

Drama, ritual e festa: gênero e sexualidade em performance no São João de Belém – Pará¹.

Rafael da Silva Noletto (UFT/TO)²

Os concursos de quadrilha, que caracterizam e animam os festejos juninos, são marcados por performances dançadas cujos enredos giram em torno de noções corporificadas de ruralidade, conjugalidade, religiosidade e sexualidade. Pressupondo que dramas sociais estão conectados a dramas estéticos, entende-se que as coreografias juninas encenam a resolução de um drama social de atribuição de paternidade. Dessa maneira, a celebração de um casamento surge como ação reparadora do drama instaurado, resultando na inserção de mulheres e homens em um sistema de relações de parentesco. Entretanto, nos concursos de quadrilha de Belém (Pará), financiados pelos poderes públicos, há uma expressiva participação de homossexuais, travestis, transexuais e transgêneros, que desestabilizam, no plano estético, a divisão coreográfica binária entre damas e cavalheiros e, no plano simbólico/social, as concepções tradicionais sobre conjugalidade heterossexual. Com base em trabalho de campo realizado em concursos juninos, objetiva-se discutir a articulação das noções antropológicas de ritual, drama social, festa e performance aos debates sobre gênero e sexualidade em um contexto de produção de cultura popular.

Palavras-chave: Festas Juninas; Gênero; Sexualidade

Dança, gênero e sexualidade: uma introdução³

A primeira e mais nítida distinção que se sobressai quando se tem uma experiência com qualquer prática em dança diz respeito à divisão binária dos gêneros. De um modo geral, a dança, com seus códigos de movimento todos ordenados para uma finalidade estética, ritual ou de busca pessoal pelo hedonismo, é inteiramente regulada para produzir diferenças que dizem respeito à retórica do gênero. Nestes termos, considero que a “dança é uma arena na qual ideias corporificadas sobre gênero são obviamente reproduzidas” de tal modo que “os movimentos de dança, técnicas, coreografias, figurinos e canções todos apresentam noções normativas de feminilidade e masculinidade” (Alexeyeff 2009: 17)⁴. Assim, a dança “constitui um vetor poderoso de identidade étnica, sexual, etária, hierárquica social” (Zemp 2013 [1998]: 31). Por um

¹ Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.

² Professor de Antropologia na UFT, Doutorando em Antropologia Social (PPGAS/USP). Contato: rafaelnoletto@usp.br

³ Este trabalho refere-se a uma pesquisa de doutorado que vem sendo desenvolvida no âmbito das festas juninas de Belém (PA) desde 2013.

⁴ Todos os excertos do livro de Alexeyeff (2009) foram livremente traduzidos por mim.

lado, se experiência com a dança for contemplativa, o espectador terá a oportunidade de observar a dinâmica coreográfica que codifica os gêneros a partir de movimentos corporais que os caracterizam no contexto estético de um determinado tipo de dança. Por outro lado, se a experiência com a dança for *performática*, o agente que dança, muito provavelmente, sentirá em seus próprios movimentos o peso do gênero inscrito em seu corpo, materializado coreograficamente. Se, nesta perspectiva mais ampla, pode-se dizer que a dança é generificada, falar mais especificamente sobre *quadrilhas* juninas é, sem dúvida, tratar de experiências corporais com o gênero.

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

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

Esta pesquisa parte, então, de um estranhamento: se as festas juninas e os concursos de quadrilha reificam, nitidamente, uma divisão binária dos gêneros e pressupõem uma *heterossexualidade coreográfica*, como pensar na inserção de sujeitos homossexuais, travestis e transexuais nesse contexto de cultura popular? Este artigo trata dos concursos de *quadrilha* em Belém, interpretando-os como performances boas para pensar sobre a emergência e o protagonismo de sujeitos políticos, marcados por elementos de gênero e sexualidade, que colocam em movimento um contexto de produção de cultura popular.

Neste caso, as *quadrilhas* juninas, consideradas como danças que integram um conjunto de manifestações da cultura popular, são igualmente elaboradas como enredos ancorados em personagens. Indo mais além, sugiro que as *quadrilhas* se configuram como danças que colocam em cena certos dramas. Expressariam dramas sociais a partir do modelo proposto por Victor Turner (2008 [1974])? Estariam conectados, como propõe Schechner (1988; 2012), os dramas sociais e os dramas estéticos? E como todas essas coisas podem estar interligadas às discussões sobre gênero e sexualidade?

De início, sugiro apenas que, para além de jogo, os concursos juninos são rituais que, coreograficamente, podem expressar dramas sociais. Particularmente, interessa-me analisar possíveis dramas sociais e estéticos conectados a problemáticas de gênero e de sexualidade inseridos no contexto *quadrilheiro*. Assim, compartilho da ideia de que

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

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

Em Belém, as *quadrilhas* não apresentam, compulsoriamente, um enredo pautado na celebração de um casamento⁵. O casamento é subentendido, omitido, “ignorado” ou, em algumas raras coreografias, celebrado. Antes que tais enredos sejam devidamente analisados com mais profundidade, sugiro que, em primeiro lugar, sejam expostos aqui os principais personagens que integram as *quadrilhas* e suas respectivas

⁵ Nos concursos de Belém, o casamento não é obrigatório e os noivos não são personagens que necessariamente devem integrar a *quadrilha*. Entretanto, quando os grupos de Belém vão disputar concursos de abrangência nacional, o par de noivos e uma cena de casamento são inseridos na narrativa.

funções coreográficas. Deve-se considerar que a dança popular ou erudita, em suas mais variadas acepções culturais e práticas performáticas, é, em grande parte, pautada em divisões binárias de gênero. Ou seja, a dança é um código performático generificado.

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

Marcadores

O *marcador*⁶ de *quadrilha* é uma espécie de mestre de cerimônia, que apresenta a *quadrilha* ao público e ao corpo de jurados, anuncia os passos de dança que a *quadrilha* deve executar e, por fim, constitui-se como um sujeito que estabelece canais de intermediação, interação e diálogo entre a *quadrilha*, o júri e o público, dando inteligibilidade ao enredo coreográfico narrado pelos passos de dança. Mais do que isso, o *marcador* é um sujeito cênico situado, concomitantemente, dentro e fora da *quadrilha*, sendo *brincante* e, ao mesmo tempo, uma representação performática de todos os integrantes da diretoria da *quadrilha*, pois uma de suas atribuições mais relevantes é a organização cênica e espacial do grupo para que este seja bem avaliado pelo corpo de jurados. O *marcador* ocupa uma zona de liminaridade, pois, de forma ambivalente, pertence ao coletivo de dançarinos e constitui-se como membro que personifica a diretoria e a equipe de produção da *quadrilha*. Como um personagem da *quadrilha*, o *marcador* sempre vem caracterizado com *trajes* que comunicam algo sobre seu lugar performático liminar no contexto da coreografia que será apresentada. Neste caso, o *marcador* integra o enredo a partir de uma posição de autoridade coreográfica e alteridade cênica, que o coloca na condição de condutor da narrativa e, por isso, exige que seus personagens sejam, dentre as opções possíveis, ambíguos, autoritários, loucos,

⁶ Ressalto que utilizo a nomenclatura corrente no contexto *quadrilheiro* de Belém. Em outros Estados brasileiros, esse personagem pode ser denominado como *animador*, *gritador* etc.

engraçados ou memoráveis. Além de sua condição *liminar*, há outro fato relevante que me despertou a atenção em campo: as marcas do gênero e da sexualidade associadas à figura do *marcador* tanto em sua atuação cênica quanto em sua em sua vida pessoal. De maneira quase invariável, o *marcador* é sempre um homem cisgênero cuja sexualidade é presumida ou, muitas vezes, indubitavelmente atribuída como heterossexual.

