumada a execrar pessoas que ultrapassam as fronteiras sexuais e de gênero, assumir o papel feminino tendo um corpo masculino é também quebrar estruturas de discriminação e de ciclos de violência a que essas pessoas sempre estiveram intensamente submetidas. Não significa, contudo, que essas sujeitas estão livres de assédios ou críticas, mas nesse espaço de acolhimento elas se fortalecem e promovem reflexões e debates sobre o papel e a participação dos indivíduos na sociedade a partir da marca sexual e de gênero que carregam.

Com o objetivo de ampliar a compreensão sobre os processos de agenciamento sobre corporalidades e das normas regulatórias de gênero, lançamos o olhar sobre as Damas performadas por sujeitos classificados social e biologicamente no sexo masculino (Gs e as Trans) das quadrilhas juninas, por considerá-las um profícuo exemplo de como as práticas culturais são capazes de construir e ao mesmo tempo desmontar a noção de corpos e identidades “naturais”, presentes na estrutura cisnormativa. As Damas Gs são as personagens femininas das quadrilhas juninas, protagonizadas por artistas transformistas classificados no sexo masculino, e que estão presentes em grande parte das juninas na região nordeste. Por verificar que seria esta uma categoria êmica, empregada pelas (os) interlocutoras (es) desse estudo, acreditava-se que o termo funcionava como “guarda-chuva” para muitas outras categorias identitárias, como por exemplo pelas damas protagonizadas por mulheres trans. Entretanto com a descoberta das diferenças identitárias presentes no campo, confirmou a necessidade de aprofundar ainda mais a compreensão do significado dessas categorias de forma independente

A partir desta constatação tornou-se imprescindível compreender e articular perspectivas múltiplas sobre a diversidade de gênero e de sexualidade apresentada pela

pesquisa, mas sem a pretensão de nomeá-las hierarquicamente, nem questionar sua legitimidade, pois o que se buscou nesta investigação foi conhecer as razões pelas quais os sujeitos buscam interpretar o papel de damas, dentro de suas concepções identitárias (artistas transformistas ou trans). Mas também de compreender e demonstrar como funcionam os processos de negociações entre sujeitos que determinam as fronteiras de gênero das quadrilhas e os que as atravessam, ou delas se deslocam. Para isso, buscamos compreender mais detalhadamente como funciona a passabilidade, como categoria analítica de regulação de gênero, tendo como referência empírica a participação das Damas não cisgêneros, que através do recurso da montagem e do preparo dos seus corpos, materializam o que se compreende por identidade feminina.

A partir desta percepção compreendemos que todos os sujeitos que carregam determinada identidade de gênero são impelidos a corresponder aparentemente a essa expectativa atrelada a uma imagem (possuir uma aparência de gênero). Não é adequado, nem esperado que sua identidade seja questionada. Os sujeitos são construídos numa estrutura discursiva, que é materializada em seus corpos, cuja estabilização entre o sexo e o gênero são coerentes e subordinados a uma ordem estética, que geralmente está vinculada a gostos em relação a coisas corriqueiras, como determinados estilos de roupas, cores e acessórios, cortes de cabelo, e até das preferências e escolhas dos seus parceiros sexuais.

Verificamos na primeira parte deste trabalho que o fenômeno de “brincar de mudar o gênero” no movimento quadrilheiro de Campina Grande ocorreu em momentos distintos, sob contextos sociais e políticos específicos. Em meados dos anos de 1980 a quadrilha Virgens da Seca promoveu a primeira conformação de pares de homens com mulheres, onde eram incentivados a dançar como cavalheiros e damas de maneira invertida, utilizando das indumentárias do sexo oposto. Segundo relatos dos fundadores do grupo a ideia era promover entretenimento e descontração entre os jovens da época que já estavam habituados a participar de quadrilhas juninas. Porém, não havia a pretensão em problematizar questões de sexualidade, que para eles era algo considerado tabu, ou assunto de ordem pessoal, nem tampouco provocar debates sobre os papéis sociais de gênero e seus privilégios. A iniciativa do grupo se deu principalmente pela influência das mudanças que ocorriam nos festejos juninos, à época, não somente nas quadrilhas juninas, mas em vários outros aspectos que envolviam a manifestação cultural, e que passaram por processo modernizador.

Já nos anos de 2000, após um intervalo de vinte anos, como reflexo das mudanças sociais e políticas ocorridas no mundo, principalmente as que dizem respeito a diversidade sexual e de gênero, a inversão dos papéis de gênero pelos brincantes das quadrilhas foi

motivada por outras razões. Como exemplo, a quadrilha junina Moleka 100 Vergonha no ano de 2009 permitiu a participação da primeira mulher trans dançando como dama em seu elenco. Essa abertura foi possível a partir de uma experiência desafiadora, ocorrida em 2006, onde um cavalheiro para suprir à ausência de uma mulher na apresentação, precisou vestir-se de dama. É a partir dessas experiências, que debruçamos nosso olhar sobre o processo de construção de uma identidade feminina a partir do protagonismo de sujeitos que são lidos socialmente como masculinos, dentro de um contexto artístico específico como se revela o período junino. Entretanto, o campo nos mostrou que o processo de reconhecimento e de oportunidade para tal construção se deu de forma particular e subjetiva para cada um desses sujeitos.

