



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO
GRANDE DO NORTE (UFRN)
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS,
LETRAS E ARTES (CCHLA)
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CIÊNCIAS SOCIAIS (PPGCS)
LINHA DE PESQUISA DINÂMICAS E
PRÁTICAS SOCIAIS

ALIANÇAS DO ARTIVISMO BRINCANTE: CARTOGRAFIAS DO CORPO DESENCANTADO NAS DISSIDÊNCIAS SEXUAIS E DE GÊNERO NOS REISADOS DE JUAZEIRO DO NORTE-CE

RIBAMAR JOSÉ DE OLIVEIRA JUNIOR

@WACOLE

NATAL - RN
2020



**UNIVERSIDADE DE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES (CCHLA)
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS (PPGCS)
LINHA DE PESQUISA DINÂMICAS E PRÁTICAS SOCIAIS**

RIBAMAR JOSÉ DE OLIVEIRA JUNIOR

**ALIANÇAS DO ARTIVISMO BRINCANTE:
Cartografias do corpo desencantado nas dissidências sexuais e de gênero dos
Reisados de Juazeiro do Norte-CE**

**NATAL - RN
2020**

RIBAMAR JOSÉ DE OLIVEIRA JUNIOR

**ALIANÇAS DO ARTIVISMO BRINCANTE: CARTOGRAFIAS DO CORPO
DESENCANTADO NAS DISSIDÊNCIAS SEXUAIS E DE GÊNERO DOS
REISADOS DE JUAZEIRO DO NORTE-CE**

Pesquisa de dissertação desenvolvida para o Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito final para a obtenção do título de Mestre.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Lore Fortes.

**NATAL-RN
2020**

RIBAMAR JOSÉ DE OLIVEIRA JUNIOR

**ALIANÇAS DO ARTIVISMO BRINCANTE: CARTOGRAFIAS DO CORPO
DESENCANTADO NAS DISSIDÊNCIAS SEXUAIS E DE GÊNERO DOS
REISADOS DE JUAZEIRO DO NORTE-CE**

Pesquisa de dissertação desenvolvida e apresentada no curso de Ciências Sociais do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito final para a obtenção do título de Mestre.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Lore Fortes.

Aprovada em: 08/02/2020

Prof^a. Dr^a. Cimone Rozendo de Souza
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Presidente da banca

Prof. Dr^a. Maria Lúcia Bastos Alves
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Membro interno

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Junior
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Membro externo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI

Catálogo de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA

Oliveira Junior, Ribamar Jose de.

Alianças do ativismo brincante: cartografias do corpo desencantado nas dissidências sexuais e de gêneros nos Reisados de Juazeiro do Norte-CE / Ribamar Jose de Oliveira Junior. - Natal, 2020.
286f.: il. color.

Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2020.

Orientadora: Profa. Dra. Lore Fortes.

1. Cartografia - Dissertação. 2. Gênero e Sexualidade - Dissertação. 3. Reisado - Dissertação. I. Fortes, Lore. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 394.46(813.1)-055.3

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Exu, Iemanjá e Oxóssi pela abertura de caminhos e pela força no ori, cada passo não foi sozinho.

A minha mãe, Fransuelda Moreira, por todo empenho afetivo, emocional, fraterno e financeiro durante o percurso da minha trajetória no Mestrado, desde minha saída de casa, pela primeira vez, em um ônibus interestadual do Rodoviária Wilson Roriz de Crato, Ceará, para o Rodoviária Severino Tomaz da Silveira de Natal, Rio Grande do Norte, até por cada ligação e cada mensagem na convivência da difícil alegria e angústia de morar sozinho em terras potiguares. Ao meu pai, Ribamar de Oliveira, por ter me mostrado no exemplo da sua vida que viver exige muito, do ato simples de comer quiabo como no ato mais complexo de saber se proteger, afinal, carne de peixe a gente tem que comer de olho fechado.

Ao meu avô, Francisco de Sousa, pela capacidade de não perder a ternura na atitude de me ajudar em cada problema que eu levei pela minha incapacidade de não ter sabedoria na euforia da juventude, sem a força dele, talvez, muita coisa não fosse possível desde quando coloquei as minhas malas no porta-malas do seu carro. A minha avó, Gorete Moreira, pelo o que me sustenta, por ser o meu espelho no que eu quero ser e como eu quero me mostrar, pelo homem que eu me torno a cada dia quando a escuto. A minha irmã, por dizer que não quer ser jornalista, mas que se inspira um pouco no irmão distante.

As minhas mães de santo, Mãe Célia de Oxum e Alice Freitas do Ilê Axé Oxum Tunjé, por me mostrarem que a força tem que estar na cabeça e nas pernas, pelo apoio mútuo e pela coragem de seguir com perseverança e fé qualquer caminho. Asé.

Ao meu amor e meu noivo, Davi Guerra, que rasgou meu peito com o riso e transformou a paixão em vida à dois, beijo com gosto de sol atrás do Morro do Careca e de sal das ondas do mar de Ponta Negra, por ter cuidado de mim com tudo que aprendeu dos cuidados que teve, por ter cozinhado com os temperos da sua avó Dona Alice e por ter cantado no meu ouvido, deitado em uma rede, que quer ter uma casa do interior na capital através do nosso laço. Obrigado também pela contribuição na construção dos tipos de alianças do ativismo brincante, graças as suas leituras pessoais sobre o catimbó e a tradição da jurema.

A querida professora Lore Fortes, pela paciência e pelo alento em me ajudar com tudo em relação aos meus anseios e as minhas dúvidas, tanto no curso como na vida. Cada palavra e experiência trocada foi mais importante do que qualquer aula sobre Bourdieu

ou Habermas. Isso que me fez como pessoa que estuda. Obrigado pela oportunidade de ter sido Docente Assistido no componente interdisciplinar de Sociologia da Saúde, dos cursos de Enfermagem e Nutrição do Departamento de Saúde Coletiva da UFRN, e pela liberdade criativa em um processo tão doloroso que é dar vida ao texto científico.

Ao professor Durval Muniz de Albuquerque Junior por ter me transformado em um cartógrafo sentimental após me sugerir a leitura de Rolnik depois de tomar um café Romano, meu texto começou a fluir mais ainda. Ao professor Antonino Condorelli por ter arriscado nas minhas ideias de projetos com a ação de extensão do projeto de extensão “Lide Jornal” do Departamento de Comunicação (DECOM), “Revista Poticuir”, que eu espero que seja apenas a semente como primeira revista LGBTQIA+ do Rio Grande do Norte na tessitura das paisagens transviadas do estado. Aos alunos envolvidos nos processos de apuração, construção, hierarquização e finalização das pautas nas duas primeiras edições do periódico digital.

Aos meus amigos do lado de lá, do lugar em que eu nasci e que estão comigo até hoje. Minha melhor amiga, Maria Clara Arraes, pelas incontáveis horas no telefone e pelo laço que nos une da 1ª série até os dias de hoje. Giovanna Duarte, grande amiga passarinha do mundo, que sempre me diz quando devo pôr os pés no chão e quando devo alçar voo. Priscilla Fernandes, minha prima-irmã meio bruxa, que acompanha meu caminhar, lado a lado, de criança até quase homem. Bárbara Tenório, amiga capitã de rúgbi que viu nas mulheres do Reizado um ponto de resistência e de educação para o corpo. Walisson Araújo, meu amigo e ciborgue que se conecta com o chão e a natureza, pelas madrugadas discutindo ideias no amanhecer da varanda do seu apartamento, vendo o Horto do Padim.

Aos meus amigos do lado de cá, do coração com corte potiguar. Marilene Oliveira, por ser a cigana jurídica mística que mais me abraçou quando eu cheguei em Natal, pelas noites ouvindo Folhetim de Gal Costa no jukebox do Show Bar. A colega da base de pesquisa “Saúde, Gênero, Trabalho e Meio Ambiente” da sala 410, Priscila Vieira, pelos cafés e pelas conversas despretensiosas nos lugares que a gente fazia de descanso. João Martins, poeta, pelos dias que amanheceram depois dos sambas de Nazaré nas quintas-feiras do Beco da Lama, pelas cervejas baratas e pelos encontros sem compromisso. Itamara Meneses, pela leitura de alguns fragmentos do meu texto e pelas discussões teóricas sobre os temas do Padre Cícero. Clécio Jamilson, pelas risadas e fins de tarde no deck de Ponta Negra ao som do passinho pernambucano de Recife. Hayanne Barbosa pela companhia de quarto no decorrer do segundo período do curso. Aos colegas Marcleane, Francisco, Wisley e Leo pelo apoio.

As pessoas LGBTQIA+ nos Reisados de Juazeiro do Norte, Ceará, que eu tive a honra e o prazer de conhecer. Pinto, uma das pessoas mais fortes que eu já vi e que me ensinou alguns pontos de espada, Manul, uma grande cantora e dançarina, Evellyn e Emilly, duas jovens com sonhos e coragem para ser quem são e Deborah Pinheiro, pela gentileza das palavras e pelo poder de movimentar os cordões com a força das mulheres. Jhully Ayala, pessoa que sentada em uma cadeira na calçada contou sobre a mulher que se é. Gesman, tocador e artista que não teme na dança. Tica, por continuar brincando e sendo brincante.

A Crislaine Guedes que subiu rasgando o bucho do céu com uma espada de Reis, sem ao menos a gente ter tempo de conversar, mas com o recado bem dado. A Beyoncé do João Cabral que também partiu sonhando, sendo feliz e esbanjando a alegria. Ao Mestre Nena, pela sabedoria, Mestre Dedé, pela confiança, Mestre Xexéu, pelo convite para ingressar no grupo Sagrada Família, a Mestra Lúcia, pelo copo de suco de goiaba e pela conversa linda sobre a estrela que nos guia e a Mestra Margarida Guerreira, por ser a mãe dos Mestres e das Mestras.

Aos encontros no bairro João Cabral, localidade que pulsa cultura com encantamento, com ênfase, as palavras trocadas com Dona Kiu, mãe de Pinto, que sempre me ofereceu café e cuscuz nos dias de ensaio do grupo. A todas as crianças e todos jovens da quadrilha Balão Junina Cariri que viram em mim um exemplo de jornalista e de professor meio Chapeleiro Maluco. Através dessa vivência e desses afetos, eu pude ser alguém melhor e isso me transformou como pessoa. Sou feliz por cada momento, embora os meus olhos cansados nas performances.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da minha pesquisa e ao todo auxílio do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) no desenvolvimento e nas apresentações das minhas análises preliminares do meu trabalho científico em eventos nacionais e internacionais.

Aprendi sem dimensão, viajei por vários caminhos de mochila, fiz um ninho perto do mar e continuo acreditando nas cicatrizes das espadas nos corpos brincantes, pois cada corte mostra a alegria da brincadeira e a dor do aprendizado e isso é viver. “Eu não tenho medo, eu nasci para guerrear”, como diz a peça cantada pela voz em devoção. Apitou, quilombo formou. É meu povo brincando, pedaço do meu coração caririense na rua.

Para Cris e Beyoncé do João Cabral, em memória

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo principal produzir um estudo sobre as dissidências sexuais e de gênero na cultura popular a partir da produção performativa da tradição do Reisado em Juazeiro do Norte, interior do Ceará. Para tanto, busquei perceber a manifestação cultural religiosa como uma forma de performatividade corporificada plural, principalmente diante do alinhamento das condições de precariedade da cultura popular com a emergência das performances das minorias sexuais e de gênero na dança. A partir das circulações, direções e devires da política das ruas no cortejo de brincantes, considero a performance LGBTQIA+ nas danças de Reisado um ponto chave para compreender a forma com que o direito de aparecer como um enquadramento de coligação, pode relacionar minorias sexuais e de gênero às populações precárias. Entre o encantamento e o desencantamento do teatro nômade do Reisado, acompanhei a forma com que os processos subjetivos e as políticas de subjetivação, através de visibilidades e de dizibilidades, agenciam pelos corpos dissidentes linhas de desterritorialização nos eixos que estruturam as práticas das relações sociais nas dinâmicas de gênero e sexualidade na tradição artística regional. A investigação da performance, com o recorte dos Ciclos de Reis de 2018 a 2020, conduziu a análise para o acompanhamento de percursos dançados do corpo, a implicação de processos de produção do desejo e a conexão de redes nos grupos de Reisado. O mapa que foi traçado pelas andanças expressa cartografias do corpo desencantado, sobretudo, aponta para o trânsito que o ativismo encanta na cena da dança e desencanta nas dissidências sexuais e de gênero. A condição de desencantamento permite compreender como espectro da vulnerabilidade em aliança pode estabelecer micropolíticas de gênero como base de resistência para condições mais sustentáveis e viáveis de vida. A pesquisa destaca que na base de resistência, a vulnerabilidade não se converte em atuação e sim em uma condição de vida que emerge. Desse modo, sugiro que o Reisado, nos enquadramentos entre performatividade, precariedade e política, pode aparecer como uma assembleia provisória e transitória, onde performances transviadas são requeridas e celebradas através dos improvisos das cenas do folguedo, principalmente, na reconstrução não violenta dos esquemas regulatórios das tradições através do ativismo das alianças brincantes nas artes do Nordeste.

Palavras-chave: Cartografia; Ativismo; Gênero e Sexualidades; Cultura popular; Ciências Sociais.

Abstract

This research has as main objective to produce a study about the sexual and gender dissidences in popular culture from the performative production of the Reisado tradition in Juazeiro do Norte, Ceará countryside. To this end, I sought to perceive religious cultural manifestation as a form of plural embodied performativity, especially in view of the alignment of the precarious conditions of popular culture with the emergence of the performances of sexual and gender minorities in dance. From the circulations, directions, and becoming's of street politics in the parade of jokers, I consider the LGBTQIA+ performance in Reisado dances to be a key point in understanding how the right to appear as a coalition framework can relate sexual and social minorities gender to precarious populations. Between the enchantment and disenchantment of the nomadic theater of Reisado, I followed the way in which subjective processes and subjectivation policies, through visibilities and dissimilarities, provide the dissenting bodies with lines of deterritorialization in the axes that structure the practices of social relations in the communities gender and sexuality dynamics in the regional artistic tradition. The investigation of performance, with the clipping of the Cycles of Kings from 2018 to 2020, led the analysis to follow danced body pathways, the implication of desire production processes and the connection of networks in Reisado groups. The map that was traced by the wanderings expresses cartographies of the disenchanting body, above all, points to the transit that activism enchants in the dance scene and disenchants in sexual and gender dissent. Disenchantment allows us to understand how the spectrum of alliance vulnerability can establish gender micropolitics as a basis for resistance to more sustainable and viable living conditions. The research highlights that on the basis of resistance, vulnerability does not become action, but an emerging condition of life. Thus, I suggest that Reisado, in the framework of performativity, precariousness and politics, may appear as a provisional and transitory assembly, where misplaced performances are required and celebrated through the improvisations of the scenes of play, especially in the non-violent reconstruction of regulatory schemes traditions through the activism of playful alliances in the arts of the Northeast.

Key-words: Cartography; Activism; Gender and Sexuality; Popular Culture; Social Sciences.

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo principal producir un estudio sobre las disidencias sexuales y de género en la cultura popular a partir de la producción performativa de la tradición Reisado en Juazeiro do Norte, campo de Ceará. Con este fin, traté de percibir la manifestación cultural religiosa como una forma de performatividad encarnada plural, especialmente en vista de la alineación de las precarias condiciones de la cultura popular con el surgimiento de las representaciones de las minorías sexuales y de género en la danza. A partir de las circulaciones, direcciones y devenidos de la política callejera en el desfile de bromistas, considero que el desempeño LGBTQIA+ en los bailes de Reisado es un punto clave para comprender cómo el derecho a aparecer como un marco de coalición puede relacionar el género de las minorías sexuales y sociales con la precariedad. poblaciones Entre el encanto y el desencanto del teatro nómada de Reisado, seguí la forma en que los procesos subjetivos y las políticas de subjetivación, a través de las visibilidades y las diferencias, proporcionan a los cuerpos disidentes líneas de desterritorialización en los ejes que estructuran las prácticas de las relaciones sociales en las comunidades. Dinámicas de género y sexualidad en la tradición artística regional. La investigación del rendimiento, con el recorte de los Ciclos de los Reyes de 2018 a 2020, condujo al análisis a seguir las rutas corporales bailadas, la implicación de los procesos de producción del deseo y la conexión de redes en los grupos de Reisado. El mapa trazado por las andanzas expresa cartografías del cuerpo desencantado, sobre todo, señala el tránsito que el artivismo encanta en la escena de la danza y desencanta en la disidencia sexual y de género. El desencanto nos permite comprender cómo el espectro de vulnerabilidad de la alianza puede establecer la micropolítica de género como base para la resistencia a condiciones de vida más sostenibles y viables. La investigación destaca que, sobre la base de la resistencia, la vulnerabilidad no se convierte en acción, sino en una condición emergente de la vida. Por lo tanto, sugiero que Reisado, en el marco de la performatividad, la precariedad y la política, puede aparecer como una asamblea provisional y transitoria, donde se requieren representaciones extraviadas y celebradas a través de las improvisaciones de las escenas de juego, especialmente en la reconstrucción no violenta de esquemas regulatorios tradiciones a través del artivismo de alianzas juguetonas en las artes del Nordeste.

Palabras-clave: Cartografía; Artivismo; Género y Sexualidades; Cultura popular; Ciencias Sociales.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografias:

1. Pinto e Manul em cortejo no Sagrada Família.....	245
2. Um Mateu no Horto do Padre Cícero.....	246
3. Pinto jogando espadas no Sagrada Família.....	247
4. Maria, discípula da Mestra Margarida, no quilombo do Sagrada Família.....	248
5. Evellyn e Emilly na Balão Junina Cariri.....	249
6. Bidu na Balão Junina Cariri.....	250
7. Jhully no terreiro de Mestra Dinha.....	251
8. Deborah com a Mestra Margarida no Ciclo de Reis 2019-2020.....	252
9. Uma Princesa segurando uma espada do Reisado.....	253
10. Tica guerreando no Ciclo de Reis de 2018-2019.....	254
11. Rei coroando menino Príncipe.....	255
12. Mestre Nena, o Mestre de Pinto.....	256
13. Mestra Dinha e o tear de redes.....	257
14. Performance da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto em Crato-CE.....	258
15. Rainha, noivo e noiva da Balão Junina Cariri.....	259
16. Damas, noiva e noivo da Balão Junina Cariri.....	260
17. Vestido de noiva da Balão Junina Cariri, costurado por Pinto.....	261
18. Vestido de Rainha da Balão Junina Cariri, costurado por Pinto.....	262
19. Beyoncé do João Cabral e Crislaine (em memória).....	263
20. Homenagem para Cris na Praça do CC.....	264
21. Protesto contra a LGBTfobia e em memória ao luto de Cris, João Cabral.....	265
22. Cris como Guerreira no Reisado.....	266
23. Maria como Reis no Reisado Sagrada Família.....	267
24. Pau-de-arara com romeiros em Juazeiro do Norte-CE.....	268

Croquis:

1. Croqui de Rainha.....	269
2. Croqui de Rei.....	270
3. Croqui de Princesa.....	271
4. Croqui de Príncipe.....	272
5. Croqui de Guerreira.....	273
6. Croqui de Mateu.....	274
7. Croqui de Contraguia.....	275
8. Croqui de Metre.....	276

LISTA DE ABREVIACOES E SIGLAS

LGBTQIA+ - lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transgêneros, transexuais, queer, intersexuais, assexuais.

JC – João Cabral.

Praça do CC – Praça Carlos Cruz

SESC - Serviço Social do Comércio

SECULT – Secretaria de Cultura

SUMÁRIO

Introdução: abrigão de portas.....	15
Cartografias do desencantamento: percurso metodológico.....	30
1. As cicatrizes da espada.....	37
1.1. Desobediências de gênero no teatro encantado.....	38
1.2. Corpos, espaços e poder no Nordeste e nas artes.....	53
1.3. A espada, o falo e o gênero masculino.....	64
1.3.1. Respeita a Mãe dos Mestres: “fui eu quem desgraçei tudo”.....	78
1.4. Os planos de composição do corpo-arquivo no Reisado.....	82
1.5. Terror anal nos Reisados.....	86
1.5.1. Estratégias do corpo, enunciados performativos.....	89
1.5.2. O formato de assembleia do Reisado.....	95
1.5.3. O encantamento na era farmacorponográfica.....	103
1.6. O apito escava o <i>queer</i> ? Saberes-ruído nos quilombos.....	108
2. Movimentos do desejo e linhas de vida nos Reisados.....	114
2.1. As travestis no Reisado Estrela Guia.....	115
2.1.1. “Ela não deita na espada”, o não binarismo de Pinto e a devoção de Manul.....	120
2.2. O parque, o <i>Grindr</i> e a <i>drag queen</i> no Reisado: no açude com Beyoncé.....	128
2.3. Jhully e Iansã: a afilhada de Mestra Marinez no terreiro de Dinha.....	135
2.4. Deborah aprendeu espada com os “cabra macho”.....	142
2.5. “Vou vender a sanfona para comprar peito”: a percussão de Gesman.....	152
2.6. Entre Reisado e São João: a busca pelo encantamento.....	156
2.6.1. “Postura, close e alinhamento”: ensaios da quadrilha Balão Junina Cariri.....	158
3. O ativismo das alianças brincantes.....	176
3.1. As dobras na brincadeira e as pregas do Reisado: as bênçãos ao Mestre Nena.....	178
3.2. O regime biotecnológico: o <i>ciebòrgue</i> com “glitter e cabelo na bunda”.....	189
3.3. Alianças do ativismo brincante: a celebração do corpo ao céu aberto.....	197
3.4. Aliados de invocação e de evocação performativa na cultura popular.....	213
3.5. Guerreiras Beija-Flor do Sertão: desejo de potência e intoxicação voluntária.....	216
3.6. “Perfechatividades de gênero”: o afronte no golpe e o deboche na rua.....	226
Reflexões: a “fechação” de portas e o teimoso cartógrafo moderno.....	230
Considerações finais.....	237
Anexos.....	245
Referências.....	277

Craterdã

Regente japonês, guardião do Japão. Saúde para o ocidente sorrir. Singelo. Festagrafável pelo oriente. E viva o charme do siamês telepático. Torquathermeto cabralclaro. Pequim dourada. Formosanjo Erda. Terra Virgem Constelaçante ou Constelação de Virgem. Brasil, agora! Arara polar e pingüim tropical. Samambaia e mambo e samba e rumba. E reze uma Ave-Maria ardente para Janis Joplin em novembro. As seis da tarde na hora do Ângelo. Na quinta ou na sexta. Ou na segunda. Sucesso Imortal do Espírito.

Geraldo Urano, poeta cratense que escreveu em meados de 1983 na página 6 do jornal Folha de Piqui.

Introdução: abrição de portas

Tica está cansada. O quadro da fotografia em que ela estava de Rainha não está mais na sala e a casa que era azul agora é laranja. Sentada no mesmo sofá em que sentava durante o período em que realizei as entrevistas para a produção da minha monografia, ela explica que no Ciclo de Reis deste ano dançou como Embaixadora. Embora o rosário do Padre Cícero continue no pescoço, alguma coisa mudou desde o meu último encontro com a brincante do grupo Santa Helena do Mestre Dedé, no dia 5 de fevereiro de 2018 na Praça do Memorial, em Juazeiro do Norte, Ceará.

Era dia de procissão de candeias e de longe, Tica assiste um grupo de meninas vestidas em longos tecidos azuis e brancos no meio da praça. Cícero e ela haviam chegado de bicicleta, pouco depois de entardecer. Com um bloco de anotações nas mãos e uma câmera no pescoço, eu saía da redação do jornal em que trabalhava como repórter para cobrir uma pauta sobre o evento religioso da romaria. Encontro Tica e, em poucos minutos de conversa, ela explica que havia feito 55 anos em janeiro de 2018 e esse era um dos motivos para ela não brincar mais de vestido branco. Estava mais velha e por isso não tinha mais como dançar daquele jeito, Tica conta que fechou um ciclo como Rainha. O padre anuncia a organização do grupo que ensaiava na porta da Igreja do Socorro e as meninas que dançavam como Rainha desordenadamente, ficaram na posição de cortejo. A vela de Tica derrete, o sino toca e o barulho das espadas se espalha pela multidão de fiéis.

Aproximadamente um ano depois, dia 10 de março de 2019, encontro a brincante em sua residência no bairro Timbaúbas. Por um momento, a estranheza do olhar de quem eu acompanhei durante um ano e meio se cruza com o meu. Cícero continua com a mesma tez sisuda e Tica, com as pálpebras quase cerradas, estende os braços para o cumprimento de um abraço. Pouco tempo depois de conversa, reparo que a carroça, transporte do casal, continua na porta. O retrato que eu havia entregue do dia de comemoração de oito anos da união do casal não estava mais na mesa. Não havia qualquer registro de Tica como Rainha na casa. Depois de me oferecer uma água, ela explica que esteve muito doente nos últimos meses. Um pouco abatida, Tica diz que teve anemia e como recomendação médica está tomando sulfato ferroso e o diário suco de acerola com laranja batido no liquidificador. Mas, em poucos minutos, ela abre um sorriso dizendo que em uma

terreirada dançou como Embaixadora e Cícero como Embaixador nos cordões do grupo Santa Helena.

Pergunto pelas fotos, pelo vestido branco e pela coroa de Rainha que ela guardava no guarda-roupas. Tica abaixa a cabeça, expõe que recentemente sofreu discriminação e preconceito por parte dos vizinhos. “Um velho safado desse saindo de saia na rua!”, foi uma das frases que a brincante ouviu. O apoio da família foi mútuo, embora muitos parentes concordaram que Tica deveria usar roupas mais comportadas para a idade que tem. Percebo que diferente do período em que realizei a minha pesquisa de monografia, ela parece se referir a si mesma sempre com o pronome masculino. A Rainha agora parece fazer parte de uma memória bonita, mas que, em certos momentos, embaraça a cabeça.

Cícero me pergunta por onde andei e se não ando comendo, ao constatar que emagreci no último ano. Ele diz que lembrou de mim quando foi para o carnaval municipal e deu de cara com o que chama de “monas”. Tica abre o sorriso e fala que elas estavam quase nuas dançando na rua. Ao mesmo tempo que o casal sorri e conta sobre o carnaval, Cícero fecha franze as sobrancelhas, aponta para a tevê de tubo de catorze polegadas e pergunta se eu já ouvi as declarações do atual Presidente da República no noticiário de televisão. Ele diz que Bolsonaro não gosta de gays e Tica o corrige, “não Cícero, ele disse que se tivesse um filho gay era melhor morrer”.

Começo a perceber os motivos pelos quais Tica deixou, de maneira avassaladora, a performance como Rainha. Embora analfabeta, a brincante não se distancia de compreender o pensamento atual político brasileiro, pois a ameaça a sua condição de gênero e a integridade da sua pessoa diante do eixo precarizado com que vivencia as opressões, aparecem na primeira instância diante dos marcadores sociais que configuram seu corpo. Ela põe os remédios na estante, fala da exaustiva rotina de catar materiais para reciclagem e de vigiar os carros na Avenida Ailton Gomes, no bairro Pirajá. Cícero continua falando muito, Tica continua o interrompendo bastante.

A brincante fala que o companheiro fez recentemente uma cirurgia de hérnia de disco, custeada pela Secretaria de Cultura de Juazeiro do Norte. Uma novidade que Tica destaca para a cultura popular foi a iniciativa de atender às demandas de saúde “dos brincadores e das brincadeiras”, como ela diz ao se referir ao masculino e ao feminino de brincante, dos grupos de tradição do município. Ela explica que existe uma série de consultas que Cícero irá fazer e que a sua anemia foi constada em um dos exames realizados por essa iniciativa do órgão público municipal.

Deixo a casa da brincante lembrando de quando escolhi os anéis, fechei o vestido branco e pentei o cabelo dela no dia 6 de janeiro de 2018, dia de Reis, para colocar a coroa de estrela na sua cabeça. Embora eu soubesse que algo fazia ela acreditar que na meia idade não era mais possível ser Rainha, um figural geralmente brincado no Reisado por meninas crianças, não havia pensado no impacto dos fatos recentes sobre a decisão de Tica. Na saída, Cícero pede que eu não demore tanto para aparecer de novo e Tica assente com a cabeça, o céu escurece e de longe, o casal acena na porta da casa.

Recordo que antes da minha defesa de monografia, encontro Tica, dia 15 de dezembro de 2017, era dia de Santa Luzia e uma vela estava acesa na janela da frente da casa. Ela dormia em uma rede na sala enquanto Cícero assistia ao jornal do horário nobre. Bato duas palmas na porta e, sem jeito, ela abre e diz que “rezou o terço todinho para dá certo”. Alguns dias antes, na realização da última entrevista, a brincante mostra ter ciência da participação de outras pessoas LGBTQIA+¹ em grupos de Reisado da cidade, mas não lembra o nome de alguém específico. Anoto a informação, assim como guardo o relato de algumas entrevistas da brincante que não coube no texto.

Assim, este estudo surge da inquietação de avançar a pesquisa da monografia “A espada do ativismo: mediações entre cu e cultura nas paisagens de Tica, Rainha do Reisado Santa Helena”, apresentada ao curso de Jornalismo e publicada pela Universidade Federal do Cariri (UFCA) no ano de 2018. A análise considerou a performance de Francisca da Silva, mais conhecida como Tica, mulher transexual no figural de Rainha do Reisado Santa Helena do Mestre Dedé, um ponto chave para perceber os atravessamentos no rito religioso e na forma como a brincante pode fazer um corte no núcleo duro da heteronorma, forçando a permeabilidade ao não binarismo na poética da tradição. A proposta deste trabalho toma como base a vivência de Tica para se pensar em outras possíveis subversões no enredo da dança popular e do rito tradicional através da performance de outras pessoas LGBTQIA+ no cortejo cênico regional.

Pois, é possível considerar, através da performance de Tica, tida como uma das primeiras brincantes mulheres transexuais na cultura popular do Reisado juazeirense, a subversão da reunião corporificada de possíveis brincantes LGBTQIA+ frente às dissidências sexuais e de gênero, principalmente, no que diz respeito ao deslocamento identitário e a desterritorialização nos modos dominantes de subjetivação diante do rígido

¹ LGBTQIA+ é a sigla de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais ou Transgêneros, Queer, Intersexuais e Assexuais. O sinal + é utilizado para alcançar uma amplitude maior diante do movimento LGBT e ativismos *queer*, como destacou Colling (2015).

arranjo religioso. Uma vez que o Reisado, inserido em um recorte regional da cidade de Juazeiro do Norte, conhecida pela terra do Padre Cícero Romão Batista², é uma dança popularmente católica e representa um rito religioso de passagem cristã do menino Jesus. Em Juazeiro do Norte, o Reisado é tradicionalmente dançado no Ciclo de Reis que se inicia em novembro e termina em janeiro do ano seguinte.

“Eu ficava com vergonha, baixava a cabeça e o Mestre dizia, levanta a cabeça. Alguns diziam isso não é uma mulher não, é uma bicha, já outros diziam que eu era uma mulher certíssima. O povo ficava olhando para mim quando eu entrava nas casas na frente do grupo para cantar o divino do Sagrado Coração de Jesus e muita gente ficava sem saber o que eu era, mas eu só queria brincar”³. O trecho da fala de Tica, retirado da pesquisa anterior, aparece como ponto de partida para considerar as encenações das performances LGBTQIA+ nos grupos de Reisado. Assim como, o trecho do relato em que Tica explica a sua concepção da transexualidade, quando elucida que nasceu de papo para cima e por esse motivo, é mulher, pois tradicionalmente quem nasce de papo para cima é mulher e quem nasce de papo para baixo é homem, esse enunciado performativo oferece uma reflexão para se pensar nos processos de produção de subjetividade pelo discurso da cultura popular. “Vou morrer com a sina que Deus me deu. Nasci mais feminino do que masculino. A parteira disse que por isso tenho mais feições de mulher do que de homem. Deus revirou. Ela me pegou de papo para cima e já sabia que eu ia ser mulher”⁴.

Se anteriormente, foi possível perceber que, nas mediações culturais entre o exercício da performatividade de Tica na condição de transexual e a ação corporificada dos enunciados performativos do processo de aprendizagem da tradição popular no figural de Rainha, a brincante encontra no Reisado um modo de existência através do que se aproxima de ativismo, neste texto elaboro pistas para investigar as linhas flexíveis e de fuga no enredo da tradição através da emergência das dissidências sexuais e de gênero na cultura popular de Juazeiro do Norte. A presente pesquisa pretende cartografar a performance de pessoas LGBTQIA+, sobretudo, através do trânsito do corpo encantado na encenação e do corpo desencantado do brincante as movimentações micropolíticas na

² Sacerdote católico brasileiro que na devoção popular é considerado santo responsável pelas romarias no Nordeste.

³ SILVA, Francisca. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior dia 13 de dezembro de 2017, em Juazeiro do Norte-CE.

⁴ SILVA, Francisca. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior dia 5 de outubro de 2017, em Juazeiro do Norte-CE.

tessitura de redes de resistência, nas quais aponto como possíveis alianças do ativismo brincante. O mapa móvel traçado pelas minhas andanças entre os grupos de Reisado em Juazeiro do Norte, aspira acompanhar as mutações na tradição popular e a relação do Reisado com as políticas de subjetivação dos corpos dissidentes em cena.

Nesse sentido, a pesquisa cartográfica indica menos o que era e mais o que está em vias de ser. O método da cartografia se apresenta como alternativa para acompanhar os movimentos de mudança, as reconfigurações micropolíticas do desejo e a produção de sentido do corpo nas encenações do Reisado e na subjetividade dos brincantes LGBTQIA+. Segundo Barroso (1996), o Reisado é um folguedo que se desenvolveu no Brasil inteiro e com mais ênfase no Nordeste. No Ceará, ocorre uma variedade imensa no eixo Sul do Estado, principalmente, na região do Cariri. Para o autor, mapear essa prática cultural seria um desafio por conta das singularidades e complexidades envolvidas nos processos criativos.

Assim, esta pesquisa toma como principal reflexão o processo de aprendizagem com a epistemologia do saber tradicional, o que evidencia um desprendimento da matriz epistemológica dominante através do sismo que a participação de brincantes LGBTQIA+ na performance cênica do Reisado pode fazer na concepção de tradição popular, ainda marcada pela identidade cultural engessada moldes masculinos hegemônicos do recorte de Nordeste. Portanto, é possível retomar as linhas de fuga, nas quais Deleuze e Guattari (1996) denominaram vetores de desorganização na criação de um novo espaço-tempo no plano de forças que envolvem os processos de produção do corpo encantado e do corpo desencantado.

Desse modo, a cartografia do corpo desencantado toca nas análises das dinâmicas e práticas sociais do debate de gênero e suas intersecções no âmbito social, principalmente por focar na emergência da performance de pessoas LGBTQIA+ na cultura de tradição. Os parâmetros teóricos-metodológicos permitiram uma investigação dos procedimentos mais abertos e inventivos do Reisado, no sentido de acompanhar a relação dos mesmos com as linhas de composição micropolíticas de gênero e das expressões das culturas populares em tornar visível e possível as dissidências. As performances dos brincantes encantados ao mesmo tempo que agenciam resistência, executam estratégias pelos enunciados dos corpos desencantados que atuam combativamente à forma em que os discursos dominantes os encaixam nas hierarquias tradicionais e nos marcadores sociais.

Ao observar as relações da cultura e do gênero, a pesquisa se desenvolve a partir da reinvenção dos espaços e das posições de poder em que se localizam e se demarcam

os corpos na cultura popular. A performance dos brincantes, atravessada pelo discurso religioso da tradição, distante do modo hegemônico de se pensar epistemologias, abre o campo de possibilidade entre o trânsito do corpo e da manifestação cultural, propondo uma reflexão a partir do saber tradicional, o que pode produzir de-formações através do que Takeuti (2016) denomina como micropolíticas do saber no interior do complexo de produção de conhecimento social.

Ao focar na infiltração de conhecimentos artísticos expostos na performance, o estudo articula por meio da cena dos brincantes, uma reflexão sobre os agenciamentos possíveis, sobretudo, na emergência de teorias *queer* localizadas que atuam “como um desdobramento de um movimento epistêmico rizomático, em ritmos rebeldes” (TAKEUTI, 2016 p.18). A análise parte de perceber outros modos de coabitação de híbridos, no corpo e na tradição e/ou nas práticas e nos saberes, a partir do eixo de descolamento epistemológico em contraponto a uma matriz universalizante que se constitui na operação dominante de oposições binárias. Assim, a cartografia aborda a experimentação diante de uma política de narratividade (BARROS; PASSOS, 2009) que podem dissolver posições geralmente apontadas na pesquisa entre o que se conhece o aquilo que é conhecido. Desse modo, pode-se considerar que análise parte de uma questão ético-política na arte tradicional para além de uma questão somente epistemológica no campo das Ciências Sociais, como reflete Takeuti (2016).

Pensar o corpo político em emergência de uma epistemologia rebelde (TAKEUTI, 2016) enviesada no sismo do arranjo identitário e da arte tradicional do Reisado, faz-se necessário para tecer uma consideração sobre os eixos de subjetivação na produção dos processos artísticos dos brincantes. A cartografia aponta conexões entre os grupos de Reisado para compreender como o corpo desencantado, no caso dos brincantes LGBTQIA+, pode influenciar o corpo encantado, elaborando desidentificações pelas estratégias performativas do artivismo (COLLING, 2018a). Desse modo, suscito que convivialidades performáticas (ROSA, 2017) delineiam alianças entre os corpos dissidentes, principalmente, no sentido de reconstruírem enunciados, práticas corporais e representações nos imaginários populares da tradição.

Do rito ao ato, o estudo percorre um caminho cartográfico pelos Reisados a partir dos sujeitos desencantados, não do encantamento dos grupos, a fim de acompanhar as instâncias de criação e de realização das performances, para assim, perceber como corporalidades tecnovivas e mágicas (ROSA, 2017) podem se associar coletivamente em comunidades provisórias e transitórias nos espaços públicos, onde multidões transviadas

são promovidas e exaltadas através dos improvisos das cenas do folguedo, visibilizando corpos capazes de acionar outras possibilidades de reconhecimento entre o espaço poético, político e público.

A partir das circulações, direções e devires da política das ruas no cortejo de brincantes, considero a performance de brincantes LGBTQIA+ nas danças de Reisado um ponto importante para compreender a forma com que o direito de aparecer como um enquadramento de coligação pode relacionar minorias sexuais e de gênero às populações precárias. Entre o encantamento e o desencantamento do teatro nômade do Reisado, acompanhei a forma com que os processos subjetivos e as políticas de subjetivação, através de visibilidades e de dizibilidades, agenciam pelos corpos dissidentes linhas de desterritorialização nos eixos que estruturam as práticas das relações sociais nas dinâmicas de gênero e sexualidade na tradição artística regional.

Assim, ao elaborar uma complexa relação entre práticas artísticas tradicionais e discussões de gênero e sexualidade, a pesquisa dialoga com a perspectiva teórica dos estudos transviados no campo das Ciências Sociais, termo caracterizado por Bento (2017) como uma tradução cultural dos estudos *queer* no Brasil. Principalmente, pelo fato de que “as pesquisas que acontecem nos marcos dos estudos transviados propõem uma leitura das performances de gênero enquanto paródias, desfazendo os limites e as fronteiras que separam o natural do artificial, o real do irreal, a verdade da mentira” (BENTO, 2014, p. 63).

Não obstante, por evidenciar as disputas que estudos transviados realizam, segundo Bento (2014), com outros saberes instituídos em torno das sexualidades, dos gêneros e das dimensões raciais, a presente cartografia procura se relacionar com o processo de rompimento de “silêncios e acordos não ditos” (BENTO, 2014, p. 52), sobretudo, por apontar para “o processo de desnaturalização das identidades de gênero e das práticas sexuais que está em curso” (BENTO, 2014, p. 48). A cartografia do corpo desencantado pode revelar os processos e as políticas de subjetivação nas performances desempenhadas por brincantes LGBTQIA+ nos Reisados juazeirenses.