Cavalheiros

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

No que se refere aos *trajes* dos *cavalheiros*, há uma evidência importante, perceptível a qualquer observador leigo: suas roupas devem seguir os mesmos padrões de cores, tecidos, acessórios e materiais utilizados para fazer o *traje* das *damas*. Em outras palavras, *cavalheiros* e *damas* devem demonstrar um vínculo ou intenção de vínculo conjugal que é notado pela combinação estrita de suas roupas. Mais do que isso, os *trajes* significam também a existência de um vínculo comunitário entre todos os sujeitos “masculinos” e “femininos” que integram a quadrilha, tendo em vista que suas roupas, repartidas por uma oposição binária de gênero, são iguais, uniformizando “homens” e “mulheres” que denotam “masculinidades” e “feminilidades” coreográficas⁷. Vestidos como *cavalheiros* e *damas*, tais sujeitos ostentam uma identidade comunitária evidenciada pelos *trajes*: as roupas parecem indicar um pertencimento social.

Misses

⁷ Entendo que os conceitos de “masculino” e “feminino” e seus correlatos são construções culturais, sociais, políticas e históricas. Portanto, para desnaturalizá-los, utilizarei aspas quando me referir a eles.

As *misses* são as *brincantes* mais importantes de toda e qualquer *quadrilha*. Disputam títulos de reconhecimento que estão diretamente relacionados à avaliação de sua beleza, seu *traje* e suas habilidades em dança. Antes de cada *quadrilha* se apresentar para um júri especializado, as *misses* que a representam dançam e investem na conquista de um título correspondente à sua categoria. Essas dançarinas possuem um concurso à parte, que ocorre em paralelo aos certames de *quadrilha*. Estão subdivididas nas categorias *Miss Caipira*, *Miss Mulata* (ou *Miss Morena Cheirosa*)⁸ e *Miss Simpatia*. Ser *miss* é ter uma responsabilidade imensa para com a *quadrilha*, pois, como sugiro, o trabalho de campo me fez perceber que há uma relação metonímica entre a *miss* e a sua *quadrilha*, de modo que, reciprocamente, uma se torna significativa da outra.

Embora sejam *damas*, as *misses* operam no registro coreográfico do extraordinário. Suas roupas não combinam com os *trajes* de nenhum outro *brincante*, seja ele *cavalheiro*, *dama* ou *marcador*. Seu *traje* é desconexo do grupo em termos de estampa de tecido, padrões de cores, arranjo de *cabeça*, *maquiagem*, acessórios (pulseiras, colares), objetos cênicos e todo e qualquer material utilizado na confecção de sua roupa. Em outras palavras, as *misses* possuem a liberdade de construir um *traje* específico, que traduza em roupa, o tema da performance que apresentará ao público e aos jurados. Estão desobrigadas de vestirem roupas que estejam em acordo com o padrão de cores e a estamparia dos tecidos escolhidos pela *quadrilha*. As *misses* possuem relativa liberdade para escolherem seus temas performáticos. Com exceção da *Miss Caipira*, a mais proeminente entre as *misses*, cuja obrigação é dançar um tema que esteja minimamente vinculado à temática central abordada por sua *quadrilha*.

As *misses* possuem uma afinidade específica com os *marcadores*: compartilham uma mesma condição de liminaridade. Essas personagens “femininas” são também sujeitos liminares por estarem, ao mesmo tempo, dentro e fora da estrutura narrativa das *quadrilhas juninas*. Se os *trajes* de *damas* e *cavalheiros* (e sua combinação em termos de estampas e materiais) podem ser interpretados como símbolos rituais que denotam vínculos ou intenção de vínculos conjugais e sexuais entre os pólos “feminino” e “masculino” das *quadrilhas*, é possível sugerir que, apesar de integrarem o grupo de *damas*, as *misses* estão aquém e além dele, demonstrando, através de seus *trajes* diferenciados, sua condição de *damas* que não possuem ligações concretas com nenhum

⁸ Por questões de escopo do trabalho, não abordarei aqui as implicações raciais destas categorias.

outro *cavalheiro* da *quadrilha*. Em outras palavras, se as *quadrilhas* empreendem uma performance na qual está em jogo o estabelecimento de laços de parentesco entre *damas* e *cavalheiros*, as *misses* constituem-se como personagens “femininas” que borram as convenções tradicionais de parentesco, pois aparentam não estar disponíveis nesse sistema de trocas matrimoniais. Divididas entre três categorias, essas *misses* são referidas pelos *quadrilheiros* como *Misses Mulheres*, numa nomenclatura que as diferenciará das *Misses Gays* ou *Mix* abordadas adiante.

Damas

As *damas* são o conjunto de *brincantes* “femininas” que compõem uma *quadrilha*. Embora haja uma presença “masculina” importante, materializada pelos *marcadores* e *cavalheiros*, grande parte do público externo e dos próprios sujeitos que produzem as festas juninas reconhece que a porção “feminina” das *quadrilhas* é a que mais se destaca nesse contexto. É como se todo o discurso coreográfico fosse elaborado em função das *damas*, feito para exibi-las em termos de qualificadores que os *quadrilheiros* avaliam como “graciosidade”, “beleza”, “delicadeza” ou algum outro atributo que esteja incrustado em concepções de “feminilidade” veiculadas no senso comum. Tal qual os *cavalheiros*, as *damas* precisam estar com *trajes* que denotem um vínculo ou intenção de vínculo conjugal com a parte masculina do grupo. Suas roupas, portanto, devem ser confeccionadas com os mesmos tecidos, cores e materiais utilizados nos *trajes* dos *cavalheiros*. Desse ponto de vista, as roupas dos *brincantes* fazem referência a uma suposta e idealizada harmonia grupal, ou seja, um senso de comunidade pautado na perpetuação de laços afetivos e sexuais responsáveis pela continuidade de redes de parentesco que estão baseadas em uma heterossexualidade presumível e desejável.

Outros marcadores

Durante trabalho de campo, conheci Danna Moraes, uma travesti que, tendo uma longa trajetória *quadrilheira* como *cavalheiro*, *dama* e *miss gay*, agora investia no desempenho de funções como *marcadora* de *quadrilha*. Diante de um cargo estritamente vinculado à ideia de masculinidade ou, pelo menos, de fixidez do gênero,

seja ele “masculino” ou “feminino”, a emergência de uma travesti para desempenhar a função de *marcadora* surge como um ato subversivo das lógicas *quadrilheiras*, pois inscreve uma feminilidade ambivalente e uma sexualidade não-heterossexual no centro propulsor da *quadrilha*, ou seja, no cargo projetado para o exercício do poder de comando sobre o grupo durante todo o processo de ensaios e apresentação de suas performances nos concursos juninos. Ao desestabilizar a masculinidade vigente e hegemônica no cargo de *marcador*, a categoria travesti configura-se como uma presença perturbadora de um ordenamento de gênero e sexualidade já bem estabelecidos nos concursos juninos. A emergência desses sujeitos desafia as lógicas *quadrilheiras* e parece anunciar mudanças.