Essas e outras questões particulares foram compartilhadas no segundo capítulo de forma subjetiva pelas damas que se fizeram interlocutoras da pesquisa. Damas G e damas trans apresentaram suas trajetórias de vida, sentimentos e percepções sobre a arte transformista e da oportunidade de acolhimento nas quadrilhas juninas para manifestar seus desejos e sua auto percepção identitária. O campo nos revelou que somente o desejo de participar da quadrilha dançando com uma dama não era suficiente para garantir tal oportunidade. Como na sociedade, onde estão presentes diversos atores sociais, e as relações de poder e hierarquias controlam normas de convivência, nas quadrilhas também estão presentes regras que precisam ser respeitadas e negociadas a depender da posição que cada sujeito ocupa. Em geral, são os indivíduos que organizam as quadrilhas, compondo sua diretoria, que decidem quem está apto ou não para desempenhar o papel das damas. Embora os entrevistados tenham narrado que atributos físicos, como a aparência, não são levados em consideração para essa participação.

O terceiro capítulo prezou pela utilização das chaves teórica propostas por Judith Butler e a teoria da performatividade de gênero, e de Tiago Duque em sua reflexão sobre passabilidade de gênero. Buscamos discutir como as relações sociais são construídas a partir da compreensão e da nomeação das identidades sociais dos sujeitos cuja consolidação é materializada em seus corpos, através do binarismo sexual e de gênero. Estudiosos como Vencato (2003), Benedetti (2005), Kulick (2008), Louro (2016), Bento (2017) e Duque (2019) também nos ajudaram a pensar as categorias identitárias encontradas no campo de investigação.

Através da contribuição da análise sociológica sobre as identidades, foi possível constatar que durante a interação social elas são operadas em contextos de disputas por poder, emergindo como produto da marcação da diferença. Como ato discursivo, a determinação da

identidade do sujeito ocorre sobre seu corpo, que é qualificado e nomeado dentro de um sistema de relações que poderão determinar sua participação na sociedade. O sistema de fabricação e de categorização social sobre a identidade do sujeito se limita em diferencia-lo de acordo com o sexo que possui, onde a nomeação “menino” ou “menina” é resultado de uma idealização cultural. Os estudos queer questionam as práticas reguladoras de formação e divisão de gêneros, constituintes de identidades consideradas legítimas ou coerentes, centradas em características biológicas.

A performatividade de gênero sob a perspectiva butleriana é entendida enquanto recurso de reconhecimento social que reconhece como inteligíveis gêneros que estejam coerentes com a condição biológica dos sujeitos. Contudo, é fato que existem indivíduos que não vivem segundo essas normas de continuidade entre sexo-gênero- prática sexual, o que desvela que a noção de heterossexualidade e das identidades de gênero são construtos sociais. Qualquer sujeito é capaz de performar expressões, sejam elas consideradas “femininas” ou “masculinas”. A noção de performatividade de gênero indica a obediência à normas, valores e comportamentos, como investidas discursivas, e que dão sentido à materialidade do gênero. Portanto, sob a perspectiva discursiva, o gênero é construído por meio da idealização de sujeitos masculinos e femininos, não como reflexo de uma condição biológica, mas como uma reiteração de um sistema regulatório, que se efetiva a partir de performances que são impostas.

Quando buscamos compreender o processo de construção da identidade feminina pelas damas Gs, que se passam por mulheres, encontramos na perspectiva analítica duqueana sua contribuição sobre a passabilidade. Segundo o autor, a experiência de passar por homem ou passar por mulher permite analisar a prática performática, seus contextos e temporalidades, dos sujeitos que são considerados como normais, considerando que é o reconhecimento da suposta normalidade do gênero e da sexualidade, juntamente com outros marcadores sociais da diferença, que lhes permitem passar por. A passabilidade, materializada através da aparência e do comportamento, performatiza uma suposta continuidade entre sexo, gênero e desejo, quando a heterossexualidade está em sua plena performance de inteligibilidade. Se para alguns, a passabilidade de gênero significa uma obrigatoriedade em manter uma aparência demandada pela sociedade, para outros ela possibilita a liberdade de se parecer ou se apresentar socialmente segundo o próprio desejo. Além de possibilitar a segurança de manutenção da própria existência.

No caso das damas Gs, foi possível constatar que a passabilidade é utilizada de forma intensa, principalmente durante o preparo do corpo para as apresentações da quadrilha, que

demandam colocação de próteses nos seios e glúteos, aplicação de perucas, e depilações dos pêlos faciais como barba, bigode e sobrancelhas, e corporais como braços e pernas, e que possam denunciar sua condição masculina. Entretanto, não existe uma preocupação extrema em ser “descoberta”. Não existe receio que sua identidade cisgênero seja revelada, pois, como todos sabem, trata-se de um artista em performance, ainda que precise desempenhar com excelência o seu papel. Diferentemente do que ocorre com damas trans, que fazem questão de distinguir-se das damas Gs, por considerar que na montagem dos seus corpos as modificações são feitas pontualmente. Para mulheres trans, as mudanças corporais já fazem parte do seu cotidiano, ao buscarem responder às expectativas de um ideal de feminilidade imposto pela sociedade. Na vida ou na arte, sua preocupação é não deixar pistas que possam colocar em dúvida a sua identidade feminina.

Na sessão seguinte, no quarto capítulo, buscamos compreender como se operam as performances de gênero nas quadrilhas juninas, utilizando principalmente da contribuição conceitual antropológica sobre ritual e performance enquanto ferramentas analíticas e sua conexão sobre a identidade de gênero e de sexualidade num contexto festivo. O intuito dessa parte residia na possibilidade de apresentar como as quadrilhas juninas estilizadas enquanto espaço de sociabilidades e de representação simbólica, e que consegue juntamente com a interatividade com sua plateia, ressignificar os processos rituais da festa junina, desde as performances dos seus brincantes, com suas entradas no arraial, na produção de seus cenários e efeitos modernos, na encenação do casamento. Assim como constatamos que o festejos culturais, como os juninos, são cíclicos, híbridos e estão em constante construção, as identidades também não são fixas, e, sendo assim, a participação dos sujeitos nos rituais também podem ser modificadas.