A metodologia permitiu acompanhar os percursos envolvidos na produção artística e cultural da dança e os possíveis agenciamentos a partir das dizibilidades pré-existentes sobre cultura popular, sobretudo no campo da tradição, sendo o referido campo um espaço caracterizado pela heterossexualidade. Pelo viés do corpo colocado em cena na linguagem artística tradicional do Reisado, observo os processos que se estruturam na singularidade da prática e no tensionamento dos lugares identitários demarcados pela

heteronormatividade e cisgeneridade⁵ (VERGEIRO, 2015). No que se refere à identidade performativa, cabe à reflexão do que pode o corpo para além da identificação frente às estratégias de renegociação da identidade que se desvelam na reapropriação dos discursos das relações do poder.

Por uma Sociologia das abjeções, retoma-se o pensamento de Bento (2016) para explicar a pouca atenção que as pesquisas sociológicas têm dado aos sujeitos tidos como abjetos. A autora propõe “uma relação entre as condições de vida desumanizadoras das pessoas trans e o silêncio da Sociologia em torno de suas existências” (BENTO, 2014, p. 50). O conceito de abjeção e de sujeitos abjetos partem de uma reformulação da categoria de gênero ao apresentar críticas às concepções estruturalistas e estáticas de identidade. “As pessoas só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade de gênero” (BUTLER, 2016, p. 37). Butler (2016) pensa que as tinturas de coerência e de continuidade determinam finalidades perante das regras sociais instruídas e sustentadas.

Portanto, as performances de gênero são atravessadas por ações cotidianas estão inseridas no contexto da heterossexualidade compulsória e do que sustenta as normas. Desse modo, “discutir gênero é transitar por um conjunto de teorias e de concepções e explicações sobre o que é ser masculino e feminino” (BENTO, 2017, p. 107). Assim, vale dizer que a performatividade não se reduz apenas ao sentido da performance, uma vez que a performatividade pode tida como o que libera e potencializa a performance, como menciona Borba (2014)

No que diz respeito à análise no contexto regional, retoma-se a invenção do Nordeste de Albuquerque Junior (1999a) para recorrer ao Reisado como arte da tradição popular inserida no recorte espacial da identidade nordestina e atravessada pelo discurso saudosista. Além disso, leva-se em consideração a reflexão do autor sobre a comemoração como a experiência inserida em uma temporalidade fronteiriça e multiplicada, para assim, refletir o tempo de exceção que o Reisado, manifestação que realiza uma saída de um ato coletivo como “ritual que convoca e obriga a lembrança” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 386), tece nos processos de produção de subjetividade dos brincantes.

Dentro desta perspectiva, a pesquisa recorre às análises de Barroso (2018) sobre o Reisado de Congo, principalmente, diante das reflexões dos Mestres e dos brincantes

⁵ Conceito aplicado às pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi imposto socialmente, ao lado da noção de heteronormatividade, que fez parte das reflexões iniciais de Butler (2016) sobre a concepção de Teoria *Queer*.

populares que são desenhados no rito da performance a partir do “cortejo da ida, durante o qual os Reis iam travando batalhas contra os infiéis, executando danças e canções guerreiras, além de encontrar animais exóticos, seres maravilhosos e tipos sociais dos mais variados” (BARROSO, 2018, p. 241). No viés do pensamento bakhtiniano, Barroso (2018) visa destacar os sujeitos envolvidos na dança como desencantados, ou seja, “brincantes, pessoas simples, que durante o Reisado, desencantam o deus que neles se esconde, incorporando figuras de santos e reis desencantados, para viver uma outra realidade” (BARROSO, 2018, p. 241), e assim evoca o riso do brincante como riso do mundo invertido.

Portanto, no sentido do cortejo da ida da performance, envolvida pelo riso do desencantamento, os brincantes podem sair de um espaço em que seus corpos são abjetos para outro em que seus corpos são legítimos. Neste sentido, a pesquisa não pretende explicar, mas sim acompanhar, através da atenção cartográfica (KASTRUP, 2009), o que os atores sociais agenciam na arte diante dos processos de subjetivação, das mudanças de movimentos, dos regimes de afetabilidade e das micropolíticas do desejo (ROLNIK, 2016).

Diante disso, é nesse eixo que vale pensar no que Butler (2018) propõe com a teoria performativa em assembleia e os corpos em aliança na política das ruas. Ao entender que nem todos podem aparecer em uma forma corpórea, a autora traz notas sobre as ações corporificadas de diversos tipos para compreender como essas reuniões significam muito mais do que qualquer relato, escrito ou vocalizado, sobre o que as pessoas estão tratando. Para Butler (2018), as formas de performatividade corporificadas e plurais são componentes importantes para o entendimento sobre “o povo” e a democracia. O caráter corpóreo dos questionamentos diante das manifestações da condição precária, vista como condição estimulante, faz com que a autora entenda a produção do gênero e o direito de aparecer como uma dentre as possibilidades desses corpos desempenharem o espaço público em exercício de um direito plural e performativo. Segundo o pensamento butleriano, o exercício de uma performatividade plural e corpórea aparece marcada por dependência e resistência, podendo também ser representada pela reunião de corpos persistentes.

Ao tomar as considerações de Butler (2018) sobre a vulnerabilidade corporal diante da política de coligação e a posição do corpo, primeiramente e por definição como vulnerável e inativo, propõem-se as noções de convivialidades performáticas de Rosa (2017) para pensar a ideia de comunidade, mesmo que provisória e transitória, enunciada

na performance improvisada do Reisado, pois a associação de brincantes LGBTQIA+ nos quilombos do cortejo da dança parece convocar linhas de ativamentos e de contraproductividades micropolíticas diante da produção de um “saber-do-corpo”, nos termos de Rolnik (2016). A noção de convivialidade performática de Rosa (2017), evidenciada na condição geopolítica da região do Cariri cearense pelas performances associadas dos brincantes LGBTQIA+, pode mapear e desenhar rotas transviadas capazes de criar construtos culturais contra hegemônicos ativados pelos imaginários dissidentes coletivos.

A desidentificação, entendida como processo capaz de reelaborar códigos e interpretações dominantes na cultura popular, evidencia pistas para deslocamentos no plano com que sujeitos pertencentes às minorias sociais podem negociar com as esferas públicas as suas sobrevivências. Pois, como explica Rosa (2017), a desidentificação reconstrói narrativas identitárias a partir de colisão do processo de produção da performance e remete a criação de um regime biotecnológico em convivialidades performáticas. O regime biotecnológico aparece evidenciado nas interações tecnovivas e mágicas, podendo estar relacionadas às noções de encantamento e desencantamento da majestade dos figurais dos brincantes (BARROSO, 2013) que perpassam a performance cênica da dança.

Portanto, o viés biotecnológico aparece por meio de uma releitura do ciborgue de Haraway, visto por Rosa (2017) pelo *ciebòrgue* (ebó⁶+ ciborgue), dispositivo com dimensões incorporadas pelos conhecimentos mágicos e curativos participados entre as convivialidades performáticas. No que diz respeito ao termo tomado do Candomblé⁷, cabe ressaltar que de acordo com Barroso (1996), o Reis de Congo, que tem centro de ocorrência no Cariri cearense, é evidenciado por uma matriz africana no contexto em que “seus números musicais (tocados, dançados e cantados) e seus quadros dramáticos são

⁶ Como explica Rosa (2017), *ebò*, palavra de origem yorubá, é designada para as oferendas realizadas pelos praticantes dos rituais de matrizes africanas que cultuam os Orixás. Para evidenciar a complexidade de conhecimentos ritualísticos, o autor explica que “*ebò* é uma ritualização de transição e negociação que reelabora e reconstrói os laços de forças entre o profano e o sagrado” (ROSA, 2017, p. 329). O termo foi adotado no sentido de avançar um pouco mais na aposta mítica e política, “blasfêmica e irônica” do ciborgue de Donna Haraway (2000), perturbando a ordem econômica e subjetiva neoliberal nas diferenças e rachaduras coloniais/modernas.

⁷ O termo macumba aparece no pensamento de Rosa (2017) na reapropriação da forma pejorativa para designar as religiões de matrizes africanas no Brasil, logo, situa-se aqui como um campo discursivo, entendido aqui como contestatório e performático, no que diz respeito aos espaços interculturais que reconstróem conhecimentos na produção de “corpuxs” por meio de políticas sociais e culturais que reconhecem a magia, suas curas e filosofias como produção de saberes locais em contraprodução de um conhecimento científico e universal, baseados em valores coloniais e heteropatriarcais.

encenados por um grupo de personagens organizados em uma hierarquia que mescla elementos da economia açucareira e pecuária e das cortes medievais, comandada por um Mestre” (BARROSO, 1996, p. 13).

Dessa forma, o desfecho da análise toca nas dimensões dos corpos e do gênero no contexto em que Preciado (2018) pontua como farmacopornográfico. Dentro do contexto das redes apropriadoras de subjetividades de gênero, o referido autor aponta para a necessidade de análises pós-*queer* e retoma o pensamento ciborguiano de “quem quiser ser um sujeito político que comece por ser rato do seu próprio laboratório” (PRECIADO, 2018, p. 370). Se para Preciado (2018) seria necessário prover a habilidade de *hackers* de bioterroristas de gênero, vistos como sujeitos capazes de desempenhar estratégias *gendercoyleft*, ou seja, traficar os reparadores de biocódigos *copyright* farmacopornográfico, pode-se dizer ao evidenciar o regime biotecnológico e as convivialidades performáticas, que as performances de brincantes LGBTQIA+ podem produzir comunidades e espaços criativos no Reizado através dos corpos aliados em regime de precariedade.

Desse modo, as possíveis alianças do ativismo brincante se assemelham as “convivialidades performáticas transficcionais” (ROSA, 2017, p. 326) evidenciadas na constituição coletiva de comunidades provisórias e transitórias com capacidades de interferir e acionar outras possibilidades de conhecimentos através da performance entre o ao vivo improvisado e o mediado tecnologicamente (figurais) na cultura popular. O agenciamento tecnomágico, por assim dizer, dos brincantes pela reunião corpórea nos cortejos de Reis pode escapar das práticas de normalização por possibilitar uma esfera de contraprodução de vidas reconhecidas como minoritárias, ou seja, desencantadas.

A condição de desencantamento permite compreender como o espectro da vulnerabilidade em aliança pode estabelecer estratégias performativas como base de resistência para condições mais sustentáveis e viáveis de vida. A pesquisa destaca que na base de resistência, a vulnerabilidade não se converte em atuação e sim em uma condição de vida que emerge pela arte popular. De tal modo, considera-se os processos de produção de sentido do corpo nos terreiros das Mestras e dos Mestres como ensaios coletivos de ficções brincantes, acionados pelo encantamento e produzidos pelas políticas de experimentação coletiva envolvidas no processo cartográfico.

Assim, a cartografia do corpo desencantado alcança a noção de que um diagrama da brincadeira atravessado pelo *ciebòrgue*, nas diretrizes de encantamento e desencantamento do Reizado, pode constituir, por processos de intoxicação voluntária

(PRECIADO, 2018) mediados pela participação na performance e pela experimentação do corpo na encenação, alianças brincantes para a construção de ficções biopolíticas, onde reuniões corporificadas ressignificam o espaço público e interseccionam uma experiência micropolítica subversiva no rito de passagem de um possível Reisado transviado na região do Cariri cearense.

Desse modo, a pesquisa traça caminhos entre os bairros de Juazeiro do Norte que produzem ativamente e performativamente Reisado em condições precárias. É importante salientar que as atividades dos grupos ocorrem, em sua maioria, em grandes bairros como João Cabral e Frei Damião, ambos, segundo o Censo de 2010 do IBGE, ocupam o 1º lugar, com 17.859, e o 3º lugar, com 14.677 habitantes, respectivamente. Ainda é possível cruzar os dados apresentados no portal G1 Ceará sobre homicídios em Juazeiro, a exemplo do dia 24 de agosto de 2018 que foram registrados o assassinato de dez pessoas em menos de 9 horas⁸ e que estiveram citados o João Cabral e o Frei Damião, com o Relatório das Mortes Violentas de LGBT no Brasil em 2018⁹, apresentado pelo Grupo Gay da Bahia (GGB). 420 LGBTQIA+ morreram no Brasil em 2018 vítimas da homofobia. Os dados do relatório apontam que a cada 20 horas um LGBTQIA+ é assassinado ou se suicida vítima da LGBTfobia, o que confirma o Brasil como o país que mais comete crimes contra as minorias sexuais.

Ainda, segundo o documento atualizado diariamente, três regiões exibiram taxas mais elevadas que o parâmetro nacional: Norte e Centro-Oeste (2,80) e Nordeste (2,57). O Nordeste, que por décadas liderou parâmetros de crimes homofóbicos, há 6 anos baixou para segundo e agora toma o terceiro lugar na lista, o que merece ser considerado. O Ceará ocupa do 12º lugar no índice de assassinatos de LGBTQIA++ por Estado. Desse modo, retomar o regime precariedade que aponta os dados do G1 sobre a demografia da violência e ressaltar o Relatório das Mortes Violentas de LGBT no Brasil no último ano, com ênfase no Ceará, fez-se necessário tecer uma visão sobre as resistências pelo direito de aparecer e ser reconhecido, uma vez que o corpo, em vulnerabilidade, segundo Butler (2018), deve encontrar redes de apoio e, a exemplo do Reisado, redes de sustentação em que a posição de abjeto se torne política na constituição de alianças endossadas na tradição artística.

⁸ CEARÁ, G1. “Dez pessoas são assassinadas em Juazeiro do Norte em menos de 9 horas”. Matéria publicada 24/08/2018. Disponível em < <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2018/08/24/dez-pessoas-sao-assassinadas-em-juazeiro-do-norte-em-menos-de-9-horas.ghtml> >.

⁹ GRUPO GAY DA BAHIA (GGB). “População LGBT morta no Brasil: #RelatórioGGB2018. Disponível em < <https://homofobiamata.files.wordpress.com/2019/01/relatorio-2018-1.pdf> >

Porém, antes de adentrar a política de coligações, os corpos aliados e a produção da subjetividade dissidente do Reisado, evidenciada pelo encontro dos corpos irreconhecíveis pela heteronorma na sua condição de abjeto para o encontro dos corpos reconhecíveis na condição política da arte popular, considero para além da quantificação de violência referente às mortes de pessoas LGBT em 2018, o contexto em que condiciona o discurso violento que se configura nas relações de gênero no recorte regional, pois quando Albuquerque Junior (1999a) se questiona se a violência discursiva evitaria a violência prática, “uma vez que o frouxo não se mete, não há lugar para homens fracos ou covardes” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999b, p. 175) na análise dos cordéis nordestinos e seus efeitos performativos em desenhar masculinidades violentas no Nordeste, penso, pelo viés da cartografia sentimental (ROLNIK, 1989), na forma com que os corpos dissidentes podem desafiar os códigos de gênero naturalizados na tradição e se movimentar em linhas de desterritorialização, “podendo tornar a figura do macho obsoleta, em crise de identidade, exatamente porque ela não é natural, mas historicamente construída e pode portanto ser desconstruída” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999b, p. 187).

Para compreender as múltiplas entradas desta cartografia, enumerei três capítulos. Ao todo foram entrevistadas e entrevistados aproximadamente 10 brincantes que se reconhecem como LGBTQIA+ nos Reisados e cerca de 6 Mestras e Mestres da tradição. A grande concentração de entrevistas ocorreu no bairro João Cabral, embora nos outros bairros, como por exemplo no bairro Frei Damião e Pirajá, haja também a predominância e a participação dessa população nos grupos, assim como em outras cidades da região.

No primeiro capítulo, intitulado *As cicatrizes da espada*, desenvolvo uma reflexão teórica sobre performance e performatividade ao mesmo tempo em que procuro tecer uma relação com os corpos e os espaços no Nordeste, para assim, compreender o Reisado como arte da tradição e a sua relação com a dimensão performativa no campo do gênero e sexualidades, sobretudo nas dissidências sexuais e de gênero da cultura popular. Nessa parte, o debate estará situado no campo mais teórico do que prático, visando oferecer suporte para a reflexão do campo, na medida em que o mesmo pode tensionar e modificar com suas próprias dinâmicas a discussão sobre os temas abordados.

No segundo capítulo, chamado *Movimentos do desejo e linhas de vida nos Reisados*, apresento o começo das rotas na cartografia pelo corpo desencantado, nesse sentido, busquei concentrar os pontos de análise diante dos relatos de alguns brincantes LGBTQIA+ nos Reisados e em algumas outras tradições para trazer os primeiros aportes

sobre a produção de subjetividade e de sentido do corpo pelas movimentações do desejo. Considero acompanhar os movimentos do desejo em paralelo ao contorno das linhas de vida, principalmente, no percurso da cartografia do corpo em desencantamento. É possível perceber que a abordagem parte das dissidências sexuais e de gênero para pensar as dinâmicas dentro dos grupos e não o inverso, ou seja, do desencantamento para o encantamento.

O terceiro capítulo é nomeado de *O ativismo das alianças brincantes*. Nesse ponto, abordo reflexões necessárias para perceber a forma com que o ativismo desponta das dissidências sexuais e de gênero do Reisado e encanta o brincante nos figurais da cena. Se no capítulo anterior, trago os relatos desencantados através das vivências LGBTQIA+ nos Reisados, agora, pretendo mostrar como a possível política de coligação dos brincantes promove o encantamento por meio do ativismo das alianças brincantes.

A maioria dos participantes entrevistados dançam a derivação do Reisado de Congo, caracterizada por Barroso (2013) como o tipo da dança que usa a arma de espada, e no contexto da performance, em que a arma compõe o enredo popular de batalha, pode-se dizer pelo pensamento de Deleuze (1992), que para os brincantes LGBTQIA+ não se cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas e repensar enunciados.

Durante a expedição cartográfica pensei muito sobre a dimensão performativa e as esferas de aparecimento, tanto da dança como do cotidiano. O que o encontro do meu corpo, como cartógrafo, com o corpo de Francisco, como brincante e ator social, durante o ensino-aprendizagem de um jogo de espada, a partir da produção de subjetividade e dos saberes populares adquiridos pela experiência, pode, pelo viés da pesquisa-intervenção, indicar outras rotas para o esboço de uma cartografia sentimental, e de certo modo, de cartografias do desencantamento através da incorporação da majestade do brincante pela condição precária do Reisado?

Como a discípula de Mestra Margarida Guerreira, Mestra Lúcia pode relaxar os esquemas regulatórios de gênero no Reisado pela alteridade com as travestis que já dançaram no seu grupo? De que forma, através da intervenção do meu corpo no plano do Reisado, a exemplo da produção de dados no meu estudo anterior, ser convidado a fechar o zíper do vestido de noiva do figural de Tica e escolher os anéis utilizados por ela na performance no dia de Reis de 2018 pode abrir caminhos de entrada e dar passagem para os afetos, como sugere Rolnik (1989)?

O que um terreiro de criação de Mestras e de Mestres pode evidenciar através da experimentação, da intoxicação voluntária e da mutação (PRECIADO, 2018) nas

micropolíticas de gênero? Uma vez que, como explica Zóia Münchow (2014), o atual regime farmacopornográfico pode contribuir para o extermínio dos saberes populares. Assim, sugiro neste trabalho que os terreiros de Reisado podem evidenciar experimentos performativos e biotecnomágicos da subjetividade sexual e de gênero, no sentido de proporcionarem o que Preciado (2018) considera ser o princípio da autocobaia ou princípio de intoxicação voluntária, ao transformar o que seria uma cultura *queer*, conhecimento minoritário, “em experimentação coletiva, em prática física, em modos de vida e formas de convivência” (PRECIADO, 2018, p. 367).

Em relação a Barroso (2018), pode-se relacionar o procedimento de intoxicação voluntária de Preciado (2018) com a noção de encantamento e desencantamento, porém distante do tecno e próximo do rito, do místico e da festa. O que o copo de suco de goiaba com leite, oferecido pela Mestra Lúcia durante uma visita à sua casa, pode indicar nas rotas cartográficas sentimentais diante das linhas do plano cartográfico? Por agora, o suco é um pressuposto do desencantamento e uma possível abertura para a destreza cartográfica que busca acompanhar, analisar e encontrar o encantamento como rebate à precariedade.

Cartografias do desencantamento: os percursos metodológicos

Como fala Garcia (2012) sobre a mensuração de sujeitos fluídos e provisórios, os rumos da pesquisa cartográfica conduzem para uma *queerização* dos processos disciplinares imbricados nas Ciências Sociais. A pesquisa buscou a compreensão do que desestabiliza as “esferas fundacionais das identidades, do social e as conceitualizações de realidade que a ciência social investiga, no interior de contextos anti-identitários na epistemologia *queer*” (GARCIA, 2012 p. 242). Ao adotar a cartografia como método para uma pesquisa-intervenção na produção de subjetividade, considero o acompanhamento e engendramento da performance de brincantes LGBTQIA+ na tessitura de micropolíticas frente às realidades vivas e os binarismos de gênero, para assim, produzir um estudo sobre identidades e subjetividades negociadas e sempre reformatadas na singularidade da performance na cultura popular do Reisado.

Assim, ao partir da premissa de que “a cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática um princípio inteiramente voltado para uma experiência ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.21), resalto a necessidade de percorrer movimentações e pistas de ação minoritária nos Reisados sem atrapalhar os processos em curso envolvidos nas cenas do folguedo. Uma vez que, o Reisado, denominado por Barroso (2013) como uma caminhada improvisada endossada pela performance cênica dos brincantes nas ruas, por si só agencia um plano repleto de processos criativos em curso.

Nesse sentido, posso dizer, a partir das considerações de Barros e Passos (2009) sobre os acompanhamentos dos efeitos do próprio percurso da investigação que o Reisado está como ponto de apoio em uma experiência entendida como um saber-fazer, pois a manifestação artística e cultural abarca processos criativos envolvidos na performance de um saber que emerge do fazer. Por isso, vale considerar que “sempre que o cartógrafo entra em campo há processos em curso” (KASTRUP; BARROS, 2009, p. 56).

Desse modo, a cartografia como método de pesquisa contribuiu para a pesquisa no sentido de alçar um percurso capaz de acompanhar a experiência dos brincantes, das Mestras e dos Mestres, tanto no plano coletivo de forças (ESCÓSSIA; TEDESCO, 2009) visibilizados nas cenas encantadas do cortejo como nos processos individualização dos sujeitos (PASSOS; BARROS, 2009) produzidas nos relatos do corpo desencantado. Ao considerar que a análise cartográfica descreve, intervém e cria efeitos-subjetividade, considero este método como possível para produzir a cartografia de brincantes

LGBTQIA+ nos Reisados de Juazeiro do Norte. Assim, entendendo a performance de Reisado, evidenciada por Barroso (2013) através da improvisação cênica, ressaltando na pesquisa a necessidade que Kastrup (2009) entende como a investigação cartográfica dos processos de produção na pesquisa, a de acompanhar e não representar um objeto. Nesse contexto, é possível considerar que “a intervenção como método indica o trabalho de análise de implicações coletivas, sempre locais e concretas” (PASSOS; BARROS, 2009, p. 19).

À vista disso, toma-se o Reisado como “objeto-processo” (KASTRUP, 2009, p. 49) para assim acompanhar a processualidade, e não o processamento, presente na performance dos brincantes LGBTQIA+ no desenho da cartografia. Ainda, o presente estudo considera que os terreiros de Reisado possuem uma espessura processual, vista como “tudo aquilo que impede que o território seja um meio ambiente composto de formas a serem representadas ou de informações a serem coletadas” (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 51). Dentro dessa perspectiva, não se fala em coleta de dados e sim na produção de dados, pois a intervenção no plano produz modulações, “potencializa resistências atuais e atualiza existências potenciais” (PASSOS; BARROS, 2009, p. 20).

A cartografia, nesse sentido, procurou conhecer o plano de forças de constituição do cortejo de Reis pela produção da performance dos brincantes através do acompanhamento do próprio caminho dançado. O objeto-processo do Reisado, mediado pela performance do improviso, aparece como parte do reconhecimento de que “o tempo todo, estamos em processos, em obra” (KASTRUP, 2009, p. 73), e isso equivale as redes de conexões dos corpos dissidentes. A processualidade da performance inventiva do Reisado parece se localizar no eixo da produção de subjetividade nos agenciamentos coletivos de enunciação.

De uma maneira mais geral, dever-se-á admitir que cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, quer dizer, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também místicas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual ela se posiciona em relação aos seus afetos, suas angústias e tenta gerir suas inibições e suas pulsões (GUATTARI, 1992, p.21).

Assim, se a cartografia considera todo conhecimento como transformação da realidade, a cartografia do corpo desencantado nas cenas como Reisado aponta para a complexidade dos procedimentos metodológicos em analisar fragmentos performáticos e seu funcionamento em performance. Sob a hipótese de que os brincantes LGBTQIA+ agenciam convivialidades performáticas que podem coligar alianças brincantes durante

as performances, gerando uma esfera de aparição e reconhecimento dos gêneros na posição política através da arte, pode-se considerar o que Passos e Barros (2009) entendem por momentos quentes para falar da operação transversal dos vetores de caotização do plano que conecta devires minoritários.

Dessa forma, diante do que Kastrup (2009) considera ser o trabalho do cartógrafo, procuro manter o rigor do método sem abrir mão da imprevisibilidade do processo de produção do conhecimento no Reisado. Foi utilizada a atenção cartográfica, vista pela autora como flutuante, concentrada e aberta, para realizar “a captação não apenas dos elementos que formam um texto coerente (...), mas também do material “desconexo e em desordem caótica” (KASTRUP, 2009, p. 36). Nesse sentido, a análise não buscou algo definido, pois considera que os processos do saber-fazer do Reisado acompanham movimentos emergentes da performance que já estão em curso.

Assim, com essa perspectiva, foi acionada a subjetividade do cartógrafo pelo afeto do plano em que a matéria de força ativa uma virtualidade e potencializa algo que “já estava lá”. Dessa forma, o campo da pesquisa surgiu como a própria criação do território de observação pela atenção e pela afetação do cartógrafo. Vale considerar que Deleuze e Guattari (1995) sublinham que a cartografia não é uma competência, mas uma performance. Ao citar o pensamento latouriano, Kastrup (2009) aponta a cartografia para um construtivismo que toma a sério os limites do saber e os constrangimentos da matéria.

Os usos de instrumentos de produção de dados como entrevistas semi-estruturadas e diário de campo permitiram dar suporte à cartografia, principalmente, com base em “observações e frases captadas na experiência de campo em conhecimento e modos de fazer captar e descrever aquilo que se dá no plano intensivo das forças e dos afetos” (KASTRUP, 2009, p. 61). A processualidade da escrita da pesquisa na cartografia como método interventivo aparece na dimensão coletiva do texto, pois para esta autora, “o texto traz à cena falas e diálogos que emergem nas sessões ou visitas ao campo” (KASTRUP, 2009, p. 71).

Portanto, os afetos próprios de um território do Reisado, o modo de fazer a performance cênica e os relatos dos brincantes LGBTQIA+ apontaram para o exercício da atenção do cartógrafo no que diz respeito à possibilidade da escrita amarrada na experiência (KASTRUP, 2009) em performatizar acontecimentos. Desse modo, a pesquisa traz a construção de um campo de observação pela “multiplicidade de vozes, onde participantes e autores de textos teóricos entram em agenciamento coletivo de enunciação” (KASTRUP, 2009, p. 71).

O exercício cartográfico permitiu conhecer o que se faz por meio do modo como é feito, pois as performances dos brincantes LGBTQIA+ aparecem no cruzamento e nas franjas dos territórios existenciais da cartografia desencantada, cujo objetivo do método se faz ao “desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente” (KASTRUP, 2009, p. 57). O desafio mediante visitas ao campo se deu no acompanhamento dos processos dos brincantes e dos relatos produzidos, principalmente, na possibilidade do cartógrafo de se abrir aos encontros em vez de buscar a informação dos processos de produção.

Já que, como destaca Kastrup (2009), deve-se manter a dimensão de transformação do processo criativo a ser investigado, evitando o congelamento dos dados produzidos até porque a processualidade se prolonga até a análise. Levar em consideração o plano de intensidades das forças do campo, fez-se necessário para lançar ao aprendizado de afetos e a abertura do movimento do território do Reisado, pois dentro das variáveis em conexão, há “vidas que emergem e criam uma prática coletiva” (KASTRUP, 2009, p. 74). Nos rastros de Mombaça (2016), a pesquisa não pretende evidenciar um procedimento metodológico que apenas diga e classifique, trata-se de procurar observar os processos ativos e reativos cartografados pelo corpo encantado e desencantado, vistos como capazes de abrir devires na performance captados pela atenção sensível do cartógrafo.

No sentido de alcançar as estratégias de formação de desejo no campo social, parto da cartografia sentimental de Rolnik (1989) para considerar o Reisado como paisagem psicossocial cartografável, principalmente, por atestar como rizoma a performance de brincantes LGBTQIA+ em cena nos cortejos da dança. É necessário antes de tudo considerar as formações do desejo no campo da cultura popular a partir da articulação entre os prismas de gênero e sexualidade.

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele espera se basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias (ROLNIK, 1989, p. 15).

Se para Rolnik (1989) é importante que o “cartógrafo esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se propõe perscruta” (ROLNIK, 1989, p. 65), a cartografia desenha rotas entre as comunidades provisórias e

transitórias no formato de assembleia do Reisado para se pensar as mutações de sensibilidade coletiva, principalmente no que diz respeito às alianças dos corpos em regime de precariedade. Pois como ressalta a autora, nas noções de entrada e saída, todas as entradas são boas desde que as saídas sejam múltiplas. A cartografia aponta a encenação de brincantes LGBTQIA+ dentro dos terreiros dos Mestres e nas ruas, principalmente ao revelar os caminhos das intensidades na busca por expressões performáticas no cortejo.

Quando Francisco pede para eu segurar a espada e pergunta se eu quero jogar com ele, na sala da casa da Mestra Lúcia, abre-se dentro da geografia do afeto, em que se localiza o espaço de devoção e de culto ao rito do Reisado, um caminho que possibilita os atos corporais da batalha de espadas nos Reisados de Congo esboçarem uma passagem de intensidades que se estendem do meu corpo até o encontro dos corpos que eu pretendo acompanhar. Para Rolnik (1989), a cartografia sentimental não pretende explicar ou revelar, nesse sentido, a cartografia da performance dos brincantes anseia inventar pontes para travessias dos esquemas regulatórios.

O mesmo ocorre quando a brincante Deborah Bomfins, reconhecida como Mestra por grande parte de Mestres do bairro João Cabral pelo tempo na brincadeira, me convida para uma apresentação e me mostra como ela joga espadas de forma improvisada. O percurso cartográfico percorrido pelo parque de diversões no João Cabral até o açude no bairro Lagoa Seca, apontaram rotas que levaram até os sujeitos envolvidos na pesquisa, da *drag queen* no Reisado até criança desviada que aspira ser quadrilheira.

Para o cartógrafo o problema está entre o ativo ou o reativo. Se as considerações de Butler (2018) nos permite entender que, pela condição precária os corpos estão inativos, a cartografia sentimental na produção de dados para a pesquisa acaba tendo um caráter de desencantamento, pois cartografar a performance de um corpo brincante que se encanta e pode agir por alianças, revela os processos subjetivos da matriz desencantada. Acredita-se, metodologicamente, na importância de seguir o que Rolnik (1989) traz como “limiar de desencantamento possível”, pois, só assim, diante do grau de abertura para a vida que cada brincante pode permitir no momento, foi possível manter o critério do cartógrafo em valorar cada um dos movimentos do desejo dentro e fora do Reisado.

Ao seguir o manual do cartográfico desenhado por Rolnik (1989), procurei estabelecer o critério, evidenciado pelo grau de intimidade que os momentos podem fazer cada um se permitir, o princípio que permite perceber o quanto a vida, vista por Butler (2018) como possível de ser vivida, está encontrando canais de efetuação com matrizes

vitais e não morais. Uma regra, que segundo Rolnik (1989) deve ser levada a cabo para se saber qual limite de tolerância para a desorientação e para a reorientação dos afetos, exatamente no “limiar de desterritorialização” vista anteriormente como limiar de desencantamento, “trata-se, aqui, de avaliar o quanto se suporta, em cada situação, o desencantamento das máscaras que estão nos constituindo, sua perda de sentido, nossa desilusão” (ROLNIK, 1989, p. 68).

Isso apareceu como importante para o exercício cartográfico no Reisado, pois a forma com que o brincante se encanta e faz do riso uma evocação do mundo invertido se aproxima do pensamento sobre condição de precariedade. A vulnerabilidade corporal que pode abrir o rito da performance cênica do Reisado, ou seja, proporcionar ao corpo desencantado do brincante o encantamento da encenação, dentro da cartografia sentimental, parece suportar o desencantamento das máscaras, elemento que precede e que procede o corpo do brincante na cena. Assim, procurei perceber a liberação dos afetos surgidos no investimento de outras matérias de expressão, para observar a criação de novas máscaras e de novos sentidos.

É nesse momento que a regra de Rolnik (1989) parece estar em alinhamento com a produção de dados no campo das formações do desejo no Reisado, principalmente, quando Francisco explica que é na hora que assistem a sua performance que as máscaras caem, no sentido de mostrar as novas rotas dentro da dança e diante da relação “entre” estabelecida pelo encontro entre o grupo e o público. É importante perceber que, nesse momento, a cartografia sentimental se deriva em uma cartografia do desencantamento diante das dissidências sexuais e de gênero no Reisado.

A partir disso, considera-se o corpo vibrátil no ar de Rolnik (1989) para entender a importância de captar a singularidade de cada situação nas performances acompanhadas não só no Ciclo de Reis, marcado nesta pesquisa entre 2018 a 2020, mas também nos ensaios dos grupos em seus terreiros. Pois, além de ser um espaço de exercício do direito de aparecer, o terreiro do Mestre é um espaço de exercício ativo de estratégias de formação de desejo. Aproximando-se do que a autora entende por “espaço de emergência de intensidades sem nome; espaço de incubação de novas sensibilidades e de novas línguas ao longo do tempo” (ROLNIK, 1989, p. 4).

Ao revisitar o arsenal teórico utilizado para embasar os campos de análise da política das ruas e das alianças dos corpos, foi possível considerar uma cartografia do desencantamento para percorrer e acompanhar as performances de brincantes LGBTQIA+ nos Reisados a fim de perceber a vibração que o encontro de um corpo ao

outro produz nas modulações da tradição e nas micropolíticas do “saber-do-corpo”. Como diz Rolnik (1989), a prática do cartográfica é imediatamente política.

1. As cicatrizes da espada

Para entender como se manifesta o Reisado no Ceará, com ênfase na região do Cariri a partir da cidade de Juazeiro do Norte, faz-se necessário recorrer a noção de teatro como encantamento de Barroso (2013). Embora o autor aborde questões em torno das tensões de gênero e sexualidade na prática artística, percebo que não há a intenção de aprofundar as reflexões. Em parágrafos pontuais, ele aponta cenas, contrações do corpo encantamento em possíveis rupturas e dissidências, a exemplo da utilização de trajes tidos como femininos por rapazes, do uso de objetos e figuras fálicas na dança e da participação crescente de mulheres.

Nesse sentido, o primeiro capítulo tem como esforço elaborar um pensamento sobre gênero e cultura popular, a partir das dissidências sexuais e de gênero na tradição do Reisado. A cartografia de Barroso (2013) oferece um ponto de partida mais amplo com noções importantes diante das múltiplas entradas na performance cênica da dança, ainda que, trabalhos mais recentes e localizados como o de Tenório (2018) sobre as relações de gênero e o empoderamento feminino no grupo de Guerreiro Joana d'Arc, se aproximem mais do nosso objetivo.

O alvo da primeira parte deste texto é tratar das desobediências de gênero no teatro encantado de Barroso (2013), sobretudo, no enfoque não dado pelo autor nas performances de pessoas LGBTQIA+. Para tanto, situo as reflexões de Albuquerque Junior (1999a) para pensar o brinquedo do Reisado como arte no Nordeste, principalmente, diante da relação entre o campo da tradição, ainda marcado pela heterossexualidade, e a construção do gênero masculino como tipo regional. Entre os corpos, espaços e poderes, entendo que a figura do Mestre, em sua maioria associada ao gênero masculino, pode ter sido constituída entre os tipos masculinos nordestinos, logo, relacionada com os ideais de cabra macho da identidade regional. Assim, trago a performatividade de Mestra Margarida Guerreira, do Guerreiro de Joana d'Arc, para rebater as cristalizações das relações de poder masculinas no ensejo de que a brincante, tida como a Mãe dos Mestres por disseminar o Reisado na região, oferece estratégias de feminização da tradição.

A castração anal de Preciado (2009) dialoga com a invenção do falo de Albuquerque Junior (2013b) e permite se pensar em um bioterrorismo de gênero (PRECIADO, 2018) ou em terror anal nos Reisados a partir das dissidências sexuais e de gênero na tradição. Diante dos rígidos parâmetros da heteronorma, como explica Butler

(2016), percebo que a participação de brincantes LGBTQIA+ não está somente associada às estratégias do corpo desencantado, mas também as possibilidades de alianças no enquadramento precário a partir dos corpos encantados em cena. A teoria performativa da assembleia de Butler (2018) permite tomar o Reisado como uma forma de assembleia que pode desenvolver políticas de coligação e ética da coabitação.

Como pensar o encantamento, esfera mágica dentro do formato de assembleia do Reisado, como um enquadramento que coligue minorias sexuais e de gênero? Qual a potência da subjetividade encantada da cultura popular no atual regime farmacopornográfico de produção de corpos e de gêneros? Como as cicatrizes da espada em corpos brincantes LGBTQIA+ podem marcar enunciados performativos? De que maneira os quilombos transviados produzem saberes-ruídos, como destaca Mombaça (2016), mais próximos saberes localizados transviados, ou elaboram escavações clandestinas, nos moldes de Lustosa (2016), para um desmonte dominante *queer*?

1.1. Desobediências de gênero no teatro encantado

Entre a fantasia e o corpo encenado, Barroso (2013) define o Reisado como um “teatro nômade, peregrinal, processional, ambulante, uma grande narrativa desenvolvida por um grupo de brincantes, sem começo ou fim, na busca interminável da utopia” (BARROSO, 2013, p. 14). Como uma viagem que retrata autos medievais, os Reisados acontecem em terreiros, ruas ou praças e os brincantes entram em cena a partir da condição de viventes do próprio percurso que traçam. O momento evidencia transição, abertura de devires no instante fabricado e no período em supera o que está se fazendo, evidenciando o caráter de revelar o passado no presente.

Os corpos encenados se materializam no presente pela incorporação da memória passada. Barroso (2013) procura construir um teatro referenciado na performance do Reisado. O autor aponta que os Reisados aparecem com mais precisão no Cariri cearense e, em seguida, por todo o estado do Ceará. Como folguedo do ciclo natalino, o Reisado se estrutura nas formas de cortejos, representando a peregrinação religiosa dos Reis, a performance se desenvolve em danças, autos e entremeses. O episódio do Boi é incluído obrigatoriamente.

A manifestação religiosa se desdobra em vários tipos, o Reisado de Caretas, também conhecido como Reisado de Couro, o Reisado de Congo, o Reisado de Bailes, o Reisado de Caboclos. O foco de Barroso (2013) se dá nos grupos de Careta e de Congo.

De acordo com o autor, o primeiro está associado ao sertão e as relações sociais entre o fazendeiro (capitão) e os moradores (caretas), esse tipo está ligado a prática pecuária do ciclo econômico que foi responsável pela ocupação dos sertões nordestinos, marcando o período chamado de “Civilização do Couro”. Muitas vezes, o Reisado de Caretas está associado ao Reisado de Bois, mas Barroso (2013) opta pela primeira definição através da diferenciação de que a figura do Boi é comumente usada no ciclo junino, enquanto nos demais Reisados, no ciclo natalino quando se iniciam no oratório na frente das casas com a saudação de Jesus.