Outros Cavalheiros

Na *quadra junina* de Belém, são inúmeros os casos de *cavalheiros* que não correspondem aos padrões hegemônicos de “masculinidade” e heterossexualidade. Trago apenas aqui dois exemplos de *cavalheiros*, ilustrados por Camila Marquezyne (travesti que dança na *Sedução Ranchista*, bairro do Jurunas) e Fantiny Dourado (garoto transgênero da *Tradição Junina*, bairro do Benguí). Ambos não ocupam o cargo de *damas* em suas respectivas *quadrilhas* por impedimentos internos que foram impostos pela diretoria desses grupos, embora os regulamentos dos certames juninos financiados pelos poderes públicos locais (Prefeitura de Belém e Governo do Pará) não os impeça de dançar em posições coreográficas “femininas”.

Mas quero trazer ainda um caso paradigmático envolvendo dois *cavalheiros* que também são da *Tradição Junina do Benguí*. Em 2014, a *quadrilha* resolveu colocar em cena um beijo gay, inserindo-o numa brincadeira tradicional das festas juninas: a barraca do beijo. A cena foi construída da seguinte forma: nos minutos finais da coreografia, quatro *cavalheiros* trazem para o centro do espaço cênico uma barraca do beijo. As três *misses* da *quadrilha* (*Miss Caipira*, *Miss Mulata* e *Miss Simpatia*) adentram a barraca para aguardar o beijo de algum *cavalheiro* do grupo. Três *cavalheiros* beijam cada uma das *misses*. Porém, quando um quarto *cavalheiro* distraído se dirige à barraca com o intuito procurar uma *dama* para beijá-la, eis que surge de dentro da barraca outro *cavalheiro*. Diante do inusitado, o *cavalheiro* surpreendido demonstra espanto e dúvida ao olhar para o conjunto de *brincantes*. Por sua vez, os

brincantes, acompanhados também pelas vozes da torcida, gritam: “Bei-ja! Bei-ja! Bei-ja!”. Ao ouvir o estímulo de seus companheiros e do público, os dois *cavalheiros* se beijam. O beijo foi protagonizado pelo casal de *cavalheiros* Mayk e Dênis. Os dois se conheceram no período de ensaios da *Tradição Junina do Benguí*, mais precisamente no mês de março, quando Dênis ingressou no grupo do qual Mayk já fazia parte. Embora fossem, de fato, um casal de namorados, Mayk e Dênis não configuravam um *par* em sua *quadrilha*, pois *pares* compostos por pessoas do mesmo gênero são terminantemente inadmissíveis. Durante todo o desenvolvimento da coreografia, ambos só poderiam formar *pares* com as *damas* disponíveis na *quadrilha*. Contudo, no fortuito momento da barraca do beijo, a hegemonia heterossexual da coreografia foi temporariamente quebrada e desafiada.

Outras Misses

Há uma quarta categoria de *miss* que, nessa interpretação que estou tentando construir à luz das teorias de ritual e performance, configura-se como um elemento estrutural arredio no plano performático das *quadrilhas* juninas. Essa quarta categoria é denominada pelos *quadrilheiros*, em seus próprios termos êmicos, como *Miss Gay* ou *Miss Mix*. Trata-se de uma categoria englobante, representada pelos termos “*gay*” ou “*mix*”, que abrange homens *gays*, travestis, mulheres transexuais e pessoas transgênero. Em outras palavras, a categoria *gay/mix* refere-se a todos aqueles sujeitos que, na lógica *quadrilheira*, não são reconhecidos como mulheres.

Em termos comparativos, a *Miss Mix* é idêntica à *Miss Mulher* em alguns aspectos: dança uma coreografia com duração de 2 (dois) minutos e interpreta personagens que fogem a certas classificações estruturais. Ao acompanhar os certames com frequência, é perceptível que estas personagens são quase sempre bruxas, fadas, ciganas, escravas, seres mitológicos da Amazônia, indígenas, orixás, caboclos, encantados, prostitutas, mágicas, animais e uma infinidade de outros seres e sujeitos que habitam o universo mágico, religioso, sexual, não-ocidental e, em alguns casos, fantasioso⁹. De todo modo, essas personagens demonstram escapar aos sistemas classificatórios formalmente admitidos na estrutura social e política por nós

⁹ Para uma problematização mais extensa e detalhada sobre os concursos de Miss Caipira Gay e Miss Caipira Mix, ver Noleto (2014).

compartilhada. Isto é, as personagens interpretadas coreograficamente pelas *Misses Gays*, tal qual como ocorre com as *Misses Mulheres*, são caracterizados por uma condição de liminaridade, que as coloca *betwixt and between* (Turner 2005 [1967]) em relação a uma estrutura social que nos é familiar.

Outras damas

Em um primeiro momento, quando apresentei os personagens que estruturam o drama junino, mostrei as *damas* do modo como elas são idealizadas pela lógica *quadrilheira*: um grupo composto por jovens mulheres cisgênero heterossexuais. No entanto, há fatores que embaraçam essa compreensão simplificada e idealizada acerca do grupo de *damas*. Estou me referindo aos homens homossexuais, às travestis, às mulheres transexuais e às pessoas transgênero que ocupam cargos de *damas* em suas respectivas *quadrilhas*. Misturadas às mulheres cisgênero heterossexuais, essas pessoas “trans” complexificam o entendimento binário dos gêneros nesse contexto coreográfico marcadamente dividido entre *damas* e *cavalheiros*.

Embora a transexualidade seja a identidade sexual e de gênero mais evidente nesse conjunto de *damas*, configurando-se como o elemento estrutural arredo que melhor redesenha os contornos do “feminino” nesse âmbito coreográfico, é impossível não perceber que também existem (embora em menor número) outras identidades sexuais e de gênero que integram o grupo de *damas* tais como as travestis e os homens transgênero, isto é, sujeitos que são reconhecidos por adotarem identidades “femininas”, mesmo que de modo transitório. Ainda que sejam identidades diferentes entre si, mas que se aproximam devido ao trânsito pela “feminilidade”, estes sujeitos estão aglutinados sob uma mesma categoria, as *damas*. Contudo, não são experiências identitárias idênticas. Se há essa diferenciação apresentada pelo contexto etnográfico, a categoria *dama* precisa ser pensada nesses termos. Isto é, o campo mostrou-me a necessidade de forjar uma categoria que pudesse definir a especificidade daquilo que os *quadrilheiros* consideram como “feminino” e, simultaneamente, marcar certa dissidência de um gênero “feminino” considerado em termos hegemônicos e biológicos. Sugiro, portanto, que a categoria *dama mix* é ideal para designar a pluralidade de sujeitos que não são reconhecidos plenamente como mulheres. O adjetivo *mix* advém do próprio contexto junino, no qual os concursos de *Miss Gay*, destinados a todas aquelas

peçoas que não são consideradas como mulheres pelos *quadrilheiros* (gays, travestis, transexuais e transgênero), são também denominados como concursos de *Miss Mix*. Isto implica dizer que o significado da expressão *mix* está pautado na ideia de mistura, traduzida pela aglutinação de diferentes identidades sexuais e de gênero sob uma mesma categoria. Diante disso, acredito em que o empréstimo do adjetivo *mix*, recolhido dos concursos juninos de *Miss Gay*, é válido para também designar a complexidade de identidades sexuais e de gênero que perfaz o conjunto de *damas*.