Percebemos que a arte quadrilheira om a recente proposta de deslocamentos de gênero, vem se constituindo um importante campo de poder em que múltiplos discursos se cruzam em torno das desconstruções de gêneros, corpos e sexualidades na contemporaneidade e que possuem o poder de modificar os processos rituais. A preparação da quadrilha envolve ensaios e processos de intenso trabalho e dedicação, mas que também se configuram como etapas que possibilitam prazer em construir coletivamente, em celebrar a tradição e confraternizar.

No quinto e último capítulo, compartilhamos como se deu o processo inserção no campo, de apresentação dos objetivos da pesquisa e do estabelecimento de relações afetivas, que só foi possível com a relação de confiança que foi construída, e as estratégias para percorrer caminhos de realização das etapas de observação, registros audiovisuais, entrevistas

e coletas de informações. Como campo de pesquisa, o espaço ocupado pelas damas Gs ofereceu um extraordinário cenário para observação, reflexão e problematização da questão de gênero, do protagonismo homossexual e das vivências trans, num panorama subjetivo, fazendo suscitar reflexões sobre as posições ocupadas por esses sujeitos e suas contribuições para o entendimento das relações de gênero e de resistência política. O desafio proposto era de acompanhar o processo de produção das quadrilhas, e a participação desses sujeitos (drag queens e pessoas trans) durante suas apresentações.

Mas mais do que isso. O trabalho de campo me possibilitou vivenciar experiências singulares com as minhas companheiras de construção analítica. As damas Gs e trans me possibilitaram adentrar em suas vidas, sentir suas dores, sorrir com suas alegrias, vibrar com suas conquistas. Nesse período em que estive junto a elas, presenciei suas relações de convivência nos seus ambientes de trabalho, sepultei seus entes queridos, acompanhei de perto os bastidores de concursos, vestindo camisas e participando de torcidas, bordei vestidos e adereços nos preparativos para apresentações, acompanhei em atendimentos psicossociais, e incentivei suas participações em entrevistas para noticiários a fim de contribuir para visibilidade de seu talento. Mas esse foi o mínimo diante de tamanha contribuição para que esse trabalho pudesse ser realizado. Sem a permissão delas, nenhuma dessas páginas seriam escritas e a conclusão deste percurso não seria possível. Por isso, serei eternamente grata por ter sido afetada por essas vidas que cruzaram a minha.

Entretanto, nem sempre foi possível esse contato. Com os desafios que se fizeram presentes para realizar a pesquisa durante a crise pandêmica nos anos de 2020 e 2021, saltamos para uma nova estratégia de abordagem: etnografia virtual. A princípio essa ferramenta nos parecia inapropriada e pouco produtiva, pois nos impediria de vivenciar a pesquisa de forma mais real. Entretanto, a metodologia se revelou bastante fecunda, pois foi através do uso das tecnologias digitais que foi possível ampliar nosso campo de análise, nos proporcionando contatos com interlocutores de outros estados, cujo a participação das damas Gs e trans são experimentadas de formas distintas. Surpreendentemente, a netnografia nos possibilitou mudar a rota e descobrir outros roteiros e cenários tão importantes quanto os que se almejava visitar, com a etnografia convencional.

Como parte importante dessa nossa caminhada investigativa, descobrimos que independente da localidade, as damas Gs e também as mulheres trans, ao utilizarem da oportunidade de participar das quadrilhas juninas com seus corpos, que em outro contexto, poderiam ser consideradas ilegítimos, promovem a problematização da lógica binária e da identidade como atributo permanente e engessado. De forma positiva, os sinais corporais

apresentados na condição de passabilidade feminina dessas sujeitas funcionam como requisitos ligados a um ideal de identidade, que possibilita a sua participação na quadrilha junina. Mas também operam como gatilhos que são capazes de estremecer certezas e transformar opiniões e ideologias que determinam como deve ser um corpo, e como se define o seu gênero.

Ainda que carreguem a função de preservar a identidade cultural de um povo e região, que diz respeito à tradição junina, as quadrilhas seguem protagonizando um importante papel de transformação não somente no âmbito cultural-festivo, mas também social, deixando de ser apenas um instrumento de entretenimento e confraternização dos seus/suas brincantes, para se tornar espaço de produção e de reflexão sobre outras possibilidades de subjetividades. Com a visibilidade do público LGBT nas quadrilhas juninas, seja na esfera da produção dos festejos-coreografia, execução dos preparativos de beleza, como penteados e maquiagem, idealização e confecção dos figurinos- seja protagonizando papéis sociais de gênero distintos, as quadrilhas juninas tornaram-se espaço de manifestação dos desejos dos seus brincantes, mesmo que admitindo uma mudança estrutural.

A experiência vivenciada nesse ensaio etnográfico permitiu concluir que ainda há muito o que pesquisar. Há muito a se compreender e descobrir. E essa descoberta não pode ser feita em duas temporadas de quadrilha. A feliz colocação de Clifford (1998) se encaixou perfeitamente: “os relatos específicos contidos nas etnografias jamais podem ser limitados a um projeto de descrição científica, na medida em que a tarefa principal do trabalho é tornar o comportamento de um modo de vida diferente humanamente compreensível”. O que está em jogo não é apenas buscar descrever um relato, uma história de vida, mas de compreender a mensagem implícita, que se encontra imergida nas experiências pessoais, transversalizadas por questões morais, sociais, econômicas, políticas.