O Boi é uma figura própria da encenação na rua e nas praças. O segundo tipo de Reisado está associado aos acontecimentos dos Reis Congos africanos com a mistura dos folguedos alagoanos, principalmente quando há referência a batalhas em que o artefato da espada é utilizado, “a estrutura é de uma pequena tropa de nobres guerreiros chefiadas por um Mestre, com dois Mateus e uma Catirina, fazendo o contraponto cômico” (BARROSO, 2013, p. 33). Os Reisados de Bailes são encontrados em Barbalha e o Reisado de Caboclos em Meruoca, ambos no Ceará.

Apesar das variações dos personagens e dos episódios dançados, Barroso (2013) destaca que não existem dois Reisados semelhantes, pois o improviso media as circunstâncias de cada grupo e a relação que o mesmo estabelece com o público. “Daí, os Reisados constituírem um universo aparentemente caótico, comportando um número de possibilidades, tanto na estrutura de personagens, quanto na quantidade e na qualidade dos entremeses” (BARROSO, 2013, p. 32). O caráter central é a devoção, o cortejo em formato de assembleia para saudar o Menino Deus.

A apresentação ocorre geralmente na região do Cariri através das cerimônias das tradicionais Renovações do Sagrado Coração de Jesus¹⁰ em contextos privados ou de cortejos públicos em que acontece a saudação aos santos populares na frente das casas, marcando a abertura da festa. Segundo o autor, a sequência da apresentação evidencia um percurso do terreiro da rua para o chão da sala. Em um primeiro momento ocorre a “Abrição de Porta”, em que o Mestre pede licença para dançar em reza para os moradores da casa; em seguida, os brincantes voltam para o terreiro de frente à residência e puxam

¹⁰ Segundo Rocha (2015), as renovações do Cariri cearense surgem na esperança de cumprimento de promessas. “As famílias têm-se reunido em um dia significativo como, por exemplo, batizado, votos matrimoniais do casal, aniversário etc., para renovar a fé, agradecer as bênçãos e estreitar os laços familiares em um encontro que transmite rituais, valores e saberes da coletividade” (ROCHA, 2015, p. 77). É possível trazer as reflexões da autora como uma forma de assembleia (BUTLER, 2018) principalmente por ser uma festividade que renova os votos católicos.

peças¹¹, entremeios e danças; por fim, a “Despedida” ou a “fechação de portas” se concentra em encerrar as bênçãos do rito.

Dentre os brincantes, as mulheres ainda possuem função secundária na organização e na participação do grupo. Barroso (2013) traz que os espaços conquistados pelas mulheres nos últimos anos surgem como tendência para os Reisados, principalmente diante da situação na qual muitas mulheres ainda são proibidas de compartilhar a performance do rito embora a participação, aparentemente, sempre tenha existido. Em relação à posição social, os brincantes geralmente vêm de uma camada subalternizada da sociedade, os brincantes mais velhos são semianalfabetos ou analfabetos.

A organização no grupo se dá na incorporação de familiares, vizinhos e pessoas consideradas parentes pela convivência do bairro ou da comunidade. Os nomes dos grupos são enunciados por ocasiões performativas que podem estar associadas tanto ao nome próprio da Mestra e/ou do Mestre como a algum santo ou ancestral popularmente cultuado. A ética de convivência se estabelece, conforme o autor, pela estrutura comunal determinada pelos locais em que se dançam os grupos. Laços afetivos e consanguíneos se cruzam para mobilizar valores, crenças e formas da vida religiosa tradicional.

A memória, portanto, é um recurso coletivo, quase nunca associado ao poder individualizado do Mestre de puxar as peças cantadas e convocar a segunda voz, também chamada de “nossa resposta”, dos brincantes. Barroso (2013) retrata que o caráter coletivo e em comunhão possibilita uma releitura do núcleo familiar distante da matriz patriarcal, pois não há o imperativo de um provedor ou chefe da família. A reunião de brincantes para a encenação popular pode diluir os laços constituídos na medida em que o Mestre convoca a lembrança à sua vontade e, diante do improvisado, escolhe os brincantes que irão compor os cordões¹² do brinquedo.

A iniciação e o aprendizado, comumente, são trazidos pelo repasse na condição de gênero masculino, de pai para filho. Assim, como destaca Barroso (2013), sobre os brincantes e o modo como trazem os relatos nesta pesquisa empírica com brincantes LGBTQIA+ de Juazeiro do Norte, “o Reisado é brincadeira infantil, iniciativa da meninada que se exercita na rua, no terreiro ou no fundo do quintal” (BARROSO, 2013,

¹¹ Peças são os versos cantados pelas Mestras e pelos Mestres, seguido da repetição do coro de brincantes na performance cênica do Reisado.

¹² Formato dos brincantes no cortejo do Reisado, no mínimo cada cordão (dois) ou fileira nas laterais da cena aparece disposto entre seis brincantes.

p. 53). Mediante a participação intensa das crianças, derivações de grupos infantis podem surgir na organização dos membros mais velhos das famílias.

De acordo com o autor, o Mestre tem a função de identificar entre os brincantes quem nasceu com o dom de fazer a brincadeira, para assim, poder iniciar a pessoa aspirante a brincante entrar no Reisado. Não há exclusivamente um Reisado de adultos, pois algumas figuras e personagens são incorporados por crianças em cena. A iniciação ocorre na infância, mas isso não determina que a tradição será ativamente praticada no decorrer da vida, a convivência em família ou no cotidiano do grupo acarreta na decisão.

Os ensaios ocorrem na sala da casa do Mestre ou na sede do grupo em específico, “eles se constituem menos em ‘repetições’, que em apresentações caseiras, durante os encontros os brincantes promovem em suas próprias residências” (BARROSO, 2013, p. 60). Assim, como a aptidão por identificar quais brincantes possuem o dom da dança, cabe ao papel do Mestre desenvolver a busca do brincante pela função na qual vai desempenhar no Reisado, o que, segundo o autor, pode durar anos. A técnica consiste em imitar e observar a condução do corpo dançado, em alguns casos, o contato com o corpo do Mestre pode agilizar a assimilação através da manipulação entre o polo condutor e o polo conduzido. Barroso (2013) explica que a performance do brincante se revela como um saber incorporado e, por isso, precisa de circunstâncias favoráveis para a exteriorização do corpo.

Como brinquedo sagrado, o Reisado é associado tanto pelos brincantes como pelo Mestre a uma origem das coisas e do mundo. O corpo parece significar pela performance cênica, em referência ao trajeto percorrido na cena e as lembranças da vida do brincante, um tempo mítico e divino que pelo passado atestaria o presente. “O acontecimento ocupa um lugar determinado e funda-se na origem das obras divinas” (BARROSO, 2013, p. 65). Dançado nos festejos natalinos, a tradição apresenta uma criação divina de renovação que recorre ao começo do mundo e ao início do novo ano. A dança associada ao rito sagrado que recria o nascimento do menino Jesus é tradicionalmente praticada no dia 25 de dezembro, no dia 1 e 6 de janeiro, simbolizando o trajeto religioso até o Dia de Reis.

Em Juazeiro do Norte, ocorre o Ciclo de Reis que no calendário municipal tem início na segunda metade de novembro, através da mobilização dos grupos nas respectivas comunidades em que dançam durante o ano todo, e chega ao fim na primeira metade de janeiro, quando o cortejo com quase todos os grupos de Reisado e, alguns de Guerreiro¹³,

¹³ Segundo Brandão (2003) os Guerreiros aparecem como uma feição mais moderna da tradição de Reisado, diferem em trajes, danças e cantorias. A performance dos Guerreiros aparece em “cantigas dançadas por

tiram os quilombos¹⁴ da Praça da Prefeitura até a Praça Padre Cícero. A noção de teatro como encantamento aparece na leitura da performance cênica diante do paralelo entre o Reisado de Congo e o Reisado de Caretas.

Mas, enquanto o Reisado de Congo é um Reisado de desencantamento, isto é, em que os brincantes, abandonando suas identidades cotidianas revelam-se como Reis, o Reisado de Caretas eles são Reis que se encantam em vaqueiros e outros trabalhadores do ciclo do gado, para enganar seus inimigos. Ambos os Reisados representam cortejos relacionados à busca do sagrado. Porém, se o Reisado de Congo é o Reisado da ida, o Reisado de Caretas é o Reisado da volta (BARROSO, 2013, p. 67).

A tradição do Reisado seria para Barroso (2013) uma forma de disfarce ou encantamento por revelar os limiares entre memória e corpo. Além dos brincantes, percebo um empenho para relacionar a brincadeira com a perspectiva poética do catolicismo popular, ainda que perpassasse contos negros africanos e ameríndios, como se pode perceber com mais ênfase na performance do Reisado de Congos. Apesar da dimensão profana na travessia do corpo na cena, os Mestres, conforme o autor, retiram pelo caráter moralizado da tradição. “Quando narram a história dos grupos de Reisado, ainda assim, muitos Mestres e brincantes perdem sua origem, instalando-a num tempo impreciso e num não-lugar” (BARROSO, 2013, p. 69).

Apesar do autor trazer que não se brinca o Reisado em qualquer período do ano, percebo que em cada bairro as dinâmicas da tradição ganham corpo tanto por meio de solicitações da iniciativa de fomento público, como também do convite de empresas e de instituições privadas, não descartando a própria condição de performance do grupo que pode ser dançada em pequenos eventos da comunidade, a exemplo de festas, quermesses e renovações em dias santos e ciclos cósmicos. “Brinca-se em outra dimensão temporal, em um tempo sagrado, primordial, que suspende a linearidade cronológica do tempo profano da história” (BARROSO, 2013, p. 78). Um grupo de Reisado pode dar sentido à vida de um bairro na medida em que encenado e “espetacularizado”.

A estrutura do Reisado é formada por grupos de figuras na dança. Segundo Barroso (2013), as figuras são fixas no Reisado, estando do começo ao fim na performance dentro dos cordões que tanto servem para responder a cantoria do Mestre

um conjunto de bailarinos vestidos de trajes multicores, imitação dos antigos trajes nobres da colônia, adaptados ao gosto e possibilidade econômica do povo” (BRANDÃO, 2003, p. 76).

¹⁴ Quilombos são chamadas as performances dos grupos de Reisado que realizam um trajeto nas ruas, evidenciando batalhas, movimentos corporais repetidos pelos brincantes na observação do Mestre e encenações de jogo de espada.

como também para repetir os passos dançados. O autor explica que no Cariri cearense há a predominância de Reisados de Congo, embora os Reisados de Careta e os Reisados de Baile apareçam também. “Da tradição, os brincantes recebem as características de cada um desses personagens, ou seja, suas máscaras e suas respectivas ações” (BARROSO, 2013, p. 101). Dentro de um mesmo grupo, um brincante pode atravessar um aprendizado passando de figura em figura até acontecer uma maior identificação, a performance está envolta de singularidade pois cada brincante a interpreta de um modo.

Os entremeios são pequenos quadros cênicos, nesse ponto, os personagens não compõe uma estrutura fixa do Reisado, entram apenas quando o enredo cantado pelo Mestre o convida. Por estarem associados ao imaginário representam bichos, tipos humanos ou seres híbridos compostos na própria brincadeira ganham vida no corpo presente. Os bichos obrigatórios na performance são a Burrinha e o Boi, pois destacam a ida dos Reis Magos à Belém, por exemplo.

O público é indispensável para a apresentação. Geralmente, da mesma camada social dos brincantes, não são determinados por sexo ou idade e vão assistir ou participar da brincadeira com o intuito de se divertir, encontrar amigos, beber, comer e conversar. De acordo com o autor, o prazer está em ver o conhecido na dança, ou seja, partilhar a mesma linguagem e se reconhecer na interpretação. Durante a performance, o grupo compartilha a cena respondendo as cantorias e sendo alvo de perseguições pelos brincantes que dançam. O autor pontua que boa parte do público pode ter brincado no grupo, e por isso, complementam a dança com improvisos entre os brincantes.

A apresentação se dá, comumente, em cortejo. O grupo de Reisado caminha encenando as figuras e apenas em um local específico ocorre os autos com as chamadas dos entremeios, o cortejo é refeito a cada entrada de um bicho. Nos cortejos mais antigos, o autor fala que a diferença está entre o ritual e o sagrado, em que muitos bichos como o Boi eram considerados abençoado. Por exemplo, Barroso (2013), explica que em Juazeiro do Norte a partir de 1920, a encenação do Boi Mansinho fica entre o Boi sagrado e o Boi brinquedo por retratar a história de um touro doado a Padre Cícero por Delmiro Gouveia.

Nesse contexto, o bicho havia sido colocado para o pastoril do Beato José Lourenço da comunidade Baixa Dantas que passou a chamá-lo de Boi Mansinho, os moradores do local advieram de enfeitar o animal e começaram a tratar o bicho de forma especial pela origem religiosa do padre considerado santo, tanto que utilizavam as raspas do casco e do chifre como remédio. Na história, de acordo com o autor, o boato de que

na cidade havia um boi sagrado se espalhou pelo Ceará e foi decretada a morte do animal e a punição do Beato.

Quase todos os Reisados se apresentam no cortejo que simula as caminhadas de guerreiros ou peregrinos, influenciados pelas profecias e pelos heróis. “Em todos os casos, trata-se de um grupo em travessia, cuja origem e destino são desconhecidos pelo público e não vividos pelos brincantes” (BARROSO, 2013, p. 109). O gesto performativo da Abrição de Portas, conforme o autor, anuncia o rito de criação capaz de delinear a esfera sagrada pela licença pedida para adentrar a casa. Nas cidades, são utilizados quadras, praças e salões para se dançar.

Os bailes representam as danças ou as coreografias, após o baile o primeiro entremeio a ser puxado pelo Mestre é o Boi. O autor traz que o Boi é feito de maneira artesanal, tradicionalmente, sua armação ocorre com arcos de varas flexíveis que retratam as costelas do bicho, chamado de Boi de Costela ou de Vara. No caso dos Reisados de Congo, o entremeio ganha nome de Boi de Junta pelo fato de que é um brincante que incorpora o bicho, entrando dentro dele.

Os enfeites do Boi estão a critério de cada grupo. No decorrer da cena do entremeio, são variados os procedimentos que vão do levantamento do Boi até a sua morte, as peças são puxadas e cada cena é elaborada pelos brincantes com o objetivo de ressuscitar o animal. Já a Burrinha está mais associada ao folguedo de forma lírica e feminina, segundo o autor, o bicho vem preso no corpo do brincante com material de madeira. O entremeio aparece conduzido por um rapaz vestido de menina com um saia colorida e blusa de mangas compridas.

Nesse sentido, dentro da performance são diversas as cantorias, elas aparecem dispostas entre as peças, os repentes, os relaxos, as loas e as loudaças. Tradicionalmente, as peças versam sobre temas diversos e revelam o caráter improvisado da cena. Os repentes representam versos improvisados sobre “questões sérias, como problemas sociais, religioso, políticos, econômicos e etc.” (BARROSO, 2013, p. 270). Os relaxos são cômicos e invertem os valores sociais em disputas improvisadas, o autor percebe que muitas vezes essas cantorias trazem uma visão negativa e discriminatória com as mulheres. As loas são direcionadas a pessoas respeitadas e entes queridos, destacam em louvores e devoção cumprimentos formalizados, enquanto isso, as loudaças adquirem um caráter cômico nas apresentações na mesma forma de reverência a alguém.

Barroso (2013) define a performance cênica do Reisado entre um gestual singular e acrobático, destaca que muitas vezes as cenas são encorpadas pelos brincantes e Mestres

que possuem quase 70 anos da idade. Os atores-dançarinos no folguedo desempenham “movimentos preestabelecidos, executados por corpos preparados, que incorporam procedimentos artísticos e extra cotidianos, característicos do que a antropologia teatral considera ser o ator performático” (BARROSO, 2013, p. 306). Segundo o autor, a contribuição pessoal a dança, recebida pelos gestos, vozes e movimentos da tradição, revela a inclusão de novos signos e a recriação de enredos, evidenciados pela forma com que se observa e se capta a transmissão oral. Diante o talento individual do brincante é possível perceber que há a adaptação da dança com a flexibilidade necessária do lugar e do momento.

Bois e Reisados utilizam formas cênicas características das sociedades tradicionais, nas quais prevalece o espírito religioso, a visão sagrada do universo e onde o mundo preserva o seu encanto. Originam-se de ambientes onde o homem e natureza, arte e vida, ainda não estão todo apartados. Como expressões de culturas orais, utilizam linguagens mito-poéticas que, muitas vezes, não privilegiam a palavra no processo de comunicação (BARROSO, 2013, p. 307).

A cosmologia da tradição não só aparece assentada no pensamento mágico, como também atesta as formas do fenômeno teatral. No processo de criação artística, o autor aparta que o Reisado se apoia em matrizes tradicionais para desempenhar a construção de situações dramáticas com base no improviso, entre o público e os brincantes, através da ritualização de códigos sistematizados no corpo e na fala, principalmente, na criação de arquétipos pautados pelo imaginário coletivo. Barroso (2013) lança três características importantes da performance cênica do Reisado.

A primeira característica parte de perceber que essas formas cênicas fazem parte da vida cotidiana das comunidades e aparecem no calendário religioso, apresentando uma longa duração. Isso faz com que os brincantes não desempenhem todos os “hábitos incorporados”, como traz o autor, e poupem energia para suportarem toda a cena. Isso aparece na parte empírica desta pesquisa quando presencio o fato de algumas pessoas ligadas ao suporte do grupo, invadem as cenas e oferecem água em copos de alumínio para os brincantes que não param de dançar, ainda que cansados e com sede. O envolvimento com o público ocorre do meio da cena para o final, quando a parte já conhecida pelo público de cantorias e passos ganham maior interação com a plateia.

A segunda característica é a de que Barroso (2013) traz a encenação dos Reisados a partir da relação com o teatro total de Antonin Artaud, principalmente, pelo fato do brincante reunir em um só corpo as qualidades de dançarino, cantor, acrobata e até instrumentalista. Não só os brincantes envolvidos, mas as cenas também são produzidas

em híbridos através da relação intrínseca entre a dança, o teatro, a música e as artes plásticas. A linguagem performática bebe do mimetismo, como reflete o teatro encantado. Nesse ponto, é possível traçar a relação com o ritual do mimetismo do Reisado com a convocação da lembrança no presente, trazida por Albuquerque Junior (2013a) como um tempo fronteiro.

A terceira característica abarca o caráter ficcional e a constante busca por não retratar a realidade. O autor traz que as cenas, ainda que encadeadas, representam quadros autônomos parodiados pela reprodução naturalista do cotidiano, atrelada ao imaginário coletivo e aos traços místicos. O processo de criação da performance é aberto, não estando atrelado a intenção de preservar os fatos. A dimensão performativa opera, tanto nos passos da dança como nos pontos de espada, a partir dos códigos incorporados e rigorosamente aprendidos, herdados pela tradição.

A conotação mágica compõe a cena, trazendo um sentido mágico aos momentos e aos lugares em que a performance cênica é atuada pelos brincantes. Ao mesmo tempo que os Reisados estão associados à ficção, os Mestres e os brincantes acreditam o brinqueado no qual participam a esperança do real, do mais verdadeiro no faz de conta, pois foi incorporado pelas tradições singulares de cada comunidade.

Embora propagados por uma tradição, Barroso (2013) alerta que os Reisados se renovam e podem não ser conservadores, o que se assemelha da prosperidade trazida pelas culturas populares por Canclini (2012). Como por exemplo, o autor cita o fato do Mestre Aldenir, em Crato, ter criado um Reisado formado apenas por meninas pela emergência da participação de mulheres no seu grupo. Isso fez com que o Mestre procurasse relacionar os processos subjetivos, ligados a sonhos e aos desejos de suas netas e filhas com uma performatividade de gênero tida como feminina na performance cênica do Reisado, para assim, o grupo se tornar convincente ao público.

Além disso, Aldenir precisou criar novas peças para representar e reconhecer aquelas meninas. Barroso (2013) também traz a figura da Mestra Margarida Guerreira, imigrada de Alagoas para Juazeiro do Norte, que era uma admiradora da Reisados de Congo e, ao se deparar com a grande presença masculina, encontrou dificuldade de constituir um grupo de mulheres, o Guerreiro Joana d'Arc.

O tempo do Reisado aparece instaurado na devoção religiosa e na concepção do mito, próximas, segundo do autor, de eterno retorno e devir na medida em que a vida popular se renova a cada festa. A linguagem cênica dos Reisados é determinada pelas situações que proporcionam as encenações. “É muito comum, por exemplo, os

espectadores distraírem a atenção durante o espetáculo ou, até mesmo, se ausentarem por algum tempo do local da apresentação, sem que percam o sentido do que é apresentado” (BARROSO, 2013, p. 315). As encenações teatrais obedecem ao princípio do teatro da festa popular de praça, os brincantes procuram demonstrar clareza na ação dramática. O roteiro preestabelecido é aberto aos fluxos e as movimentações do improviso.

A construção dos personagens, geralmente representados por seres híbridos e humanizados pelo viés fantástico, revelam que a dimensão pública da rua e dos terreiros perpassa a tradição. “No decorrer da transmissão oral, geração em geração, os detalhes vão se perdendo, desaparece seu enchimento, para restarem apenas seus traços definidores” (BARROSO, 2013, p. 317). Os processos artísticos são associados ao caráter milenar e coletivo, trazem a ordem cósmica e mítica da criatividade ligada ao cotidiano popular. O corpo popular parece se relacionar de forma aberta com as festas públicas, estando vinculado a tradições codificadas e incorporadas pelos gestuais dos brincantes.

Barroso (2013) pontua o Reisado a partir de cinco gêneros, divididos entre líricos, épicos, cômicos, fantásticos e religiosos. O primeiro desenha as emoções das peças, revela a memória, muitas vezes, associada a saudade, fator predominante na composição da identidade nordestina, como explica Albuquerque Junior (1999a). O segundo incorpora as guerras traçadas, principalmente no jogo de espadas, entre os sentimentos de honra e da valentia, o que parece estar próximo dos territórios violentos nos quais constituem a imagem do nordestino, a partir dos imperativos masculinistas atribuídos ao cabra macho delineado pelo discurso tradicionalista e regionalista (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999b).

O terceiro situa a inversão da ordem social pela relativização das hierarquias, encenadas pelo viés cômico do corpo na tradição. Este assunto trazido por Barroso (2013) oferece um ponto de partida para pensar a performance de brincantes LGBTQIA+, sobretudo, pela capacidade de desobedecer às normas de gênero e às disciplinas do corpo nos Reisados pela relação da tradição com as dissidências. O quarto aborda a mágica dos seres híbridos invocados pela memória dos brincantes na dimensão performática do risível, abrindo a possibilidade para a conceituação das alianças de um ativismo (COLLING, 2018a) brincante. O quinto remete ao louvor dos santos e das formas de vida religiosa, o que permite um contraponto interessante na forma com que os brincantes LGBTQIA+ se encaixam nos arranjos religiosos da tradição e, promovem uma política de coligação (BUTLER, 2018) conduzida pela fé popular.

A condição de ator brincante, destacado pela capacidade de imitar e de reinventar a cena, pode estar relacionada ao caráter fluido de uma perspectiva transviada (BENTO, 2017) sobre o gênero para além do que pode ser considerado masculino e feminino diante das dissidências e da cultura. Se o brincante é condicionado por “um corpo eternamente incompleto, aberto e misturado ao mundo” (BARROSO, 2013, p. 318), pode-se dizer que a mutação cênica incorporada como um saber tradicional proporciona uma abertura e privilegia uma experimentação corpo, principalmente, por relativizar a identidade como sentido único, na possibilidade de um “outro” e de dançar no plano da coisa (LEPECKI, 2013). Como explica Barroso (2013), as idades preferidas estão posicionadas na infância e na velhice, ainda que não tenha idade própria para se brincar. Os órgãos e as partes privilegiadas do corpo na dança podem estar associados à boca aberta, aos olhos arregalados e a zonas simbólicas da vagina, do falo e do ânus.

O grotesco e o cômico se desvelam nas aberturas corporais para as cenas na linguagem do riso enquanto paródia, associada ao ritual e ao sagrado. É possível retomar o que Butler (2016) traz de paródia de gênero para relacionar a encenação tradicional do folguedo. O transe, a adoração e a devoção mostram os movimentos de recolhimento e de expansão do corpo. “Cada personagem é um deus, um semideus, que não apenas incorpora forças cósmicas e coletivas, como carrega em si um pouco de todos os outros personagens” (BARROSO, 2013, p. 319). A condição da cena demarca o espaço sagrado, mas todo o resto é profano, aliás, não há a necessidade de pensar tal dualidade, a encenação acaba desenhada no não verdadeiro no tempo entre o intercâmbio do palco da rua e da plateia.

Do cortejo à despedida, a música instrumental o uso do corpo nos cordões dos Reisado. A cena é harmonizada, segundo Barroso (2013), por instrumentos de corda, de percussão e de fole. A zabumba aparece com ênfase nos grupos analisados nesta pesquisa, assim como a caixa ou tarol. No caso, os instrumentistas não cantam e nem dançam, ficam em uma parte mais afastada nos cordões dos Reisado tocando. A música aparece na função de canções rituais, acompanhadas pelas ações dos grupos na cena. O caráter lúdico perpassa os entremeios e as figuras na incorporação do brincante. Os músicos não usam trajes, mas sim roupas pessoais, diferentemente dos brincantes.

A incorporação e a memória evocam construções performáticas diversas. Barroso (2013) relaciona a forma como os saberes são transmitidos e, por assim, corporificados nas performances. De tal modo como apresenta Colling (2018b) sobre a noção de texto no âmbito em que as identidades de gênero e as sexualidades são construídas, Barroso

(2013) explica que, na lógica do hábito, o corpo do brincante é legível na cena como um texto capaz de decodificar os códigos herdados pela tradição. A imitação e o contato aparecem como as técnicas para o aprendizado tradicional.

O primeira surge da observação e a segunda do corpo. O Mestre ao identificar o dom do brincante, procura fazer sair o personagem para dar vida a cena. “A memória do brinquedo se expressa como uma recordação incorporada ao brincante, colada ao seu corpo. Constitui-se, assim, num hábito, que flui, inconscientemente, no coletivo da brincadeira, quando em situação de apresentação” (BARROSO, 2013, p. 366). A memória, enfatiza Barroso (2013), se fixa no corpo do brincante e, como um hábito praticado, expressa os costumes de brincar.

A sede da memória, portanto, se corporifica nos brincantes. Faz-se possível relacionar a reunião corpórea e a evocação da memória como saber do corpo no brincante com o que se entende pelo formato de assembleia (BUTLER, 2018). A recordação não atesta um simples efeito, participa de um exercício performativo que imprime a corporificação de atos performáticos. Barroso (2013) acredita que o que modifica a performance pelo ensejo na qual é praticada é a possibilidade de um filtro coletivo permitir um processo de seleção inconsciente dos atos pelos gestos desempenhados. O brincante parece estar capacidade para significar, ou seja, constituir uma narrativa ou operar em uma política narrativizante. Os Mestres não procuram explicações e sim narrações, assim como a brincadeira não apresenta nem representa, se brinca.

O brincante, ao desenvolver o personagem, improvisa a performance pelas estruturadas dadas pela tradição. “O ator brincante incorpora uma performance alterada que, apesar de tirada dele mesmo, não se confunde com sua performance cotidiana, pelo menos em toda sua extensão. E quando isso acontece, é o personagem da brincadeira que invade o cotidiano do brincante” (BARROSO, 2013, p. 370). Nesse sentido, assim como a Rainha incorpora em Tica uma reprodução performativa tida como feminina, é possível dizer que em relação as dissidências sexuais e de gênero dos brincantes LGBTQIA+ dos Reisados, ocorrem processos de ida e vinda entre a performance cotidiana e a encenação da personagem, principalmente, nas estratégias performativas desempenhadas em semelhança aos ativismos.

É o ato de brincar que proporciona evocação da memória no brincante. Na suspensão do cotidiano pelo real, procuro perceber como o ingresso em outra realidade pelo encantamento proporciona a inclusão de pessoas LGBTQIA+ na tradição do Reisado. Se o tempo mítico, segundo o autor, faz conviver com a atualidade, o tornando

contemporâneo, entendo que o Reisado parece ser mais permeável as emergências das dissidências ainda que opere pelo ritmo da tradição. O fato das figuras míticas dialogarem com a comunidade permite compreender a forma como o Reisado pode ser uma configuração de tornar política a condição abjeta de pessoas antes não lidas como gêneros legíveis pela heteronorma e pela condição compulsória da heterossexualidade (BUTLER, 2016).

O Mestre extrai o coletivo, ou seja, pela mágica do rito pode trazer o acervo de procedimentos orais e corporais e possibilita uma experimentação coletiva feita em saberes e em fazeres dos corpos. “Seu saber é único e intransferível, mesmo que tenha discípulos e imitadores. Daí a preciosidade da sua pessoa, a necessidade de preservação do seu corpo, para que seu saber também seja preservado” (BARROSO, 2013, p. 374). Talvez, por essa afirmação do autor, seja possível perceber a forma que são atribuídos estatualmente pelo Governo do Ceará os títulos de “Tesouros Vivos da Cultura Popular” as Mestras e aos Mestres, trago como exemplo a Mestra Margarida Guerreira em Juazeiro do Norte.

Nesse sentido, no que diz respeito a participação ativa de brincantes LGBTQIA+ em cena, destaco os grupos de Reisado: Mestre Xexéu, grupo Sagrada Família, Mestra Lúcia, grupo Estrela Guia, Mestre Tarcísio, grupo São Miguel, Mestre Antônio, grupo dos Irmãos, Mestre Dedé, grupo Santa Helena, Mestra Margarida, grupo Joana d’Arc. Os Reisados citados estão localizados com ênfase no bairro João Cabral e nos bairros Pirajá e Frei Damião, os grupos apontam indícios e emergências da produção artística dissidente sexual e de gênero.

Ao trazer que, na visão dos romeiros Juazeiro do Norte é a Nova Jerusalém, Barroso (2013) cunha a tradição do Reisado na noção de teatro como encantamento, pois a fé encanta em uma terra de pessoas humildes a mitifica profecia de que o mistério do Padre Cicero irá tornar mar o sertão, entre o céu e o Horto do santo. O autor diz que o romeiro torna a cidade não só utópica, como também imaginária, porque a realidade é concebida como o peregrino percorre. “Assim, também nos Reisados se acredita que a realidade é passível de encantamentos, ou seja, que sob a expressão do cotidiano pode se esconder uma realidade outra, ou mesmo uma segunda dimensão da realidade, revelada em determinadas circunstâncias” (BARROSO, 2013, p. 382).

Desse modo, posso pensar no contexto da performance de brincantes LGBTQIA+, que o encantamento permite que os corpos não legíveis pela norma adquiram em uma expressão cotidiana de outra realidade, uma dimensão política e legível, e até mesmo, nos

termos de Butler (2018), um modo possível de viver uma vida mais vivível, revelada nas circunstâncias da cena tradicional na vida vivida dos brincantes. Se os brincantes, para Barroso (2013), não imitam a realidade, criam uma realidade correspondente pela imitação, não se busca representar e sim brincar.

Isso aparece na forma como Tica incorpora a Rainha e diz ser percebida e reconhecida pelo público, no trânsito dos gêneros. Assim, como Francisco Batista recria um espaço para si ao conduzir a espada e duelar com homens heterossexuais que, na encenação da batalha, exercitam o gênero masculino como imperativo dominante passível de perda de honra. Da mesma forma que Deborah Bomfins conta que aprendeu a jogar espada com os homens e, por isso, não sabe brincar de forma delicada como a maioria das mulheres performam o gênero feminino.

Ainda, no contexto em que Levi Sousa, depois chamada pelo nome social de Evellyn após se identificar como trans no decorrer da pesquisa, pode hibridizar a noção de *drag queen* pela incorporação de referências da cultura popular dos Reisados e da indústria *mainstream*. Cabe ainda, perceber o brincante no privilégio da idade infantil, como uma das idades elogiadas na dança durante corporificação da performance, como uma plataforma mais permissível para conceber, distante dos esquemas regulatórios, a expressão das crianças desviadas (RODRIGUES, 2018).

“Esses personagens são tirados dos brincantes num processo de encantamento e desencantamento, ou seja, o brincante, com a ajuda do Mestre, desencanta a figura ou o entremeio que nele vive oculto ou encanta-se na figura que incorpora” (BARROSO, 2013, p. 385). As dissidências sexuais e de gênero, desse modo, parecem ganhar endosso na libertação das aparências cotidianas dentro do mundo encantado do Reisado. Desse modo, penso na potência do improvisado para legitimar corpos abjetos em estatuto político na forma com que as estruturas tradicionais e os saberes incorporados subvertem códigos herdados da tradição.

A condição de figura, incorporada pelo brincante, parece proporcionar uma leitura mais flexível dos gêneros em busca de reconhecimento, pois como explica Barroso (2013), o brincante não se dirige ao público como ator e sim como personagem. Na medida que o público reconhece, cria-se uma esfera de aparição para um gênero antes não lido como possível pela forma na qual se apresenta fora da heteronorma. Tratam-se de gêneros e de sexualidades vivenciadas por outros modos possíveis de vida através da encenação da vida comum, porque o brincante não faz de conta, brinca na vida real dando espaço no seu corpo para o personagem.

Nesse sentido, penso em desobediências de gênero, sobretudo, pelo fato da única obediência do Reisado se dá pelo respeito ao Mestre a condução da estrutura dos episódios. A política de coligação que liga as minorias sexuais e de gênero ao quadro precário dos brincantes surge na unidade do Reisado evidenciada pela reunião corpórea de figuras em todos os entremeios da performance. Pelo fato dos grupos, em sua maioria, estarem atrelados a uma comunidade de baixa renda, o dom do brincante prospera em fins de arrecadação para manter a performance como meio de manter as relações sociais entre as trocas de dons.

Segundo Barroso (2013), os rituais das brincadeiras se manifestam como uma forma de arrecadar recursos, principalmente nos Reisados de Congo do Cariri cearense. Na interação do brincante com a plateia há pequenas permutas facilitadas por brincadeiras e pela utilização de acessórios nos trajes da dança. Algumas cenas, como a repartição do Boi, mostram como o Reisado pode proporcionar linhas de resistência através de uma experimentação coletiva da precariedade, na medida em que destaca de modo mais individual, no suporte das condições para as quais a brincadeira continue sendo brincada.

O exercício da devoção, trazido por Barroso (2013), parece dialogar com o exercício performativo, destacado por Butler (2018), tanto por ser proporcionado pela reunião corpórea, ou seja, formato de assembleia, como por se sustentar nas formas possíveis de conduzir a vida mais digna, do ponto de vista da classe como do gênero. O fenômeno de coexistência da relação dos brincantes com o público se assemelha a uma ética da coabitação. Assim como as formas de comércio e de trocas comerciais se sacralizam na imagem do Padre Cícero, em Juazeiro do Norte, o Reisado também partem de aproveitar o ensejo para adquirir renda. “Os brincantes doam seu folguedo, na esperança de serem retribuídos” (BARROSO, 2013, p. 339).

A busca pelo deslumbramento, segundo o autor, não se sobrepõe as trocas comerciais, pois o folguedo mostra que é possível fazer arte em condições precarizadas. O teatro como encantamento traz que, pelo fato do Reisado estar associado à uma festa popular e à obra de arte, há a necessidade de minimizar os traços comerciais através de outras formas de pagamento para além de dinheiro. É o exemplo trazido das renovações nos Reisados juazeirenses, em que os grupos dançam em troca de jantar gratificado pelo dono da casa e, ainda, recebem cachaça ou diversos lanches para animar o folguedo. Ao Reisado não se paga, oferece-se algo.

Nesse sentido, os Reisados podem ser descritos a partir dos locais nos quais aparecem, ou seja, mostram “que se tratam de manifestações cênicas complexas e

resultantes de um longo processo de maturação cultural” (BARROSO, 2013, p. 389). O que, pelo fato de proporcionar uma afirmação de muitas constantes em comparação aos fluxos culturais de diferenças, pode trazer o folgado como uma manifestação possível de se abrir as dissidências sexuais e de gênero. Assim como Pereira (2012) aborda sobre os gestos políticos do *queer*, trabalho com a hipótese de um gesto mágico se abrir ao transviado provocando saberes-ruído (MOMBAÇA, 2016) instruídos por saberes incorporados pelos brincantes LGBTQIA+ nos códigos herdados da tradição. Pois, se até os corpos dissidentes conseguem decodificar as malhas tradicionais, penso na potência do encantamento enviesado pelo improvisado proporcionar uma renovação a partir de uma mutação de elementos.

Por conseguinte, a pesquisa propõe desempenhar movimentos de bricolagem entre o gênero e a cultura popular, principalmente, pela resposta que o Reisado dá ao aparecimento de novas circunstâncias e de possíveis necessidades. A assembleia do teatro em céu aberto ou em praça pública da tradição pode oferecer uma reflexão sobre a performatividade e a política. Se o ator vive fatos de uma dimensão desencantada da vida, suscito que a narrativa presentificada na performance pode construir ficções transviadas encantadas possíveis de agenciamentos na condução de alianças pelo corpo desencantado.

1.2. Corpos, espaços e poder no Nordeste e nas artes

As primeiras entradas no Cariri ainda custam ambiguidades, segundo Melo (2017), não há registros documentais que possam confirmar as bandeiras na região, a não ser o relato memorial dos habitantes e os documentos dos pesquisadores e jornalistas, porém, o período ocorre entre 1660 a 1680 e possui como figura central um negro escravizado da Casa Torre, que segundo Limaverde (2015) foi “o empreendimento mais eficiente no Nordeste cujo Capitão-mor é Garcia d’Ávila” (LIMAVERDE, 2015, p. 22). De acordo com a autora, a atividade canavieira, assim como a pecuária, fez Garcia se destacar como criador de bovinos em toda colônia, tendo prestígio até a fronteira do Cariri, município de Exu, Pernambuco.

Segundo os estudos trazidos por Melo (2017), este escravo teria ensinado os portugueses o caminho do Cariri através das margens do Rio São Francisco, no período caracterizado como ciclo do couro. Contudo, os primeiros habitantes da região não foram os sesmeiros, e sim os mestiços “vindos da Bahia, Pernambuco, Sergipe, Alagoas e Rio Grande do Norte, mais da Bahia (500 batizados registrados no século XVIII) e

Pernambuco” (MELO, 2017, p. 48). Embora o marco da colonização na região tenha sido através da rota apontada pelas águas do Rio São Francisco, constata-se, segundo o autor, que o Capitão Manoel Rodrigues de Arios, obtentor da sesmaria nas terras da Missão do Miranda, antigo nome da cidade de Crato, tenha sido o primeiro colonizador das terras que hoje são da cidade de Barbalha. Nesse sentido, a invasão avança por Missão Velha e Crato, vistas pelo autor como as aberturas de povoamento do Cariri no século XVII/XVIII.

Porém, a existência de índios antecede a história colonial do Cariri. As pinturas rupestres comprovam a experiência pela memória das gravuras nas rochas da região. Segundo Limaverde (2015), de acordo com a datação do carbono¹⁵, há aproximadamente 3 mil anos, percebe-se a presença dos ancestrais Kariri, descendentes dos Protomalaios Brasília. Pinturas rupestres significativas contribuem para as análises arqueológicas, a exemplo das gravuras localizadas no sítio Santa Fé, em Crato, e no sítio Olho D’água, em Nova Olinda, o trecho que conecta as duas localidades aparece entre as redondezas do sítio Poço Dantas, em Monte Alverne. Melo (2017) também traz o Catecismo da Doutrina Cristã na Língua Brasília da Nação Kariri escrito pelo missionário Padre Mamiani (1698), para exemplificar as práticas culturais e as noções que se tinham do povo Kariri a partir da catequese dos índios.

De acordo com a descrição do Padre Mamiani e outros esboços trazidos por Melo (2017), os índios teriam vindo de um lago encantado; moravam em habitações feitas de barro, cobertas de palha em formato de oca; realizavam rituais de iniciação dos jovens para o casamento ou para caçada, cujo trajeto era de ir à caça durante o dia e dançar e cantar até a exaustão durante à noite; dividiam os alimentos obtidos na caça de acordo com a faixa etária dos moradores, ou seja, entre os mais velhos e os mais jovens, os primeiros ficavam com a caça e os segundos com milho ou pouco da caça; praticavam atos de cura, no culto mitos e lendas, através de rezas.