Sujeitos da feminilidade

Em muitas situações reais, os *quadrilheiros* referem-se a diversas identidades sexuais e de gênero como categorias sinônimas no intuito de favorecer um uso mais ágil da linguagem em suas interações cotidianas. Para designarem essa multiplicidade de sujeitos, os *quadrilheiros* referem-se a eles a partir da nomenclatura “gay”. Dessa maneira, agrupam mulheres cisgênero (que ocupam os cargos de *misses* e *damas*), homens gays (que podem ser *cavalheiros*, *misses* ou *damas mix*), travestis (que dançam como *misses* ou *damas mix*, mas também podem ser *cavalheiros*), mulheres transexuais (predominantes no campo das *damas mix*) e homens transgêneros (que podem dançar como *cavalheiros*, *misses* ou *damas mix*). A lógica que agrupa diferentes categorias políticas de sujeitos sexuais está baseada no fato de que são *sujeitos da feminilidade*, isto é, *brincantes* que imprimem a marca do “feminino” nas *quadrilhas* juninas. Forjei essa categoria englobante por entender que, em termos analíticos, causaria menos confusão do que o uso do termo “gay” como categoria universalizante para todas essas identidades.

Ao meu ver, essa categoria, *sujeitos da feminilidade*, não inclui apenas os homossexuais e pessoas trans, mas as próprias mulheres cisgênero que, no conjunto de *brincantes*, produzem o “feminino” não hegemônico em cena. Em outras palavras, os *sujeitos da feminilidade* – categoria que abrange mulheres cisgênero, mulheres transexuais, travestis, pessoas transgênero e homens homossexuais – representam *identidades coreográficas*, marcadas pela dança, que produzem *efeitos de feminilidade* no contexto dos concursos juninos de *quadrilhas* e de *misses* em Belém¹⁰. A compreensão dessas categorias do “feminino” será importante para a problematização

¹⁰ Esta formulação deve muito aos postulados teóricos de Judith Butler (2010a; 2010b).

de como essas personagens reconfiguram no plano estético toda uma discussão sobre casamento e parentesco no plano social.

Casamento em performance

Conhecidos os personagens, creio que seja possível passar ao possível drama. Para falar acerca do casamento no âmbito junino, recorro, portanto, aos trabalhos publicados por Luciana Chianca (2006; 2007a; 2007b; 2013a; 2013b) nos quais o casamento é colocado como elemento central das narrativas juninas. De acordo com a autora,

trata-se de um cenário que se constrói através do seguinte roteiro: um jovem rapaz engravida sua namorada e se recusa a casar diante dos seus pais e dos da noiva – geralmente compadres pertencendo a níveis sociais hierárquicos diferentes. Como geralmente um dos pais é “coronel”, “prefeito”, “fazendeiro”, a atitude dos noivos contrasta muito: o noivo quer fugir e a noiva espera ansiosa pela união. A presença do conjunto da comunidade (os convidados) e suas principais autoridades civis e religiosas (policiais, juiz de direito e padre), além dos pais de ambos os nubentes não são suficientes para coagir o noivo que tenta inúmeras vezes fugir do enlace. A presença – prudente – de autoridades policiais é ineficaz até que, sob ameaça de facas, revólveres e até canhões (!) ele desiste de escapar e aceita seu destino de homem casado e futuro pai de família. A “honra” da noiva e de sua família estão salvas (Chianca 2013a: 41)

Apesar de reconhecer o casamento como elemento central das narrativas juninas, Chianca não o problematiza à luz do arcabouço teórico antropológico construído em torno dos rituais. Suas análises possuem um acento mais histórico, descritivo e de constatação, que denota um intento de reconstruir continuidades e rupturas na forma de realização dos festejos juninos na cidade de Natal (Chianca 2006), demonstrando especial atenção a temáticas relacionadas à migração de sujeitos do interior para transformarem-se em *brincantes* na capital (Chianca 2006; 2007b). Tal tipo de análise possibilita que Chianca elabore algumas reflexões acerca da emergência da figura do “matuto” como personagem protagonista das festividades de junho (Chianca 2007b). Ou seja, a autora não aborda o ciclo junino de um ponto de vista no qual o ritual é analisado de modo exegético. Suas referências insuficientes a Turner (2013 [1969]) e a Van Gennep (2011 [1909]), dois dos tantos autores centrais para o debate antropológico sobre rituais, evidenciam que o caráter ritual das festas juninas é reconhecido, mas não demonstrado e problematizado em suas instâncias mais profundas. Assim, pergunto:

como identificar a existência de um centro dramático, o casamento, e não interrogá-lo em seu conteúdo semântico, realizando uma exegese que o articularia às dimensões de produção do gênero, da sexualidade e das configurações dos sistemas de parentesco? É neste sentido que pretendo contribuir: atentando para a face simbólica dos rituais e tentando realizar uma análise que privilegie de modo mais estrito um diálogo com as teorias de ritual e de performance.

Sabe-se que a narrativa em torno do casamento é parte constitutiva de grande parcela das performances *quadrilheiras* em diversas regiões do país, inclusive em Belém. No entanto, as *quadrilhas* de Belém não tem no casamento um centro propulsor da narrativa, isto é, a celebração do casamento não se constitui como uma obrigatoriedade, podendo ser realizada, subentendida ou ignorada. Embora não se possa afirmar que o casamento é por completo inexistente nas *quadrilhas* de Belém, pode-se dizer que sua ausência obstinada e muito perceptível em inúmeros grupos juninos tem implicações de grande valia para o debate sobre gênero, sexualidade e parentesco.

Contudo, no que tange o matrimônio, pretendo iniciar a discussão pressupondo a existência e a exigência da celebração do casamento nas performances *quadrilheiras* do Pará e de muitos outros estados brasileiros. Não é difícil supor que a narrativa junina, considerada em sua totalidade sequencial, configura um enredo linear que parte de um conflito instaurado e finda em sua possível resolução. Eis aí a estrutura processual do drama social delineada por Victor Turner. Para o autor, os dramas sociais são “episódios de irrupção pública de tensão”, evidenciados “quando os interesses e atitudes de grupos e indivíduos encontravam-se em óbvia oposição”, constituindo-se como “unidades do processo social isoláveis e passíveis de uma descrição pormenorizada” (Turner 2008 [1974]: 28). Dramas sociais possuem a seguinte estrutura processual: ruptura, crise, ação corretiva e, finalmente, a reintegração ou cisão¹¹. Vistos dessa maneira processual, o dramas sociais guardam em si um caráter ficcional e poético (Cavalcanti 2007: 130).