E mais que isso, essa etnografia performática me permitiu mergulhar num “rito de passagem” pessoal. Me fez perceber meu lugar privilegiado como pesquisadora, como mulher, com identidade cisgênero definida e reconhecida socialmente, e que me favoreceu no contato com as damas Gs iniciando uma relação de identificação e confiança. Mas, mais que isso, me encorajou a ir além: assumir como cidadã o compromisso de, utilizando esses meus lugares de privilégio, contribuir na transformação das condições de vida dessas pessoas que de forma tão gentil e talentosa abriram suas vidas, seus corações e seu tempo para construir esse exercício de pensar a identidade de gênero.

Portanto, apostamos na conclusão deste trabalho, produzir conhecimento a partir de práticas sociais carregadas de subjetividades contextualizadas. Não buscamos encontrar

verdades acabadas, e muito menos afirmar proposições universais. Esperamos que o resultado dessa investigação sirva para provocar reflexões, inquietações e quem sabe possibilite outros diálogos, entre diversos atores sociais, seja por meio da arte, do ativismo político, da produção acadêmica e cultural, entre outros, desde que tenham como pressuposto o respeito à diversidade, às diferenças e ao protagonismo dos grupos sociais que vêm ao longo dos anos sendo cerceados do seu direito de existência social.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de, [1986], Dicionário musical brasileiro, São Paulo: EDUSP, 1989.

ANDRADE, Cleide de Freitas. Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças. Resenha de MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo (Org.). Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças. Rio de Janeiro: Sextante, 2002. Revista Educação em Questão, Natal, v.24, n.10, p. 254-257, set./dez. 2005.

BANOV, Luiza RF; PEREIRA, Sayonara S. Ritos de passagem - Transmissibilidade e transformação da dança através dos tempos. Urdimento, Florianópolis, E-ISSN: 2358.6958 v.3, n.36, p. 412-422, nov/dez 2019.

BARATA, Rita Barradas. Relações de Gênero e Saúde. Desigualdade ou discriminação? In: Como e por que as desigualdades sociais fazem mal à saúde (online). Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2009. Temas em Saúde Collection, pp. 73-94. ISBN: 978-85-7541-391-3. Scielo Books.

BARROSO, Hayeska Costa. “O São João é gay!!”: horizontes interpretativos sobre as performances trans na festa junina no Ceará. Periódicus, Salvador, n. 6, v. 1, nov.2016-abr. 2017–Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades. ISSN: 2358-0844n. 179-197.

BARROSO, Hayeska Costa. A produção do gênero na/da cultura popular: problematizando um habitus de gênero junino. Caminhos da História, v.24, n.1, (jan./jun. 2019) PPGH, Unimontes-MG.

BAUMAN, Richard. A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba. Antropologia em Primeira Mão / Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC / Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2008.

BECKER, Howard S. Outsiders. Estudos de Sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENEDETTI, Marcos. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*/ Marcos Renato Benedetti- Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENEVIDES, Bruna G. *Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2022* / Bruna G. Benevides. ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais) – Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA, 2023. 109p. ISBN: 978-85-906774-8-2

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

_____ *Transviad@s, gênero, sexualidade e direitos humanos*. SALVADOR- EDUFBA, 2017

BRAGA, Lucas Antônio. *A marcação da feminilidade em corpos masculinos: A Construção de uma Performance Drag*. Trabalho de Conclusão de Curso para o curso de Comunicação Social da Universidade Católica de Brasília. 2018.

BRANDÃO, Paulo Eduardo. *HIV: a pandemia sem fim*. 06/12/2001. Disponível em <https://saude.abril.com.br/coluna/virosfera/hiv-a-pandemia-sem-fim/> Acesso 16/05/23.

BRANDÃO, Ana Maria. *Entre a vida vivida e a vida contada: a história de vida como material primário de investigação sociológica*. *Configurações*, nº 3, 2007, pp. 83-106.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____ *O Poder Simbólico*. Tradução Fernando Tomaz- 7 ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2004.

_____ *Meditações Pascalinas*. Tradução Sergio Miceli. 2 edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____ *A dominação masculina*. *Revista Educação e Realidade*. 20 (2): 133-84. Julho-dez.

BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*; tradução Rogério Bettoni- 1 ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da identidade*. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2013.

CASCUDO, Câmara, [1954], *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CASTRO, Thiago Silva; PAIVA, Antônio Cristian Saraiva. Reinventando tradições: um olhar sobre as experiências de sujeitos queer no contexto das quadrilhas juninas do Ceará. *Anais do 44º Encontro Nacional da ANPOCS, remoto*, v. 44, p. 1-19, dez. 2020. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/44-encontro-anual-da-anpocs/gt-32/gt01-24>. Acesso em: 15/10/2020.

COLLING, Leandro. O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero? *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, n. 40, abr. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1-19>. Acesso em: 20/05/2022.

COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murillo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. *cadernos pagu*, v. 57, p. 1-34, dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8658138>. Acesso em: 25/05/2022.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros, [1994], *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro: Funarte/ UFRJ, 1994.

_____. *sobre Rituais e Performances: visualidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares*. *Revista Antropológicas*, ano 14, vol. 21 (1): 99-127 (2010)

_____. *Formas do efêmero: alegorias em performances rituais*. *Ilha*, v.13, n.1, p. 163-183, jan./jun. (2011) 2012.

CHIANCA, Luciana. Para onde vai a cidade? Festa junina em Natal/RN? In VIVÊNCIA, Revista da UFRN/CCHLA, v.13, n.1, Rio Grande do Norte: EDUFRN, jan. /jun, 1999, pp. 55-69.