O autor conclui que o Cariri, por ser uma área de passagem entre o litoral e o sertão, acabou sendo refúgio de nações indígena que fugiam dos abusos dos colonos, o que efetivamente, pelas condições climáticas e vegetais, foram fatores responsáveis pela ocupação indígena. A ocupação, datada entre 1660 a 1680, começa por Missão Velha pela entrada dos colonizadores portugueses, índios e negros. O autor ressalta que a

¹⁵ Distrito de Santa Fé, onde foi localizado um abrigo com pinturas rupestres de várias gerações de humanos que habitaram a região do Cariri, com datação ainda não determinada pela ciência, mas não inferior a 3 mil anos (BP), aponta Limaverde (2015).

denominação “tapuia”, colocada nos Kariris, é uma redesignação vinda do litoral, ocupado por Tupis, no sentido de nomear pelo estigma do “outro” os povos do sertão. De acordo com o autor, o grupo linguístico Kariri aparece como derivação do encontro entre Jê e Tupi. O modo de vida e a cultura Kariri foi trazida por Melo (2017) entre a caça e a plantação, no sentido também de apontar as categorias fixas de gênero que demarcavam o espaço de colaboração do homem e da mulher nas vivências comunitárias.

Os maridos na roça derrubam o mato, queimam-no e dão a terra limpa às mulheres, e elas plantam, mondam a erva, colhem o fruto e o carregam e levam para casa em uns cofos mui grandes feitos de palma. E os maridos levam um lenho aos ombros, e na mão seu arco e flechas, (...), de que são grandes atiradores, porque logo ensinam aos filhos de pequenos a tirar ao alvo, e poucas vezes atiram a um passarinho que não o acertem, por pequeno que seja. (...). Também os ensinam a fazer balaios e outras coisas da mecânica, para as quais têm grande habilidade, se eles a querem aprender; que, se não querem, não os constringem, nem os castigam por erros e crimes que cometam, por mais enormes que sejam. As mães ensinam as filhas a fiar algodão e fazer redes de fio e nistros para os cabelos, dos quais se prezam muito, e os penteiam e untam de azeite de coco bravo, para que se façam compridos, grossos e negros (SALVADOR, 2014, p. 82-83).

Melo (2017) enfatiza que os dentre os hábitos dos Kariri/Cariri: havia a prática da poligamia, ainda que as mulheres exercessem uma espécie de matriarcado; as pessoas não eram altas e não tinham cabeça curta; praticavam agricultura e artesanato de cerâmica; dormiam em redes de algodão e fumavam em cachimbos; mandioca e feijão faziam parte da culinária, assim como milho; era feito o aproveitamento do fruto pequi, muito comum na Chapada do Araripe, vista pelo autor, como parte da Floresta Nacional do Araripe que por agentes da colonização sul cearense na descida pelas cargas de gado no Rio Jaguaribe, tornou a extensa parte vegetal em pasto para prática pecuária, expulsando os índios e transformando o lugar em estradas e até em fazendas.

Situar o histórico da região do Cariri cearense aparece como uma tentativa de trazer as experiências e as relações espaciais como parte da narrativa historiográfica, sobretudo na necessidade pensar as manifestações culturais a partir do que define a singularidade. Além do esboço sobre as primeiras bandeiras na região, o contexto histórico dos Kariris diante das relações de gênero e sexualidade oferecem pontos de partidas interessantes na análise dos fluxos culturais de uma manifestação religiosa. É possível relacionar as manifestações da cultura popular com a noção de que se tinha dos mitos e lendas da região do Cariri, uma vez que os índios teriam surgido de um lago

encantado e até hoje as manifestações artísticas, a exemplo do Reisado, se constituem no teatro como encantamento.

Pensar a relação entre os corpos nas artes aponta para uma reflexão diante dos espaços e as operações de poder envolvidas nas suas práticas. “A palavra região remete, pois, a comando, a domínio e a poder” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008b, p. 57). No caso do Cariri cearense, percebe-se um intenso processo de colonização e a aplicação de um projeto de domínio dos índios Kariris voltado também para o apagamento das suas memórias. Entende-se a partir a tese de Melo (2017) que a invasão da região do Cariri ocorreu pela demarcação de fronteiras e limites que passaram a ser reivindicados mediante uma dominação de costumes e de modos de vida. “Fazer a história da região é cartografar as linhas de força, o diagrama de poderes que conformam, sustenta, movimentam e dão sentido ao recorte regional” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008b, p. 58).

Cartografar a performance artística de uma prática cultural na região do Cariri cearense, a partir da noção de região no Albuquerque Junior (2008b), aparece como uma estratégia de mapear as linhas de força e de fuga dos espaços de poder que por si só são espaços de saber. A performance de brincantes LGBTQIA+ no Reisado, voltada para os entrelaçamentos entre corpo, gênero e sexualidade pode estar relacionada aos contornos do domínio e a conquista de um espaço regional. Partir do corpo desencantado no ponto das dissidências sexuais e de gênero no Reisado reflete a possibilidade de escapar do dispositivo da identidade, visto por Albuquerque Junior (2008b) como estratégia de sustentar e de legitimar um discurso regional.

Problematiza-se os saberes sobre o Cariri cearense a partir da possibilidade da região não ser defendida e sim experimentada, pois o objetivo é explorar os paradigmas da identidade e as lógicas que os sustentam a partir da cultura popular. “Os regionalismos fazem parte dos inúmeros dispositivos inventados pelo mundo moderno para dividir, classificar e hierarquizar os homens, para melhor governá-los, explorá-los e dominá-los” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008b, p. 67). A pesquisa considera, desse modo, perceber a manifestação do Reisado como uma prática cultural inserida em um recorte regional que pode fabricar, tanto discursos como saberes sobre os corpos em cena. O Reisado como arte do Nordeste faz parte de uma regionalidade sobre o Cariri cearense, compõe um repertório tradicional que legitima a realidade cultural da região.

A cartografia como método para acompanhar a performance cênica dos brincantes LGBTQIA+ em cena, ao mesmo tempo que permite mapear os discursos que sustentam

o recorte regional, evidencia um caminho envergado para o exterior da realidade dada uma prática cultural da região, possibilitando duvidar da essencialização aparente dos discursos de verdade sobre a mesma. A performance está no eixo de emergência e de aparecimento de um corpo em cena e isso permite questionar a cristalização identitária na reflexão sobre região, sobretudo “fazendo-a habitar o tempo, fazendo-a aparecer em seu caráter contingente, acontecimental, eventual, causal” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008b, p. 66).

Evidenciar as movimentações micropolíticas das minorias sexuais e de gênero na cultura popular dentro da prática do Reisado, legitimada pela noção de pertencimento e de tradição, pode contribuir para a percepção da região como invenção imagética-discursiva. Trata-se de questionar as práticas discursivas e não discursivas que fundam a região Cariri cearense, com foco em Juazeiro do Norte, a partir da emergência da performance de brincantes LGBTQIA+ em uma manifestação cultural de tradição religiosa. Não nos interessa uma identidade regional sobre o Reisado, principalmente, se não a possibilidade de questioná-la e esmiuçá-la a partir dos marcadores sociais que produzem as hierarquias e os preconceitos de lugar. Pois, revela-se antes de tudo a possibilidade da identidade contribuir para “os estereótipos regionalistas, que geram discriminação e ódio, desprezo e falta de solidariedade, que autorizam e legitimam a exploração e a violência sobre dados sujeitos regionais” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008b, p. 67).

Quando se fala do regionalismo como dispositivo que inventa uma região, considera-se a invenção histórica da região Nordeste para se pensar nos enredos da tradição que legitimam o Reisado como tal. O fato é de que, como reflete Albuquerque Junior (2008b), o Nordeste surge no final da primeira década do século XX como paisagem imaginada a partir da saudade e da tradição. “Antes que unidade significativa chamada Nordeste se constituísse perante nossos olhos, foi necessário que inúmeras práticas e discursos “nordestinizadores”, aflorassem de forma dispersa e fossem agrupados anteriormente” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008b, p. 128-129). Nesse sentido, dentro do pensamento de que seria necessário promover uma visibilidade e uma dizibilidade sobre o Nordeste, localizo a performance de brincantes no Reisado a partir do eixo distante das representações reais da região e mais próxima da “produção dessa constelação de regularidades práticas e discursivas que institui, faz ver e possibilita dizer esta região até hoje” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008b, p. 129).

Ao trazer uma reflexão sobre as dissidências sexuais e de gênero em uma tradição do Nordeste, penso nos códigos fixos de leitura que ordenam formas de ver e dizer sobre a identidade nos pontos sociais, culturais e artísticos. Na medida em que se reflete sobre a tradição como campo enviesado pelo discurso regionalista, elaboro uma cogitação sobre os desordenamentos nas direções dos efeitos de verdade que disciplinam corpos e ordenam memórias. Entre o regionalismo e o tradicionalismo, é possível destacar que o Nordeste foi cartografado como espaço regional, enviesado em práticas que, segundo Albuquerque Junior (2008b), procuravam cristalizar um conjunto de saberes sobre o recorte espacial inventado e legitimado.

Embora houvesse estratégias políticas e interesses econômicos diante das institucionalizações de uma região, o autor pontua que para fundar o Nordeste seria preciso instruir uma origem para a região e, diante disso, foi necessário recorrer aos fatos históricos que evidenciassem a busca por raízes regionais. A necessidade de inventar uma tradição sobre o Nordeste fez com que uma identidade regional surgisse como reação à modernidade. “Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior, busca-se conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008a, p. 146).

Se para o autor, a manutenção da tradição garante sua invenção para outras finalidades, penso na possibilidade da performance de brincantes LGBTQIA+ em uma manifestação tradicional desterritorializar os códigos da visibilidade e da dizibilidade sobre a identidade regional, uma vez que reivindica um lugar social e não garante a leitura de códigos fixos sobre os discursos que operam em analogia. “A identidade regional permite costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente aos homens do passado, que atribui um sentido a existências cada vez mais sem significado” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008a, p. 148).

Assim, localizo o Reisado como arte de tradição nordestina para refletir o enredo da performance cênica no lugar do lirismo e da saudade, principalmente nas contribuições de Barroso (2013) sobre a encenação de Reis idealizada no popular. “Não é à toa que as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas em padrões de sociedade e sensibilidade patriarcais, quando não escravista” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008a, p. 148). Nesse sentido, faz-se necessário pensar na emergência e na potência de uma cena de brincantes transviados na tradição do Reisado como idealização do popular, por vezes, associado a estática do ponto folclórico. O autor entende o folclore como elemento capaz de defender a região

contra os fluxos culturais e de promover uma concepção de essência da identidade tradicional.

“O uso do elemento folclórico permitiria criar novas formas que, no entanto, ressoavam antigas formas de ver, dizer, agir, sentir, contribuindo para a invenção das tradições” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008a, p. 150). A forma com que se cristalizou a imagem de Nordeste como recorte regional atestava o novo, negando a novidade. O paradoxo da tradição de Reisado ocorre na medida em que revela uma ideia de solidariedade entre os códigos tradicionais dominantes, mas não de homogeneidade entre os códigos culturais populares.

Na análise da performance de brincantes LGBTQIA+ é possível perceber que, embora a ideia de popular seja confundida com a tradição e a visão antimoderna, o reconhecimento por meio da visibilidade e da dizibilidade de gêneros e sexualidades, tanto no campo discursivo como no campo estético das zonas de aparição dos corpos em cena, opera dentro dos fluxos culturais dando língua as dissidências. Nesse sentido, compreendo que, na visão tradicionalista do arranjo regional, as dissidências sexuais e de gênero podem trazer conflitos tidos como de uma sociabilidade moderna, ainda que a manifestação artística do Reisado seja formada pela perpetuação de costumes e pelas concepções artísticas sobre a dança.

As estratégias performativas dos brincantes LGBTQIA+ parecem evocar a memória regional, mas o foco não parte de manter as tradições e sim de construir novos códigos sociais para o exercício performativo de possíveis novas formas de ver e dizer sobre a cultura. O escape da identidade revela a tentativa dos brincantes de tomarem o lugar da memória como também lugar da reivindicação, pois se “o discurso tradicionalista toma a história como o lugar da produção da memória, como discurso da reminiscência e do reconhecimento” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008a, p. 152), é possível dizer que os sujeitos dissidentes não fazem dos fatos passados um meio de reconhecerem o presente, ainda que o convoquem.

A afirmação da dissidência sexual e de gênero no lugar da memória anuncia a descontinuidade de estereótipos imagéticos e enunciativos de caráter moral, sobretudo, pela forma com que a identidade regional se fecha às mudanças que vem de fora. Assim, aposto em uma reflexão sobre a tradição a partir do agenciamento de cenas reveladas no exercício performativo da dissidência pela arte tradicional. Nesse sentido, a identidade aparece ameaçada pela suspensão de uma memória que parece cada vez mais distante da preservação e mais próxima da reivindicação. Já que “a busca por arrumar discursiva e

artisticamente estas lembranças é a forma que encontram para organizar suas vidas” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008a, p. 151).

O enredo do Reisado dentro das visibilidades e das dizibilidades do Nordeste parece se aproximar, dentre as concepções dos artistas e intelectuais tradicionalistas apontados por Albuquerque Junior (2008b), do trabalho teatral e literário de Ariano Suassuna, pois “o Nordeste de Ariano, ao contrário do freyreano, é o Nordeste sertanejo, do ‘reino encantado do sertão’” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008a, p. 161). Através afirmação de uma nobreza e da evocação de um reino lírico, as construções de Nordeste de Ariano, nas formas de ver e dizer sobre a região, permitem traçar uma relação com os Reisados pelo caráter mágico que evidencia a relação da incorporação e da memória na encenação popular, como explica Barroso (2013). “Um espaço ainda não desencantado, não dessacralizado, um reino dos mistérios, onde o maravilhoso se mistura à mais cruel realidade e lhe dá sentido” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008a, p. 162).

Assim, como destaca Barroso (2013), sobre os brincantes pertencerem, em sua maioria, a segmentos subalternos da população, Canclini (2011) traz que o popular aparece como excluído, aquele que não é reconhecido. Do ponto de vista de Albuquerque Junior (2008a) sobre o Nordeste como máquina imagético-discursiva que combate a novidade, parte-se do questionamento de Canclini (2011) diante das formas com que as manifestações da cultura popular aderem à modernidade, tida como ameaçadora pelo discurso regionalista e tradicionalista nordestino. Desse modo, elaboro o pressuposto de que estratégias performativas entram e saem dos quilombos desfazendo as costuras do popular nas transformações performáticas do festejo natalino.

Canclini (2011) pontua o popular como algo construído, sobretudo, diante do equívoco de pensá-lo como evidência. Através das operações científicas que levaram o popular à cena, o autor traz o folclore como uma invenção melancólica das tradições, assim como Albuquerque Junior (2008a). A apreensão da tarefa folclórica em ver o popular como tradição é característica revela a condição dada ao modo de produção cultural e das relações sociais cristalizadas em um uma noção de sobrevivência.

Entre românticos e folcloristas, o autor explica que “a maioria dos livros sobre artesanato, festas, poesia e música tradicionais enumeram e exaltam os produtos populares, sem situá-los na lógica atual das relações sociais” (CANCLINI, 2011, p. 212). O olhar folclorista desloca a lógica da produção entre o paradigma de que havia uma necessidade de aprofundar a formação de novos grupos na identidade do passado ao mesmo tempo que seria preciso resgatar os sentimentos populares frente ao

cosmopolitismo. O que gera, para Canclini (2011), a limitação que os estudos folclóricos classificam a cultura popular, mas não acionam as mudanças.

A cartografia pretende, desse modo, pensar uma reformulação do popular tradicional a partir da possibilidade do corpo dissidente em encená-lo. Nesse sentido, considero possível traçar uma perspectiva de análise do tradicional voltada para as dissidências sexuais e de gênero na cultura popular em Juazeiro do Norte, levando em conta as interações com os espaços de poder e as produções de sentido do corpo. O estudo procura revelar as possibilidades do corpo desencantado na performance cênica a partir das seis refutações de Canclini (2011) à visão identitária clássica dos folcloristas.

A primeira, desenvolvida a partir da concepção de que o desenvolvimento da modernidade não alcança as culturas populares tradicionais, revela a emergência da performance de brincantes LGBTQIA+ nos cordões de Reisado. A incorporação de outros brincantes fora da heteronorma por parte dos Mestres, desfaz as lógicas das relações sociais estáticas e o pensamento de que a cultura tradicional estaria desaparecendo ou perdendo a sua essência por causa disso. “Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade” (CANCLINI, 2011, p. 218).

A segunda visão do autor sobre as culturas populares e a prosperidade, argumenta que as culturas tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular. Isso é possível a partir da observação de que, embora a maioria das manifestações culturais ocorram no bairro periférico do João Cabral, os brincantes desenvolvem relações de forma híbrida com a vida urbana, não estando atrelada necessariamente ao mesmo circuito. “As tradições se reinstalam mesmo para além das cidades: em um sistema interurbano e internacional de circulação cultural” (CANCLINI, 2011, p. 2018). Desse modo, reflito nas formas híbridas com que o corpo em cena, tanto na tradição do Reisado como na do São João, dialogando com a produção local e com outros gêneros, assim como, o funk carioca, o tecnobrega de Pernambuco e o *pop* industrial de Pablllo Vittar.

O pensamento de que a cultura popular não se concentra nos objetos, em uma terceira refutação do autor, aponta para a necessidade de pensar a tradição como invenção projetada para legitimar o passado no presente. Porém, é possível perceber que é dentro das próprias casas dos Mestres e nos guarda-roupas dos brincantes, a exemplo de Francisco, que os artefatos da cultura popular ganham vida e atestam na performance os processos de transformação social pela ressignificação do lugar social das tradições no ritual.

O fato de brincantes LGBTQIA+ adquirirem experiência com a condução da espada ou com a cantoria das peças em um processo de ensino aprendizagem com os Mestres, em sua maioria heterossexuais, revela o deslocamento da noção de identidade estática provocado pelo corpo encenado. “A arte popular não é uma coleção de objetos, nem a ideologia subalterna um sistema de ideias, nem os costumes repertórios fixos de práticas: todos são dramatizações dinâmicas da experiência coletiva” (CANCLINI, 2011, p. 219).

Ao considerar que o popular não é monopólio das camadas populares, Canclini (2012) sugere em uma quarta refutação que se pense a evolução das festas tradicionais a partir da intervenção em ministérios da cultura e de comércio até as fundações privadas. “Por expansão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e ações” (CANCLINI, 2011, p. 221). A quarta refutação nos auxilia a pensar o Reisado e seu potencial de espetacularização em movimentar a própria organização dos bairros, dando vida aos acontecimentos pelo ensejo da performance. O pensamento de Canclini (2011) pode se relacionar com as reflexões de Barroso (2013) sobre o dom de brincante e as trocas comerciais nas cenas.

A noção de que o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições, na quinta refutação, aponta para o pensamento de que as performances de brincantes LGBTQIA+ no Reisado não necessariamente transgridem “a ponto de acreditar que desfazem, ao reivindicar histórias próprias, a tradição fundamental da dominação” (CANCLINI, 2011, p. 221). Ainda que se perceba a renovação de ritos fundantes na performance cênica de brincantes, tidos como subversivos de um eixo das relações sociais na produção de gêneros sob a heteronorma, acredito que estratégias performativas recriam modos de existência entre o tradicional e o moderno.

O jogo de espadas, por exemplo, pode ser associado ao jogo entre a “reafirmação das tradições hegemônicas e a paródia que a subverte” (CANCLINI, 2011, p. 221), pois, a esfera de aparição de corpos antes tidos como abjetos que ganham endosso político na cena é provisória e temporária. O trabalho não pretende localizar as alianças do ativismo brincante como as inversões de ordens tradicionais, ainda que as subvertam, mas sim perceber os corpos aliados nas dinâmicas de cada grupo de tradição como possível enquadramento para rebater a precariedade, nos moldes de Butler (2018). Assim, sugiro que as rupturas da festa desenham estratégias para refazer convenções tradicionais e

reduzir o caráter opressivo dos regimes de verdade que produzem corpos na cultura popular.

“A ruptura da festa não liquida as hierarquias nem as desigualdades, mas sua irreverência abre uma relação mais livre, menos fatalista, com as convenções herdadas” (CANCLINI, 2011, p. 222). Embora o autor traga uma visão de controle social a partir do humor ritual das condutas desviadas, percebo, pelos relatos da performance de pessoas LGBTQIA+ brincantes e pelo o que foi acompanhado nos grupos de Reisados, que o riso do brincante parece desenvolver esquemas regulatórios na encenação popular, ainda que reconheça e torne visível o corpo dissidente. Assim, a cartografia do corpo desencantado nas dissidências sexuais e de gênero dos Reisados desenha caminhos e negocia a cena popular em detrimento a tradição, “como recurso simbólico para elaborar as transações bruscas entre o próprio e o alheio, entre a reprodução do conhecido e a incorporação de elementos novos a uma percepção reformulada de si mesmo” (CANCLINI, 2011, p. 235).

No sentido de reelaborar uma situação distante da preservação das tradições, a sexta refutação de Canclini (2011) alcança este estudo quando complementa os relatos dos Mestres de Reisado para mostrar o reconhecimento de brincantes LGBTQIA+ em uma tradição. Não há interesse dos Mestres em se fechar a participação de outros brincantes, pelo contrário, ocorre uma independência maior dos grupos, embora exista uma afirmação das demarcações de gênero e do corpo em cena, no que diz respeito a permitir e a perpassar por ensinamentos e aprendizados a tradição. Quando o autor afirma que há uma relação fluida entre alguns grupos tradicionais com a modernidade, é possível destacar o ativismo como fenômeno emergente a partir da performance desenhada nas dissidências sexuais e de gênero.

O reconhecimento de Jhully, mulher trans, por parte das mulheres cisgênero do grupo tradicional de Guerreiro Joana d’Arc da Mestra Margarida e do grupo de Coco Frei Damião da Mestra Marinez, surge como exemplo para a reflexão de como a participação dela faz com que as Mestras elaborem suas posições próprias. “Os mitos com que sustentam as obras mais tradicionais e as inovações modernas indicam em que medida os artistas populares superam os protótipos, propõem cosmovisões e são capazes de defendê-las esteticamente e culturalmente” (CANCLINI, 2011, p. 244).

Desse modo, considero que a emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero começam a adentrar as manifestações das culturas populares, principalmente, pelo fato de que o desejo movimenta as tradições e revela novas formas híbridas de cultura. “Porque o desejo, por mais que se tente, é o que mais escapa às normas, e é através

dele que as linhas de fuga se revelam absurdamente potentes e variadas (COLLING, 2018a, p. 165). Assim como se questiona Canclini (2011) sobre a possibilidade da crítica cômica da encenação popular abrir rumo para as transformações sociais nas tradições, considero que os agenciamentos do riso do brincante, com ênfase o brincante tido como LGBTQIA+ possam desviar a simples autoafirmação e reconhecer “as formas locais de simbolizar os conflitos, de usar alianças culturais para construir pactos sociais” (CANCLINI, 2011, p. 254).

1.3. A espada, o falo e o gênero masculino

Nos entrelaçamentos da emergência do recorte regional de Nordeste, surge também o tipo regional nordestino. A relação entre a região e o indivíduo aparecem em meados da década de 1910. Segundo Albuquerque Junior (2013b), o termo nordestino surge pela primeira vez no Diário de Pernambuco, em 1919, para nomear o habitante da área ocidental do antigo Norte por meio de uma referência a um parecer político do deputado cearense Ildefonso Albano sobre um projeto do deputado Eloy de Souza do Rio Grande do Norte. O termo nordestino aparece no jornal ao lado da designação política do deputado.

Em um primeiro momento, o termo nordestino serve para nomear os habitantes entre os estados de Alagoas e Ceará, às vezes, como explica o autor, do Piauí e Maranhão. O processo de formação de uma identidade regional, aos poucos, vai cunhando outros termos que passaram a designar os habitantes pela região ou pelas condições de fluxos imigrantes, a exemplo habitantes do Nordeste que precisavam migrar para a Amazônia em busca de oportunidades com o trabalho de extração da borracha. Entre sertanejos e praieiros, a ideia de Nordeste traz discursos que não só construía a imagem de região, mas também o discurso sobre os indivíduos da mesma.

Embora uma noção de nordestino aparecesse nos discursos das elites regionais, entre os anos de 1920 e 1930, dentre as camadas populares, a generalização do termo opera entre os anos 1930 e, de forma mais definitiva, entre os anos 1950. O período com que a identidade nordestina começa a ser assumida e generalizada coincide, como destaca Albuquerque Junior (2013b), com as migrações para o eixo Sul do país. No contexto da arte, o termo nordestino é pela primeira vez cunhado nos versos de um cordel em 1937. “O nordestino, assim como o recorte regional Nordeste, nasceram a partir de uma série

de práticas regionalistas e de um discurso regional que se intensifica entre as elites do Norte do país” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 138).

É possível relacionar a necessidade de afirmar a identidade nordestina na medida em que uma declinação econômica e política dessa área do país se dispõe diante da subordinação do eixo Sul. Albuquerque Junior (2013b) pontua que uma articulação regionalista das elites foi responsável, sob o pretexto do argumento de combater a seca através de investimentos públicos, por dar corpo a ideia de Nordeste. A invenção dessa região, inicialmente designada pela área delimitada na atuação da Inspeção de Obras Contra as Secas, vai galgando nos discursos das elites, conteúdo não só histórico, mas também econômico, político e artístico dentro das definições de seca e crise agrária. O tipo regional ganha corpo na disseminação do discurso político do Movimento Regionalista e Tradicionalista, pensado por Gilberto Freyre na fundação do Centro Regionalista do Nordeste em 1924, no Recife. Segundo Albuquerque Junior (2013b), o Centro representou uma produção de sentido sobre o Nordeste e sobre o nordestino com o objetivo de caracterizar, pela militância cultural, a região.

“O regionalismo passa a ser apresentado como uma nova forma de pensar a realidade nacional e como a nossa forma própria de produzir cultura e arte” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 142). Como explica o autor, o Nordeste veio tecer a expressão do que seria mais brasileiro, pois uma consciência regional estava sendo enviada nas formas regionais de expressões culturais. Embora Freyre desenhasse o novo regionalismo distante de uma visão separatista, pensa-se na afirmação de uma região por meio da congregação de interesses que visavam fortalecer a formação regional. Albuquerque Junior (2013b) localiza a construção imagético-discursiva de Nordeste a partir do que particularizava o nordestino e suas expressões culturais, ou seja, diante da figura do nordestino como um tipo regional brasileiro. “O movimento regionalista e tradicionalista investe, portanto, no sentido de definir o que seria a realidade nordeste e a sua diferença em relação aos simulacros de realidade que eram oferecidos pela vida moderna, pelo cosmopolitismo urbano” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 146).

O sentimento de nordestinidade aparece definido no passado, sobretudo na tentativa de buscar a origem do habitante tradicional, de uma sociedade rural trazida por Freyre nos moldes escravistas e patriarcais. Entre 1924 a 1930, Albuquerque Junior (2013b) destaca como período em que se intensifica o debate sobre o homem nordestino diante dos arranjos regionalistas e tradicionalistas. O tipo regional nordestino foi cunhado na preservação de um passado. “O nordestino é definido como um homem que se situa

na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 150). Nesse sentido, a condição de macho recai sobre o nordestino a partir da necessidade de se resgatar, o que seria para o autor, um patriarcalismo em crise. A virilidade atesta no homem nordestino o ensejo de reagir a passividade e subserviência da região, opondo-se à feminização da sociedade evidenciada pelas transformações em curso do mundo moderno.

Com base na masculinidade e na virilidade, o nordestino foi inventado “como o macho por excelência, a encarnação do falo, para se contrapor a este processo visto como feminização, pensado como ameaçador, em sua última instância, para a própria região” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 152). É possível dizer que a construção de um tipo regional fez parte de identidades forjadas ao longo do século XIX, dispostas entre a particularidade de traços regionais como o sertanejo, o praieiro e o brejeiro.

Acontece que a elaboração de um homem nordestino permeou o imaginário de que era preciso defini-lo como cabra macho para localizá-lo no patamar nacional na afirmação da virilidade, mediante os interesses de uma elite regional. Embora pensado no masculino, o homem nordestino perpassa por várias reproduções e generalizações até se cristalizar como cabra macho ou homem de fibra, como destaca o autor. Dentre motivações eugênicas, telúricas e histórico-culturais, a identidade de um homem nordestino é tecida na masculinidade e no poder, sobretudo em um prisma estigmatizante e preconceituoso com o habitante do Nordeste.

Albuquerque Junior (2013b) traz o homem eugênico para se pensar um primeiro discurso sobre a identidade regional do nordestino. Nesse caso, o discurso eugenista tomou como base a construção de um sujeito fundamentado na constituição biológica determinista que explicou o homem nordestino a partir das atitudes e dos valores tidos como atrasados. Desse modo, as condições físicas como as condições psicológicas do homem nordestinos seria resultado de um meio determinado pela matriz biológica. O autor considera que, nesse período, a noção de natureza humana traçou táticas de controle e lógicas de disciplina no espaço urbano e nas relações sociais a partir de leis eugênicas que acreditavam em uma hierarquia entre as raças. Assim, acreditava-se que havia uma sub-raça nordestina que seria capaz de se tornar única pela mestiçagem do povo brasileiro.

As estratégias prevaletentes no discurso eugenista nordestino foram ora afirmar que a mestiçagem melhorava a raça, porque o mestiço tendia a herdar os caracteres da raça superior, quase sempre a raça branca, ora afirmar que, embora fosse inferior ao negro na robustez corporal e na

força física, o mestiço rivalizava, muitas vezes, com o branco na inteligência e nas aptidões técnicas e artísticas, o que era comprovado pela ascensão de vários deles a altas posições na administração e na política (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 159).

É diante desse primeiro pensamento sobre o homem eugênico que se esboça o discurso regionalista que justificava a identidade do nordestino a partir das cristalizações biotipológicas e individualizadas do sujeito. Duas estratégias foram embasadas pelo discurso regionalista a partir dessa visão eugênica: a primeira de que os fenômenos sociais do cangaço e do messianismo, diante do discurso das elites regionalistas, comprovavam a inferioridade de uma raça nordestina e a de que o homem nordestino era determinado pelo meio, ou seja, seria preciso corrigir as tendências do meio para conduzir a organização social a adaptação dos defeitos raciais.

Em segundo tipo de homem prevalece no discurso tradicionalista sobre o recorte regional. O homem telúrico se distancia, segundo Albuquerque Junior (2013b), do pensamento de que a raça seria um fator determinante da organização social e se aproxima da reflexão de que o homem seria produto de uma longa adaptação da natureza. É nesse argumento que se os enredamentos entre a subjetividade e as características físicas constituem o retrato de que a natureza particular da região definiria, fortaleceria ou degradaria o indivíduo.

Os códigos culturais conduzem a uma naturalização do pensamento regionalista sobre a identidade nordestina. Assim, considerava-se que a convivência do homem com a natureza árida tenha o tornado em um tipo étnico particular com tradições culturais particulares. É nesse ponto que as elites nordestinas justificam o descaso social e político não entre os governantes, mas entre o povo condenado pela natureza. “O nordestino seria, nesses discursos de base biogeográfica, um homem telúrico, homem especial por ser fruto da adaptação a uma natureza, a um meio especial, um homem forjado na luta contra o meio, contra a seca e a aridez (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 165-166).

O cangaço e o messianismo, antes vistos no pensamento do homem telúrico diante da inferioridade da raça, ganham fundamentação de que seriam resultado de uma psicologia particular de um povo rural, pois, não haviam condições para lutar contra o domínio da natureza e, por assim, vencê-lo. A elite regional procura acreditar que era um momento de abandonar as reflexões místicas sobre a natureza e ter auxílio para uma educação suficiente para entender os fenômenos da natureza. O homem telúrico, segundo Albuquerque Junior (2013b), não teria tempo para contemplação subjetiva, pois estava lutando pela sobrevivência. O pensamento regionalista encontra uma emboscada, pois de

acordo com autor, o discurso da seca, ao mesmo tempo que trazia o argumento para a solicitação de investimentos, conduzia a reflexão de que a natureza iria oferecer ao homem nordestino meios possíveis para a reversão do quadro econômico e social. O homem telúrico se contrapõe ao homem eugênico por reverter a condição de inferior no argumento de que a região árida necessitaria de homens ríspidos e, por assim dizer, resistentes e viris.

“Este homem era feito do mesmo material que a natureza à sua volta, por isto passava a ser descrito como um homem de fibra, aquela mesmo do algodão vegetal que fazia a riqueza da região” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 171). Diante disso, a condição de macho era afirmada por forjar a luta constante do homem por vencer as dificuldades na natureza. Ainda que o pensamento sobre um homem eugênico refratasse em um homem telúrico diante do tipo regional nordestino, surge no pensamento regionalista a noção de nordestino como indivíduo resultado dos processos histórico-culturais.

Entre a natureza árida e o encadeamento das três raças, seria necessário recorrer ao processo civilizatório para compreender como a violência estaria sedimentada na constituição do homem nordestino. O homem rústico denuncia na matriz regionalista a condição de violência na qual iria configurar a identidade do tipo nordestino. Para o autor, o nordestino seria o fio condutor de coragem e de valentia, assim como também de destemor pelo reflexo de que seria necessário ser valente para combater as difíceis situações não só dos fenômenos naturais, mas também dos conflitos sociais. Albuquerque Junior (2013b) traz o argumento de que há uma legitimação da violência na região Nordeste, sobretudo na construção do gênero masculino.

Assim, como a coragem a valentia seriam os traços constitutivos do homem rústico, a honra e o destemor seriam os reflexos desse homem como tipo regional na sociedade. “Tal violência parece estar ligada a outro tema constante no discurso regionalista nordestino, ao traçar as características do homem da região, que é o do valor que este confere à honra pessoal, em nome da qual é legítimo até matar” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 179). O autor destaca que a honra permeia a tradição cultural, ligada aos tempos coloniais e patriarcais. Ao recorrer a noção de que a virilidade seria uma reação à feminização dos valores modernizados da cidade, percebe-se que a rusticidade do homem nordestino surge na condição de que o homem não se submeteria, por isso, seria reflexo de uma cultura rústica que o oferecia a possibilidade de sobreviver às condições naturais e aos espaços sociais.

O autor traz o cordel como representação da resistência da cultura dos homens da cidade, tanto por expressar a tradição cultural do homem nordestino como por valorizar as expressões de uma sociedade nordestina que recusava a urbanização e a modernização que já vinha corrompendo a cultura das elites. Albuquerque Junior (2013b) percebe que os regionalistas e os tradicionalistas começam a intensificar os estudos do folclore no argumento da preservação da cultura popular nordestina. “A cultura popular nordestina ia sendo inventada, assim, a partir de uma lista de manifestações que estariam desaparecendo” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 184). É nesse contexto que a cultura popular nordestina, segundo o autor, caracteriza as manifestações artísticas da população como uma cultura rural e tradicional.

O argumento do macho nordestino se reflete nas camadas populares, ainda que seja elaborado pelo discurso regionalista das elites, os homens das elites, vistos como delicados como punhos de renda, não se embruteciam como a fibra do algodão e, segundo Albuquerque Junior (2013b), não serviam para significar uma resistência viril contra a cultura modernizada e delicada que ameaçava descaracterizar e, por assim dizer, desmoralizar a região do Nordeste. Nesse ponto, vale destacar, em um breve momento, a potência da Mestra Dinha, em Nova Olinda, que faz do ato de tear rede uma resistência pela força nos membros superiores e pela trajetória como mulher nordestina que sustentou a família com o artesanato.

Com o objetivo de procurar um tipo regional, as tradições rurais e as manifestações culturais vão sendo base para os tipos constitutivos do homem nordestino que entre eugênico, telúrico e rústico desenham a invenção do falo na história do gênero masculino no Nordeste. “O tipo popular do sertão nordestino, por ser inculto, teria costumes e psicologia muito particulares, marcados pela profundidade de ‘caráter de homens rústicos’, pela ‘valentia, alegria e ironia’” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 189). Assim como os homens eram de fibra, o sertanejo como protótipo seria um traço constitutivo da masculinidade do tipo regional, pois estaria ligado à resistência prolongada assim como a árvore juazeiro resiste às estiagens.

O autor explica que o sertanejo se sobressaia diante de outros protótipos como o brejeiro, o cidadão e o praieiro, principalmente, por representar a virilidade de que a região necessitava. Ao lado do retrato de macheza e bravura, o vaqueiro seria o outro lado da face do sertanejo por ser um criador nordestino. Albuquerque Junior (2013b) traz como exemplo de como o sertanejo se sobrepunha ao brejeiro a partir da forma como o primeiro

segurava a enxada, como uma espada, e como o segundo carregava a ferramenta, como uma cruz.

O brejeiro, tido como covarde por fugir para o brejo para sobreviver durante a estiagem não serviria de base viril para o tipo regional. O praieiro aparece descrito, segundo o autor, como artista, de sensibilidade aguda e de ideias abstratas. “A criações populares da região, nos campos da música e da poesia, seriam essencialmente elegíacas” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 193). O sertanejo aparece em relação ao praieiro diante da bravura, o primeiro enfrentava a seca e o segundo o sol e o mar, em contraponto ao brejeiro, o praieiro não se submeteu as ordens, ainda que fosse livre e pobre.

Além das intensas atividades, o homem das praias dedicava a vida por modos de existenciais variados das manifestações artísticas populares e a devoção religiosa. Como explica Albuquerque Junior (2013b) é interessante perceber que embora tecidos por masculinidades rurais e viris, os constitutivos do tipo regional do homem nordestino procuram representar o masculino sem borrar as fronteiras do binarismo de gênero, ainda que retratem refrações na classe.

A figura do matuto cada vez mais vai ficando distante por ser um tipo social, conforme o autor, visto de forma negativa pelo discurso regionalista. O sertanejo aparece em sobreposição pela relação estabelecida pelo homem do litoral. Esse ponto oferece uma reflexão de que o discurso tradicionalista embora procurasse ver e dizer sobre o tipo nordestino, também defendia a modernidade tecnológica para combater os problemas sociais e econômicos. A representação do caboclo também aparece associada a imagem do sertanejo por representar valentia e resistência.

Os cangaceiros e beatos aparecem como tipo complementares incorporadas a figura do homem nordestino, “dando a este sua dupla face de violência e misticismo, quase sempre vividos de forma inseparável” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p.199). As figuras de Lampião e Antônio Silvino apresentam uma bifurcação na ideia que se tinha sobre o cangaceiro, a primeira por representar o romantismo da atividade cangaceira em rebate à exploração política dos coronéis e a segunda por representar a perversidade dos crimes fatalistas. Foi no discurso popular de cordel, a partir de 1927, segundo Albuquerque Junior (2013b), que a figura de Lampião é cantada no mítico do sertão e no heroísmo popular no ensejo de que a sua valentia defendia a honra do pobre.

O autor traz o episódio em que Lampião chega a Juazeiro do Norte, na terra do Padre Cícero, e destaca que o cangaceiro desfaz a imagem embrutecida do homem nordestino e se comporta como um cavalheiro, “distribui moedas para os habitantes do

lugar, concede entrevista a um jornalista, visita o Padre Cícero, aparece com ele na janela do seu casarão, para delírio de curiosos” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 202). Nesse sentido, o autor diz que Lampião representa uma das formas de aparecer o nordestino. O discurso regionalista das elites, via em Padre Cícero a figura de outro tipo social que castigava o Nordeste pela mística do povo nordestino.

A partir da figura do santo popular e das bênçãos religiosas do Padre, Albuquerque Junior (2013b) destaca que as romarias anuais de Juazeiro do Norte, peregrinações de fiéis católicos de Ceará, Pernambuco, Alagoas, Piauí e Paraíba, eram vistas como retrato da falta de cultura de um povo. Desse modo, o romeiro andarilho, associado ao retirante, representa também um tipo complementar da imagem de nordestino e nos ajuda a pensar as constituições da imagem do nordestino. “Homens sem identidade, mas tão fundamentais na criação de uma identidade para o nordestino” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 205).