No caso de minha pesquisa, as festas juninas não podem ser propriamente consideradas como dramas sociais em curso, mas como dramas estéticos (Schechner 2012) que podem ser compreendidos a partir da estrutura do drama social. A partir da conexão entre dramas sociais e estéticos, como pensar no drama estético junino do

¹¹ Para problematizações mais detalhadas sobre o conceito de drama social e sua estrutura processual, ver Turner (2005a [1967]; 2008 [1974]) e Cavalcanti (2007; 2012).

casamento com base nessa estrutura processual do drama social?¹² Sugiro que o enredo tecido em torno do matrimônio é iniciado com uma ruptura significativa: um rapaz desvirgina e engravida uma moça, recusando-se a casar-se com ela e violando a norma social da moralidade pautada na virgindade feminina como um valor. Como crise, pode-se considerar o alargamento do conflito a partir das estratégias de perseguição que o pai da noiva e outras autoridades jurídicas, civis, militares e/ou religiosas empreendem para obrigar o deflorador a casar-se com a moça desvirginada. Caso haja insistência na recusa ao casamento, a outra possibilidade de resolução do conflito é o assassinato do jovem rapaz a mando do chefe da família que fora desonrada. No que tange a ação corretiva ou reparadora, a celebração do casamento é finalmente acordada entre as partes e emerge como possível mecanismo de suspensão do conflito, capaz de restaurar a honra de todos os sujeitos envolvidos no enredo. Assim, como última fase processual, tem-se a reintegração entre grupos, materializada pelo estabelecimento de relações mais cordiais entre duas famílias que possuem agora um vínculo de parentesco.

Se é possível convencer-se de que o drama estético junino segue a estrutura processual descrita, pergunto: a que dramas sociais ele faz referência? Sugiro que as *quadrilhas* juninas referem-se, como drama social, ao dilema da atribuição da paternidade – um debate clássico na antropologia, de Malinowski (1983 [1929]) a Strathern (1995) – e à possível ameaça de suspensão de um sistema de relações de parentesco baseado em casamentos moralmente legitimados pelos preceitos cristãos da virgindade feminina e da sexualidade reprodutiva como valores estruturantes¹³. Trata-se de um drama estético referendado em um drama social de ordem moral, um tabu que ainda assombra (embora com menor vigor) as sociedades ocidentais contemporâneas calcadas em valores cristãos: a existência de um vínculo sexual sem o estabelecimento de vínculos de parentesco, o que denota maior autonomia feminina quanto aos usos do corpo e uma ameaçadora perda de controle da sexualidade das mulheres por parte dos homens de suas famílias. A celebração do matrimônio surge como ação reparadora do drama instaurado, resultando na inserção de homens e mulheres em um sistema de

¹² Para outras reflexões sobre os vínculos entre dramas sociais e estéticos sugeridos pelo *infinity-loop model* desenhado por Schechner (1988; 2012a), ver Silva (2005), Dawsey (2011) e Dawsey, Müller, Hikiji e Monteiro (2013).

¹³ A problemática da atribuição de paternidade reaparece em inúmeros trabalhos antropológicos. Cabe aqui mencionar que publiquei artigo (Noletto 2012) no qual analiso alguns aspectos da obra de Edmund Leach (1996 [1954]; 2001 [1961]) e sua atenção à dimensão do desequilíbrio social e à ideia de padrão estrutural. Neste artigo, coloco em evidência também as avaliações de Leach (2001 [1961]) sobre o conceito de paternidade sociológica elaborado por Malinowski (1983 [1929]).

relações de parentesco. Se, em alguns casos, o ritual possui uma função de reintegração – que é uma das fases do drama social – sugiro que os certames juninos são dramas estéticos concebidos como mecanismos rituais de reintegração dos sujeitos à ordem generificada das coisas.

Inspirado na combinação de minhas leituras de Turner (1982; 2005a [1967]; 2005b [1986]; 2008 [1974]) e Butler (2003; 2010a; 2010b) encontro chaves interpretativas para sugerir que as narrativas juninas evocam, performaticamente, o desejo que os sujeitos possuem por uma definição que os posicione na estrutura social do ponto de vista das relações de gênero e sexualidade: ou serão alocados no âmbito da estrutura, como homens e mulheres que se adequam às normas de inteligibilidade dos gêneros e da heterossexualidade compulsória, ou ocuparão o âmbito da antiestrutura, constituindo uma *communitas* com sujeitos permanentemente liminares, inadmissíveis no patamar estrutural e relegados ao plano da abjeção, que integram zonas ilegítimas do gênero, da sexualidade e das relações de parentesco.

Mas seria possível analisar o drama estético do casamento junino a partir de uma interpretação exegética de seus símbolos rituais? Turner (2005a [1967]) reivindica a multivocalidade e a polissemia dos símbolos rituais, afirmando que são definidos por diferentes níveis de significado divididos em dois pólos principais: orético/sensorial e normativo/ideológico. Depreendo que as danças juninas de modo geral apresentam alguns elementos que podem ser interpretados como símbolos rituais, a saber: a fogueira, as bandeiras de santo, os mastros (paus) dos santos, os movimentos corporais empreendidos por *damas* e *cavalheiros* e, por fim os elementos contidos nos trajes juninos como, por exemplo, os chapéus dos *cavalheiros* e as saias e os adereços de cabeça das *damas*. Todos esses elementos estão relacionados aos pólos sensoriais e normativos evocados pelos símbolos, ressaltando, no plano orético, a sexualidade humana, e, no plano ideológico, o sistema de parentesco¹⁴.

Dito isso, estabeleço o seguinte quadro de relações¹⁵:

¹⁴ Comentando a obra de Turner, Cavalcanti (2012: 119) conclui que “símbolos, para o autor, serão sempre objetos concretos que, situados entre outros símbolos, funcionam plenamente no contexto ritual. O ritual é, a um só tempo, um contexto sociocultural e situacional característico. Nesse ambiente, impregnado de crenças e valores, os símbolos exercem sua eficácia plena como articuladores de percepções e de classificações, tornando-se fatores capazes de impelir e organizar a ação e a experiência humanas e de revelar os temas culturais subjacentes”.

¹⁵ Devido às limitações que tenho para concluir este texto, não apresentarei uma análise mais discursiva e textual sobre estes símbolos rituais, optando pela apresentação sintética deste quadro.

Símbolo Ritual	Pólo Normativo/Ideológico	Pólo Oréctico/ Sensorial
Fogueira	Domesticação da natureza, domínio social do fogo	Consumação sexual
Bandeiras/ Estandartes dos santos	Presença oficial da Igreja Católica	Maleabilidade; movimento do corpo, dessacralizado pela dança de caráter sexual.
Movimento dos <i>cavalheiros</i> (braços e pernas)	Idealização normativa da força de trabalho	Masculinidade, força física, disponibilidade sexual.
Movimento das <i>damas</i> (quadris, saias e pernas)	Reforço normativo da “feminilidade” como performance	Movimento de suas sexualidades, disponibilidade sexual condicionada ao casamento
Chapéus e calças dos <i>cavalheiros</i>	Racionalidade “masculina”; inserção do homem na esfera pública	Esforço físico sob o sol; dimensão sexual da identidade “masculina”
Adereços de cabeça e saias das <i>damas</i>	Futilidade “feminina”; “feminilidade” hegemônica nas esferas pública e privada	Sensualidade dos cabelos; dimensão sexual da identidade “feminina”