CHIANCA, Luciana. Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa. In Sociedade e Cultura, Goiás: Editora da Universidade Federal de Goiás, jan./jun, 2007, pp.45-59. CHIAVENATO, Júlio J. Cangaço. A força do Coronel, São Paulo, Brasiliense,1990.

CHIANCA, Luciana. A festa do interior: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX. Natal: EDUFRN, 2006. CHIANCA, Luciana. Quadrilha junina e cidade, mercado e beleza da obra. Revista Mundaú, Maceió, n. 5, p. 126-141, abr. 2018. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/5371>. Acesso em: 20/09/2021.

CLIFFORD, J. 1998. “Sobre a Alegoria Etnográfica”. In: A experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ. [1986]

DANTAS, Suene. Resenha: Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galo Balinesa. In Geertz, Clifford. Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galo Balinesa. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

DAOLIO, Jocimar; RIGONI, Ana Carolina Capellini; ROBLE, Odilon José. Corporeidade: o legado de Marcel Mauss e Maurice Merleau-Pont. Pro-Posições | v. 23, n. 3 (69) | p. 179-193 | set./dez. 2012.

DAWSEY, John. O Teatro dos Boias-Frias: repensando a Antropologia da Performance. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 15-34, jul/dez 2005.

_____ Geertz, Benjamin e Performance. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 56, n. 2, p. 291-320, jun. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82470>. Acesso em: 08/05/2020.

DE LAURETIS, Teresa. “A tecnologia de gênero”. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 206-242.

DUQUE, Tiago. Montagens e desmontagens: vergonha, estigma e desejo na construção das travestilidades na adolescência / Tiago Duque. -- São Carlos: UFSCar, 2009. 163 f.

_____. Gêneros incríveis. Um estudo sócio- antropológico sobre as experiências de (não) passar por homem e/ou mulher. Tiago Duque. 2 edição. Salvador-BA, Editora Devires, 2019.

_____. A Epistemologia da passabilidade: dez notas analíticas sobre experiências de (in) visibilidade trans. Hist. R. Goiânia, v.25, n. 3, p. 32-50, set./dez. 2020.

FACCHINI, Regina. Direitos humanos e diversidade sexual e de gênero no Brasil: avanços e desafios. Jornal da Unicamp. 25/06/2018. Disponível em <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/artigos/direitos-humanos/direitos-humanos-e-diversidade-sexual-e-de-genero-no-brasil-avancos-e>. Acesso em 17/05/23.

FACIOLI, Lara Roberta Rodrigues (FURG), PADILHA, Felipe André (UFBA). Notas teórico-metodológicas sobre a pesquisa de campo com mídias digitais. 33ª RBA - Reunião Brasileira de Antropologia (2022). Evento Online. Disponível em <https://www.33rba.abant.org.br/site/capa>

FERRRO, Ana Paula Rodrigues Ferro. A NETNOGRAFIA COMO METODOLOGIA DE PESQUISA: UM RECURSO POSSÍVEL. Educação, Gestão e Sociedade: revista da Faculdade Eça de Queirós, ISSN 2179-9636, Ano 5, número19, agosto de 2015.

FIRMINO, Camila. Configurações de Gênero Travesti e configurações de gênero no Brasil. Resenha de Kulick, Don. Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Rio de Janeiro, Fiocruz, 2008. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2009, v. 52, nº 1.

FONTELES, Bené (Org). O Rei e o Baião. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010.

FOUCAUL, Michel. A História da Sexualidade: a vontade de saber. Rio de Janeiro, Graal, 1979

_____. A Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das Culturas. Editora LTC, 2015.

GIDDENS, Anthony. A Constituição da Sociedade. Tradução Álvaro Cabral. 2 edição. São Paulo. Martins Fontes, 2003.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa, Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas, São Paulo: Melhoramentos, 1973.

GIFFONI, Maria Amália, Danças folclóricas da Europa, São Paulo: Melhoramentos, 1974.

GOFFMAN, Erving. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução Márcia Bandeira. 4 edição. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GUICHER, Jean-Michel. La contredanse, un tournant dans histoire française de la danse, éditions complexe, CND (rééditions paris 2003).

GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1963.

HANNA, Judith Lynne. Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Tradução de Mauro Gama- Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HATUGAI, Érica Rosa. Resenha de Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Dom Kulick. Revista de Antropologia Social dos Alunos (R@U) do PPGAS- UFSCar, v.1, n. 1, p. 217- 222, 2009.

KOTTAK, C.P. (2006) Antropologia Cultural. Undécima edición, McGraw Hill, Madrid.

KULICK, Dom. Traves Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Tradução Cesar Gordon, Rio de Janeiro, Fiocruz, 2008.

LANGDON, Ester Jean, Performance e preocupações pós-modernas na antropologia? In: Performáticos, performance e sociedade, Brasília: Editora da UNB, 1996, pp 23-28.

LANGER, Susanne, [1953], Sentimento e forma. Uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave, São Paulo: Perspectiva, 1980.

LANGDON, E. Jean. Rito como conceito-chave para a compreensão de processos sociais. In: *Antropologia em Primeira Mão*, 1997. SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”. In: *Performance studies: an introduction*. New York & London: Routledge.

LEÓN, Adriano de. Os Labirintos do Desejo: desenhando uma metodologia anarcoqueer. *Política e Trabalho. Revista de Ciências Sociais*, n. 36 - abril de 2012 - pp.219-23.

LÉLIS, Carmem. São João: festa da fertilidade da terra e do homem. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003. LÉLIS, Carmem. São João: manifestação de fé, celebração da alegria. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

LIMA, Elizabeth. *A Fábrica dos Sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano*, de Elizabeth Lima. João Pessoa, Ideia, 2002.