Ao recorrer ao pensamento de Freyre sobre a necessidade de se modernizar sem perder os valores da tradição, o autor pontua que elementos como os tipos da casa-grande de engenho, as danças de Coco e de Reis do Congo, assim como o Maracatu, serviria de inspiração para resgatar a cultura nordestina. Assim, as figuras gestadas sobre o Nordeste nos anos 1920 são figuras de homens que, em tipos regionais, agenciam enunciados sobre a cultura popular e a tradição nordestina. Entre a agricultura e o patriarcalismo, o artesanal e o folclórico, o autor enfatiza que os constitutivos do tipo regional de nordestino serão firmados na virilidade de um macho a ser exacerbado pelas lutas constantes contra a mudança social.

Misturam-se em um só texto conceitos, enunciados, temas e imagens de tendências teóricas às vezes antagônicas, mas que são harmonizadas naquilo que seria uma característica do pensamento brasileiro, ou seja, não ter amor pelas oposições e pelas dissidências e sim pelo amalgamento e a harmonização dos contrários (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 198).

Nesse contexto, como pensar a performance de brincantes LGBTQIA+ dentro de uma tradição popular religiosa arraigada nos prismas dos tipos regionais do homem nordestino? De que forma as dissidências sexuais e de gênero em cena parecem mostrar as mudanças sociais em contraponto ao discurso tradicionalista de resgate da cultura popular? Quais as ferramentas que o artivismo pode encontrar na encenação popular para desconstruir o gênero masculino a partir da ameaça moral de sujeitos transviados no Reisados de Juazeiro do Norte, terra marcada pelas romarias do Padre Cícero?

Albuquerque Junior (2013b) destaca que uma crise de masculinidade vinha sendo vivenciada pelos homens das elites brasileiras, com ênfase no Nordeste, pela crise econômica, social e política endurecida pelas migrações para o Sul e pela falta de investimentos em detrimento a seca. O autor explica que as representações do gênero no retrato da invenção da cultura popular e das tradições do Nordeste aparecem como categorias para compreender as crises sociais vividas na região. “Esta região é vista como se feminizando, se passivizando, precisando, pois, de um novo homem, um novo habitante que significasse uma reação viril a este processo de horizontalização e declínio que se anunciava mortal para elite agrária tradicional” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 209).

Desse modo, além de procurar no elogio ao nordestino investimentos em mão de obra e defini-lo como homem de ordem defensor de ameaças subversivas internas ou de forças externas, as elites regionais foram responsáveis por desenhar o retrato do açoite no Nordeste. O traço masculino da população oferece uma reflexão sobre a formação histórica das raças da região, principalmente, diante das características sexuais dos grupos indígenas e das lutas contra a natureza.

Segundo Albuquerque Junior (2013b) há a naturalização dos papéis de gênero na justificção da dominação masculina como processo de socialização dos corpos marcados pela violência e pelo destemor valente. “Porém, o mais curioso é que este discurso naturalista não diferencia o ser homem do ser macho, o comportamento social masculino é deduzido de sua natureza, que seria agressiva e voltada para a luta” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 218). Na invenção do falo no Nordeste, os códigos de gênero são naturalizados e pautados pela predominância do gênero masculino na formação da identidade regional. De acordo com o pensamento regionalista, o mundo moderno seria propício ao surgimento da criminalidade pelo declínio da moralidade e da ordem social.

Albuquerque Junior (2013b) traz que uma sociedade masculinizada pode ter influenciado a constituição de uma mulher com performatividade tida como masculina. O fechamento do corpo do homem e o esvaziamento do espaço social da mulher faz com que a “mulher macho” emerja como consequência não só natureza árida, mas da condição de macho que pautava com agressividade os códigos naturalizados de gênero no Nordeste. A mulher sertaneja aparece na identidade nordestina no reflexo do homem sertanejo, a natureza hostil ao lado da ausência do homem pelo trabalho árduo pode ter contribuído para uma masculinização exponencial em detrimento da efeminação dos espaços. Surge

ao lado de Lampião, dentre as figuras violentas e criminosas do Nordeste, a imagem da Maria Bonita cristalizada nos discursos sobre a identidade.

É possível relacionar a composição de Negreiros (2018) sobre a imagética da cangaceira com o pensamento de Albuquerque Junior (1999a) sobre as visibilidades e as dizibilidades do Nordeste, principalmente, quando autora destaca que “Maria Bonita virou nome de grife de moda, música, centenas de pousadas e restaurantes espalhados pelo Nordeste, salões de beleza, academias de ginástica, cerveja, pizza, assentamento rural, bandas de forró e coletivos feministas” (NEGREIROS, 2018, p. 15). Sobre a virilização da mulher, ainda cabe mencionar o traço biográfico de Negreiros (2018) sobre Maria Bonita para refletir sobre a conquista de um espaço feminino dentro do recorte de Nordeste, desenhado por Albuquerque Junior (2013b) na agressividade e valentia.

“A coragem de desfazer um casamento falido para acompanhar o homem que desejava e a disposição para enfrentar fome, sede e perseguição policial em nome de um grande amor inspiraram gerações de mulheres por décadas” (NEGREIROS, 2018, p. 16). Pois, ao lado do pensamento de Albuquerque Junior (2013b) sobre a reserva viril do homem nordestino nas relações de poder nacional, a autora traz em um trecho do relatório da Comissão Acadêmica Coronel Lucena, do interventor pernambucano Agamenon Magalhães, sobre a operação que culminou na morte de Lampião e Maria Bonita, que ressalta o pecado contra a Pátria em endeusar Maria Bonita.

É na reação a este mundo moderno, que parecia querer embaralhar as fronteiras entre os gêneros, que vinha feminizando perigosamente a sociedade e a região, e vinha provocando a desvirilização dos homens e a masculinização das mulheres, que o nordestino é inventado como um tipo regional destinado a resgatar padrões de masculinidade que estariam em perigo, um verdadeiro macho capaz de restaurar o lugar que seu espaço estava perdendo nas relações de poder em nível nacional (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 226).

Com o objetivo de situar o contexto da construção do gênero masculino no Nordeste a partir da segunda década do século XX, principalmente, fazendo uma contribuição ao pensamento de Albuquerque Junior (2013b) quando o autor explica que os códigos de gênero começam a se tornar assunto público e enfatiza a necessidade de estudar a emergência das formas de aparecer e de ser nos embates regionais, considero como ponto de partida para desnaturalizar as figuras e os papéis de gênero, para além do binarismo pautado nas formas de masculinidade e de feminilidade, a performance de pessoas LGBTQIA+ na tradição do Reisado, com ênfase, na possibilidade de esmiuçar os processos de invenção na constituição do tradicionalismo regional.

Se para o autor, “é preciso que na carnação da fala se faça a desencarnação do falo” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 229), os brincantes LGBTQIA+ na encenação popular, enunciados pelos enunciados performativos e descritivos (BUTLER, 2016) na performance cênica parecem atestar e questionar a legitimidade social ao mesmo tempo que oferecem uma visão que desestrutura os regimes de verdade dos esquemas de vigilância e de análise das práticas ameaçadoras da identidade nordestina.

Nesse sentido, as contribuições de Albuquerque Junior (2013b) auxiliam a pensar a forma com que as dissidências sexuais e de gênero no exercício performativo da cultura popular aparecem em contramão dos esquemas regulatórios da identidade nordestina. A carnação da fala pode se associar à performance cênica do Reisado pelo fato de proporcionar uma esfera de aparição de corpos, anteriormente corrigidos e disciplinados, que recentemente tem emergido em um recorte regional a partir de uma tradição ainda disposta em marcadores sociais e arranjos religiosos rígidos.

Dentre as figuras do praieiro que dedicava o tempo ocioso a manifestações culturais e dos romeiros que depositavam na fé em Padre Cícero um misticismo por uma vida possível de ser vivida, desenha-se a figura do brincante também derivado dos constitutivos de homem nordestino. Pode-se dizer que a figura do brincante possui uma flexibilidade maior no caráter constitutivo da identidade nordestina, tanto por aparecer neutra do ponto de vista dos pronomes masculinos e femininos, como por ser vista como ameaça diante do tradicionalismo inventado da cultura popular ao convocar na performance a variação dos papéis de gênero.

“A grande maioria dos brincantes é homem, embora a participação de mulheres tenha crescido nos últimos tempos e, em muitos lugares, aparentemente sempre tenha existido” (BARROSO, 2013, p. 44). De acordo com autor, as mulheres estariam ligadas às funções secundárias como na produção do folguedo, tanto na confecção de figurinos e adereços como também na procura de apresentações. Em alguns grupos, Barroso (2013) destaca que a participação de mulheres não é permitida e os avanços dos espaços conquistados por elas, aos poucos, tendem a alcançar os Reisados.

O autor explica que as famílias de brincantes tradicionais se relacionam por laços de convivência e de amizade, talvez, influenciadas pelos entrelaçamentos das organizações sociais das antigas comunidades afro-brasileiras e ameríndias. A partir do pensamento de que o tradicionalismo galga no resgate de uma sociedade patriarcal e rural a ordem social do regionalismo, como explica Albuquerque Junior (2013b), é possível recorrer à organização das famílias brincantes que “diferencia-se da tradicional família

patriarcal sertaneja, organizada em torno de um chefe absoluto, para se aproximar, como já observamos, de uma família comunitária” (BARROSO, 2013, p. 51).

Se para Barroso (2013) a reunião dos brincantes tecida pelos laços familiares se dá diante do Mestre, ou seja, do “dono” da brincadeira, cabe à reflexão de que a escolha dos brincantes que denominam o brinquedo popular proporciona uma esfera de aparição e de reconhecimento não só de pessoas que pertencem “a segmentos da população que não escolhem serviço” (BARROSO, 2013, p. 47) mas, também, de pessoas que reivindicam um lugar social a partir da condição abjeta do gênero e da sexualidade.

É interessante perceber, a partir das performances acompanhadas e das relações do corpo desencantado na tradição Reisado, que as dissidências sexuais e de gênero emergidas nos últimos anos pode estar relacionada aos ativismos, sobretudo, pelo fato de que dentro das performances cênicas, estratégias performativas legitimadas pela oralidade parecem desterritorializar os códigos naturalistas de gênero historicamente constituídos pela cultura popular nordestina.

Se a progressão e a iniciação no Reisado apontam para o desenvolvimento de um saber incorporado e, “esta incorporação para se exteriorizar carece de circunstâncias favoráveis” (BARROSO, 2013, p. 63), posso relacionar o processo criativo e constitutivo da performance cênica com a possibilidade de permitir às minorias sexuais e de gênero uma vida possível de ser vivida através do corpo colocado em cena. Em um primeiro momento, recorro a fala da Mestre Lúcia sobre a participação de travestis no grupo Estrela Guia, do bairro João Cabral, para enfatizar as acusações sofridas por parte de brincantes e de Mestres da comunidade diante do que seria uma “desmoralização da tradição” pelo reconhecimento do gênero das brincantes.

Embora seja possível perceber o descrevo do que poderia ser chamado de alianças do ativismo brincante na performance popular dos grupos de Mestre Lúcia, Mestre Xexéu, Mestre Dedé, Mestre Marinez e Mestre Nena, é interessante perceber que a tradição religiosa parece ser encenada na valorização da figura do Mestre, em sua maioria homens, e no “abuso de imagens fálicas” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013b, p. 72) através do jogo de espada. Mas, a exemplo da performatividade de Francisco Batista, pessoa não-binária que dançou com Mestre Lúcia e Mestre Xexéu, é possível associar a resignificação da imagética fálica na produção cultural nordestina do Reisado diante do relato de que Francisco diz possuir, na representação de Mestre Nena, um pertencimento pelo aprendizado da batalha de espadas com o mesmo.

O brincante Francisco, que aprende a jogar espada com os paus da tradição do Maneiro Pau, em que Mestre Nena performava, e em seguida, ganha condução com a espada do Reisado pelo ensinamento do Mestre, parece apontar para a falácia mítica do falo na identidade nordestina. Barroso (2013), nesse sentido, traz as diferenças nos trajés dos Caretas da Semana Santa a partir da figura do chocalho que os brincantes equilibram na cintura. “Muitos usam de lado, outros para trás e, alguns, para frente, o manuseando como um enorme pênis” (BARROSO, 2013, p. 71).

A partir do fechamento do corpo masculino no pensamento de Albuquerque Junior (2013b) e da castração anal de Preciado (2009), consigo perceber a figura do Mestre, embora sedimentada no ideal masculinista de honra e de valentia, parece não operar no dispositivo da “educastração anal” durante o ensino e a aprendizagem da tradição, pois não desenha uma zona de exclusão e de fechamento do ânus nos códigos naturalizados da cultura popular. Pelo contrário, quando identifica o dom no aprendiz, o Mestre “passa a ajudá-lo a tirar o brincante de dentro de si, feito o escultor tira sua forma de dentro do material que utiliza. Isto se faz por duas técnicas tradicionais do aprendizado: a imitação e o contato com o corpo do Mestre” (BARROSO, 2013, p. 357).

Ao lado do aprendizado tradicional, Barroso (2013) destaca uma magia simpática que envolve a recordação performática do brincante que só adquire caráter pleno na performance da brincadeira. O quê mágico do Reisado, pode estar atrelado ao fato de que o autor considera sobre os Reisados de Juazeiro do Norte serem concebidos pelas bênçãos do Padre Cícero. Um episódio trazido por Barroso (2013) remete a possibilidade do constitutivo de brincante ser assimilado além da performance cênica com a paródia de gênero de Butler (2016).

Em 2001, o autor diz ter presenciado em uma das apresentações do Reisado de Congo, no distrito da Bela Vista, em Crato, a representação do entremeio da Sereia na incorporação do Mestre Aldenir Callou que em cena com *rouge*, batom, peruca de plástico e trajés vermelho e amarelo, performou a personagem tida como feminina. A cena pode se relacionar o que Barroso (2013) considera ser uma paródia alegre das características femininas com a *drag queen* a partir do pensamento de Butler (2016), pois a descrição de que o Mestre Aldenir usava rosa vermelha no cabelo e óculos escuros, como máscara, pode revelar muito da incorporação e da memória do brincante. “Seus movimentos eram cômicos e agressivos, de uma feminilidade sem exageros, nem gestual muito distante da afetação costumeira dos travestis” (BARROSO, 2013, p. 309).

A partir de uma leitura crítica das categorias fixas de gênero e conceitos que embasam a noção de cultura, é possível dizer, nos moldes de Albuquerque Junior (2007), que a tradição do Reisado pode estar relacionada à singularidade e não à identidade. Se para o autor, “as tradições são sempre invenções feitas por grupos humanos numa determinada época, não há algo tradicional desde sempre e nada do que é tradicional está isento de modificação, de transformação, a mudança cultural (...)” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 3), ressalto que a produção cultural da dança pode ser reapropriada e ressignificada pelo caráter relacional, situacional e provisório da condição do singular na performance. Pelo fato de ser concebido pela performance cênica, o Reisado parece ter abertura para a “afirmação do movimento, do devir, a identidade é o medo do devir, é a afirmação da estaticidade, da fixidez, da paralisia” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 7).

A performance de brincantes LGBTQIA+ nos cordões de Reisado pode estar relacionada a ideia de que nunca temos cultura, mas sim trajetórias e fluxos culturais a partir de redes de conexões, como reflete Albuquerque Junior (2007), principalmente, na possibilidade da insurreição de singularidades na tradição regional da dança, de certa forma, impedir a cristalização das relações de poder e dos saberes populares. Assim, relaciono tal processo com a possibilidade de contraproduzir, no pensamento de Preciado (2014), o Reisado ao revelar a hipóstase do falo pelo exercício performativo dissidente dos brincantes LGBTQIA+ em, por exemplo, manipular a espada. Como o riso do brincante é sempre coletivo, associa-o a “multiplicação do singular” (BARROSO, 2018).

A identidade quase sempre é pacificadora, conservadora, quando não reativa e reacionária, já que é na afirmação da continuidade e da semelhança, enquanto a singularidade só existe ao afirmar a ruptura, a mudança, o deslocamento, o deslizamento de práticas e sentidos, não necessariamente revolucionária, mas nunca apaziguadora, por implicar o movimento, a mutação, o diferir como princípio (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 7-8).

A característica dos Reisados trazida por Barroso (2013) de apresentar uma série de quadros com encenações distantes de uma imitação naturalista do cotidiano mais próxima de narrativas do imaginário coletivo evidenciadas por traços místicos, oferece uma alternativa de esquiva dos códigos naturalistas do gênero na identidade nordestina, traçados por Albuquerque Junior (2013b). Pois, se o Reisado é um rito de renovação do mundo, sugiro que a revolução anal possa ser cunhada pela emergência das dissidências sexuais e de gênero nos folguedos, sobretudo, na possibilidade do encantamento da

performance cênica, relacionado ao ativismo na incorporação da memória coletiva, esquivar às armadilhas das subjetividades tóxicas de gênero produzidas pelo atual regime farmacopornográfico que legisla os corpos na sociedade.

1.3.1. Respeita a Mãe dos Mestres: “fui eu quem desgraicei tudo”¹⁶

Na ponta da língua, centenas de peças de folguedo. Na pele preta, os traços de uma história de brincante. Aos 85 anos, que serão completados em 2020, Maria Margarida da Conceição, mais conhecida como Mestra Margarida Guerreira, aparece como rizoma da tradição de cultura popular em Juazeiro do Norte. Alagoana, a Mestra fincou a espada do Reisado na terra do Padre Cícero ainda menina, e mesmo com a rugas do tempo, diz não estar cansada para “matar a Lira”¹⁷.

A morte da Lira é um dos atos finais da dança de Guerreiro, tradicional do ciclo natalino alagoano. Surgido em Alagoas no século XX, o auto dos Guerreiros relembra a chegada do messias e a vassalagem dos três Reis Magos. Desafiando uma hierarquia masculina e branca, a figura da Mestra Margarida Guerreira surge como exemplo para perceber a forma com que a feminização da tradição pode evidenciar outros enunciados performativos, mais distantes do gênero masculino e do poder do falo no Nordeste. O grupo Guerreiras de Joana d’Arc abre caminhos para vários outros grupos de folguedo em Juazeiro do Norte. Como conta a Mestra¹⁸, muitas brincantes mulheres contestaram as ordens do coro patriarcal dos pais para brincarem.

Era 1940. Em Juazeiro do Norte, Maria Margarida da Conceição, aos 7 anos, põe os pés em uma romaria da cidade. Segurando na mão de sua mãe, Cordulina Maria da Conceição, a menina havia cumprido a prece romeira tão mirada pela família que era morar mais perto da Mãe das Dores. A profecia do santo popular parece se concretizar quando, em sonhos, pede para Cordulina, romeira e rezadeira, vir sem medo e convencer o marido de sair de Alagoas para o Ceará a pé.

Segurando a coroa de capela usada nas apresentações e com uma manga verde retirada do pé no colo, a Mestra Margarida relembra quando conheceu pela primeira vez

¹⁶ Trechos deste tópico foram anteriormente esboçados pelo perfil, traçado por mim no cargo de repórter, da Mestra Margarida Guerreira, publicado na Revista Caracteres do Laboratório de Jornalismo Impresso da Universidade Federal do Cariri (UFCA) em 2017, a entrevista foi capa do periódico acadêmico.

¹⁷ Episódio da encenação do Guerreiro, geralmente, encenado em espaços públicos. Ápice da performance que envolve manuseio de espada, canto forte e dança rítmica.

¹⁸ CONCEIÇÃO, Maria Margarida da. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte-CE, ano de 2017.

os folguedos. Foi em Urucu, durante uma reza do São Sebastião cantada por Mestre Guerreiro que ela aprendeu a primeira peça. A história de uma cabeça que guarda tanta rima começou quando avistou um Mateu, personagem do enredo cantado, e se assustou. “Me escondi debaixo da mesa do santo! Quando ele tirou uma peça, eu escutei. Repetiu e depois eu cantei a peça todinha. Guardei pra ver se um dia eu conseguia repetir também”, conta ela. A Mestra se esforça, para por alguns segundos, e não consegue lembrar a primeira peça que aprendeu no terreiro alagoano, logo Margarida justifica a falha, “tem peça na cabeça que não tem ladrão que acabe!”.

Quando chegou em Juazeiro do Norte, conheceu a Madrinha Ágata, mulher que abriu as portas da cultura popular para a Mestra. Ágata coordenava um Reisado misto de homens e de mulheres, ela queria que o talento da tradição fosse repassado para alguém que tivesse força na coluna e coragem nas pernas para traçar um legado. Ao ouvir a voz de Margarida ecoada no quintal, perguntou ao pai da menina, sentado na sala, se ela poderia cantar em uma festa de Renovação do Sagrado Coração de Jesus. “Eu tava em casa brincando, ajeitamos o quintal, varremos e começamos a brincar”, conta Margarida sobre o dia em que encontrou Ágata, quando dançava Reisado com algumas meninas que queriam aprender a cantar e dançar o folguedo.

“Foi, ela inventou”, disse o pai da Mestra quando Ágata perguntou o que a menina de 8 anos cantava no terreiro da casa. A senhora pediu para entrar, olhou, achou bonito e se ofereceu para ensinar o Reisado e o Guerreiro a brincante. “Ela brinca muito bem, acho muito bonito ela dançando, você deixa ela brincar comigo? ”, relembra Margarida sobre a pergunta da Mestra Ágata. “Sabe como é esse povo antigo né? ”, retruca a Mestra Margarida quando conta que seu pai não queria deixar ela brincar com Ágata por conta do Reisado dela ser de homens e mulheres.

O pai e mãe foram resistentes a ideia de Margarida dançar com homens. “As mulheres brincam no Guerreiro, geralmente o Mestre é um homem, mas já tem Mestra mulher”, explica a Mestra. Cordulina, após muitas tentativas de Ágata, deixou Margarida dançar, mas, jogou nas mãos dela a responsabilidade de ir buscar e deixar a menina em casa. “Deixa ela brincar mais eu, ela vai ser uma boa Mestra”, confiou Ágata a mãe da Mestra. Margarida não só se tornou uma boa Mestra como também foi o cordão umbilical de todas as outras Mestras e os outros Mestres da cidade de Juazeiro do Norte.

“Você é pequena, mas é sabida e vai começar como Contramestra!”, exclamou Ágata, na lembrança da Mestra, antes de puxar na garganta o folguedo na primeira festa de renovação. Madrinha Ágata vestiu a melhor roupa do grupo em Margarida e quando

anoiteceu passou para pegar ela na casa. A primeira renovação tirada por Margarida rendeu muita comida e diversas cantorias. “Eu já estava era cansada de dançar e gritar”, relembra Margarida. Quando o festejo acabou, ela entrou no carro e veio embora. Ágata, encantada e cumprindo o dever proposto pela mãe da menina, antes de descer do carro disse: “Margarida tu fica brincando mais eu, eu sei que quem autoriza é sua mãe, mas se você quiser botar suas meninas na dança, você bota”. Margarida brincou ainda três anos com Ágata até não ter mais notícias dela.

Contados oito dias, após o último encontro, chegou a notícia da morte da Mestra Ágata chega aos ouvidos de Margarida. Depois, a Mestra, que agora já era quase uma moça, montou seu grupo. O grupo Guerreiras de Joana d’Arc surge como um dos primeiros grupos de mulheres na tradição em Juazeiro do Norte. “Meu guerreiro era Guerreiro mesmo!”, brinca ela ao mencionar a originalidade da sua dança. “Todo mundo queria encher o saco comigo, porque o Guerreiro era só de mulher. Ficava tudo danado, ô Reisado bonito danado! Respeita a Mestra!”, diz Margarida.

Hoje, a Mestra Margarida conta que “os Mestres já tão tudo danado com os guerreiros que aprendeu comigo”. Ela cita nomes como Mestre Assis e Mestre Antônio, ambos os primeiros aprendizes. “Aprenderam com eu, que aqui não tinha guerreiro, eu fui quem desgracei tudo. Eu apitava, mandava fazer os cordões e puxava a peça. Presta atenção como eu danço!”, prossegue ela. Margarida já viajou para longe só para mostrar como se puxa um Guerreiro. Teve um dia que ela relembra de forma nítida.

“A senhora que é a Mestra Margarida? ”, perguntou um senhor que desceu de um carro na porta de sua casa, há alguns anos, ela não recorda muito bem. “O povo diz né...”, disse a Mestra sem jeito. “Eu vim Mestra para levar a senhora para o Rio de Janeiro, para senhora ir brincar lá na festa”, completa ele. Era da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. O marido dela havia morrido há cinco meses, ele era o palhaço da dança. Era 2012, relembra Margarida, a Mestra não sabia se ia com as meninas para tão distante. Estava fragilizada, mas se endureceu e foi.

Lá, apresentou sua dança com mais outras 32 meninas e foi muito aplaudida. “Quando fiz a voz de matar a Lira, foi bonito”, recorda. Ela diz que, geralmente, quando a chamam, ela canta a primeira peça de chegada e, após isso, toma de conta do apito. “Fico lá que nem uma Rainha, pronta, sentada numa cadeira”, diz ela de pernas cruzadas e com a coroa no colo. Pelo o que os dedos conseguem contar, ela teve 18 filhos, alguns que saíram do seu útero, outros a vida deu. O primeiro, segundo ela, veio cedo, aos 18 anos. “Nós também já casamos velhos, eu com 21 e ele com 19”, diz ela. Mestra

Margarida hoje está na Casa do Idoso, bairro Juvêncio Santana, em Juazeiro do Norte. A Promotoria de Justiça do Ceará, segundo o relato da brincante e dos profissionais que acompanham o processo da brincante, enviou a Mestra para o abrigo devido à situação em que ela se encontrava em sua própria casa.

As lembranças vão chegando como espasmos na memória dela e, aos poucos, Margarida se lembra de alguns episódios de sua vida. Antigamente, quando morava no bairro Romeirão, ela conta que a chuva derrubou sua casa e com isso, quebrou o espinhaço do seu Boi. “A casa caiu e quebrou o espinhaço do meu boi. Era tão bonito meu boi, tão enfeitado, não me liguei de fazer outro, eu não tinha dinheiro para comprar os enfeites, mesmo”, desabafa. Ela também morou no bairro João Cabral, localidade próxima ao Romeirão.

A força do tempo parece não quebrar as penas de Margarida. Os olhos de Mestra continuam atentos e fortes a tudo. Ela diz que já matou a Lira na Praça Padre Cícero umas três vezes, e fala, como quem enfrentasse leões a cada performance do folguedo. O sorriso banguela mostra a felicidade e a profecia das palavras de Ágata. Ela é uma boa Mestra. “Se chegar um Reisado aqui, eu me respondo”¹⁹, afirma enquanto me mostra a coroa e diz que está faltando a fita azul, branca e roxa descendo pelos ombros.

Assim, Tenório (2018), em um recente estudo sobre o empoderamento feminino e as relações de gênero no grupo Guerreiras de Joana d’Arc, aponta os aspectos da vida cotidiana que modificam a tradição de Guerreiro pela inclusão das mulheres na tradição. A representação feminina no Guerreiro em relação a forma com que as tradições na identidade nordestina pareciam se fechar no corpo masculino, como explica Albuquerque Junior (2013b), se destaca pelas apresentações performáticas do grupo e pela influência de outras mulheres ao aderirem a brincadeira e ao feminizarem os espaços culturalmente posicionados no âmbito masculino.

A performatividade de gênero da Mestra Margarida Guerreira oferece aportes para a tessitura de uma reflexão a partir do reposicionamento de enunciados na cultura popular e da recomposição de planos de composição do corpo dançado pela manifestação cultural como tradição, principalmente, por que “esse conhecimento que foi aprendido com a

¹⁹ É importante destacar a necessidade de acompanhar pela própria escrita deste texto, o processo de composição de territórios e de produção de subjetividade da Mestra, pois o avanço da idade já não permite a lembrança nítida de alguns momentos específicos em uma trajetória de quase 80 anos de cultura popular. Nesse sentido, por isso, retomei ao texto anteriormente esboçado na entrevista produzida em 2017, tanto para rever informações como para acompanhar o que foi apontado pela Mestra.

Mestra traz de diversas maneiras significados para as vivências pessoais das mulheres Guerreiras” (TENÓRIO, 2018, p. 49-50).

1.4. Os planos de composição do corpo-arquivo no Reisado

Diante das concepções de Barroso (2013) sobre o teatro nômade do Reisado e o espectro de encantamento e desencantamento do brincante nas cenas da tradição, procuro traçar os planos de composição da dança de Lepecki (2013) para pensar os movimentos e as políticas dos corpos na tradição popular, principalmente, na tentativa de relacionar a dança com o exercício performativo das políticas das ruas de Butler (2018). Antes de demarcar o percurso do festejo natalino na composição de paisagens psicossociais, trago a dança para o plano de composição do corpo-arquivo na performance. “Um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma “unidade” (LEPECKI, 2013, p. 111).

O Reisado como “objeto-processo”, nos moldes de Kastrup (2009), a partir do acompanhamento dos processos envolvidos na dança pode evidenciar vários planos de composição diante do modo de fazer arte. Dentre eles, destaco com mais atenção o movimento, a repetição, o corpo e a cantoria em cena. Durante a performance, inspirada pelo “improviso que surge no devir das relações que se estabelecem dentro do brinquedo” (BARROSO, 2018), procura-se perceber que “cada um desses planos não deixa de ser também e sempre um elemento de outros planos. Planos se entrecruzam, se sobrepõem, se misturam, entram em composição uns com outros, se atravessam” (LEPECKI, 2013, p. 11).

Desse modo, localiza-se o terreiro em que a tradição é dançada ou o território existencial constituído pelas matérias de expressão dos movimentos do desejo nas cenas das performances, a partir da noção de território, entendido como um “conjunto de procedimentos que podem ser descritos e explicados” (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 131). Não obstante, relaciono os territórios existenciais compostos pelos brincantes com o metacampo (LEPECKI, 2013) e as expressões que o agenciam. Se o movimento da dança revela um esboço dos planos, considero que a performance em linhas de campo e de força conduzem os corpos para uma política e uma ética possível para os corpos dissidentes.

Nesse sentido, o primeiro plano de Lepecki (2013), associado ao chão em que se dança, ou seja, a superfície lisa na qual desliza o corpo brincante, aparece próximo das ruas e dos terreiros dos Mestres. Através da sala de dança que atesta a palavra na composição do movimento, pensa-se os agenciamentos no Reisado por meio da execução da dança nesse primeiro plano introdutório. “A presença do corpo dançante toma lugar na sala de dança apenas após um plano de composição prévio ser desenhado numa página em branco” (LEPECKI, 2013, p. 112). Assim, aproprio-me dos termos corpo dançante e sala de dança para se pensar corpo brincante e terreiro de Reisado.

À vista disso, parece ocorrer nesse momento um movimento soberano do virtual sobre o atual, pois a presença do brincante determina regimes de visibilidade condutores do movimento do corpo. A cena da peça puxada pelo Mestre e a repetição da locução dos brincantes compõem os processos de regimento e enquadramento nas quais o primeiro plano agencia. No que diz respeito a performance das minorias sexuais e de gênero, posso dizer que o chão da dança do Reisado legitima, pela nomeação dos processos de criação dos corpos, uma superfície visível do gênero.

A operação de composição do que Lepecki (2013) determina como a coreografia, escapa dos movimentos do corpo do Reisado, sobretudo, por esses estarem mais próximos da experimentação e do improvisado, pois o que cria a “fantasia de que o chão da dança é um espaço em branco, neutro, liso” (LEPECKI, 2013, p. 113) e, por assim dizer, não é uma coreografia e sim uma encenação popular. A performance cênica subversiva do Reisado não neutraliza o espaço, pelo contrário, o intoxica pela experimentação política do uso do corpo, mais próxima do processo de autocobaia de Preciado (2018). Assim, cabe dizer que a emergência da performance de brincantes LGBTQIA+ na tradição do Reisado propõe planos para a composição de territórios propícios para pensar uma “política do chão”, denominada por Lepecki (2013) diante do ato da dança, permitir uma escavação terrorista de gênero (LUSTOSA, 2016) na superfície rígida da tradição.

Nesse contexto, as escavações clandestinas de Lustosa (2016) podem apontar, através de um segundo plano na dança, o plano fantasma, onde “tocos de corpos que foram negligentemente enterrados, descartados, esquecidos, pela história e seus algozes, brotam do chão” (LEPECKI, 2013, p. 114). As malhas da heteronorma, marcada nas relações de poder entre os corpos no Nordeste, ainda aparecem como demarcações fixas no campo da tradição. O chão do Reisado, apesar de tecido na encenação improvisada, aparece engessado por códigos neutralizados. A potência do movimento na dança diante

das dissidências sexuais e de gênero no Reisado pode provocar desequilíbrios nas cenas tradicionais.

No terceiro plano, plano do movimento, percebo uma primeira potência da condição de encantamento na performance do Reisado. Se para Lepecki (2013) há uma ilusão do sujeito automovente em acreditar no caráter soberano do próprio movimento, pois consiste nas “ condições corporais, afetivas e de subjetividade para vivermos *a ilusão* de que nos movemos porque queremos – e para onde quisermos” (LEPECKI, 2013, p. 115-116), sugiro pensar que o riso do brincante evidenciado na performance propõe uma “relatividade de tudo o que é estabelecido” (BARROSO, 2017, p. 242). O que se quer dizer com isso é que o encantamento não proporciona a ilusão, principalmente, quando evocado pelo exercício performativo das dissidências nos Reisados, evidencia a recriação da narrativa, no próprio faz de conta, pela possibilidade do movimento de inventar outra via de subjetividade na produção do desejo pelos corpos LGBTQIA+.

O quarto plano ou plano de tropeço de Lepecki (2013) trabalha a noção de que o chão compõe os atos de fala. As cenas performativas do Reisado, no que diz respeito a nomeação e a escolha dos brincantes, se assemelham a definição do autor, principalmente, quando “todo ato de fala é um corpo a corpo com a linguagem, um embate onde o terreno social se organiza, produzindo e reproduzindo corpos” (LEPECKI, 2013, p. 117). No direcionamento para um plano de composição de um sujeito movente, ou seja, brincante encantado, penso que as dissidências em cena resistem e contra-atuam ao trazer a dança de Reisado para uma “experimentação alegre” como condição de produção do corpo. “Lembrar sempre que há movimento intensivo, que existem micromovimentos a serem dançados, ou operações de agenciamento alegres com outros corpos e movimentos” (LEPECKI, 2013, p. 118).

A partir disso, ainda no plano do tropeço, é possível assinalar que a performance do teatro nômade do Reisado pode operar horizontalmente pela condição de encantamento e parece estar associada ao “que se ganha quando se perde verticalidade e o que se ganha quando se ganha horizontalidade” (LEPECKI, 2013, p. 118). As dissidências sexuais e de gênero, mais próximas do desencantamento, ao se encantarem, se assemelham ao movimento que o autor direcionou como fazer para si mesmo, plano que agencia o desejo, o seu chão. Seria possível falar em uma política de coligação através dos tropeços da dança pelo ensejo da performance de brincantes LGBTQIA+ no Reisado?

É no plano de coisa ou no quinto plano que se começa a pensar na emergência do ativismo, na contribuição de Colling (2018a). Assim, parto do pressuposto de que o

Reisado como dança, sabe o que se pode e o que se pede o corpo. Ao tomar uma política de composição atenta aos modos de adequação imanentes e não as imposições de regras da “maneira certa de se fazer dança” (LEPECKI, 2013, p. 118), penso na potencialidade dos “devires coisa” dos brincantes transviados para refletir sobre a forma com que o figural no corpo do brincante revela a singularidade pela performance. Ao mesmo tempo que a encenação pode apontar para o que “a dança vai buscar no corpo a coisa que o corpo sempre foi” (LEPECKI, 2013, p. 119). A performance de Reisado se horizontaliza com mais ênfase no enquadramento que coliga a precariedade com as minorias sexuais e de gênero a caminho da coisa, do que está por vir sobre a tradição emergente do ativismo das dissidências sexuais e de gênero.

Um plano de composição do retorno ou sexto plano traça a relação do conceito de *re-enactment* de Lepecki (2013) com a noção de encantamento de Barroso (2013). O primeiro termo parece se relacionar com o segundo a partir do cruzamento das ideias de repetição com/como diferença do *re-enactment* e de improvisação na encenação do Reisado, na qual “na brincadeira, não se representa algo do passado, tudo é atual, efêmero e irrepitível” (BARROSO, 2017, p. 243). Lepecki (2013) acredita que o *re-enactment* não busca uma dança que já foi, ao mesmo tempo que Barroso (2013) explica que o presente aparece em constante mutação no riso do brincante.

“O *re-enactment* está contido também um modo de perturbar e de potencializar duas noções fundamentais para a coreógrafa: de arquivo e de corpo” (LEPECKI, 2013, p. 120). Destarte, é a partir do sexto plano que penso nas rupturas da performance de brincantes LGBTQIA+ no Reisado, principalmente, diante da necessidade de conduzir as micropolíticas de gênero para um arquivo político aberto (PRECIADO, 2018). O caráter de matéria-fantasma do devir da coisa na condição em que se age na dança, se assemelha ao artifício das máscaras de Rolnik (1989), pois há sempre a composição de novas máscaras compostas por matérias de expressão na busca de intensidades.

Se para Lepecki (2013) a transformação do *re-enactment* consiste no arquivamento, posso dizer que na dança do Reisado, sobretudo pelo improvisado, “o corpo é sempre errante, agenciante, precário, inventivo, desejanter, fugitivo de si mesmo e mortal, a dança descobre-o como sendo justamente a dispersão dispersante na origem” (LEPECKI, 2013, p. 120). O corpo brincante se aproxima do corpo-arquivo pela condição transformadora de si mesmo e no aspecto das dissidências pode se abrir para os devires na tradição e as pistas no plano inventário ou sétimo plano.

A performance de Reisado encontra ponto alto nesse último plano traçado de Lepecki (2013) sobre as composições. O eixo do pensamento que destaca a possibilidade da dança de se fazer com ela mesma, ou seja, o caminho de se pensar a dança como se quer que seja feita, parece elaborar estratégias performativas de reconhecimento e de apresentação através de novas enunciações na tradição. Após o traçado do teatro encantado diante da construção masculina da identidade Nordeste nas tradições e as possibilidades do corpo-arquivo nos planos de composição da dança como arte nordestina, situo os aportes para o terrorismo de gênero nos Reisados.

1.5. Terror anal nos Reisados

Líquidos, sólidos e géis recobertos por um órgão que dentre extensão e peso, supera qualquer outro: a pele. Para explicar como nós havíamos nos convertido em hetero-humanos e homo-humanos, Preciado (2009) recorre a história dos primeiros dias de revolução sexual. Em um epílogo, chamado de *Terror Anal* da obra de *El Deseo Homossexual* de Guy Hocquenghem, Preciado (2009) destaca que não há diferenças, somos todos um fragmento de pele que, respondendo às leis da gravidade, começa na boca e termina no ânus. Para situar a discussão, o filósofo contemporâneo diz que Hocquenghem havia lido Freud enquanto chupava paus nas reuniões do partido comunista francês e, como uma coisa leva a outra, havia se perguntando se o Édipo teria ânus.

Ainda que os indivíduos não nascessem homens ou mulheres, muito menos meninos e meninas, havia o medo de que toda a pele fosse um órgão sexual sem gênero com que os corpos, lidos por Preciado (2009) como tubos dérmicos, buscassem formas de se controlar diante do assombro com a potencialidade de gozar sobre tudo. Com isso, a obra explica que os corpos acabaram redesenhados com zonas de abjeção e privilégio. Foi necessário então fechar o ânus, assim como foi necessário cercar as terras comuns para demarcar a propriedade privada, explana o autor. “Cerrar la ano para que la energía sexual que podría fluir a través de él se convirtiera en honorable y sana camaradería varonil, en intercambio lingüístico, en comunicación, en prensa, en publicidad, en capital”²⁰ (PRECIADO, 2009, p. 136).

²⁰ “Fechar o ânus para que a energia sexual que poderia fluir através dele se torne honrosa e saudável camaradagem varonil, em intercâmbio linguístico, em comunicação, em imprensa, em publicidade, em capital”. Tradução nossa.