Aproximando o debate para os termos mais apropriados aos estudos de gênero e sexualidade, pretendo estabelecer um diálogo mais explícito com as contribuições teóricas de Michel Foucault (1988 [1976]: 117) quando postula a existência de dois dispositivos que regem e controlam a sexualidade dos sujeitos no campo político, a saber, o dispositivo da aliança e da sexualidade. Infiro que as *quadrilhas* – referidas agora não como grupos coreográficos, mas como típicas danças juninas – condensam e atualizam as concepções vigentes em torno destes dois dispositivos foucaultianos. Conjugados em simultaneidade, os dispositivos da aliança e da sexualidade referem-se, respectivamente, aos patamares normativos e sensoriais prescritos discursivamente para reger e controlar a sexualidade dos sujeitos no campo político. Através dos pólos oréctico e ideológico de seus símbolos rituais, as *quadrilhas* mais “tradicionais”, que conservam a celebração de um matrimônio como centro dramático de suas performances, o fazem de uma maneira que colocam em evidência o convívio nem sempre harmonioso entre desejo sexual e sistema de parentesco, conduta e norma, natureza e cultura, indivíduo e sociedade. As *quadrilhas* juninas performatizam o conflito dos sujeitos tanto com o dispositivo da aliança, caracterizado pelo controle normativo do desejo sexual, quanto com o dispositivo da sexualidade, marcado pelo controle discursivo, microfísico e polimorfo dos corpos no âmbito da fruição de prazeres.

Parentesco em questão

Mas o que dizer das *quadrilhas* nas quais o casamento não é realizado? Como pensar no contexto junino a partir de um grande protagonismo de sujeitos que desestabilizam a matriz cultural da inteligibilidade dos gêneros? Quais as provocações empreendidas no âmbito *quadrilheiro* por homossexuais, travestis, transexuais e transgêneros quando põem em performance as temáticas do amor, da sexualidade e do parentesco? Como já dito, a realização do matrimônio não consiste em um núcleo dramático central de (e para) onde irradia toda a performance nas *quadrilhas* de Belém. A existência do casamento é dispensável, não há obrigatoriedade de sua realização performática. Assim, o casamento pode ser realizado, ignorado ou mesmo subentendido.

Na grande maioria das *quadrilhas* de Belém, os *brincantes* dançam passos que são, aparentemente, desconexos. O encadeamento da dança não faz referência direta a uma narrativa linear, pois as coreografias privilegiam um formato mais abstrato, que valoriza o efeito estético dos movimentos dos *quadrilheiros* ao se deslocarem pelo espaço. As *quadrilhas* de Belém são, portanto, mais sugestivas do que literais. Sem dúvida, a presença dos passos “tradicional” juninos é uma marca indelével em todas as coreografias. Assim, é possível verificar passos como “caminho da roça”, “grande roda”, “túnel”, “serrote”, “coroa de *damas*”, “coroa de *cavalheiros*” dentre outros¹⁶. Tais movimentos são colocados em cena como memórias coreográficas de uma “tradição” à qual se possui algum tipo de filiação. Os movimentos sugerem a cumplicidade entre *damas* e *cavalheiros* e, mais do que isso, encenam o cortejo afetivo, o desejo sexual e a possibilidade iminente do casamento. Não obstante, a sequência coreográfica não está enredada numa narrativa central, não há uma intercalação precisa entre instantes de dança e intervenções estritamente mais teatrais como, por exemplo, a contagem de uma história por meio de diálogos que interrompem o fluxo coreográfico dançado. Nas *quadrilhas* de Belém, o casamento e a narrativa que o antecede são facultativos.

Como visto, as ideias de drama social e estético consistem em eficientes ferramentas analíticas para colocar em debate as narrativas juninas pautadas no matrimônio. Tal enredo – construído em termos de ruptura, crise, ação reparadora e reintegração/cisão – pode ser percebido em inúmeras *quadrilhas* brasileiras que elegendem

¹⁶ Eleonora Leal (2004: 53-64) realizou um estudo sobre o que denominou como “evolução” das coreografias juninas em Belém.

o casamento com centro dramático propulsor. Isso inclui também as *quadrilhas* de Belém que, por decisão facultativa, podem investir em algum enredo cujo foco narrativo esteja relacionado ao casamento. Não obstante, as noções de drama social e estético tornam-se inadequadas para falar da grande maioria das *quadrilhas* de Belém, tendo em vista que sua construção coreográfica adota uma perspectiva mais abstrata e fragmentada. É neste sentido que pretendo acompanhar as críticas de Schechner (2012: 76) aos limites da teoria do drama social em Turner. Para o autor,

a teoria reduz e nivela os eventos. Detalhes precisos, altos e baixos, nuances e diferenças, que fazem a análise cultural interessante e iluminada, são pressionados a uma uniformidade [...] Turner pôde transformar os conflitos do mundo em dramas de estilo ocidental. Talvez o mundo de hoje, de terrorismo, guerrilha, guerras civis prolongadas e espionagem econômica seja melhor modelado pela arte da performance (Schechner 2012: 76)

Em termos de gêneros estéticos usados como metáfora para a compreensão de questões sociais, sugiro que as *quadrilhas* de Belém, com suas narrativas abstratas e fragmentadas sem um núcleo dramático propulsor, seriam melhor apreendidas pelo conceito de performance, considerado em sua acepção estrita de formato estético¹⁷. Se o matrimônio é o centro dramático de muitas *quadrilhas*, constituindo-se como elemento que vincula tais grupos a uma ideia de “tradição” *quadrilheira*, sugiro que, desta perspectiva, as *quadrilhas* de Belém sejam acéfalas, pois não encenam explicitamente o drama social e estético do casamento. A ênfase dramática das *quadrilhas* de Belém não recai sobre uma noiva desamparada e frágil, mas em três categorias de *misses* (*Caipira*, *Mulata* e *Simpatia*), que engendram diferentes tipos de “feminilidade” e, de acordo com a análise exegética que faço, não estão disponíveis para serem colocadas em um sistema de relações de parentesco que produz um sistema de sexo/gênero. Inspiro-me na tradição antropológica dos estudos de parentesco – referindo-me especialmente às contribuições teóricas de Lévi-Strauss (2012 [1949]), às críticas feitas a ele por Gayle Rubin (1993 [1975]) e às reflexões de Adriana Piscitelli (1998), John Borneman (1996;

¹⁷ A esse respeito é inevitável citar Guillermo Gómez-Peña (2013), que, preocupado em problematizar a definição própria da performance como gênero estético, fala da complexidade para definir o campo de atuação dos *performers*, pois não são exatamente atores, poetas, jornalistas, comentaristas, ativistas, artistas plásticos, designers etc., mas situam-se num entrelugar dessas categorias, ocupam lugares não ocupados e intersticiais. O autor diz: “Em suma, nós somos o que os outros não são, dizemos o que os outros não dizem, e ocupamos os espaços culturais que, em geral, são ignorados ou desprezados. Por isso, nossas numerosas comunidades estão constituídas por refugiados estéticos, políticos, étnicos e de gênero” (Gómez-Peña 2013: 444).

2005) David Schneider (1997), Marilyn Strathern (1997) e Miriam Grossi (2003) – para problematizar a participação de *brincantes* homossexuais, travestis, transexuais e transgêneros no âmbito *quadrilheiro*, complexificando a performance do parentesco que está em jogo nas *quadrilhas* juninas.