LION, Antônio de. Corpo e corporeidade nas performances de transformistas no Brasil- Do Teatro de revista para as boates. *História e Democracia: precisamos falar sobre isso*. UNIFESP/ Campus Guarulhos- SP. Anais do XXIV Associação Nacional de História (ANPUH-SP). 03 a 06 de setembro de 2018.

LION, Antonio Ricardo Calori de. *Corpos em trânsito: existências, subjetividades e representatividades/ Aguinaldo Rodrigues Gomes; Antonio Ricardo Calori de Lion (Organizadores) 1ª edição/ Salvador- BA. Editora Devires, 2020.*

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho - ensaios sobre sexualidade e teoria queer*.

2. ed. 3 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade; tradução Tomaz Tadeu Silva. 4 ed.; 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora 2019. (Argos).*

LUCENA, Sara Gomes De. *Análise da passabilidade como mecanismo de proteção as experiências trans*. E-book CONQUEER... Campina Grande: Realize Editora, 2018. p. 156-156.em<<https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/40201>>. Acesso em: 30/05/2022 18:59.

MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social: reflexões sobre o casamento gay. *Cadernos Pagu*, (28), 2007, 101-128. <https://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332007000100006>

_____ A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, v.11, n. 21, p. 150-182, 2009.

MARAVALL, José Antônio, [1975], *A cultura do Barroco*, São Paulo: Edusp, 2009.

MARTINELLI, Leonardo da Silva; MEYRER, Marlise Regina. As travestir na Revista *Veja* (1968-1985). *Revista Outras Fronteiras*, Cuiabá-MT, vol. 5, n. 1, jan./jul., 2018 ISSN: 2318-5503

MARTIN-FUGIER, Anne? Os ritos da vida privada burguesa? In PERROT, Michelle (Org.), *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MAUSS, Marcel. *As Técnicas do Corpo*. In *Antropologia e Sociologia*, São Paulo: Edusp, 1974

Cosac e Naify, 2003, pp. 401-422. *NOVO CÓDIGO CIVIL (Lei 10406/2002)*. Rio de Janeiro: Editora Roma Victor, 2004.

MENEZES NETO, Hugo. *O Balancê no arraial da capital: quadrilha e tradição no São João do Recife*. Recife, 2009.

_____ “O São João Também é Trans” Resenha do filme de Thiago de Castro sobre a experiência das mulheres trans nas quadrilhas juninas de Sobral-CE. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*. Vol. 02, N. 03, Jul. - Set., 2019.

_____ Música e festa na perspectiva das quadrilhas juninas de Recife. *Revista Antropológicas*, Recife, v. 26, n. 1, p. 103-133, mar. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/view/23907>. Acesso em: 25/05/2021.

MORIGI, Valdir José. *Imagens recortadas, tradições reinventadas. As narrativas da festa junina em Campina Grande- Paraíba*. Tese do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

NASCIMENTO, Juliana Bentes. Identidades em trânsito: revisitações acerca da arte da montagem. In *Corpos em trânsito: existências, subjetividades e representatividades*/ Aguinaldo Rodrigues Gomes; Antonio Ricardo Calori de Lion (Organizadores). 1ª edição/ Salvador- BA. Editora Devires, 2020.

NASCIMENTO, Leilane Pinto do. CRIANÇAS BRINCANTES- Sentidos de continuidade das quadrilhas juninas (Região Metropolitana do Recife). Dissertação Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia. UFPE, 2013.

NASCIMENTO, Silvana de Souza. Variações do feminino: circuitos do universo trans na Paraíba. *Revista de Antropologia*. 2013.

NÓBREGA, Zulmira. A festa do Maior São João do Mundo. Dimensões culturais da festa junina na cidade de Campina Grande. Tese Programa Multidisciplinar de Pós Graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. 2010.

NOLETO, Rafael da Silva. Babados, xotes e xaxados: notas sobre festa, ritual e marcadores sociais da diferença na quadrilha junina de Belém. *Amazônica, Revista Antropológica (online)* 8 (1): 198- 221, 2016.

_____ Casamento em performance, parentesco em questão: gênero e sexualidade no São João de Belém, Pará. *cadernos Pagu, Campinas*, n. 51, p. 1-49. mar. 2017.

_____ Regulamentos da cultura: diversidade sexual e de gênero nos concursos juninos de Belém. *Revista Estudos Feministas, Florianópolis*, 28(1): e56099 DOI: 10.1590/1806-9584-2020v28n156099

PAJ Publications, 1982. TURNER, Victor, *The anthropology of performance*, New York: PAJ Publications, 1987.

PELLEGRINI FILHO, Américo, *Danças folclóricas*, São Paulo: Universidade Mackenzie, 1980.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Violência e tecnologias de gênero: tempo e espaço nos jornais. *Estudos Feministas, Florianópolis*, 17(2): 344, maio-agosto/2009.

PINAFI, Tânia; PERES, William S.; SANTOS, Cíntia Helena dos; TOLEDO, Livia G. Tecnologias de gênero e as lógicas de aprisionamento (Gender technology and the imprisonment logic). *Bagoas*. n. 06 | 2011 | p. 267-282

PINHO, Wanderley, *Salões e damas do Segundo Reinado*, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

PONTES, Júlia Clara de. SILVA, Cristiane Gonçalves da. Cisnormatividade e passabilidade: deslocamentos e diferenças nas narrativas de pessoas trans. *Periodicus*, Salvador, n. 8, v. 1, nov. 2017- abr. 2018, P. 396-417. Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades. Grupo de Pesquisa CUS, UFBA. ISSN: 2358-0844.