Desde então, não cessaram estratégias para fechar o órgão, mas foi por meio de um método limpo dos Santos Padres, como explica o autor, que se colocou em marcha uma técnica para extirpar qualquer capacidade do ânus que não fosse de excremento. A castração do ânus se deu na exclamação de que “cierra el ano y serás propietario, tendrás mujer, hijos, objetos, tendrás patria. A partir de ahora serás el amo de tu identidad”²¹ (PRECIADO, 2009, p. 136). Assim, o ânus castrado se converteu em um mero ponto de expulsar detritos e ao invés de expandir a função do órgão de potencialidade indefinida, nasceram, respectivamente, o corpo privado e os homens heterossexuais na cidade moderna do final do século XIX, vistos por Preciado (2009) como corpos castrados de ânus.

O ânus, no homem heterossexual, entendido apenas como orifício excretor, acaba por não ser um órgão, e sim uma cicatriz da castração que, segundo o pensamento do autor, é o preço que o corpo paga ao regime heterossexual pelo privilégio de exercer a masculinidade. Portanto, o dano causado por uma ideologia de superioridade fez com que os homens heterossexuais se lembrassem do ânus apenas na defecação, o que os transformou em fantoches que se creem melhores diante uma hegemonia que se sustenta na castração do ânus. “El ano castrado es el armario del heterossexual. Con la castración del ano surgió, al hundir el dólar en las tripas húmedas del infante, el pene como significante despótico. El falo apareción como mega-\$-porno-fetichese-asequible de la nueva Disney-heterossexual-land”²² (PRECIADO, 2009, p. 137).

Em seguida, a Cidade, o Estado e a Pátria se ergueram em torno do ânus castrado, e todos os órgãos de poder administrativos passaram a excluir os corpos cujos ânus permaneciam abertos, como cita Preciado (2009), sobre as mulheres duplamente perfuradas pelo ânus e pela vagina — em que seu corpo inteiro acabou transformado, pela hegemonia do ânus castrado, em cavidade uterina capaz de abrigar cidadãos — e sobre os corpos *maricas*²³ em que o poder não os pode castrar. No núcleo familiar que possui um “pai-analmente-castrado” e uma “mãe-víscera-oca”, novos tubos dérmicos vinham ao mundo para lhes arrancarem o orifício anal. Porém, Preciado (2009) considera que o

²¹ “Feche o ano e você será um proprietário, você terá uma esposa, filhos, objetos, você terá uma pátria. De agora em diante você será o mestre da sua identidade”. Tradução nossa.

²² “O ânus castrado é o armário heterossexual. Com a castração do ânus surgiu, ao afundar o dólar nas entranhas úmidas da criança, o pênis como um significante despótico. O falo apareceu como mega-\$-pornô-fetichese-acessível da nova Disney-heterossexual-land”. Tradução nossa.

²³ Abordados pelo autor como corpos que renegam o que os outros consideram evidências anatômicas e que fazem da mutação uma estética de vida (PRECIADO, 2009). O termo espanhol se refere de forma pejorativa aos homossexuais. No Brasil, o sentido similar seria o de “bicha” ou “viado”.

primeiro diagnóstico crítico acerca da relação entre o capitalismo e a heterossexualidade que chegará o “dia da ira do cordeiro”, a época em que os corpos-não-castrados-de-ânus se rebelarão.

Ao definir a obra de Hocquenghem como um texto terrorista, Preciado (2009) retoma ao arquivo de microrrevoluções, em escala local e minúscula, para enfatizar que não havia uma linguagem exterior ao relato heterossexual, logo, o que haviam eram discursos dominantes sobre a homossexualidade, como por exemplo, os discursos médicos, psiquiátricos, psicanalíticos e midiáticos. Terrorismo, aparece no epílogo em referência a Roland Barthes, sobre obras capazes de intervir socialmente graças à violência que permite que o texto exceda e constitua sua própria inteligibilidade histórica. Preciado (2009) traz o mesmo para destacar que o autor tinha mais dificuldades em falar da sua própria homossexualidade em público do que fazer hermenêutica.

O pensamento do terror anal, marca entre os anos de 1869 a 1969, o período em que o Ocidente aperfeiçoa suas técnicas de morte ao mesmo tempo em exalta os valores da família heterossexual branca. “Los miembros de la familia no tienen ano. Papá no tiene ano. Mamá no tiene ano. El niño no tiene ano. La niña, ni siquiera importa si tiene ano o no lo tiene ano”²⁴ (PRECIADO, 2009, p. 139). Para o autor, o ano de 1869 foi o momento em que a linguagem médico-jurídica-centro-europeia define pela primeira vez a oposição entre a heterossexualidade e a homossexualidade, como uma luta entre a normalidade e a patologia. Já no ano de 1969, para ele, foi o momento em que houve a formação dos primeiros movimentos de defesa dos direitos dos homossexuais nos Estados Unidos e na Europa. Em seguida, o discurso heterossexual se estendeu através de uma única linguagem biopolítica sobre o corpo e a espécie. Os “anormais” existiam, mas não se havia um saber coletivo sobre eles mesmos.

De acordo com Preciado (2009), passa-se uma época em que um conjunto de microrrevoluções, ao contrário das revoltas tradicionais, se caracterizam por serem poéticas, lúdicas, corporais e por rejeitarem o âmbito da política tradicional como primeiro espaço de luta. Em 1968, adolescentes universitários ocupam as ruas do bairro latino de Paris, as aulas deixam de ser lugar de doutrina para serem espaços de conflitos políticos. E, apesar de reunir sob influência de Marx, os trabalhadores da fábrica, os jornalistas e os meninos leitores, a revolução que se enunciava, baseada na luta de classes, era “cosa de hombres y no una simple mariconada. La izquierda define sus límites: ni

²⁴ “Os membros da família não têm ânus. Papai não tem ânus. Mamãe não tem ânus. O menino não tem ano. A menina, se quer importa se tem ânus ou não tem”. Tradução nossa.

maricas, ni travestis, ni drogas, sólo alcohol, su masculinidad y sus chichas”²⁵ (PRECIADO, 2009, p. 141). Ao retomar a afirmação de Hocquenghem sobre a possibilidade da política revolucionária em si mesma gerar uma instância repressiva, Preciado (2009) afirma que as revoluções também constroem seus próprios marginais, logo, a revolução ainda não havia chegado em seu estado anal.

Preciado (2009), ao recontar a versão da história que nos diz que a revolução sexual não começou com os gays, destaca que a luta de fato iniciou com a lésbicas, as *maricas* afeminadas e as travestis, vistas como “las únicas que necesitaban de la revolución para sobrevivir”²⁶ (PRECIADO, 2009, p. 142). O período empreende o que o autor considera ser o processo de fragmentação e de deslocamento que põe em questão a afirmação de um único sujeito feminista e um único sujeito homossexual. Processo similar ao surgimento dos movimentos *queer* diante dos movimentos homossexuais e feminista norte-americanos a partir da década de 1980. É o período em que se rebate a normalização da revolução com a proposta de coletivizar o ânus ao invés de fechá-lo. Entre 1968 e 1988 se inventam, segundo o autor, as políticas do ânus como agenciamentos coletivos frente as (bio/tanato) políticas de guerra que até então haviam sido as formas tradicionais de governo da sociedade.

Preciado (2009) destaca que as micropolíticas *maricas*, *bolleras*²⁷, travestis e transexuais que se opuseram ao modelo tradicional de política como guerra, propuseram um novo de modelo de política, principalmente, em relação ao ânus, que agora aparece como um orifício antissistema caracterizado no eixo de políticas contra-biopolíticas. Pode-se falar que o Reizado, como tradição de experimentações poéticas, lúdicas, corporais, pode proporcionar a revolução anal no contexto da cultura popular? De que forma estratégias corporais podem desenhar outros enunciados performativos? Como o encantamento se relaciona com os processos técnico-semióticos do atual regime farmacopornográfico de gênero?

1.5.1. Estratégias do corpo, enunciados performativos

²⁵ “Coisa de homens e não uma simples bicha. A esquerda define seus limites: nem bichas, nem travestis, nem drogas, só álcool, sua masculinidade e suas chichas”. Tradução nossa.

²⁶ “As únicas que necessitavam da revolução para sobreviver”. Tradução nossa.

²⁷ Termo em espanhol utilizado de forma pejorativa para se referir às lésbicas. No Brasil, uma palavra similar seria “sapatão”.

Após considerar os questionamentos de Pereira (2012) diante do pensamento Preciado e das reflexões de Foucault sobre se, uma leitura do *queer* nos trópicos, poderia de fato nos tornar objetos do farmacopornopoder ou se existem saberes subalternos capazes de aproximar ou torcer o *queer* em uma perspectiva localizada, reflito sobre a posição dos brincantes LGBTQIA+ nos cordões de Reisado, em Juazeiro do Norte, no contexto das singularidades de cada grupo, sobretudo, em possível movimento não só por uma gramática diferente para o corpo, mas também pelos os espaços que o mesmo corpo pode se deslocar legitimamente.

Uma vez que para o autor não há como desvencilhar os corpos de suas histórias locais, interessa no pensamento de Pereira (2012) o movimento no qual que ele propõe fazer, pela autodesignação *queer*, não só diante da alteração adjetiva pejorativa do termo, mas também nas formas agenciadoras locais das qualidades desse adjetivo. Ao tomar o *queer* também como verbo, no esboço do autor, entendo que os brincantes LGBTQIA+ podem fazer um movimento de autodesignação no contexto localizado a partir do rebate aos códigos herdados pela tradição em que eles pertencem.

Nesse contexto, mostra-se que “o ato performático muda; o que incomoda e abala é a mudança, não só porque altera os sujeitos que enunciam, mas porque insere a probabilidade de transformação” (PEREIRA, 2012, p. 373). Assim, os brincantes podem transformar e reivindicar, já na esteira de Butler (2015), não só a possibilidade de relatar a si mesmo, mas também de revelar a sua condição de aparecimento e de representação do seu gênero no contexto da precariedade.

No limiar da precariedade e da performatividade de Butler (2018), posso retomar a perspectiva de Pereira (2012) e relacioná-la com o encantamento do brincante de Barroso (2013), principalmente, pelos entrelaçamentos entre a dimensão desencantada. No caso, diante da vulnerabilidade corporal dos brincantes em evidenciarem o corpo desencantado e dom de brincante, vale perceber como o dom adquirido parece escapar do formato biotecnológico por proporcionar uma vivência da performance corporal pelo ensejo ritual, ou seja, mais distantes das tecnologias do gênero.

Desse modo, trabalho a noção de transviado de Bento (2017) ao invés de *queer* para perceber a agência e a mediação em que os corpos dos brincantes LGBTQIA+ deslocam o espaço de abjeto para político. É possível compreender pela forma como os brincantes se encantam a partir do contexto da mediação que condiciona os seus corpos irreconhecíveis para a ação que os tornam reconhecíveis. Na interpelação dos Mestres, percebem-se que os saberes populares, místicos e locais que constroem, através da própria

condição de abjeção e de legitimidade, gramáticas de gênero e sexualidade que aparecem como “reconstruções de corpos por tecnologias; performances rituais nas quais os corpos estão no centro, perfazendo um processo de evocar e produzir esses mesmos corpos” (PEREIRA, 2012, p. 383).

É a partir da produção do corpo nos cordões dos Reisados que procuro perceber um tipo de agência e de mediação no contexto de gênero e sexualidade para além da construção de um biocorpo que, por exemplo, passou por todo tipo de tecnologia e por si se denomina por um nome não binário, no caso de Francisco Batista, e agora através do encantamento, evoca “mitos, tecnologias, rituais inventando novas formas de estar no mundo” (PEREIRA, 2012, p. 383-384).

Como explica Butler (2015a) “a narrativa, portanto, deve estabelecer se o si-mesmo foi ou não foi a causa do sofrimento, e sim proporcionar um meio persuasivo em virtude do qual é possível entender a ação causal do si-mesmo” (BUTLER, 2015a, p. 24). O que se quer dizer com isso é que não há criação de si fora das normas que enquadre as formas possíveis de agir do sujeito, desse modo, o que seria a formação dos brincantes LGBTQIA+ como sujeitos se não uma forma de criação de si, ainda que relacionada?

Desse modo, diante da crítica da violência ética, a autora traz que “de tal modo a expor esses limites é precisamente se envolver em uma estética do si-mesmo que mantém uma relação crítica com as normas existentes” (BUTLER, 2015a, p. 29). O que interessa a partir do pensamento butleriano é a forma com que, em relação aos brincantes, o aspecto narrável de si mesmo possa implicar na análise para entender as violações e as respostas éticas no contexto urbano em que eles agenciam o corpo na tradição.

Ainda, no pensamento de Pereira (2012), reflito que o caminho seja “de nos encantar com a multiplicidade dos agentes e suas formas inauditas de agência, com a criatividade de suas poéticas” (PEREIRA, 2018, p. 10). Ao pensar em provocações de como torcer o pensamento de Butler, no sentido de inverter as afetações para Norte-Sul, Pereira (2018) sugere a imaginação de que, se Butler incorporasse uma Pomba Gira ou se incorporasse um santo, as análises da autora alcançariam outros horizontes, “pois seriam outros os corpos que importam e outras as materialidades” (PEREIRA, 2018, p. 11).

Nesse sentido, ao reverter um pouco a perspectiva do autor, o que interessa aqui é o que os brincantes LGBTQIA+ no eixo performativo e na condição precária podem provocar nas materialidades e nos outros horizontes sobre gênero e sexualidade. Assim como Tica que, antes mesmo dos problemas de gênero, já parecia saber que “problemas

são inevitáveis e nossa incumbência é descobrir a melhor maneira de criá-los, a melhor maneira de tê-los (BUTLER, 2016, p. 7).

Ao retomar o encantamento e o desencantamento da performance cênica da dança e ao considerar a narratividade dos brincantes LGBTQIA+, busco realizar uma reflexão contemporânea sobre a performatividade de gênero a partir dos processos que resultam na enunciação a qual reinscreve o contexto em que estão inseridos nos Reisados. Parto da teoria da performatividade de Butler (2016) para perceber de que forma o corpo desencantado dos brincantes na comunidade desafiam a fronteira entre o discurso e a conduta, com ênfase, na possibilidade da performance desempenhada por eles deslocar a posição social nas normas de gênero.

Na mesma medida em cartografo o corpo desencantado de brincantes transviados, por assim dizer, considero diante dos modos de vida e das trajetórias, a interpelação linguística que o discurso encontra no deslocamento da posicionalidade social através da performance no contexto em que estão inseridas. Assim, percebo que os enunciados performativos e descritivos (BUTLER, 2016) constituem processos de diferenciação, não só na forma como os brincantes apresentam o seu gênero, atravessado pelo discurso tradicional e pela vivência na cultura popular, mas também pela ruptura com as normas tidas pela tradição. Pois, a emergência dessas pessoas nos quilombos aparece como uma incongruência produtiva, sobretudo, nos termos de desvio das normas de gênero, por que tanto os Mestres como os demais brincantes parecem nomear as pessoas LGBTQIA+ em posição ativa e coligada nos papéis de gênero da comunidade reconhecidos pela tradição.

De que maneira, por exemplo, o jogo de espada com a participação de brincante LGBTQIA+, como cena constitutiva da performance no Reisado, na narrativa e no enunciado performativo, mantém uma relação de instabilidade e de ambivalência diante das categorias de classificação do gênero nas quais as normas pretendem designar? Os figurais e as personagens ocupadas por essa população na condição encantada aparece como uma maneira de problematizar as categorias que sustentam a hierarquia dos gêneros e oferecem um ponto de partida para questionar um sistema epistemológico de produção de saberes, uma vez que distante do eixo hegemônico, os efeitos dos processos que constituem e que diferem os brincantes, do ponto de vista da fronteira dos corpos, é politicamente construída pelo discurso tradicional na cultura popular.

De tal modo, posso dizer que a teoria performativa de Butler (2016), contribui para o pensamento sobre o estado encantado enunciado pelo corpo desencantado. “Ato de gênero que rompem as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, ocasionando

sua ressignificação subversiva e sua proliferação além da estrutura binária” (BUTLER, 2016, p. 13). Desse modo, o viés do encantamento parece produzir os brincantes performaticamente através da prática cultural, podendo reconhecê-los. Pois, acima de tudo, entendo que embora elas sejam pessoas LGBTQIA+, isso não é tudo que condiciona o que eles podem ser, mas surge como um dos elementos que podem entender a forma como o gênero se constitui nas respectivas vivências.

Por que o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e por que o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente construídas (BUTLER, 2016, p. 21).

Portanto, considero que o gênero é culturalmente construído no Reisado, principalmente, pelo fato de que os enunciados performativos do corpo encantado parecem trazer o gênero como um artifício flutuante, pois a posicionalidade social e a performance na comunidade apresentam espectros de descontinuidade em relação as normas existentes de continuidade e de coerência, na medida em que a primeira pode deslocar a segunda. Assim, percebo que no pensamento tradicional do Reisado existem matrizes de legitimidade e de inteligibilidade do gênero feminino e “nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero” (BUTLER, 2016, p. 44).

Desse modo, entendo que o posicionamento dos outros Mestres em relação aos brincantes LGBTQIA+, como traz Mestra Lúcia, em sua maioria sob o núcleo duro da heteronorma aparecem como balizadores da instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada que “exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual” (BUTLER, 2016, p. 53). Compreendo que as práticas desempenhadas pelos brincantes, dentro da própria estrutura da heteronorma, podem fazer falhas nas malhas binárias do gênero através de um deslocamento estratégico na produção das categorias de masculino e de feminino.

Associar o encantamento e a produção da identidade de gênero dos brincantes LGBTQIA+ se faz possível por que “o gênero é sempre um feito, ainda que não seja uma obra de um sujeito tido como preexistente a obra” (BUTLER, 2016, p. 56), nesse caso, vale dizer também que essa identidade é performativamente construída pelas próprias expressões dos seus resultados em performance.

Quando os brincantes relatam a boa recepção dos Mestres, a exemplo do relato de Germano como instrumentista, e justificam o reconhecimento através da incorporação de uma figura como artifício de uma conduta desviada da norma, entendo que a prática cultural enunciada pelo seu discurso aparece como uma repetição subversiva que pode questionar a própria prática reguladora da identidade. “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser” (BUTLER, 2016, p. 69).

Como ponto de partida, os enunciados descritivos podem evidenciar as práticas comunitárias condicionadas pelas noções tidas como genéricas, desde a separação do Guerreiro como tradição de mulher e Reisado como tradição de homem, e os enunciados performativos podem compor ditos rituais como a incorporação de uma Rainha por uma mulher trans. Ambos enunciados parecem explicar e localizar esses atos nas estruturas compulsórias criadas pelas forças da aparência social do gênero.

A afirmação dos brincantes como corpo desencantado e a autodesignação com encantamento apontam para a falha da norma na medida em que revelam que a coerência do gênero na estrutura binária é sempre considerada, segundo Butler (2016), como ficção reguladora que consolida e naturaliza regimes de poder diante do corpo. Isso contribui para a reflexão diante da “possibilidade de subverter e deslocar as noções naturalizadas e reificados do gênero que dão suporte à hegemonia masculina e o poder heterossexista” (BUTLER, 2016, p. 70). De que forma os atos dos brincantes LGBTQIA+ em cena podem, através da performance, alterar a posição dos sujeitos que anunciam? “Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais como performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER, 2016, p. 235)

“Porque os corpos são diversos, pois os mediadores são outros e a biotecnologia se mescla com entidades e deuses que conformam outro corpo; e, ademais, a forma de agir (a agência) não é a mesma em todos contextos ou independentes das histórias locais” (PEREIRA, 2012, p. 388). Assim sendo, entendo que os mediadores na forma de agir dos brincantes LGBTQIA+ são diversos, indo desde as práticas que limitam os corpos como as práticas que coligam os mesmos.

O encantamento se mescla aos aparatos biotecnológicos e conformam outra capacidade ao corpo produzido pelo discurso popular tradicional. Portanto, não haveria como se aplicar uma proposta como a de Preciado (2018), referente ao farmacopoder, na

análise dos enunciados performativos dos brincantes LGBTQIA+, uma vez que as variantes da sua própria teoria e o bojo do biopoder na coação dos corpos é, por si, algo que precisa ser cartografado por outros modos de estar e viver a vida. Desse modo, considero que a teoria proporciona uma reflexão sobre a performatividade tradicional na potência do encantamento.

Como sugere Pelúcio (2016), “nossa produção é aquela gestada nas fronteiras, na ambiguidade das margens, do estar aqui e lá a um só tempo. Dos riscos que o entre-lugar apresenta, mas também da riqueza que essa experiência proporciona” (PELÚCIO, 2016, p. 134). Assim, posso dizer que o pensamento de fronteira no eixo da performance das brincantes LGBTQIA+ parece desestabilizar as experiências no âmbito de gênero e sexualidade para além da produção biotecnológica dos corpos, trocando as tecnologias do gênero pelos saberes populares dos improvisos do Reisado, das rimas dos Mestres e dos quilombos puxados pelos brincantes.

1.5.2. A assembleia do Reisado

“Como transitar de uma teoria da performatividade de gênero para uma condição sobre vidas precárias?” (BUTLER, 2018, p. 34). O questionamento da autora se aproxima do propósito da pesquisa na medida em que considera a possibilidade de um efeito subversivo ser produzido diante as normas de gênero enviesadas na cultura popular, e, também desenvolve a pretensão de alcançar a questão do direito de aparecer como enquadramento de coligação, principalmente, pelo objetivo de evidenciar a performance de agentes culturais LGBTQIA+ nos Reisados.

Se anteriormente, na análise da performatividade de Tica como Rainha no Reisado Santa Helena, foi possível perceber que, no momento da enunciação do figural ocupado por ela durante o rito do Ciclo de Reis 2018 algo acontece e traz o fenômeno à existência pelas dissidências sexuais e de gênero, agora o ponto de partida da investigação pretende alcançar os enlaces entre performatividade e precariedade desenvolvidos por Butler (2018), na forma com que a política de gênero e a condição das vidas precárias podem coligar as minorias sexuais e de gênero dentro dos grupos de Reisado em diversos bairros de Juazeiro do Norte.

Para a autora, “a performatividade é um modo de nomear um poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação ou de acionar um conjunto de efeitos” (BUTLER, 2018, p. 35). Desse modo, percebo não só como Tica produz o figural da

Rainha, mas também como o figural de Rainha enuncia Tica, levando em consideração os modos vividos de corporificação da dança e as formas como ela rompe ou reproduz normas de gênero ao não binarismo. Nesse momento, antes de adentrar na ação corpórea e plural do Reisado, ainda é possível trazer ao debate a dimensão fantasmática das normas culturais e de gênero na corporificação dos figurais pelo brincante, uma vez que o gênero, para Butler (2018) reside em nós como uma fantasia, ou, de certo modo, encantamento.

Quando Tica explica que nasceu “mais feminina do que masculino”²⁸ por ter nascido de papo para cima devido à concepção da parteira de quem nasce de papo para cima é mulher e quem nasce de papo para baixo é homem, parte da fraqueza da norma é revelada pelo discurso tradicional. Não só nesse momento, mas quando os atos corporais de Tica na dança evidenciados pela performance, delineiam atos performativos em um figural tido como feminino, pensa-se que apesar da obrigação de reproduzir o gênero em conformidade, de forma involuntária, algo pode dar errado no sentido da representação. Logo, formas de resistências se desenvolvem, como explica a autora, “abrindo caminhos para formas de viver o gênero que desafiam as normas de reconhecimento predominante” (BUTLER, 2018, p. 39).

De forma sucinta, ao considerar o percurso da análise da performatividade de Tica, compreendo que, no caso da Rainha do grupo Santa Helena, o gênero da brincante é performativo, ainda que condicionado a reproduzir as normas em conformidade, mas na leitura que inaugurou o gênero no corpo dela, fez-se uma bifurcação no núcleo duro da heteronorma e na reprodução do gênero da mesma. Nos modos de vida e na trajetória do Reisado os discursos encontram na própria repetição do gênero uma constante negociação de poder, a exemplo do discurso da parteira que enunciou Tica ao nascer (performativo) e com o discurso que nomeia a Rainha (descritivo), no sentido de ritualizar a performance. A performance da brincante aparece, desse modo, como modulação chave para entender como as representações repetidas correm o risco de desfazer ou refazer as normas de maneiras inesperadas, abrindo a possibilidade de reconstruir a realidade do Reisado.

Através do figural de Rainha, posso dizer que Tica desempenha um exercício performativo do direito de aparecer, ou seja, “um direito que afirma e instaura o corpo no meio de um campo político e que, na sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea” (BUTLER, 2018, p. 17). Porém, de que forma a resistência de Tica agencia micropolíticas de gênero, uma vez que nem todos podem aparecer em forma

²⁸ SILVA, Francisca da. Entrevista concedida em Juazeiro do Norte, Ceará, 13 de dezembro de 2016.

corpórea? Além disso, de que maneira a operação do poder, visto como performativa, modifica a relação entre o reconhecível e o irreconhecível, uma vez que o corpo de Tica sai da condição de abjeto, por ser lido como inteligível no dualismo binário masculino e feminino, para a condição de ação política através do exercício performativo do direito de aparecer como Rainha?

Quando Butler (2018) postula sobre o corpo político, retomo a noção do improviso cênico do Reisado como elemento central da performance tradicional da dança visto por Barroso (2018). Não só nas relações de poder que são representadas no Reisado, mas também na reunião dos corpos em assembleia e os significados políticos que são transmitidos pelas manifestações, aparecem ações corporificadas que possuem caráter plural, ou seja, o Reisado pode ser uma forma de performatividade corpórea, pois mesmo o ato da fala, como explica Butler (2018), está implicado nas condições corpóreas de vida.

Se a performatividade é com frequência associada ao desempenho individual, pode se provar importante reconsiderar essas formas de performatividade que operam apenas por meio das formas de ação coordenada, cujas condições e cujo objetivo são a reconstituição de formas plurais de atuação e de práticas sociais de resistência (BUTLER, 2018, p. 15).

Portanto, vale dizer que a performance de brincantes LGBTQIA+ no Reisado aparece como uma forma de contestação, ao mesmo tempo que toma a condição precária no limiar da performatividade como uma condição estimulante. O que se quer dizer com isso é que quando o figural de Rainha, enviesado pelo encantamento (BARROSO, 2013), possibilita Tica sair do eixo abjeto, ou seja, descartável, para o eixo político da ação. A aparição corpórea de Tica na dança já tem um significado antes de qualquer reivindicação particular que se faça.

Além disso, é possível levantar, pela noção de encantamento do brincante de Barroso (2018), que “existe uma força indexal do corpo que chega com outros corpos a uma zona visível” (BUTLER, 2018, p. 15), e essa mesma força pode desempenhar pela manifestação do Reisado como representação corpórea plural, uma política de coligação entre outros brincantes LGBTQIA+, a exemplo dos encontros de Pinto, Manul, Thais, Letícia, Levi Sousa e Pedro Silva. Para entender o trânsito de uma teoria da performatividade de gênero para uma condição sobre vidas precárias diante da performance LGBTQIA+ nos grupos de Reisado, recorro ao que Barroso (2018) considera o riso do mundo invertido no brincante e ao que Butler (2018) entende por movimento contra a precariedade.

Se, para o primeiro autor, “o riso brincante é, por isso, o riso do mundo invertido, afinal ele trata de forma vulgar os assuntos tidos como mais graves, e de forma grave os assuntos tidos como mais vulgares” (BARROSO, 2018, p. 242) e para Butler (2018), os corpos reunidos podem dizer não somos descartáveis, mesmo quando permanecem em silêncio. Essa possibilidade de expressão é parte da “performatividade plural e corpórea que devemos compreender como marcada por dependência e resistência” (BUTLER, 2018, p. 24). Assim, é possível considerar que o estabelecimento de micropolíticas de gênero no Reisado possibilita condições legítimas de aparecimento.

“Essas condições de aparições incluem as condições de infraestrutura para a encenação bem como os meios tecnológicos para capturar e transmitir uma reunião, um encontro, nos campos visual e acústico” (BUTLER, 2018, p. 26). Quando Barroso (2018) destaca que o riso do brincante no Nordeste é um riso coletivo “que se engendra em comunidade, que nasce da embriaguez comum, das relações íntimas e do contato corporal entre brincantes e comunidade” (BARROSO, 2018, p. 242), retomo as formas como Butler (2018) entende que a solidariedade afirma a dependência mútua, a dependência de infraestrutura e de redes sociais viáveis para a improvisação de elaborar formas coletivas de abordar a condição precária.

Nesse caso, posso dizer que a forma como rito do Reisado toma o corpo em rito cômico (BARROSO, 2018) aparece não só representada, mas também antagonizada a condição precária do formato de assembleia da performance do Reisado. Com a participação de brincantes LGBTQIA+ como Francisco Batista, Manul Marinho, Thais da Costa e Letícia no grupo Estrela Guia da Mestra Lúcia no bairro João Cabral e no grupo Sagrada Família do Mestre Xexéu no bairro Pirajá, assim como Tica no grupo Santa Helena no bairro Frei Damião.

O que se pretende é cartografar a articulação através das lutas desses corpos aliados na tessitura de redes de poder-resistência na tradição popular, ou seja, procuro acompanhar os processos de subjetivação marcados pelo regime de precariedade, não só nas formas de interdependência para a realização do cortejo cênico, mas também nas micropolíticas estabelecidas pelo caráter corpóreo da ação e da expressão social que alcança a performatividade corpórea e plural do Reisado. Pois, como explica Butler (2018), as condições de precariedade comprometem as condições de ação, porém para a performance do Reisado Estrela Guia, o que significa agir em conjunto? Como o conjunto dos corpos na arte popular pode desestabilizar o domínio coercitivo da vida generificada?

Quando os corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas pelas condições precárias (BUTLER, 2018, p. 17).

Por um lado, a preocupação com a dissidência sexual e de gênero no Reisado continua, porém segue com o enquadramento do regime de precariedade que, ao definir quem pode aparecer no espaço público, limita a ação pelas condições que são oferecidas para o brincante agir em cena. O reconhecimento de Mestre Lúcia da condição de Francisco Batista, como costureira, ex-Contramestre e até Reis e o reconhecimento de Mestre Xexéu como Contraguia, mostra que ele ganha um estatuto reconhecível pela condição de brincante, ou seja, um estado legítimo dentro do cordão do Reisado. Como explica Butler (2018), “se aceitarmos que existem normas sexuais e de gênero que condicionam quem vai ser reconhecível e “legível” e quem não vai, podemos começar a ver como os “ilegíveis podem se constituir em grupo, desenvolvendo formas de se tornar legíveis para os outros” (BUTLER, 2018, p. 45). Nesse caso, a exposição comum que Mestre Lúcia condiciona a Francisco se torna base para a resistência dos brincantes.

Talvez Butler (2018) pudesse considerar que o Reisado possa falhar na esfera do aparecimento, principalmente, pelo fato de que o campo em que a tradição agencia no brincante aparece regulado por normas de reconhecimento, muitas vezes, hierárquicas na dimensão corpórea e performativa. Mas ainda assim, afirmo que a forma como os sujeitos são passíveis de reconhecimento do Reisado, a exemplo do grupo Estrela Guia, apresenta um modo de apresentação para aquele gênero a partir do modo com que a dança se corporifica no brincante, não a partir da generificação dos códigos que preconizam que a vida só possível de ser brincada no sentido corpóreo das normas de gênero. Parece que Mestre Lúcia, como agente que condiciona pela interpelação linguística a esfera da aparição, não está interessada em decifrar a norma ou regular o controle da mesma. Isso se aproxima do que Butler (2018) discute sobre a possibilidade da ação corporal concentrada ressignificar princípios de liberdade e igualdade.

Assim, consideramos a performance do Reisado antes de tudo um exercício performativo que, ainda condicionado por um regime de precariedade, assinala, mediante a posição de alguns grupos como a do Estrela Guia e do Santa Helena, uma proposição plural e corpórea para o direito de aparecer de pessoas LGBTQIA+ e para a apresentação

do seu gênero em dissidência com as normas codificadas na cultura popular. Portanto, os formatos de assembleia dos referidos grupos mobilizam ação e resistência pelo viés do conjunto e torna a posição de ativamente precários para a consolidação de uma base ativamente resistente, enviesada pela arte.

A performance de Francisco e Manul no Reisado, por exemplo, se aproxima do que Butler (2018) considera ser a produção de uma fenda na esfera do aparecimento, por desestabilizar os diferenciais de poder pela esfera que se constitui a reivindicação. Pois, é possível “chamar de performativo tanto esse exercício de gênero quanto a reivindicação política da igualdade corporificada, a proteção contra a violência e a habilidade e se mover junto e dentro dessa categoria social no espaço público” (BUTLER, 2018, p. 59). Assim, as comunidades LGBTQIA+ que se formam dentro dos Reisados, quando se unem em performance no formato de assembleia começam a encenar outras ideias de cultura popular, de brincante e de Reisado.

Se para Butler (2018) é importante que a reivindicação seja feita em público, nas ruas, o cortejo de Reis e os ensaios dos grupos nos terreiros de Reisado aparecem como esferas fissuradas pela política de gênero e pelo direito de aparecer, pois é um modo como a população sem fala pode não só falar, mas também agir a fim de criar condições de existência e resistência. Pois, como sugere a autora, “não é uma questão de primeiro ter o poder e então ser capaz de agir, algumas vezes é questão de agir, e na ação, reivindicar poder de que se necessita” (BUTLER, 2018, p. 65).

No Reisado, a precariedade na qual os corpos vulneráveis estão submetidos é uma condição social, não uma identidade, pois é interessante que além da identificação, a mobilidade da condição precária produza alianças potenciais entre os que não se reconhecem e os que se pertencem. Isso foi citado por Francisco quando ele retrata os encontros com os outros brincantes que nunca haviam conversado com ele e nem tiveram oportunidade de discutir sobre seu gênero.

Nesse sentido, posso dizer que o Reisado possibilita pelo viés da arte o exercício público do gênero. O discurso de Mestra Lúcia e de Mestre Dedé, por exemplo, se aproximam do entendimento de que a condição de precariedade é diferencialmente distribuída e que dentro da tradição popular pode não haver esquemas regulatórios que impossibilitem a resistência coletiva contra precariedade a partir da dissidência sexual e de gênero.

As alianças que tem se formado para exercer os direitos das minorias sexuais e de gênero devem, na minha visão, formar ligações, por mais

difícil que seja, com a diversidade da sua própria população e todas as ligações que isso implica com outras populações sujeitas a condições precárias (BUTLER, 2018, p. 77).

O que Butler (2018) chama de aliança é a estrutura da nossa própria formação subjetiva em alinhamento com o outro e as tessituras culturais que envolvem o contexto da ação. Na noção das singularidades e das invenções de Albuquerque Junior (1999) sobre a cultura e arte nordestina, posso associar a noção de alianças e a política de coligação de Butler (2018) para se pensar a insuficiência identitária do gênero em mobilização, uma vez que as assembleias desempenham na ação corpórea coletiva, conjunções transitórias e fluídas, sem o pretexto de determinar, mas de reconfigurar a materialidade do espaço público e o caráter público desse ambiente.

As manifestações de Reisado em espaço público, a exemplo do Ciclo de Reis em Juazeiro do Norte, fazem com que os corpos se congreguem, se movam e falem juntos e reivindiquem o espaço, nos termos de Butler (2018). Pois, “a aliança faz surgir a própria localização” (BUTLER, 2018, p. 82). É nesse momento que os corpos, encantados pelo figural ocupado encontram nas linhas de precariedade um eixo balizador na resistência do espaço de aparecimento para uma política contemporânea das ruas. Porém, o que mantém os brincantes unidos? Quais as condições de persistência e de poder em detrimento da condição precária? Através do teatro popular como encantamento, os brincantes fazem do seu riso que evoca antagonicamente a condição precária, como explica Barroso (2018), teatro arquetonicamente delimitado da sua fala, nos termos de Butler (2018).

Nesse caso, o direito das pessoas LGBTQIA+ de brincarem Reisado passa a existir quando exercido e engaja quando aqueles que exercem agem unidos por aliança. Na fala de Mestra Lúcia, a respeito da inserção dessa população no grupo e da acusação de “desmoralizar os outros grupos”²⁹, é possível perceber que a cultura popular, de forma generalizada, pode desempenhar dentro do visível e do espaço público formas de controle do aparecimento. Os corpos dissidentes na matriz encantada do Reisado se apresentam “pela persistência do corpo contra as forças que buscam a sua debilitação ou erradicação” (BUTLER, 2018, p. 93). Os figurais como suporte no brincante podem ser sustentados por corpos produtivos e performativos, podendo persistir e agir pela aliança em busca de novos modos de pertencimento.

²⁹ SILVA, Maria José da. Entrevista concedida em Juazeiro do Norte, Ceará, dia 12 de janeiro de 2019.

Se os corpos assumem o controle do espaço público na medida em que contestam as formas legítimas políticas dentro da esfera do aparecimento, vale dizer que os corpos LGBTQIA+ aliados em regime de precariedade nos Reisados acabam “por ser tomados e animados por esses espaços existentes nos próprios atos por meio dos quais reivindicam e reconstituem seus significados” (BUTLER, 2018, p. 95). Desse modo, entendo que não só as praças ou as ruas dos bairros são as únicas “plataformas de resistência política”, como diz Butler (2018), mas também os terreiros dos Mestres que são, na maioria das vezes suas próprias casas ou suas calçadas.

A partir das falas de Francisco e de Manul é possível perceber a forma como os terreiros de Reisado possibilitam a união para as ruas na forma de alianças com o objetivo de alcançar uma esfera de aparecimento e um espaço ressignificado de legitimidade. Quando Manul³⁰ aponta que o Reisado possibilitou se reconhecer com seu gênero e quando Tica³¹ se olha no espelho dentro do vestido branco de Rainha e conta que vê uma Rainha, entendo que a condição de precariedade compartilhada pelo encantamento do Reisado situa a vida política e uma ética da convivência nos grupos para além da identificação.

É a partir disso que vale considerar sobre a vulnerabilidade corporal como uma forma de ativismo. É interesse perceber que a manifestação do Reisado se alinha à pergunta de Butler (2018) sobre “em que condições os corpos reunidos nas ruas são um motivo para comemorar?” (BUTLER, 2018, p. 138). Se para a autora os corpos são formados e sustentados pela infraestrutura e pelas redes sociais e tecnológicas, não se pode retirar o corpo das relações e nem do apoio que tem. A vulnerabilidade do corpo denota o que não pode ser previsto ou controlado e a performance do Reisado é mediada pelo imprevisto, então, reflito que a vulnerabilidade, nos termos de Butler (2018), além de conduzir a corporificação, faz parte do caráter da assembleia de apresentação do grupo.

Nesse momento, faz-se uma relação entre o encantamento (BARROSO, 2013) e a vulnerabilidade (BUTLER, 2018). Se a vulnerabilidade pode ter uma função de abertura do que não é previsível ou conhecido, em que medida ela abre, não só o rito de passagem do Reisado, entendido também pelo tempo de exceção que a comemoração instaura, mas também o corpo do brincante, e em que medida o encantamento fecha a performance de cada grupo? É possível considerar o que Albuquerque Junior (2013a) traz como fronteira no tempo de exceção que o caráter ritual de uma comemoração pode convocar.

³⁰ MARINHO, Manul. Entrevista concedida em Juazeiro do Norte, Ceará, dia 12 de janeiro de 2019.

³¹ SILVA, Francisca da. Entrevista concedida em Juazeiro do Norte, Ceará, dia 6 de janeiro de 2018.

Principalmente, a partir de “uma ação que só se pode realizar acompanhado, uma ação que convoca e exige a presença de um outro” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013a, p. 386)

Diante desse cruzamento teórico, procuro raciocinar aportes para se pensar na função do corpo em “se abrir para o corpo de outra pessoa, ou de um conjunto de outras pessoas, e por essa razão os corpos não são o tipo de entidade fechadas em si mesmas” (BUTLER, 2018, p. 163). Com o objetivo de começar a pensar a noção de pluralidade com performatividade e interdependência, pretendo trazer o Reisado como uma condição de corporificação social. Ainda que para Butler (2018) o corpo seja um recurso, porém esgotável e não mágico, parto do terreiro de Reisado para alcançar a reflexão de que o encantamento no corpo do brincante na política de coligação pode evidenciar uma matriz mágica. No que diz respeito às alianças estabelecidas pelos corpos aliados LGBTQIA+, vale recorrer ao conceito de convivialidades performáticas e ao bojo biotecnológico de Rosa (2017).