Pretendo com isso dizer que, do ponto de vista das *damas mix* ou dos *cavalheiros* que não mantêm padrões hegemônicos de “masculinidade” e comportamentos heterossexuais, sua presença no interior das *quadrilhas* sugere a configuração possível de um sistema de parentesco desvinculado da convenção “tradicional” da heterossexualidade e das constituições de descendência familiar baseadas em critérios de consanguinidade. Isso reconfigura os modelos vigentes de conjugalidade e constituição familiar, tendo em vista que até hoje não é possível garantir a reprodução da espécie por vias biológicas entre dois homens ou entre um homem e uma travesti, transexual ou pessoa transgênero. Nesse caso, a presença de *sujeitos da feminilidade* nas *quadrilhas* de Belém sugere outras formas de produção e reprodução do parentesco. Meu ponto de discussão é o fato de que a performance *quadrilheira* em Belém faz referência a uma controvérsia contemporânea que está posta na cena pública: os debates sobre direitos sexuais, novas conjugalidades e constituições de modelos familiares.

Não obstante, a ausência ou a opacidade do casamento no plano performático de muitas *quadrilhas* de Belém acompanha a dinâmica social contemporânea da fluidez dos afetos, das experimentações sexuais, da menor estabilidade das relações e do relaxamento em torno da obrigatoriedade de um matrimônio vitalício. É por esse motivo que considero as noções de drama social e drama estético inadequadas para analisar este contexto junino complexificado pelo protagonismo de *sujeitos da feminilidade* que escapam às definições binárias do gênero e da sexualidade. No caso em questão, o gênero estético mais adequado como metáfora de análise da *quadra junina* de Belém é propriamente a performance, tendo em vista o seu caráter mais fragmentado, fluido, abstrato e descontínuo como características intrínseca de sua constituição como modalidade liminóide de produção simbólica¹⁸.

De todo modo, apesar de enfatizar a fluidez e instabilidade das relações afetivossexuais, essa presença perturbadora de *sujeitos da feminilidade* na *quadra junina* de Belém, tangencia igualmente as discussões contemporâneas acerca das novas

¹⁸ Para o conceito de gêneros liminóides de produção simbólica, ver Turner (2012 [1982]).

possibilidades de contração de parentesco e constituição de família através das reivindicações em torno do casamento civil igualitário como um direito (Almeida 2006). Schneider (1997) utiliza uma retórica do amor para afirmar que “a homossexualidade não é muito diferente da heterossexualidade no que se refere às concepções de parentesco e família. Casais gays e lésbicos são formados por pessoas que se amam. Eles formam uma unidade doméstica” (Schneider 1997: 270). Na avaliação de Strathern (1997: 282), as configurações de parentesco são também uma questão estética, que rendem boas discussões teórico-analíticas, proporcionando a visão de que a heterossexualidade já esteve no centro do parentesco americano, mas, no contexto atual, a conjugalidade homossexual vem ganhando um protagonismo que coloca questões desafiadoras como, por exemplo, o desejo pela constituição de famílias com filhos¹⁹.

Todas essas questões estão em cena, subentendidas nas *quadrilhas* juninas nas quais a diversidade sexual e de gênero desestabiliza prescrições normativas binárias. Inicialmente, coloquei em debate as *quadrilhas* que possuem no casamento um centro dramático fundante da narrativa junina, podendo ser compreendidas a partir do enfoque da teoria do drama social. Nesse caso, com base no entendimento de que dramas sociais e dramas estéticos afetam-se mutuamente, sugeri e tentei demonstrar que as *quadrilhas* seriam um drama estético que faz referência ao drama social de atribuição da paternidade e de perpetuação dos sistemas de parentesco. Tal drama social é de fundamental importância para que os grupos sociais pensem sobre si mesmos e sobre os próprios mecanismos garantidores de sua perenidade social. O matrimônio, nesse caso, é encenado em algumas *quadrilhas* de Belém, mas não consiste em um acontecimento dramático central. Assim, as *quadrilhas* de Belém seriam acéfalas e constituídas por uma formação coreográfica mais abstrata, fragmentada e descontínua, o que me estimulou a perceber que seriam melhor compreendidas pela metáfora do gênero estético da performance e não do drama social. O protagonismo dos *sujeitos da feminilidade* no interior desses grupos representa tanto a reivindicação por legitimação social e garantias jurídicas relativas ao casamento civil igualitário quanto a fluidez e a instabilidade que caracterizam os modos de experimentação contemporâneos acerca da vivência do amor, do desejo e da própria conjugalidade.

¹⁹ As referências aos textos de Schneider (1997) e Strathern (1997) foram feitas a partir de livros traduções minhas.

Drama, performance, ritual e festa

Se observados em múltiplos planos, os folguedos juninos podem ser compreendidos por diversas perspectivas. Considerando, primeiramente, as *quadrilhas* em sua condição estética de dança, é possível entendê-las como performances ou dramas, tendo em vista que são representações corporais que se revestem de códigos próprios da arte, materializados em movimentos. Se o foco recai sobre os certames juninos de *quadrilhas* e/ou de *misses*, sugiro que podem ser compreendidos sob o modelo teórico do ritual, pois são constituídos pela estrutura repetitiva, formal, extraordinária e comunicativa própria dos rituais²⁰. Pensando nesse contexto etnográfico como folguedos juninos, depreendo que o conceito adequado para designá-los seria festa²¹. Essas noções de performance, drama, ritual e festa, embora sensivelmente distintas, articulam-se entre si. Não as tomo de modo hierárquico, sugerindo que umas englobam as outras. Entendo que estão articuladas e informam, cada uma à sua maneira, formas diferentes de perceber o contexto etnográfico do São João. Entretanto, considero que se há uma noção predominante nesta minha análise ela se refere ao ritual, pois compartilho da ideia de que “os rituais aparentam ser fundamentais para a elaboração das diferenças de gênero e das relações entre papéis de gênero” (Gontijo 2009: 196).

Concordo ainda que esses contextos rituais, performáticos e festivos são especialmente interessantes para problematização de questões referentes às relações de gênero e às vivências das sexualidades. Ao conectar, de maneira inovadora, teorias de ritual e estudos de gênero e sexualidade no contexto do carnaval, Fabiano Gontijo (2009: 30) conclui que “é assim que vemos a *permissão* e a difusão das homossexualidades *dentro de certos limites*, em particular no domínio do lazer e das festas e, de forma mais restrita ainda, durante o carnaval, enquanto *communitas*, ao passo que a heterossexualidade seria a *estrutura*”. É neste sentido que procuro também encontrar nas teorias de ritual e performance ferramentas analíticas que proporcionem uma análise

²⁰ Para importantes revisões bibliográficas sobre as teorias de ritual na história da antropologia, ver Peirano (2000; 2003; 2006).

²¹ Léa Perez (2012) postula a ideia de que se deve passar da festa-fato para a festa-questão, isto é, apreender a festa como perspectiva de análise e não como um fato a ser descrito em termos teleológicos. Assim, a autora advoga que a festa é produtora (e não reprodutora!) da vida social. Considera que a festa é transsocial e afirma que “na festa a coletividade pode experimentar, e experimenta, uma existência outra que a do real socializado, uma existência que é própria da festa” (Perez 2012: 39).

iluminadora das festas juninas no que diz respeito ao protagonismo de certos *sujeitos da feminilidade* nesse contexto. Minha intenção é contribuir para problematizar o lugar da sexualidade e do gênero no âmbito de produção da cultura popular no Brasil.