PORTO, Tiago da Silva. A incômoda performatividade dos corpos abjetos. *Ide*. São Paulo, 39 [62], p. 157-166. Dezembro, 2016

RUBIN, Gayle. *O Tráfico de Mulheres: Notas sobre a Economia Política do Sexo*. Tradução Christine Rufino Dabat. Edileusa Oliveira da Rocha; Sonia Corrêa. SOS Corpo, Edição, março de 1993.

_____. *Pensando sobre sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade*. Cadernos Pagu, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, n. 21, p. 1-88, 2003.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. *Violência de Gênero- lugar da práxis na construção da subjetividade*. Lutas Sociais, nº 2, PUC/SP, 1997.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero*. Cadernos Pagu. Nº 16. 2001.

SALGADO, Raquel Gonçalves; Alexandre, Bruno do Prado. *Vidas dissonantes em memórias de infância: as artes de existência como resistência ao desaparecimento social*. In *Corpos em trânsito: existências, subjetividades e representatividades/ Aguinaldo Rodrigues Gomes; Antonio Ricardo Calori de Lion (Organizadores) 1ª edição/ Salvador- BA. editora Devires, 2020.*

SAHLINS, Marshall. *Cultura na Prática*. Tradução Vera Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. “Tupinqueens”: a invenção drag na cultura brasileira. *História Agora*. São Paulo, n. 26, v. 1, p. 186-203, 2014.

SCHECHNER, Richard, *Restoration of Behavior*, in *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”. In: *Performance studies: an introduction*. New York & London: Routledge. 2006

SCHECHNER, Richard, *Restauração do comportamento*, in BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola, *Dicionário de Antropologia Teatral*, São Paulo: Editora É Realizações, 2001.

SCHECHNER, R. *Performers e Espectadores- Transportados e Transformados*. *Moringa - Artes do Espetáculo*, [S. l.], v. 2, n. 1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/9993>. Acesso em: 6 jul. 2023.

SCHECHNER, Richard. *Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral*. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 20, n. 20, p. 213-236, jan/dez. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807>. Acesso em: 15/07/2022.

SCHIEFFELIN, E. 1985. *Performance and the Cultural Construction of Reality*. In *American Ethnologist*, 12 (4).

SILVA, Natanael de Freitas. *Dzi Croquettes e os corpos em trânsito*. In *Corpos em trânsito: existências, subjetividades e representatividades/ Aguinaldo Rodrigues Gomes; Antonio Ricardo Calori de Lion (Organizadores) 1ª edição/ Salvador- BA. Editora Devires, 2020.*

SILVA, Tomaz Tadeu. *A produção social da identidade e da diferença*. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. SILVA, Tomaz Tadeu (org). Rio de Janeiro: Vozes, 2014, p. 73-102.

SIMMEL, George. Questões fundamentais de sociologia. In: FILHO, E. M. (org.), Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

_____. O conceito e a tragédia da cultura. In SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (orgs.) Simmel e a modernidade. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2014.

TAYLOR, Diana, Hacia una definición de performance, in O Percevejo, Revista de teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Editora UNIRIO, ano 11, n.12, 2003, p. 17-24.

TAYLOR, Diana. 2013. “Traduzindo performance. In: Dawsey, J. C. et al. (orgs). Antropologia e Performance. Ensaios NAPEDRA. São Paulo: Terceiro Nome.

TINHORÃO, José Ramos, Quadrilha: dos salões franceses às festas juninas. 2007

TRIGUEIRO, Osvaldo. A transformação das quadrilhas juninas e a Folkcomunicação. Rede Folkcom. Disponível em <http://www.redefolkcom.org>.

TURNER, Victor, From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play, New York.

TURNER, Victor, [1974], Dramas, campos e metáforas. A ação simbólica na sociedade humana, Niterói: Editora da UFF, 2008.

TURNER, Victor. 2005. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência. In: Cadernos de Campo, 13 [1986]

TURNER, Victor. Liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual-um ensaio de simbologia comparativa. Mediações, Londrina, v. 17, n. 2, p. 214-257, jul/dez. 2012. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/14343>. Acesso em: 15/07/2022.

VENCATO, Anna Paula. Confusões e estereótipos: o ocultamento de diferenças na ênfase de semelhanças entre transgêneros. Cad. AEL, v.10, n.18/19, 2003.

VERGUEIRO, Viviane S. Por inflexões decoloniais de corpos e identidade de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2015. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal da Bahia, 2015.

_____. Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial. In: MESSEDER, S., CASTRO, M.G., and MOUTINHO, L., orgs. Enlaçando sexualidades: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 249-270. ISBN: 978- 85-232-1866-9. <https://doi.org/10.7476/9788523218669.001>

WATIER, Patrick. Uma introdução à sociologia compreensiva. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas Ciências Sociais e na Política. In Sobre a Teoria das Ciências Sociais. Lisboa/Rio de Janeiro: Presença/Martins Fontes, 1977.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In O corpo educado: pedagogias da sexualidade; tradução Tomaz Tadeu Silva. 4 ed.; 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora 2019. (Argos).

Notas de Jornais e Reportagens (online)

<https://altacultura.wordpress.com/2010/04/17/dzi-croquettes/>

<https://lulacerda.ig.com.br/ney-matogrosso-as-historias-do-secos-molhados-em-lancamento-de-livro-sobre-o-grupo-na-travessa-de-ipanema/>

<http://bitacoraqueen.blogspot.com/1984/05/i-want-to-break-free.html>

<https://dicasdefilmespelascheila.blogspot.com/2014/11/filme-priscilla-rainha-do-deserto-1994.html>

<https://cinemacemanosluz.blogspot.com/2017/06/cine-dica-em-cartaz-divinas-divas.html>

Dossiê: assassinatos e violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2022. Disponível em <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2023/01/dossieantra2023.pdf>

População cresce com mais pessoas negras e pardas. Texto acessado em 19/03/23, cuja versão completa <https://www.poder360.com.br/brasil/populacao-cresce-com-mais-pessoas-negras-e-pardas/>).