A exemplo do Reisado de Mestra Lúcia, percebo que o seu grupo “se encantou” através de uma matriz mística da leitura da mãe no enunciado performativo que inaugurou o Reisado Estrela Guia, ainda sem recursos para crescimento e sem sustentação para a ação corpórea e vocal dos brincantes no grupo, ou seja, posso dizer que o encantamento permite, ao retomar os ensaios do grupo com baldes plásticos, centrados em um regime de precariedade, alargar a condição que Butler (2018) traz como não mágica do corpo e o caráter encantado da assembleia.

O que aciona um possível dispositivo da brincadeira ao se encantar? De que forma o encantamento pode coligar, tecer micropolíticas de gênero ativas através da potência inativa do corpo em regime de precariedade, no sentido de não só se potencializar com ela, mas também lutar contra ela? Os terreiros de Reisado, nos moldes de Preciado (2018) poderiam induzir os brincantes LGBTQIA+ a uma experimentação (cantoria, danças e batalhas), intoxicação voluntária (encantamento e desencantamento do brincante) e mutação (ressignificação do rito, engessado no rígido arranjo religioso e nos esquemas regulatórios das normas) nas dissidências sexuais e de gênero para a configuração de um Reisado dissidente?

1.5.3. O encantamento na era farmacopornográfica

Como um protocolo de intoxicação voluntária à base de testosterona sintética, Preciado (2018) esboça o que se aproxima da noção de manual bioterrorista de gênero em escala molecular ao analisar a biopolítica na era farmacopornográfica. Como explica Münchow (2014), o autor nomeia um terceiro regime de saber-poder, nem soberano e nem disciplinar, guiado pela realidade biotecnológica em um formato *pop* de excitação-frustração. O regime farmacopornográfico põe em questão a diferença entre dispositivo e ser vivo, pois na abordagem do farmacopoder, o ser tecnovivo aparece como um dispositivo construído tecnopoliticamente.

Nesse cenário, a produção de poder e do sujeito se distancia, segundo Preciado (2018), da descrição dos mecanismos disciplinares de Foucault (1987), pois a compreensão do espaço e do corpo, exige uma nova teoria biopolítica capaz de decodificar o caráter pop-técnico-científico que se interliga através de processos semióticos-técnicos e produz a subjetivação do sujeito farmacopornográfico. Se os corpos “já funcionam, e de maneira inesgotável, como fontes carnis e digitais de capital ejaculatório” (PRECIADO, 2018 p. 52), a era farmacopornográfica, diante do excitar e controlar, transforma a cooperação sexual em principal força produtiva com o controle da reprodução. Para o autor, a produção sexual implica no controle detalhado das forças de reprodução, interligadas a vigilância e o controle da gestão biomidiática da subjetividade.

O programa farmacopornô que, de acordo com o autor entra em processo na segunda metade do século XX, especificamente no cenário pós-guerra, se situa na leitura da noção de gênero que produz masculinidades e feminilidades como artefatos originados pelo capitalismo industrial. Portanto, a categoria gramatical do gênero passa a englobar processos técnicos entre a ferramenta clínica e o processo diagnóstico. Da caneta esferográfica aos satélites de telecomunicações, as utilizações de técnicas se derivaram para modificarem o corpo e/ou produzirem de forma intencional a subjetividade em uma ordem generificada da biopolítica preexistente.

Da passagem do final do século XIX para o início do século XX, Preciado (2018) pontua que foram desenvolvidas por outra ótica distante das técnicas rígidas de controle de normatização dos corpos, novas técnicas farmacopornográficas que não possuíam mais caráter exterior ao indivíduo e sim interior. O biocapitalismo aparece na produção do gênero de forma íntima, tóxica e mutiladora.

Ao considerar o gênero como um artefato industrial biotécnico, o autor considera as tecnologias de gênero, pelos fatores econômicos e políticos, produtos de uma Disneylândia farmacopornográfica, em outro momento, denominada pelo mesmo como

o inverso da castração anal, a *Disney-heterosexual-land* como parque dos homens castrados de ânus (PRECIADO, 2009). O naturalismo sexual, nessa perspectiva, acaba sendo fabricado “em escala global como produtos de indústrias midiáticas, endocrinológicas, cirúrgicas e do agronegócio” (PRECIADO, 2018, p. 111). O regime sexo-gênero, produziu na era do farmacopoder, pênis e vaginas como biocódigos de poder e conhecimento, reguladores ideais de ficções biopolíticas e de gestão de vida. Nesse sentido, “o corpo farmacopornográfico não é uma matéria viva passiva, mas uma interface tecno-orgânica, um sistema tecnovivo segmentado e territorializado por diferentes tecnologias políticas (textuais, informáticas, bioquímicas)” (PRECIADO, 2018, p. 124).

Mesmo ao deslocar o olhar disciplinar para o olhar autodisciplinado, Preciado (2018) explica que não ocorreu uma sucessão de modelos diante da mutação do gênero, pelo contrário, os regimes soberanos, disciplinares e farmacopornográficos aparecem interligados em intensidades diferentes, portanto, são detentores de eficácias diferentes na produção do tecnocorpo. Uma bioficção, na leitura do autor, não produz um corpo sem órgãos e sim um corpo com órgãos heterogêneos incapazes de serem acoplados em uma só pele.

Assim, por um sistema semiótico-técnico, o capitalismo contemporâneo tem feito o corpo testemunhar o surgimento de novos órgãos, produzidos pelas tecnologias do corpo. O gênero farmacopornográfico, deste modo, desvela um sistema operacional visto por Preciado (2018) como um modelo neoliberal psicopolítico subjetivo capaz de potencializar e produzir sujeitos que pensam em si e agem individualmente, que se autocompreendem no sentido de se autogerirem. Ocorre uma passagem do indivíduo para uma propriedade privada, vigiada por cercas elétricas metafísicas.

Se anteriormente Preciado (2009) faz uma leitura da castração anal como técnica de tornar o corpo privado, na era farmacopornográfica, o ânus não é só castrado, como também codificado. O farmacopoder desenha um gênero em redes de materialização biopolíticas, em que segundo o autor, se reproduz a fim de se consolidar socialmente como espetáculo, em imagem em movimento, *design in process*, por vias de cibercódigos. “O tecnogênero é biocódigos público, científico da comunidade em rede” (PRECIADO, 2018, p. 128).

Quando o autor afirma isto, pode-se dizer que as sociedades contemporâneas são laboratórios sexopolíticos que fabricam gênero. Portanto, o gênero não se reduz a performance, mas se estende a tecnologia política ou como alertou anteriormente Preciado (2014), o gênero não é só meramente performativo, mas como também

prostético, materializado no corpo. Ultimamente, o regime farmacopornográfico articulou um caráter prostético do gênero e alçou uma compreensão de próteses de subjetivação (PRECIADO, 2018).

Se Butler (2016) apontou para uma leitura performativa de coerção diante da heterossexualidade compulsória, Preciado (2018) enfatizou os processos de produção tecnobiopolíticos no controle das regulações farmacopornográficas. A masturbação, antes coibida pelo fechamento do ânus e o surgimento do corpo privado (PRECIADO, 2009), opera nesse cenário atravessada pelo regime sexual disciplinar do século XIX, dispositivo da sexualidade e de aliança (FOUCAULT, 1988), e, desloca através da indústria midiática com a invenção da Pílula e o processo de pornificação do trabalho, o maquinário tecnovivo em cooperação.

A maquinaria heterossexual (PRECIADO, 2014) produziu a mecanização e a domesticação dos orgasmos masculinos e femininos, respectivamente. O primeiro, acabou codificado pela pornografia e o segundo, medicalizado e entendido como histérico pelas instituições sociais de normatização. O corpo docilizado (FOUCAULT, 1987) foi preparado para a criação de um regime biopolítico que utiliza o sexo, a sexualidade e a identidade sexual como produção e governo da subjetividade. Em uma leitura contemporânea da norma social, Preciado (2018) destaca que os espaços disciplinadores habitam os corpos.

O homem contemporâneo, segundo o autor, vive uma época tecnotesto que o controle *pop* engloba os modos de subjetivação na era farmacopornográfica. O objetivo de Preciado (2018) ao mencionar a invenção dos hormônios e o desequilíbrio biopolítico, seria mostrar a produção molecular como moeda de transação diante dos usos dos corpos. Se na era farmacopornográfica o *viagra* aparece como prótese molecular normativa que repara a impotência do corpo masculino como produtor de esperma, a pílula aparece no corpo feminino como um sistema público reprodutivo.

A rotina de tomar pílulas hormonais na era farmacopornográfica agencia, segundo Preciado (2018), uma industrialização do espaço doméstico, sendo a representação de um “dispositivo para a autovigilância doméstica da sexualidade feminina, como uma mandala molecular, endocrinológica e de alta tecnologia, um livro de horas ou os Exercícios espirituais de Santo Inácio de Loyola” (PRECIADO, 2018, p. 213). Assim, como exemplo de controle *pop* da subjetivação, a pílula é vista por Preciado (2018) como um laboratório farmacopornográfico distribuído no espaço doméstico no posto hormonal. Diante disso, o autor faz uma releitura do panóptico foucaultiano como tecnologias de

subjetivação arquitetônicas que produzem sujeitos e atuam como dispositivos performativos. Nesse caso, o biopoder possui caráter interior ao indivíduo, ainda que desenhe exteriormente uma economia libidinal e articule um modelo sexopolítico do farmacopoder.

Podemos pensar a pílula como um panóptico químico leve, portátil e individual com o potencial de mudar o comportamento programar ações, regular a atividade sexual, controlar o crescimento da população e a pureza racial e redefinir a aparência sexual (refeminizando-a sinteticamente) de corpos que se auto administram a substância-embalagem (PRECIADO, 2018, p. 220).

Em reação ao processo de capitalização de identidades *queer*, Preciado (2018) aponta que uma possível emancipação farmacopornográfica de corpos subalternos só seria viável com o envolvimento, o acesso, a circulação e a interpretação dos biocódigos somatopolíticos que constroem ficções convencidas da condição natural de biomulheres e biohomens. Simultaneamente, o autor entende que o termo *queer*, aparece cada vez mais submetido ao processo de comercialização e decodificação diante do mercado neoliberal.

Preciado (2018) ressalta estratégias que já poderiam ser consideradas “ativismo farmacopornográficos” no contexto neoliberal, ao lado de uma produção política crítica transfeminista e da produção de subjetividades dissidentes. Como resposta ao uso predatório dos corpos, seria necessário combater dispositivos geopolíticos e culturais na produção das micropolíticas de gênero. Retomar as multidões *queer* (PRECIADO, 2011) como eixo balizador de uma possível revolta dos ânus não castrados (PRECIADO, 2009), seria prover a habilidade de *hackers* de gênero, capazes de desempenharem estratégias *gendercoptyleft*, ou seja, de traficarem os reparadores de biocódigos *coyleft* farmacopornográfico.

Portanto, se vale recorrer a teoria performativa da assembleia (BUTLER, 2018), para estabelecer aliança entre corpos na criação de “novas ficções somatopolíticas tão estranhas quanto o Viagra-usuário-esperma-doador ou a mulher-consumidora-da-pílula-sexualmente-disfuncional” (PRECIADO, 2018, p. 238). Em aspecto geopoliticamente situado, pode-se associar a visibilidade de saberes locais das passagens dissidentes, no sentido em que Lustosa (2016) propõe na elaboração do manifesto traveco-terrorista que aponta a fala como enunciado de inadequação dissidente forjada numa cultura de colonização como modos de subversão periférica.

Pelúcio (2016) ao enfatizar estratégias cucarachas para não higienizar o cu de Preciado no Brasil, aponta uma reflexão para a possibilidade de neutralizar o regime farmacopornográfico através de doses de ayusca e devolve: “farmacopolítico quem, cara pálida?”. Nesse sentido, de que forma o encantamento na cultura popular, vista como ameaçadora para os códigos técnico-semióticos pode neutralizar os efeitos do regime farmacopornográfico através dos usos dos corpos em cena no Reisado?

1.6. O apito escava o *queer*? Saberes-ruído nos quilombos

Segundo Mombaça (2016), a oposição macroestrutural do eixo Norte e Sul contribuiu para o apagamento das tensões do eixo Sul-Sul, portanto, produziu modos de dominação epistemológica, também considerada ética e política. É interessante estabelecer uma conexão entre o pensamento da pesquisadora e as reflexões de Mombaça (2015) para desmontar, a partir das produções no contexto nacional, uma gramática hegemônica da intersecção de gênero e sexualidade na ciência. Ao evocar o silêncio do subalterno, Mombaça (2015) reitera o pensamento sobre se pode ou não o subalterno falar e pergunta: “que ocorre quando umx subalternx fala?” (MOMBAÇA, 2015). A pergunta da performer e investigadorx das monstruosidades nos faz retomar a percepção de Rolnik (1998) sobre subjetividade antropofágica, principalmente, por remeter a necessidade de estabelecer cartografias de sentido, neste caso, na produção acadêmica *queer*³² nacional dos últimos anos.

Na esteira do pensamento de Mombaça (2016) sobre o desmantelamento da caravela *queer*, diante do manifesto traveco-terrorista de Lustosa (2016) e frente às reflexões de Rea e Amancio (2018) sobre a formação da crítica *queer* de cor, pretende-se evidenciar através da concentração de alta subjetividade antropofágica (ROLNIK, 1998) obras nacionais sobre o *queer* a partir do saber localizado, percebe-se as mesmas como capazes de propor um movimento disruptivo na imitação estéril de modelos.

O fato de que a cultura europeia consumida nos trópicos não funciona como cartografia de um território próprio, faz com que desinvestí-la ou investí-la apenas em parte não traga um perigo de desterritorialização tão brutal, como seria o caso para um europeu, sendo assim menos ameaçador (ROLNIK, 1998, p. 5).

³² Os estudos *queer* começaram a ser desenvolvidos no final dos anos 80 nos Estados Unidos. De acordo com Louro (2004) *queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo e excêntrico. Com caráter ativista, o guarda-chuva teórico permitiu pensar noções de performatividade e de heteronormatividade, desafiando a normalização dos estudos gays e lésbicos.

Distante do eixo acadêmico, também se leva em conta o ativismo das dissidências sexuais e de gênero (COLLING, 2018a) no Brasil nos últimos dez anos para pensar como a arte aparece como eixo norteador do pensamento científico. Quando Mombaça (2015) procura desmontar a caravela *queer* no Brasil, pretende relocalizar o hiato da crise que tem despotencializado sujeitos fora das gramáticas da produção de saber. Ao retomar o pensamento de Pereira (2012) e de Pelúcio (2012) sobre subalternidades, escolhe-se “interrogar a capacidade dos marcos hegemonicamente consolidados de reconhecer nossas diferenças” (MOMBAÇA, 2015). Desse modo, o pensamento sobre colonialidade de Mombaça (2015) questiona se um saber dominante pode escutar uma fala subalterna quando ela se manifesta.

Nos rastros indisciplinados, Mombaça (2016) propõe remapear a escuta, principalmente, nos seus vetores de ruídos e nas suas linhas de fuga que fissuram o sobreposto do que pode ser ouvido “nos termos da cultura euroamericana, colonial, heterocentrada e cisnormativa dominante” (MOMBAÇA, 2016, p. 3). Quando o autor interroga os limiares do ouvido e da escuta, delinea um gesto político-teórico rumo a descolonização do pensamento social.

Quiçá os saberes-ruído, subalternizados por regimes de verdade instaurados pelo cânone acadêmico-científico, não sejam legíveis como saberes, contudo os deslocamentos de que resultam atravessam infeciosamente as tonalidades do conhecimento, perturbando com estridências sem inscrição a escuta canônica (MOMBAÇA, 2016, p. 6).

Nesse sentido, ao considerar a potência dos saberes-ruídos na produção *queer*, leva-se em conta a noção de “clandestinidade intelectual”, proposta por Lustosa (2016) no Manifesto Traveco-Terrorista, cujo objetivo é assaltar o Manifesto Contrassexual de Preciado (2014) no sentido de propor uma nova escrita de gênero no contexto latino-americano, uma vez que de acordo com a autora “a transgeneridade no Brasil ainda é uma guerrilha difícil, calejada de feridas diárias e violências silenciosas como as que sofremos pelo colonialismo que, a custo do capitalismo e do espetáculo, invade as nossas privacidades tão dilaceradas e, muitas vezes, inegociáveis” (LUSTOSA, 2016, p. 386).

O discurso de Lustosa (2016) se aproxima do termo “*shopping queer*” de Perra (2014), desenvolvido a partir da tensão Norte contra Sul, Normal contra Abjeto, em que procura a autora procurar desenvolver uma analítica crítica do *queer*, contando que “não é o mesmo dizer na América Latina teoria bicha e dizer teoria *queer*” (PERRA, 2014, p. 6). A preocupação de Perra (2014) embasada na própria vivência e no diálogo com autores

como Žižek é de que o sistema econômico recolha as novas identidades a um perfil tido como pseudodemocrático, ou seja, neutralize a luta em uma tolerância que traduza as resistências em estilos de vida capitalizáveis.

Como saída traveco-terrorista, pode-se considerar o manifesto de Lustosa (2016) como uma reverberação das reflexões Perra (2014) e do pensamento de Mombaça (2016) pois, em constante movimento disruptivo da gramática hegemônica *queer*, os autores remapeiam enunciados dissidentes a partir de saberes localizados e transviados (BENTO, 2014). No sentido de harmonizar e de operar cirurgicamente as dimensões da contrassexualidade de Preciado, Lustosa (2016) não propõe elaborar contratos ou nomear dildos e sim escavar narrativas produzidas em coletividade a partir do monólito travesti.

O monólito travesti aparece no manifesto de Lustosa (2016) em referência a uma cena do filme “2001: uma odisséia no espaço” de Stanley Kubrick, lançado em 1968, quando a autora retrata o percurso de uma travesti na rua a partir do espanto em que “todos o observam com ar de curiosidade, sentimento que, logo em seguida, converte-se em uma espécie de indignação e um impulso de ataque/destruição” (LUSTOSA, 2016, p. 400), em comparação com a cena em que os primatas estão de frente a um monólito grande. Portanto, o que propõe a autora com o estabelecimento de “princípios babados do traveco-terrorismo” é ajuizar táticas de ocupações políticas através da transformação do espaço do sobrepujado.

“Descolonizar o corpo produtivista, imperialista, intelectual dos valores estéticos. Isso através do corpo monólito, do corpo que pela sua não inserção nos circuitos produtivistas desestabiliza o bom funcionamento do capitalismo neoliberal globalizado” (LUSTOSA, 2016, p. 404). A permuta entre os termos traveco e terrorismo aparecem, respectivamente, como contorno de reverter signos de ódios em potências de força e ir de contra os aniquilamentos desenvolvidos pelos impérios fabricantes de discursos, porém, como visto por ela, não reconciliadores de opressões.

É o exemplo que Lustosa (2016) postula no “Bafó 2” que diz: o *queer* desfaz o gênero na teoria, já a travesti desfaz na prática. Para isso, a autora traz a fala da puta e ativista transvestigenera, como nomeia Lustosa (2016), Indianara Siqueira, realizada no II Desfazendo Gênero em Salvador, Bahia, “Butler, você desfaz gênero na teoria, eu desfaz gênero na prática”. É o que também acontece com os brincantes LGBTQIA+ nos Reisados e até na forma como o cartógrafo os acompanha.

Por isso, um dos “Bafos” mais importantes da obra de Lustosa (2016) é o terceiro que declara o traveco-terrorismo como arte brasileira em guerra pela sobrevivência, pois

como explica a autora diante da expectativa de vida da travesti no Brasil, de até 35 anos de idade³³, “fomos nós quem nos autorizamos a viver, adotamos a intervenção clandestina imediata em nossos corpos e a escrita-viva por meio de processos de corte. Também a despeito da nossa expectativa de vida-capitalista, nós já nos autorizamos a viver anarquicamente” (LUSTOSA, 2016, p. 395-396).

Lustosa (2016) renuncia o termo teórico *queer* e sugere que ela pode ser bem pior na “teoria TRÁ”, ao mesmo tempo que pretende instaurar o eixo “sudaca” na explanação de campos poéticos e no controle do discurso-corpo. Nesse momento, retoma-se as contribuições de Perra (2014) sobre as formas com que o *queer* interpreta e coloniza as dissidências “sudacas”. “Instala-se assim uma zona de produção de absurdidades e de enunciações coletivas que põe em evidência lugares e corpos não instituídos pela verdade única do sistema de designação de gênero ocidental” (LUSTOSA, 2016, p. 401).

O “Bafo 5” do manifesto traveco-terrorista ressalta que não adianta realizar uma castração antropofágica, por isso, pretende realizar “compulsoriamente o tratamento hormonal e esculturas vaginais nos corpos” (LUSTOSA, 2016, p. 397) de autores como Marx, Hegel e Foucault, pois, o terrorismo da pessoa chamada de traveco aparece no manifesto como:

uma posição filosófica de escavamento das suas frequências não-binárias e também uma não aceitação dos modos de vida cisgênera como verdade única. Terrorismo como uma desfeitura (sic.) das armas coloniais através do erro, da desordem e da produção de uma contraconduta que incomoda, que agride, que é bombardeada, porém, que resiste (LUSTOSA, 2016, p. 398).

Quando Lustosa (2016) diz por último com o “Bafo 15” que “não se nasce mulher, torna-se traveca”, a autora faz um assalto ao pensamento de Beauvoir e reinterpreta, pelo viés da própria dissidência, uma gramática hegemônica que se alastra de forma clandestina “sem autorização nem suporte material” a partir do ato-monólito da travesti. É possível retomar também o pensamento de Mombaça (2015) sobre o desmonte crítico de uma geopolítica do conhecimento sintonizada em produzir efeitos de subalternidade, pois como explica x performer, “a produção teórica *queer* brasileira deve desafiar, desde as margens, os postulados projetados como verdade pela colonialidade do saber” (MOMBAÇA, 2015).

³³ OLIVEIRA, Joana. “Estou fazendo hora extra no mundo”: o inesperado cotidiano da velhice trans”. El País Brasil. 22 de junho de 2019. São Caetano, São Paulo. Ver mais em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/19/politica/1560972279_749450.html>. Acessado no dia 11 de janeiro de 2020.

Na resistência de pensar em fora de caixas, desenvolve Perra (2014), vista por ela mesma como “pluralmente oprimida e desorientada entre tanta nova erudição que mescla e desestabiliza” (PERRA, 2014, p. 4), um processo de escavação próximo dos moldes traveco-terrorista de se questionar: “serei um monstro sexual normalizado pela academia dentro da selva de cimento?”, ou “serei uma travesti sodomita lésbica ardente metropolitanizada?”. Os saberes-ruídos provocados pelas contribuições de Perra (2014) e de Lustosa (2016) na gramática *queer* aparecem na dissidência sexual e de gênero no contexto Sul-Sul latino-americano e brasileiro como “corpos arma, palavras gatilho”.

Assim, entende-se que a alta subjetividade antropofágica proposta por Rolnik (1998) pode ser endossada pelo terrorismo-saber, perspectivo-travesti, tupi-viado e até brincante-transviado, no sentido de reverter a elite *queer* diante de um processo de escavação “trans-antropofágico”, como explica Lustosa (2016). Seria possível transformar a vacina antropofágica em bomba de efeito moral: corpo-desconformidade-protesto? À vista disso, entende-se que o corpo aberto coletivo travesti resiste não só normalização, mas também a noção vanguardista e fetichista diante da “exotificação de subjetividades colonizadas” (LUSTOSA, 2016, p. 388). Pode o *queer* ser trans-antropofágico ou invés de escambo entre Norte-Sul? Como a reflexão sobre brincantes LGBTs+ pode contribuir para o debate na cultura popular?

No sentido de fazer uma tradução cultural dos estudos *queer*, Bento (2014) sugere o termo estudos transviados, no sentido de produzir “contradiscursos que irão propor uma nova interpretação para a relação entre corpo-sexualidade-gênero e irão estabelecer uma forte disputa com o mainstream” (BENTO, 2014, p. 46). É nesse sentido que Colling (2015) destaca também os limiares entre o movimento LGBT e o ativismo *queer* em países da América Latina, Argentina e Chile e da Europa, Espanha e Portugal. O autor percebe que existem tensões entre o movimento LGBT, mais ligado a uma institucionalidade e a um suposto modelo da igualdade que exerce um essencialismo estratégico, e o ativismo *queer*, mais cauteloso as contestações do próprio devir minoritário e não necessariamente expandido até a academia.

Como forma de adotar uma saída transviada (BENTO, 2014) para um possível escambo *queer* eurocentrado na produção dissidente de gênero nacional, considera-se o que Colling (2018a) destaca como a emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero para compreender como políticas performativas desempenham um papel da tradução cultural pelo cerne do embate Sul-Sul.

Nos termos de Rolnik (2016), posso dizer que os brincantes transviados chegam do “saber-do-corpo”, capaz de ser impulsionado pelas irrupções dos afetos e por um modo de subjetivação distante do que seria uma micropolítica reativa. Há uma política de desejo dominante no plano dissidente Sul-Sul que movimenta os vetores das cenas no Reisado e que desvia os modos de dominação epistemológica, ética e política. Vale dizer que as micropolíticas desses brincantes se posicionam como fronteiras no rompimento da posição macroestrutural de produção epistemológica de gênero e sexualidade.

Quando Mombaça (2016) reflete a produção acadêmica como território-chave para a atualização do *queer* pela colonialidade do saber no contexto nacional, a performer não desconsidera as contribuições de autores como Pedro Paulo Pereira e Larissa Pelúcio, que de alguma forma elaboram estratégias para descentralizar as matrizes que produzem os corpos biotecnológicos, mas procura mostrar potências locais a partir da noção de insuficiência do próprio modelo universal *queer*.

Mas, assim como sugere Perra (2014), Lustosa (2016) e Mombaça (2015) é interessante que uma perspectiva transviada (BENTO, 2017), e terrorista, perpassa como prisma nas análises *queer* para que essas não apareçam como escambo no desenvolvimento de uma teoria do cu no Brasil. O pensamento terrorista de Lustosa (2016) pode desencadear uma analítica clandestina da dissidência de gênero a partir de rizomas travecosos capazes de desestabilizar o pensamento *queer* normalizado e colonizador. Assim, penso que o apito no Reisado pode contribuir para desfazer *queer*, assim como a encenação dos brincantes LGBTQIA+ podem revelar saberes-ruídos na tradição.

2. Os movimentos do desejo e as linhas de vida nos Reisados

Considera-se no cartógrafo de Rolnik (1989) os movimentos do desejo e as linhas de vida para se pensar a produção de subjetividade e a performance de brincantes transviados nos Reisados. O primeiro movimento do desejo que abarca o encontro dos corpos e o poder dos mesmos de serem afetados, ocorre mediante a atração e a repulsão, logo, acontece a partir dos efeitos produzidos na mistura de afetos na performance. O corpo vibrátil, segundo a autora, pode ir mais longe no primeiro movimento e traça um segundo movimento do desejo, aparecido pelos jeitos, trejeitos, gestos, palavras e expressões.

Nesse momento, a contribuição de Rolnik (1989) parece entrar em diálogo com as noções encantamento e desencantamento que por si só, não estão desvinculadas das estratégias do desejo, principalmente quando a autora explica que “intensidades buscam formar máscaras para se apresentarem e ‘simularem’; sua exteriorização depende de elas tomarem corpo em matérias de expressão. Afetos só ganham espessura de real quando se efetuam” (ROLNIK, 1989, p. 25-26)

Desse modo, o cartógrafo do desencantamento, inspirado nos moldes sentimentais de Rolnik (1989), no terceiro movimento do desejo se coloca no processo de simulação em perceber os movimentos de territorialização e de desterritorialização, podendo estar atrelado à performance de brincantes LGBTQIA+ nos respectivos grupos abordados, desde a inserção pela condição precária e vulnerável de desencantamento como também pela coligação do encantamento em desenhar novas linhas de desterritorialização no Reisado a partir de alianças que podem coligar os corpos enviesados pelo rito mágico tradicional.

A cartografia do desencantamento ou do corpo desencantado contribui para a intervenção no plano sentimental cartografado, na medida em que o acompanhamento das trajetórias dos brincantes LGBTQIA+ produzem efeitos performativos nos Reisados, nas quais eles agenciam como rizomas e podem se afetar e dançar na vibração da ação corpórea e plural que os desterritorializam.

Assim, retomo as linhas de vida de Rolnik (1989) e a potência de vida de Pelbart (2003), sobretudo nas multidões do Reisado, “no seu misto de inteligência coletiva, afetação recíproca, produção de laço, capacidade de invenção de novos desejos e novas crenças, de novas associações e novas formas de cooperação” (PELBART, 2003, p. 38)

para se pensar as subjetividades em revolta na tradição, assim como refletir sobre a cartografia de estratégias de constituição de si pelas forças sociais avessas à cultura popular hegemônica. As marcas de vida dos brincantes desencantados revelam as estratégias do encantamento na performance, pois como aponta Rolnik (1993) “uma vez posta em circuito, uma marca continua viva, quer dizer, ela continua a existir como exigência de criação que pode eventualmente ser reativada a qualquer momento” (ROLNIK, 1993, p. 2).

2.1. As travestis no Estrela Guia

Na sala da casa de Mestre Lúcia, no bairro João Cabral, em Juazeiro do Norte, Francisco Batista, mais conhecido como Pinto, atual costureira e ex-Contraguia do grupo, me ensina os pontos básicos do jogo de espada na batalha do Reisado. Dois toques em cima, dois toques embaixo e dois ataques no meio, mirando no peito, com o objetivo de furar o adversário. Mestre Lúcia, sentada no sofá, observa com olhos cerrados como Francisco conduz a espada. Durante a entrevista, ela lembra que ensinou Pinto a jogar em uma sala menor da que estávamos, em outra casa que morou. “Pinto come um vivo na espada! Foi cansativo foi, foi produtivo foi”³⁴, reflete Lúcia.

Maria José da Silva, mais conhecida como Mestre Lúcia é uma das únicas Mestras do bairro João Cabral e da cidade de Juazeiro do Norte. Discípula de Mestre Margarida Guerreira, ela nasceu na Rua Sete de Setembro no bairro Pio XII e foi criada por sua mãe e por seu padrasto, já que seu pai biológico, indígena da Mata Fresca do município de Iguatu, centro-Sul cearense, a deixou com três meses de grávida. A relação dos seus pais durou 36 anos. “Nós éramos vinte e cinco irmãos, temos vinte e quatro. Meu pai tinha três famílias, a legítima, outra mulher e minha mãe”, explica.

A prática do Reisado começou na família apenas por parte de Lúcia. O apoio era só da mãe que na época era marchante e churrasqueira, vendia churrasco e com o dinheiro arrecadado sustentava a família, auxiliava os outros irmãos com fardamentos escolares e ainda comprava os materiais necessários para a composição dos figurinos da filha brincante. Aos 6 anos, Lúcia morava próximo à linha do trem e ela via Mestre Margarida passar. “Mestre Margarida passava com as morenas brincando Guerreiro e eu ficava na

³⁴ SILVA, Maria José da. Entrevista cedida dia 12 de janeiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior. Juazeiro do Norte, Ceará.

porta achando bonito ela passar”, este trecho é contado por Lúcia ao mesmo tempo que ela explica a mudança da família para o bairro Romeirão.

No novo bairro, ela pôde se aproximar mais do cotidiano de Margarida e até fugir para brincar a Mestra Guerreira. “Meu pai foi me buscar e me deu uma pisa que eu tomei banho de água de sal. Na outra semana, eu fugi de novo para ensaiar, num era nem brincar, era ensaiar. Levei outra pisa”. Mestra Lúcia explica que o pai por muito não permitiu que ela brincasse, o que fez com ele desenvolvesse um esquema regulatório da participação da filha no Reisado. “Ela foi brincar na casa de uma conhecida dela na Travessa São Damião, e eu fugi e fui brincar, me trajei de Rainha, tinha os cabelos grandes cacheados e eu já tinha sete anos, fui brincar, gostei, quando cheguei trajada, meu pai quase rasga o vestido de Rainha, minha mãe foi em cima e como uma leoa, ela me defendia do meu pai, mas ela deixou eu brincar”, conta Lúcia.

As participações de Lúcia nos ensaios da Mestra Margarida ocasionaram, por parte do pai, a expulsão de casa, aos 8 anos. “Fui pra casa de Margarida brincar, passava fome, dormia no chão, o povo me beliscava, mas eu estava lá. Fui crescendo, fui Borboleta, fui Baiana, fui Figurinha, fui Bandeirinha, fui uma Índia, fui uma Contramestre e fui uma Reis”, conta Mestra Lúcia sobre os figurais que já participou no tempo em que dançou no Grupo Guerreiras de Joana d’Arc da Mestra Margarida.

É importante lembrar que, segundo Tenório (2018), o grupo Guerreiras de Joana d’Arc, fundado pela Mestra Guerreira, que até hoje mantém a tradição popular em Juazeiro do Norte pela participação de somente mulheres, pode “mostrar as mudanças que vem ocorrendo com o público feminino, suas histórias de vidas, as quais são capazes de expressar o poder e a autonomia que vem sendo conquistada, bem como seus diferentes contextos as quais estão inseridas” (TENÓRIO, 2018, p. 50).

Era dia 24 de março de 2000 e Lúcia, aos 28 anos, ocupava a posição de Reis do Guerreiras de Joana d’Arc. Após a performance na Praça do Socorro, a brincante tirou os trajes e entregou a Mestra. “Disse a ela que, a partir daquele dia, eu ensaiar um Reisado e ela ficou com raiva de mim”, explica Mestra Lúcia que, na época que deu a notícia para Mestra Margarida, já tinha cerca de 50 crianças brincando na sua casa com zabumbas improvisadas em baldes plásticos. Lúcia havia saído da casa de Margarida aos 16 anos e entre idas e voltas, casou, separou e até que saiu de uma vez de lá. Já mais idosa, recentemente, a Mestra Margarida morou com a Mestra Lúcia, porém foi enviada para um abrigo para melhores condições de vida e assistência especializada.

O Reisado de Mestra Lúcia, ainda sem nome e sem recursos para a sustentação dos corpos no cortejo, começa a crescer. Após a venda de uma casa por parte da mãe e a distribuição das partes referentes ao valor do imóvel entre os irmãos, Lúcia disse que não queria quantia em dinheiro, por outro lado. “Compre uma zabumba e uma caixa pra mim, pra eu não tá tomando nada de ninguém emprestado”, relembra a Mestra. No dia 1 de setembro de 2000, Lúcia, já na posição de Mestra, realiza sua primeira apresentação com 52 brincantes na Praça Padre Cícero, o mais novo tinha 4 anos e o mais velho tinha 50 anos. “Quase que eu caio de lá me tremendo, nunca tinha feito isso, só dançava com minha madrinha”, explica Mestra Lúcia em referência ao apadrinhamento de Mestra Margarida. Aos poucos, o pai, que havia a expulsado de casa, começou a ajudar Lúcia na organização do grupo, assim como seus irmãos que se reuniam para construir a cena do Reisado que estava para nascer.

Quando precisou nomear o grupo, Lúcia foi na Secretaria de Cultura de Juazeiro do Norte. Como ela já andava muito pelos corredores institucionais pela vivência e pelo reconhecimento de Mestra Margarida nos Reisados, adentrou de maneira mais rápida nos trâmites institucionais. “Quando cheguei lá, dei o nome de todos os santos e a Secretaria não aceitou por que era o nome de quase todos os grupos de Reisado”, explica Mestra Lúcia. Na volta para a casa, era começo da noite e sua mãe estava sentada em uma pedra de calçamento na porta de casa.

Lúcia começou a reclamar: “mas rapaz, e agora muié, como vou fazer?”. A mãe instiga: “o que foi agora, Lúcia?”. “Não tenho nome pra botar no Reisado, vou colocar Reisado de Menino, e amanhã tenho levar esse nome porque tenho uma apresentação”, desabafa a Mestra. Naquele momento, no céu “a lua estava ficando fininha”, como explica Lúcia, e sua mãe pediu para que ela olhasse para cima. “Você tá vendo aquela estrela, Lúcia? Atrás da lua, minha filha, tem a Estrela Guia”.

Desse modo, pela subjetivação da mãe de Lúcia e pelo encantamento dos santos nos Reisados, uma espécie de profecia afiança o Reisado da Mestra. “O nome do seu Reisado é Estrela Guia por que ela quem vai guiar seus passos aonde você for, nem por morte seu Reisado se acaba que quem deu nome foi a Estrela, não foi eu não”, relembra ela. Lúcia segue acreditando no enunciado da mãe que ritualizou o surgimento do grupo e diz que o grupo Estrela Guia “já pendeu, já balançou, mas não caiu”, pois já se apresentou com seis brincantes e até com 50 em cena.

Hoje, ela não sabe ao certo quantas pessoas compõem o cordão do grupo. Só quando cada brincante chega ela pode anotar no caderno a presença e a participação. Em

2002, Lúcia gravou seu primeiro CD e o seu primeiro DVD. Dentre os episódios que conta, relembra o dia em que colocou 36 pessoas dentro de um ônibus de pequeno porte e foi para Fortaleza por conta própria para apresentar o grupo em um evento. Em uma segunda vez na capital do Ceará, inaugurou o Maracatu do finado Juca do Balaio, a convite do filho do mesmo, no Theatro José de Alencar.

Pelo poder performativo do encantamento do Reisado, Mestra Lúcia realizou, em 2003, um casamento no bairro São José. Pela primeira vez, a Mestra enunciou a união de um homem com uma mulher que atualmente moram na Alemanha. Na ocasião, a sua Rainha havia passado as alianças e a Mestra proferiu as palavras que, performaticamente, anunciou a união matrimonial na matriz católica do Reisado. De Juazeiro do Norte para Crato, Caririáçu, Nova Olinda e até Pernambuco, Mestra Lúcia apresentou o Estrela Guia.

Atualmente, pelo que a memória conta, o grupo possui dois Embaixadores, dois Valsalhos, dois Contra-Reis, um Reis, um Contramestre, uma Rainha, uma Princesa, um Índio, dois Mateus, uma Lira e alguns Figurinhas e algumas Bandeirinhas. Quando perguntada sobre como o grupo começa a performance, ela convoca a presença de Francisco Batista, que estava na cozinha, e começa a puxar a peça para cantar:

Na chegada dessa casa/

Foi de todo meu agrado/

Eu abalei/

Eu abalei/

Eu abalei o pé de Rosa/

Que nunca foi abalado/

(...)

O ponto da performance que Mestra Lúcia achava mais bonito no Reisado era o encontro de Rainhas, porém não o considera mais assim por que diz não ter mais condições de sair na rua como antes, principalmente, depois da morte repentina do seu filho que faleceu há quase dois anos. O mesmo era dono de um dos entremeios do grupo e já foi também Contramestre. Mestra Lúcia teve três filhos, o último nasceu da relação dela com Mestre Raimundo Mateu no Reisado dos Irmãos, também do bairro João Cabral. Um dos filhos já é Mestre, Francisco Erinaldo, mais conhecido como Mestre Francisco, atualmente, ele atua em um grupo de idosos do Centro Social Urbano (CSU). O outro

filho, brincava de saia, como explica ela, de Mateu e de Índio, mas hoje prefere brincar mascarado durante os períodos carnavalescos em que os mascarados saem nas ruas.

“Mas eu vou continuar brincando meu Reisado, vou continuar brincando com minhas Guerreiras, seja com LGBT, seja com gente normal, seja como for, mas eu vou brincar meus dois grupos até eu morrer”, conta Mestra Lúcia ao fazer referência ao Reisado Estrela Guia e ao grupo de Guerreiras, cuja participação em sua maioria é de mulheres ou de pessoas que se identificam com o gênero feminino. Mestra Lúcia fala sobre a participação LGBTQIA+ no Reisado com mais ênfase devido a difamação que o grupo Estrela Guia sofria por parte de discursos violentos que deslegitimavam a participação dessa população nos cordões de Reisado.