Contrapondo minha pesquisa à de Gontijo (2009), quero dizer que, por um lado, o carnaval pode ser compreendido como uma festa popular ligada, em primeiro plano, às ideias de desvínculo conjugal, permissividade sexual e abertura para as experiências dissidentes à heterossexualidade. Por outro lado, as festas juninas são, em primeira instância, referidas às noções de vínculos conjugais, restrições sexuais, família e relações de compadrio. Talvez essa ideia dicotômica valha apenas em primeira análise porque tanto o carnaval quanto as festas juninas são matizados por dimensões respectivamente conservadoras e libertárias. No caso do carnaval, atualmente há uma configuração moral que, por exemplo, visa controlar a exposição dos corpos no contexto das escolas de samba. No caso das festas juninas, a participação de *sujeitos da feminilidade* borra as fronteiras convencionais entre *damas* e *cavalheiros* e, principalmente, entre hetero e homossexualidade, propondo novas formas de vivência dos prazeres e novos contornos para os vínculos afetivos.

Referências bibliográficas

- ALEXEYEFF, Kalissa. 2009. Dancing from the heart: movement, gender, and Cook Island globalization. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. 2006. O casamento entre pessoas do mesmo sexo. Sobre “gentes remotas e estranhas” numa “sociedade decente”. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 76: 17-31.
- BORNEMAN, John. 1996. Until death do us part: marriage/death in anthropological discourse. *American Ethnologist* 23 (2): 215-235.
- _____. 2005. Marriage today. *American Ethnologist* 32 (1): 30-33.
- BUTLER, Judith. 2003. O parentesco é sempre tido como heterossexual? *Cadernos Pagu* (21): 219-260.
- _____. 2010a. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- _____. 2010b. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira (org.) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 2007. Drama social: notas sobre um tema de Victor Turner. *Cadernos de Campo*, n. 16: 127-137.
- _____. 2012. Luzes e sombras no dia social: o símbolo ritual em Victor Turner. *Horizontes Antropológicos* 37(1): 103-131.
- CHIANCA, Luciana. 2006. A festa do interior: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX. Natal: Editora da UFRN.
- _____. 2007a. Devoção e diversão: expressões contemporâneas de festas e santos católicos. *Anthropológicas* 18(2): 49-74.
- _____. 2007b. Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa. *Sociedade e cultura* 10(1): 45-59.
- _____. 2013a. São João na cidade: ensaios e improvisos sobre a festa junina. João Pessoa: UFPB.
- _____. 2013b. O auxílio luxuoso da sanfona: tradição, espetáculo e mídia nos concursos de quadrilhas juninas. *Revista Observatório Itaú Cultural*, n. 14: 89-100.
- DAWSEY, John. 2005. Victor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de Campo* n. 13: 163-176.
- _____. Schechner, teatro e antropologia. *Cadernos de Campo* n. 20: 207-2011.
- DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose; MONTEIRO, Marianna. 2013. Tranças [apresentação]. In: _____. (orgs). *Antropologia e performance: ensaios NAPEDRA*. São Paulo: Terceiro Nome: 17-36.
- FOUCAULT, M. 1988 [1976]. História da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- GONTIJO, Fabiano. 2009. O rei momo e o arco-íris: homossexualidade e carnaval no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Garamond.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. 2013. Em defesa da arte da performance. In: DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Marianna (orgs). *Antropologia e performance: ensaios NAPEDRA*. São Paulo: Terceiro Nome: 441-465.
- GROSSI, Miriam Pillar. 2003. Gênero e parentesco: famílias gays e lésbicas no Brasil. *Cadernos Pagu* 21: 261-280.
- LEACH, Edmund. 1996 [1954]. Sistemas políticos da Alta Birmânia. São Paulo: Edusp.

- _____. 2001 [1961]. *Repensando a antropologia*. São Paulo: Perspectiva.
- LEAL, Eleonora. 2004. *Contando o tempo: a evolução coreográfica das quadrilhas juninas em Belém do Pará*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 2012 [1949]. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1983 [1929]. *A vida sexual dos selvagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- NOLETO, Rafael. 2012. Edmund Ronald Leach e a dimensão do desequilíbrio. *Ponto Urbe*, n. 11: 01-13. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/165>
- _____. 2014. “Brilham estrelas de São João!”: notas sobre os concursos de “Miss Caipira Gay” e “Miss Caipira Mix” em Belém (PA). *Sexualidad, salud y sociedad – Revista latino-americana*, n. 18: 74-110.
- PEIRANO, Mariza. 2000. A análise antropológica dos rituais. *Série antropologia*, n. 270: 01-28.
- _____. 2003. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. 2006. Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e performance. *Campos* 7(2): 9-16.
- PEREZ, Léa. 2012. Festa para além da festa. In: PEREZ, Léa; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wânia (orgs). *Festa como perspectiva e em perspectiva*. Rio de Janeiro: Garamond: 21-42.
- PISCITELLI, Adriana. 1998. Nas fronteiras do natural: gênero e parentesco. *Estudos Feministas* 6 (2): 305-322.
- RUBIN, Gayle. 1993 [1975]. O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo. Recife: SOS Corpo: 02-32.
- SCHECHNER, Richard. 1988. *Performance theory*. New York/London: Routledge.
- _____. 2011. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. *Cadernos de Campo*, n. 20: 213-236.
- _____. 2012. Ritual. In: LIGIÉRO, Zeca (org.) *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X: 49-89.
- _____. 2013. “Pontos de contato” revisitados. In: DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Marianna (orgs). *Antropologia e performance: ensaios NAPEDRA*. São Paulo: Terceiro Nome: 37-65.

- SCHNEIDER, David. 1997. The Power of Culture: Notes on Some Aspects of Gay and Lesbian Kinship in America Today. *Cultural Anthropology* 12 (2): 270-274.
- SILVA, Rubens Alves da. 2005. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes antropológicos*, n. 24(2): 35-65.
- STRATHERN, Marilyn. 1995. Necessidade de pais, necessidade de mães. *Estudos feministas*, n. 03(2): 303-329.
- _____. 1997. Dear David... *Cultural Anthropology* 12 (2): 281-282.
- TURNER, Victor. 1982. From ritual to theatre: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications.
- _____. 1987. The anthropology of performance. New York: Paj Publications.
- _____. 2005a [1967]. Floresta de símbolos: aspectos do ritual *ndembu*. Niterói: EdUFF.
- _____. 2005b [1986]. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte). *Cadernos de Campo* n. 13: 177-185.
- _____. 2008 [1974]. Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: EdUFF.
- _____. 2012 [1982]. Liminal ao liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. *Mediações*, n. 17(2): 214-257.
- _____. 2013 [1969]. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes.
- VAN GENNEP, Arnold. 2011 [1909]. Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações etc. Petrópolis: Vozes.
- ZEMP, Hugo. 2013 [1998]. Para entrar na dança. In: CAMARGO, Giselle G. A. (org). *Antropologia da dança I*. Florianópolis: Insular: 31-56.