OMS declara pandemia de coronavírus | Coronavírus | G1 (globo.com)

OMS declara o fim da emergência global de Covid | Jornal Nacional | G1 (globo.com)

ANEXOS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**“TRANS”FORMANDO O SÃO JOÃO: MONTAÇÃO E PASSABILIDADE DE GÊNERO NAS QUADRILHAS JUNINAS**

Você está sendo convidado (a) a participar do projeto de pesquisa acima citado. O documento abaixo contém todas as informações necessárias sobre a pesquisa que estamos fazendo. Sua colaboração neste estudo será de muita importância para nós, mas se desistir a qualquer momento, isso não causará nenhum prejuízo a você.

Eu, _____, profissão _____, residente e domiciliado na RUA _____, portador da Cédula de identidade, RG _____ e inscrito no CPF _____,

nascido(a) em ____ / ____ / ____, Contato telefônico: _____, abaixo assinado(a), **CONCORDO** de livre e espontânea vontade em participar como voluntário(a) do estudo que tem por título provisório **“TRANS”formando o São João: Montação e Passabilidade de Gênero nas quadrilhas juninas**”, produzido pela pesquisadora **Vanessa Belmiro dos Santos Meira**, que tem por objetivo analisar a construção da identidade feminina realizadas pelas “Damas Gs” e damas Trans das quadrilhas juninas, através da montagem e da passabilidade. O estudo é justificado pela proposta de uma análise socioantropológica que tem por finalidade compreender as atuais configurações de gênero que promovem a ressignificação e reedição da noção de tradição e de cultura presentes na dança. O referente estudo tem por objetivo PRINCIPAL a produção de uma **TESE DE DOUTORADO** a ser apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciência Sociais da UFCG, e de uma **MOSTRA FOTOGRÁFICA** e de um **DOCUMENTÁRIO** sobre a experiência de participação das “Damas Gs” e Damas Trans nas quadrilhas juninas.

Declaro que obtive todas as informações necessárias, bem como a promessa dos esclarecimentos às dúvidas, por mim apresentadas durante o decorrer da pesquisa.

Estou ciente que:

1. A minha participação neste projeto ocorrerá de forma voluntária, através da autorização do uso de imagem e voz a serem realizadas através de entrevista, desde que não me submeta a um tratamento vexatório ou constrangedor, bem como não me acarretará qualquer ônus pecuniário, ou seja, financeiro.
2. Estou ciente de possíveis desconfortos, como por exemplo, algum constrangimento em responder as questões, ou possíveis *riscos* decorrentes da participação na pesquisa, ou ter minha privacidade exposta mas estarei resguardado(a) quanto a isso, *pois serão empregadas providências e cautelas para evitar e/ou*

reduzir efeitos e condições adversas que possam me causar dano, enquanto participante da pesquisa, tendo como garantia a manutenção do sigilo e da minha privacidade, a não ser que eu a autorize.

3. Tenho ciência dos objetivos deste estudos e entendo que sua realização poderá acarretar benefícios como: contribuir para a visibilidade da arte realizada pelo público LGBTQIA+ nos espaços sociais e culturais; Combater a discriminação sexual e de gênero, prevenir ações violentas de preconceito que recaem sobre a comunidade LGBTQIA+; Divulgar as atividades artísticas das pessoas Trans, Travestis e artistas transformistas que participam do contexto das quadrilhas juninas.
4. Tenho a liberdade de desistir ou de interromper a colaboração neste estudo no momento em que desejar, sem necessidade de qualquer explicação;
5. A desistência não causará nenhum prejuízo à minha saúde ou bem estar físico/mental.
6. Os resultados obtidos durante este ensaio serão mantidos em sigilo, mas concordo que sejam divulgados em publicações científicas, desde que meus dados pessoais não sejam mencionados;
7. Caso deseje, poderei pessoalmente tomar conhecimento dos resultados, ao final desta pesquisa. Estou ciente que receberei uma via deste Termo de Consentimento;
8. Caso me sinta prejudicado (a) por participar desta pesquisa, poderei recorrer ao Comitê de Ética em Pesquisas com Seres Humanos – CEP, do Hospital Universitário Alcides Carneiro - HUAC, situado a Rua: Dr. Carlos Chagas, s/ n, São José, CEP: 58401 – 490, Campina Grande-PB, Tel: 2101 – 5545, E-mail: cep@huac.ufcg.edu.br; ao Conselho Regional de Medicina da Paraíba e à Delegacia Regional de Campina Grande.
9. Atestado de interesse pelo conhecimento dos resultados da pesquisa
 Desejo conhecer os resultados desta pesquisa.
 Não desejo conhecer os resultados desta pesquisa.

Campina Grande - PB, _____ de _____ de 2023.

Participante / Responsável: _____.

Testemunha 1 : _____.

Nome / RG / Telefone _____

Testemunha 2 : _____.

Nome / RG / Telefone _____

Responsável pelo Projeto:

VANESSA BELMIRO DOS SANTOS MEIRA

Contato: (83) 99675-2436 EMAIL: esvazieamente@gmail.com. Rua Aprígio Veloso, 882, bairro Universitário, CEP: 58429-900, Centro de Humanidades. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais- UFCG-PB. (83) 2101-1051.