“O povo me difamava, tinha Mestre que só faltava me engolir, hoje todo grupo tem três ou quatro. Eles diziam que eu estava desmoralizando colocando viado dentro, ‘Lúcia tá colocando viado dentro do grupo dela pra desmoralizar nosso grupo, o que é que o povo vai dizer?’”, conta a Mestra que se considera uma das primeiras, em Juazeiro do Norte, a aceitar a participação das pessoas LGBTQIA+ nos figurais, assim como a exemplo, da iniciativa de Mestre Dedé em enunciar Tica como Rainha do Santa Helena em 2015.

De acordo com a Mestra Lúcia, para as pessoas LGBTQIA+ não há restrição quanto aos figurais. “Coloquei sapatão mirim, porque era mirim, botei Pinto, depois coloquei Manul”, continua a Mestra ao mencionar os brincantes que tiveram reconhecimento no grupo Estrela Guia. “Só de travesti eu tenho Manul, Pinto, Bidu e Torreiro. Mulher lésbica? Tinha umas três...”, enquanto a Mestra fala isso, Letícia uma das brincantes do grupo como Embaixadora, retruca: “Mestra, sou bi”, e a Mestra devolve: “mas o que é ser bi mesmo?”.

“Quem me aceitar, vai ter que me aceitar com meus travestis. Ou que queira ou que não, vai ter que aceitar, não posso fazer nada”, diz a Mestra que apesar de discípula da Mestra Margarida, ainda é uma das poucas Mestras que coordenam um grupo de Reisado. Pela condição de mulher, a Mestra conta que sempre foi bem aceita e bem recebida e acima de tudo, bem respeitada. “Meu Reisado é tudo. É alegria, é harmonia. Quando eu tô no meu Reisado, brincando, eu tô na felicidade maior do mundo, eu nasci no Reisado e vou morrer no Reisado. Meu Reisado é tudo”, declara ela.

Quando o grupo não dispõe de recursos financeiros que viabilizam os suportes para a participação na dança, Mestra Lúcia conta que investe o dinheiro retirado da renda de trabalho como funcionária estadual. Segundo ela, todo dinheiro arrecadado através das

performances, independente da quantia, é distribuído entre todos os brincantes. “Por que eu quero ver eles brilhando e, sem o brilho de uma tradição, um Mestre morre. Um Mestre só é Mestre se ele zelar e cuidar da sua cultura e se ele não cuidar da sua cultura, ele não é um Mestre, tem muitos Mestres que não cuidam”, diz Mestra Lúcia.

A respeito de Pinto e de Manul, pessoas LGBTQIA+ que dançam com Mestra Lúcia há mais tempo, ela explica que a primeira brincava no cordão e hoje só não é Reis, uma das posições mais altas do ponto de vista hierárquico da dança, pelo motivo de que ela não quer. Manul, que sempre dançou no cordão, ainda não mudou de posição, segundo a Mestra, por conta de um hiato em que deixou de participar dos Reisados.

Por fim, Lúcia enuncia em terceira pessoa que: “se tiver travesti querendo brincar no Reisado, Lúcia está recebendo e sapatão também”. Ao mesmo tempo, com Pinto sentado em um lado esquerdo e Manul sentada no lado direito do sofá, Letícia, que está aprendendo a jogar espadas, do lado de Mestra Lúcia, diz: “fechô nêga, sou a primeira da fila”.

2.1.1. “Ela não deita na espada”, o não binarismo de Pinto e a devoção de Manul

De esmalte verde, tranças no cabelo e uma tatuagem de Nossa Senhora Aparecida na panturrilha da perna esquerda, Francisco Batista, 26, mais conhecido no bairro João Cabral e no grupo de Reisado Estrela Guia como Pinto, conta que começou a brincar como criança viada, mas logo corrige, “criança viadíssima”³⁵. Aos 26 anos, Pinto não denomina pronomes de tratamento, para o brincante, tanto faz ser chamado por ele, por ela ou por “negona” como, algumas pessoas o chamam. “Hoje tanto faz, tudo misturado”, explica Pinto.

No início de 2019, Pinto estava sem brincar em nenhum grupo específico, apenas costurava para o grupo Reisado Estrela Guia da Mestra Lúcia e estava fazendo algumas participações em alguns grupos mediante pedidos e convites a exemplo do Reisado dos Irmãos, grupo que nomeou Pinto como Reis por três anos. Mas, a história na tradição popular começa no alto do Horto do Padre Cícero, quando seus avós, brincantes de Reisado, chegaram até a ser abençoados pelo Padre Cícero, como exemplo da sua avó, que tinha 97 anos e chegou a falecer no final do mesmo ano no decorrer da pesquisa.

³⁵ BATISTA, Francisco. Entrevista cedida dia 9 de janeiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior. Juazeiro do Norte, Ceará.

“Comecei a brincar criança, viçando no Reisado, sempre brinquei como feminino no meio dos machos, sempre criança viadinha”, explica Pinto. Porém, como ele mesmo diz, já nasceu sendo como se é, não foi o Reisado que o transformou. Era 2003 e ele começava a conhecer a dança no Reisado da União, na época coordenado pelo coletivo artístico Carroça de Mamulengos. “Desde criança me sinto feminina, com minha família foi muito massa, pau no cu, porque muita gente não queria me aceitar e me aceitaram engolindo ou não, até hoje tá sendo assim, tem uns que não gostam de mim e a maioria gosta”, conta Pinto. Sua avó, afilhada pelas mãos do Padre Cícero, começou a brincar, mas não continuou e, a tradição não alcançou a mãe, chegando apenas nos netos, a exemplo de Pinto. O pai de Pinto faleceu quando ele tinha dois anos de idade, por isso, considera que sua mãe ocupa as duas funções no eixo familiar. Dos nove irmãos, apenas ele brinca.

Apesar de ter conhecido a dança no Reisado da União, Pinto explica que seu Mestre é o Mestre Nena, mais conhecido como Francisco Novais, que agora é dos Bacamarteiros da Paz³⁶. “Ele quem preparou a gente, eu criança ia lá pra casa dele, eu e um monte gente, os netos dele, os filhos dele, na sala mesmo com o pau do Maneiro Pau, a gente jogava espada de Reisado com os paus do Maneiro Pau³⁷”, Pinto diz que quando o Mestre Nena via que as crianças estavam interessadas mesmo, ensinava o que era o Reisado. Pinto considera que não demorou muito para aprender, pois é rápido nas coisas.

Em um breve percurso, a trajetória de Francisco no Reisado dentro dos grupos do bairro João Cabral começa nas ações do Estrela Guia de Mestra Lúcia e se desdobra entre as práticas culturais dos grupos Reisado Renascer a Tradição de Mestre Dudu, Reisado dos Irmãos de Mestre Antonio e Reisado São Miguel de Mestre Tarcísio. Uma das únicas dificuldades que Pinto conta de aceitação do seu gênero no Reisado aconteceu com o

³⁶ Bacamarteiros da Paz é um grupo de manifestação cultural comum em toda região do Cariri cearense, porém aparece com mais ênfase em festejos e cortejos da cultura popular de Juazeiro do Norte-CE. Um dos Mestres mais famosos é o Mestre Nena, mais conhecido como Francisco Novais (Mestre de Francisco). A dança se assemelha ao Reisado pela própria estruturação das cantorias, das danças e das batalhas. Porém, na performance dos bacamarteiros, diferentemente dos brincantes, utiliza-se bacamartes e ao invés do Mestre, há a figura de um Comandante que simula o retorno dos soldados da guerra, de acordo com as definições do próprio grupo que surgiu em 2006. Muitos brincantes de Reisado são também Bacamarteiros da Paz. Ver mais em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fF0d7ECI-Tg>>.

³⁷ A tradição do Maneiro Pau é também muito popular na região do Cariri cearense e com ênfase no eixo CRAJUBAR, visto nos municípios de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha. Diferentemente do Reisado, a dança é exclusivamente bailada em roda por homens e exige, pela performance, um exercício performativo rígido nos enquadres da masculinidade. Em semelhança com Reisado, a tradição elabora cantos e possui passos rítmicos firmes. Segundo o grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça”, o folguedo surgiu na época do cangaço, na região do Cariri e evita qualquer entredo dramático, utiliza-se cacetes de madeira para bater uns nos outros e produzir a musicalidade. Ver exemplo em <<https://www.youtube.com/watch?v=T5dPCQsEV04>>

grupo Reisado dos Irmãos que, segundo o brincante, “não aceitava o homossexualismo aí depois quando eu entrei no Reisado de Lúcia, quebrou um tabu, Lúcia ficou meio assim, mas deu certo. Quando viram que sexualidade não vem ao caso, eles começaram a botar boneco e aceitaram. Depois de Lúcia, todos os mestres estão aceitando”, explica Pinto.

Assim como contou Mestra Lúcia, sobre a noção de que os corpos dissidentes no cortejo de Reisado poderiam desmoralizar a cultura popular, Pinto conta que violências diante do direito de aparecer na dança aconteciam, não de maneira direta, mas de maneira indireta entre os outros brincantes que concordavam com a atitude de normatizar o Reisado. “O Reisado só tem viado, não aceito isso no grupo”, diz Francisco sobre as críticas. As pressões regulatórias foram tantas que após a entrada dele no grupo de Mestra Lúcia, houve o que Pinto chama de “resgate” por parte do grupo Reisado dos Irmãos em convidá-lo de volta para participar.

“Eles tinham tipo machismo mesmo, ainda existe, mas não era como era antes”, conta. O brincante considera que após sua volta, outros integrantes antes não assumidos, começaram a se assumir, ou seja, pode-se dizer que a participação de Pinto pôde agenciar uma política de coligação e de reconhecimento (BUTLER, 2018) no sentido de proporcionar uma desterritorialização nos modos dominantes de subjetividade dentro do Reisado. “Os que tavam no Reisado, eles não eram assumidos através de muitas coisas, mas quando eu entrei já assumido, eu já entrei para as Guerreiras aí foi quebrando, foi daí de onde gerou as bichas no Reisado. As Guerreiras foi quebrando, já temos trans e travestis no Reisado. As Guerreiras eram só de mulheres”, complementa Pinto.

Nos ensaios, Pinto conta que “ia quase pelada”, para se referir ao tipo de roupa curta ao invés das roupas convencionais utilizadas no dia a dia tidas como femininas, e isso fez aos poucos, outras pessoas LGBTQIA+ performarem a forma de apresentar seu gênero, dessa forma, mais libertária. Francisco foi um dos primeiros brincantes LGBTQIA+ do Reisado a se assumir no bairro João Cabral. Sua maior inspiração é a Mestra Margarida que, na época em que morou no bairro, proporcionou a Francisco um aprendizado rico, ao observar os atos corporais e ação coletiva da Mestra com as Guerreiras. “Nunca me ensinou, mas já acompanhei o grupo dela, quando ela morava aqui no JC (João Cabral), eu só vivia com ela, falava com ela, ia olhar os ensaios, eu via ela fazer”, conta.

Pinto, além de brincante ocasional mediante o preenchimento de algum cordão de Reisado ou de cantoria em uma Renovação do Sagrado Coração de Jesus³⁸, é cabelereira, maquiadora, estilista e coordenadora de um grupo de quadrilha, chamada Balão Junina Cariri que surgiu há aproximadamente cinco anos. O grupo, segundo ele, reúne pessoas LGBTQIA+ de várias idades e também crianças. O engajamento no Reisado e a quebra de tabus na cultura popular, fez com que Pinto revisse formas de resistência também na dança de São João. “Esse ano que passou teve um menino que se apresentou, nós colocamos, eu fiquei com medo de botar, mas ele mesmo quebrou o tabu”, diz Pinto sobre o fato de um adolescente ocupar uma personagem feminina na dança dos festejos juninos de 2018.

Para entrar no Reisado, Pinto diz que não precisa de tanta burocracia. “Para entrar deve participar dos ensaios, ter responsabilidade, não perder as apresentações e o fundamental: estar por dentro de tudo”, explana. A única coisa necessária para se manter o vínculo na tradição é a permissão de um Mestre para entrar e sair de um grupo. Não apenas no Ciclo de Reis ocorrem as manifestações culturais e sociais do Reisado, em várias datas do ano ocorrem renovações nas casas do próprio bairro ou de redondezas que convocam a performance dos grupos.

Pinto conta que hoje é reconhecido no Reisado de acordo com o gênero que apresenta, “chego lá em Mestre Lúcia, Mestre Toin me abraça, eles me tratam como se eu fosse uma mulher mesmo, onde eu passo eles me chamam de negona, aqui no bairro que é o ‘fuá’ também”. Dessa forma, Pinto considera que o Reisado não mudou apenas porque o LGBTQIA+ está presente na dança, mas mudou pelas diversas formas de aliança dentro do próprio grupo: “eu acho bonito é que tá sendo uma coisa que dentro do grupo é o LGBT, o homem, a mulher e a família do grupo, tá um liquidificador, cada um se conhece, cada um coloca na mente, eu tô me reconhecendo, tem gente que gosta de chegar julgando”. Nesses termos, pode-se pensar no que Butler (2018) propõe para o encontro e o alinhamento dos corpos no formato das assembleias.

A necessidade de ser o personagem, segundo ele, faz com que as máscaras caiam. “É no Reisado, é na cultura, a máscara é como se tiver um homem incubado, aí ele tá ali

³⁸ Segundo Rocha (2015) e, na esteira de Butler (2018), seria possível considerar a tradição de Renovação do Sagrado Coração de Jesus como uma assembleia performativa, corpórea e plural. Mas, a primeira autora ressalta, através dos espaços de sociabilidade que configuram o lazer, que “Festa de Renovação do Cariri cearense, através da religião e da comida” (ROCHA, 2015, p. 2). O festejo ocorre popularmente como rito de renovação nas casas do Cariri cearense, com ênfase em Aurora, Barbalha, Crato, Juazeiro do Norte e Milagres.

tendo a oportunidade, vendo um LGBT no grupo, daí dá pra ter uma noção, tem gente que não tem o conhecimento, ‘ah, viado é isso, viado é aquilo, lésbica é isso, lésbica é aquilo’, quando começam a participar da nossa história, do nosso momento ali, começam a abrir mais a mente”. A fala de Pinto parece se aproximar das noções de encantamento e desencantamento e ainda mais, expõe as formas de resistência que a esfera do aparecimento no Reisado pode traçar nos limites do reconhecível e do irreconhecível.

O brincante percebe que o aparecimento no grupo proporcionou o reconhecimento da sua condição precária e do seu gênero, pois como ele explica: “de fato nunca chegou e conversou comigo, tem muitas pessoas aí que andam comigo até hoje, onde você me ver tem um monte guri, muita gente, mas muitos já chegaram pra mim e disseram que nunca imaginaram de eu ser essa pessoa, não por conta do Reisado, mas por conta da minha vida pessoal”.

Assim, continua: “Reisado pra mim, é uma parte de mim que eu tô ali dentro, se eu ver que o Reisado não vai me colocar pra frente naquele grupo, se você tiver um Reisado e eu ver que ali me cabe, que eu vou me sentir feliz junto com você, ali está pertencendo a mim, vou te valorizar até o fim”, conta Pinto. Tal afirmação parece também colaborar para o pensamento de Butler (2018) sobre o caráter do “entre nós” das assembleias públicas, além disso, retoma também o imperativo que Barroso (2018) discorre sobre a necessidade do riso do brincante em ser coletivo e ser comunitário. Pinto continua: “geralmente, tem que saber procurar o grupo que você se sente identificado para tá perto, no caso do meu, são todos, todos estão no mesmo clima, onde eu chego o Reisado pode ser ruim o que for, quando eu chego, o que muda são os figurais”.

A fala de Pinto toca na questão que aborda a condição precária e pode inclusive servir para alargar as compreensões sobre o corpo diante do que Butler (2018) entende pelo mesmo esgotável ou não mágico na resistência em assembleia, porém se, como explica Francisco, o que muda um cortejo — encontro em que as vidas se tornam mais possíveis de serem vividas pela ação em conjunto contra a condição precária — é o encantamento que conduz a performance do Reisado, em que medida o brincante desencantado, ou seja, vulnerável, pode expandir a noção mágica do corpo para redes de poder e bases de resistência?

Assim, seria possível dizer que a brincante territorializa políticas das ruas na medida em que o figural incorporado desterritorializa micropolíticas de gênero, cartografando transformações no desejo dentro dos cordões do Reisado? Ao evocar Haraway (2000), poderia se apontar o brincante no teatro de encantamento como uma

resposta cáustica a ironia e a blasfêmia do próprio ciborgue, tecnológico, porém, não mágico? Quais alianças possíveis o cortejo proporciona na agência da aliança encantada?

Segundo Francisco, a performance é dividida entre a cantoria da chegada, do Divino Coração de Jesus, de diversas peças (escolhidas aleatoriamente pela Mestra ou pelo Mestre) e das peças dos entremeios — a cada duas peças, um bicho sai para a dança e encena. Em seguida, ocorre o encontro de Rainhas e após mais algumas cantorias e danças, ocorre a tomação de Rainha e, para isso, a batalha de espadas entre os grupos que disputam a mesma, ou seja, o território em que brincam.

Todas as partes do Reisado são os pontos altos para Francisco, porém, no jogo de espada ele chama atenção. Segundo Thais Costa, 21, que se define entre “sapatão, lésbica ou qualquer coisa”³⁹, a performance de Francisco é habilidosa. “A bicha se mostra mesmo, principalmente quando um hétero quer desafiar, aí é que ela se amostra pra ver até onde ele vai, tem isso de querer mostrar que é superior mas na maioria das vezes não é”, explica Thais, mais conhecida como Tha.

Thais começou a brincar com 17 anos através da irmã que desde criança era apaixonada por Reisado e toda noite quando tocava a zabumba ela corria para ver, no caso, a irmã mais velha ia atrás. “Sempre conheci Reisado, mas eu não gostava muito, gostava de olhar”, explica. Por conta de uma amiga, brincante nas Guerreiras da Mestra Iara, outro grupo do bairro João Cabral, Thais começa a observar os passos da dança e, no segundo dia, começa a dançar.

Em menos de duas semanas observando os passos, Thais entrou no cordão do Reisado como Embaixadora. Os ensaios performativos permitiram Thais participar também do Reisado São Miguel do Mestre Tarcísio, lá, dançou no Guerreiras de Nossa Senhora Aparecida e foi para Embaixada. Recentemente, Thais foi para o grupo Estrela Guia. “Ela gosta do povo, gostava de mim, já tinha Pinto, Letícia já estava lá, Manul, várias pessoas desse mundo”, conta Thais que se refere às pessoas LGBTQIA+ atuantes no cortejo de Mestra Lúcia.

Por isso, ela diz que não enfrentou barreira pela condição de ser lésbica no Reisado. “Eu brinco lá em Lúcia como Contramestre”, conta a brincante sobre a posição que ocupou no ano de 2018. “A gente até briga, mas na mesma hora estamos todos unidos pela mesma causa”, explica Thais. Ela alerta que você não pode ter medo de jogar

³⁹ COSTA, Thais. Entrevista concedida dia 9 de janeiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior. Juazeiro do Norte, Ceará.

espadas, porque sempre terá um corte ou um furo. Alguns já se furaram, mais nada grave, o jogo de espada precisa ter caráter amigável, ainda que não seja cortês.

Para Thais, Reisado é a última coisa que fica, “é bom, é tradição, eu também toco com Francisco”, diz ela sobre projetos à parte no Reisado. Thais considera que o Reisado é uma aprendizagem para repassar pela família. “Toda família me apoia, não tem confusão, só me pedem cuidado, mas nunca me impediram de nada, pedem pra eu não me meter em coisa errada”, brinca. A relação entre Thais e Letícia aconteceu no Reisado.

Esta última, Letícia da Silva, 16, conheceu Reisado pelos encontros performativos na rua. A trajetória de Letícia, que se identifica como bissexual, começou no ano de 2018. Não houve ninguém específico que a ensinou, ela apenas via os passos e agora está aprendendo umas peças com Mestre Lúcia. “Quando a Embaixadora faltar, ela precisa estar na função de Contraguia e ocupar o cargo”, fala Thais sobre o acompanhamento do aprendizado de Letícia na dança.

“Quando foi para me assumir foi de uma vez”, elucida Letícia com os cabelos trançados em linhas de corda amarela. “Reisado pra mim é fuá, cabaré, um luxo”, diz a brincante recente. Durante toda conversa, Pinto sai da cadeira da sala para a porta da casa, parece estar solicitando um brinco para furar o canto esquerdo da boca, assim como a bijuteria que está encaixada na boca de Letícia e que balança quando ela fala. Os cabelos de Pinto são trançados pelas mãos dela.

Após o cortejo de Reis, Pinto fala que o movimento da Balão Junina começa a acontecer. Dentro das diversas atividades profissionais e das demandas familiares, ele ainda encontra tempo para agendar os ensaios e decidir como irá se organizar com os dançarinos. “Assim, tudo dá certo porque geralmente tenho os dias, vai começar o movimento da Balão Junina, eu já esqueço o Reisado, aí quando tem apresentações tiro o traje e vou. Ensaio de Reisado, uma vez perdida, vou lá olhar. Quando a gente tá dentro do grupo e já sabe de muita coisa, a gente não precisa estar lá todo dia, em todo ensaio, vamos lá, olhamos, corrigimos alguma coisa”, explica Pinto.

O encontro do meu corpo com Francisco permitiu alcançar Manul Marino, 24, anteriormente mencionada pela Mestre Lúcia como uma das principais brincantes LGBTQIA+. Ela prefere ser chamada por ela, ainda que se identifique com um pouquinho de “cada, seja gay, travesti, trans ou sem besteira”⁴⁰, como ela mesma diz, “às vezes dizem ei, vem cá, menino”. Manul começou a dançar em 2005, no cordão comum, no Mestre

⁴⁰ MARINHO, Manul. Entrevista cedida dia 12 de janeiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior. Juazeiro do Norte, Ceará.

Tico do bairro Salesiano, próximo ao João Cabral. “Aprendi com ele. Lá, eu aprendi a dançar e a cantar mesmo, a jogar espada com Mestre Dudu e Francisco”, diz Manul. Segundo a brincante, cantora e performer, “não tive conflito, a gente sempre foi bem aceito no movimento da cultura caririense, aqui na cultura local. A minha primeira experiência foi com Reisado”.

Manul havia parado de brincar por um tempo, tanto nas quadrilhas quanto nos Reisados, na medida em procurou entender a dissidência sexual e de gênero no da vida pessoal. Por isso, foi auxiliar o Mestre Dudu, que convocou o retorno da brincante em cena no João Cabral. “Eu já brinquei no cordão, de entremeio, de Chupetinha... O jogo de espada pra mim é a melhor parte, porque é um luxo, é muito arrepiante quem vê de fora, é a parte que o povo mais espera do Reisado é um jogo de espada”, exclama Manul.

Para ela, o jogo é acima de tudo, um meio sorte. Existem o Ponto X, o Ponto da Morte, o Ponto da Tomação de Rainha. O mais importante é o ponto executado pela Tomação de Rainha. O ponto mais arriscado é o Ponto da Morte, que leva esse nome pelas condições em são utilizados. “Nem todo mundo sabe executar esse ponto, é pra quem sabe mesmo, é babado, furar, furou. Escorre o sangue, mas é amigo do mesmo jeito na hora de jogar”, explica Manul.

“Quando eu comecei eu não jogava, era só no cordão mesmo, eu aprendi todas as peças mesmo aqui no João Cabral e no Reisado de Mestre Lúcia e Dudu”, ressalta. Dançarina de quadrilha, Manul conta que de alguma forma o festejo junino se alia ao festejo de Reis na sua trajetória. “Eu comecei com 10 anos e parei em 2010. Retomei em 2015, 2011 fiquei sem dançar, em 2008 eu comecei a dançar quadrilha. Na quadrilha, quando eu comecei era componente, cavalheiro na época. As meninas começaram a me chamar, quando cheguei lá me interessei vendo os ensaios e comecei a dançar, me dediquei até hoje. É como se fosse uma flor de lótus, você diz que não quer dançar, mas quando vê o movimento, você quer dançar, você tenta sair, mas não consegue”, explica Manul. Em 2018, ela dançou na Quadrilha do Gil como dama.

“Na paixão junina brinquei como cavalheiro e parei, estava com todo esse processo na mente. Fui ver a Arraiá do Gongá, com Pinto, e disse que ia ser dama, cheguei em 2015 no grupo como dama”, descreve. Dentre vários percalços para participar das comunidades de quadrilha, Manul encontrou na Quadrilha do Gil a possibilidade de aparecer e reivindicar seu gênero pela condição artística. Ela confessa que diferentemente das quadrilhas, os Reisados limitaram muito pouco a regularidade do gênero. Performer, ela quer gravar o clipe da sua nova música “Quando passo”, que ainda não foi lançada. O

encontro com a arte veio dos processos de individuação, pois como explica Manul, “foi com 16 anos. Eu já vinha com pensamento diferente. Sempre fui visto como os dois, como trans, como trava, como mulher, mas como gay também”.

De 100%, Manul define que apenas 5% da população possui LGBTfobia no bairro João Cabral. “O pessoal do Reisado é mente aberta, de boa, que aceitam normalmente, sem discussão. Se quiser brincar vai, começamos a ensaiar, a brincar e tudo. Eu até tirava onda, minhas filhas, quando via um cordão só de gay”, expõe Manul. Assim, no Reisado de Lúcia tinha “os garotinhos”, que segundo Manul, “já eram”. “E eu achava um arraso, dizia: ‘vem cá’! Pegamos intimidade e comecei a chamar de minhas filhas, Pamela, Tiffany e Lohaine. Até hoje elas brincam, hoje o mais velho tem 14. Eles brincam no Guerreiro e no Reisado”, explana ela sobre a amizade com Levi que se reconhece atualmente como Evellyn.

A maior inspiração de Manul é Pinto. “Quando Pinto joga espada ela assim, arrasou, uma Guerreira tanto na vida real, como fictícia, todo mundo aplaude. Eu acho lindo quando ela tá jogando espada com um homem, ela mostra que estamos aqui, ela não deita, é como se ela dissesse eu resisto, pula”, admira Manul. “Eu admiro muito Pinto, Reisado pra mim é uma forma de me abrir mais, de ocupar minha mente, de respeitar mais as pessoas, ser pé no chão, ser mais humilde, Reisado é isso, coisa que a quadrilha não tem, humilde, pé no chão pela condição de fama na disputa”, compara a brincante.

Portanto, a ação corpórea plural e coletiva conduz o Reisado como ferramenta de ajudar a entender as dissidências de gênero no sentido de romper com a fraqueza da norma naturalizada. Manul descreve o Reisado como ferramenta ajudar a se entender. “Precisava de pessoas de mente aberta, no Reisado e na quadrilha, e que tivessem também pessoas LGBTQ no movimento. Esse é meu lugar pra saber das coisas, pra eu me aprofundar, não ter preconceito com ninguém e aceitar as pessoas”, conta Manul que quando perguntada sobre seu cabelo loiro, conta que há quatro anos resolveu pintar e, de alguma forma, eles lembram uma lace-front, tipo de peruca famosa utilizada por *drag queens*. Durante toda fala, Manul segura a medalha de um rosário pendurado no pescoço por dentro da camisa, explica que é devota de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e do Padre Cícero.

2.2. O parque, o Grindr e a drag queen no Reisado: mergulho no açude com Beyoncé

No dia 14 de fevereiro de 2019, Francisco marca um primeiro encontro com as crianças e os jovens para explicar os dias do ensaio da Balão Junino Cariri, grupo de

quadrilha formado pelo brincante. Porém, após aguardar a presença das crianças na sala de estar da sua residência, percebe que o atraso está fora do comum e algo pode ter acontecido para aquilo ter acontecido. Não demora muito até Pinto sair batendo nas portas das famílias para entender a situação.

Após percorrer quase dois quarteirões, Pinto encontra Bidu, ex-brincante de Mestre Lúcia, que diz que todos os jovens não foram para o ensaio por conta do parque de diversões que recentemente havia sido montado em um terreno baldio do bairro. É possível recordar da pessoa de Bidu por meio do relato de Manul, sobre o que seriam as crianças viadas que cresceram dentro do Reisado ou bem próximo da tradição, acompanhando os ensaios e as performances. É o caso de Bidu, 17, Levi, 14, e Pedro, 13. Manul os chamam de “filhas”, termo que Francisco não se familiariza, ainda que concorde com o repasse de experiências LGBTQIA+ de Manul para os jovens.

O trajeto é percorrido por Pinto e Bidu e o acompanhamento dos movimentos, dos fluxos e da produção de subjetividade desenha um mapa móvel entre as ruas até o local em que estão os jovens. A atenção cartográfica e o acompanhamento dos processos subjetivo procuram as configurações de afetabilidade do corpo vibrátil. A poucas quadras, de cima de um telhado, vê-se o ponto alto da roda gigante em luzes verdes fluorescentes. Um som toca músicas de forró, axé e funk. No começo da rua, próximo do parque de diversões, barracas de cachorro quente, batata frita, tiro ao alvo com espingarda e isopores de cerveja vão se estreitando até um gramado alto que comporta todas as atrações.

Pequenos aglomerados de jovens, cada um com o total de seis pessoas, produzem intensidades em busca de máscaras de expressão. O que se quer dizer com isso é que em um pequeno espaço baldio, agora repleto de atrações, proporciona pela esfera da fantasia modos de existência e uma retórica do encantamento. Talvez cada grupo, próximo um de outro, esteja compondo uma máscara de expressão própria, podendo uma não estar atrelada a outra, mas com os seus próprios movimentos em busca de intensidade. O parque parece estar localizado entre uma micropolítica do desejo capaz de conduzir os processos de produção de subjetividade daquelas crianças e daqueles jovens.

Primeiro chega Levi, em seguida chega Pedro. Os jovens transitam em conjunto, dificilmente estando sozinhos. De fato, todas as crianças e todos os jovens convidados para o primeiro encontro da quadrilha estavam no parque. Talvez, a paisagem do parque nas cenas do bairro apareça como uma das diversas formas com que se exerça uma performatividade mais distante da heteronorma, se aproximando da noção de válvula de escape para demonstrar a flexibilidade dos movimentos do desejo na produção da

subjetividade daqueles jovens LGBTQIA+. Não é possível dizer que o parque proporcione uma política de coligação, ainda que se manifestasse em pequenos aglomerados micropolíticos, mas percebo que o espaço enviesado pelo divertimento e pela fantasia promove uma flexibilidade de linhas de desterritorialização no plano hegemônico e na geografia do visível.

De que forma aquele ambiente de fantasia proporciona uma leitura menos rígida de uma paródia de gênero? Como aquele momento de fantasia desfaz a produção de subjetividade ancorada na experiência real da precariedade do bairro João Cabral? A composição de territórios, a exemplo da própria itinerância do parque como atração do divertimento na cidade, aparece de forma transitória diante das reuniões corpóreas. Há uma assembleia de jovens no intuito de uma reunião voltada para o interesse do divertimento. A vigilância da norma parece relaxar em uma licença poética da fantasia na condução subjetiva dos corpos dentro do parque. Não demora muito para Levi e Pedro sumirem. Em seguida, Bidu. Pinto volta para casa e mostra alguns figurinos para a edição 2019 da quadrilha.

Enquanto procuro exercitar a atenção cartográfica, um jovem me diz que me viu na grade de opções de usuários no *Grindr*, aplicativo de relacionamentos para homens, não necessariamente homossexuais, ainda que o foco sejam esse último público. Na verdade, o jovem confunde o meu rosto com a foto utilizada de outro usuário, mas aquilo proporciona um primeiro contato do corpo vibrátil, ainda que pela esfera da virtualidade ou pelo pensamento próximo dos desejos digitais, como esmiúça Miskolci (2017) em uma análise sociológica da busca por parceiros online. Sugiro que os movimentos do desejo operaram, nesse momento, pela dimensão da fantasia que acompanha os processos subjetivos no parque e pelos movimentos digitais na experiência do real.

Em um primeiro momento, destaco que o imaginário em torno das práticas sexuais dos jovens LGBTQIA+ no bairro pode aparecer permeado pela produção subjetiva em torno do uso de aplicativos digitais de busca de parceiros. É possível suscitar que as relações estabelecidas, sejam afetivas ou sexuais, tocam na produção do desejo nas categorias do aplicativo, ou seja, no limiar dos regimes de verdade e de regime de controle também da sexualidade. A facilidade que o jovem procura movimentar seu desejo até a percepção do meu corpo vibrátil surge mediada por “próteses existenciais parecem grudadas aos nossos corpos” (BENTO, 2017, p. 1) em relação aos *smartphones*. Como explica Bento (2017), a busca por parceiros online pode negociar esferas da visibilidade e da invisibilidade em um tipo de controle de performance dos meninos.

Se para a autora, o pensamento de Miskolci aponta “movimentos rizomáticos de ocupação virtual dos aplicativos” (BENTO, 2017, p. 12), pode-se dizer que esses movimentos na lógica de produção fantasiada dos processos subjetivos e da produção do desejo no parque se desdobram em intensidades capazes de cartografarem outros desejos na paisagem psicossocial composta pelas circunstâncias nas quais aqueles corpos dissidentes performatizam no arranjo das normas. Além do parque como válvula de escape da condição precária, percebo pela movimentação do desejo que o açude do bairro Lagoa Seca surge como também uma zona de aparecimento, ou seja, um espaço possível para uma sociabilidade e para uma produção de subjetividade mais próximas do exercício performativo das dissidências sexuais e de gênero por parte dos jovens LGBTQIA+ que dançam em grupos de tradição.

Em mais uma tentativa de reunir as crianças e os jovens quadrilheiros, na tarde do dia 19 de fevereiro de 2019, Francisco agenda um encontro em sua casa. No ocorrido de nenhum dos convocados comparecerem mais uma vez, Pinto sugere um banho no açude com Letícia Silva, brincante de Mestre Lúcia, e Diego Gomes, 21, ex-brincante do Reisado da União, mais conhecido como Beyoncé no João Cabral. Enquanto Francisco e Letícia mergulham, consigo conversar com essa última pessoa. Beyoncé começou a brincar Reisado aos sete anos no Reisado da União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus. O Mestre na época era Mestre Zenilton que hoje está no Reisado dos Irmãos. Beyoncé dançava nos cordões quando criança. Sobre esse episódio, ele completa: “era uma criança viada, a maioria que brincava na União era”⁴¹, diz.

Para falar sobre as linhas de vida compõem o seu modo de existência, Beyoncé retoma a gravidez da mãe. Fala que quando era criança usou quase todos os seus objetos tidos como de menina, pois como no ultrassom não foi possível enxergar o seu sexo, todos os parentes acreditaram que o bebê seria uma mulher e compraram roupas, brinquedos e objetos direcionados para as convenções sociais tidas como femininas. O fato foi que Beyoncé cresceu produzindo uma performatividade subversiva, nesse sentido, mais próxima das noções femininas. Hoje, a família não só aceita como reconhece a sua sexualidade.

Segundo a ex-brincante, o Reisado não surgiu como um meio de expressar ou reivindicar um espaço para si, embora o folguedo tivesse potência para isso. Acontece que uma mudança para a cidade de Barbalha fez com que Beyoncé se afastasse dos

⁴¹ GOMES, Diego. Entrevista cedida dia 19 de fevereiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior. Juazeiro do Norte-CE.

grupos, tanto do ponto de vista da participação como do acompanhamento. Durante cinco anos, no trânsito da infância para a juventude, dos 7 aos 12 anos, a ex-brincante dançou no Reisado que era dividido no formato de assembleia de seis pessoas no cordão e três no centro da cena. Hoje, o que Beyoncé gosta de fazer é acompanhar os festejos natalinos durante o Natal e Ano Novo. “Acompanhando o chicote e bebendo”, brinca.

O primeiro encontro para a articulação do ensaio ocorre com a participação efetiva das crianças e dos jovens convidados somente no dia 21 de fevereiro de 2019, na sala da casa de Pinto. Ao todo, nove crianças na sala sentam e escutam Pinto falar em pé. A dançarina expõe os pontos fortes e os pontos fracos da quadrilha Balão Junina daquele ano. A cena compõe um território existencial e a partir da dialética de Pinto com as crianças se percebe que a tradição de São João surge como modo de subjetivação na medida em que a tradição do Reisado ocorre, principalmente após o Ciclo de Reis.

O cheiro do cachimbo com fumo de palha da mãe de Pinto não incomoda as crianças e os jovens na sala. Pinto traz a necessidade de patrocinadores e outros meios de arrecadação de fundos para a performance do grupo nos festivais de música da cidade. Sem cena definida, mas com a linearidade que conduz a tradição do São João diante da abertura, do casamento matuto e do fechamento da performance, o dançarino apresenta duas supostas datas para a dança do grupo.

Ao ressaltar os conflitos entre os próprios grupos de quadrilha do bairro, Pinto destaca a necessidade de humildade, mesmo diante das condições precárias que enseja a performance. Embora na posição de minoria sexual e de gênero, a brincante pontua a necessidade de partir do “amor e prazer”, ou seja, sem a intenção de usufruir de bens materiais ou financeiros. Pelo menos na fase inicial, poucas crianças demonstram interesse efetivo e, no acompanhamento dos processos dentro do desenvolvimento da performance do grupo Balão Junina, foi possível perceber que a equipe de quadrilheiros só se formou depois do quinto ensaio efetivo.

Durante os meses de fevereiro a maio de 2019, os jovens LGBTQIA+ que acompanhavam as performances natalinas, deixam de lado o Reisado para se dedicarem as performances juninas. É uma forma de continuar participando da produção de cultura popular sem recusar uma cena ou a outra. Os figurais se tornam quadrilheiros. O enquadramento de precariedade continua nas performances das minorias sexuais e de gênero do bairro João Cabral, embora os usos do corpo se alterem e privilegiem os movimentos ao invés da voz, a exemplo dos passos juninos concentrados nos joelhos e

braços e da condução do Reisado, disposta nos movimentos dos pés na dança e da língua na cantoria. No São João se dança, no Reisado, antes de tudo, se canta.

Após um dos ensaios da quadrilha Balão Junino Cariri na Escola Municipal de Ensino Fundamental Lili Neri, no bairro João Cabral, Levi de Sousa, 14, elabora giros de balé com uma saia de tule comum das damas da quadrilha. Toma água apressadamente, pela desidratação do ensaio de aproximadamente 45 minutos na quadra escolar, e confessa estar se sentindo a Lady Gaga durante a entrevista. Levi é, geralmente, tratado tanto pelo pronome masculino como pelo pronome feminino pelas outras crianças que dançam ou que não dançam na quadrilha de Francisco Batista.

A primeira vez que ele dançou Reisado foi no grupo Estrela Guia da Mestre Lúcia, há aproximadamente um ano. Primeiramente, Levi começou a acompanhar os ensaios e após o auxílio de Francisco Batista consegue adentrar o cordão dos brincantes. Apesar de não participar mais do Estrela Guia, Levi considera que foi com Lúcia que desenvolveu a habilidade de jogar espadas, de acompanhar os passos e de cantar as peças. Problemas internos fizeram o jovem brincante migrar para o grupo de Mestre Tarcísio, Reisado dos Irmãos. No novo grupo, ela percebe que aprimorou a experiência da dança adquirida anteriormente, no sentido de desenvolver melhor o jogo de espadas, pois em Tarcísio parecia ser mais rápida a condução. As canções e as apresentações compõem os elementos que Levi mais gosta na tradição. A cena que Levi destaca com principal é a tomada de Rainha.

A brincante se reconhece como LGBTQIA+ desde os oito anos de idade. “Desde criança fui muito afeminada”⁴², explica. Foi nesse mesmo período que a sua mãe perguntou sobre a sexualidade, ela havia ficado ciente de uma primeira paixão de Levi por um colega do bairro. “Eu gosto dele e eu sou gay”, respondeu. Atualmente, as relações familiares são instáveis em relação a abordagem da sexualidade de Levi, ainda que tenham melhorado com o passar do tempo.

“Percebo o Reisado como jeito de me aceitar com completo”, reflete na medida em que estabelece uma relação com as quadrilhas. Levi diz não ter uma performatividade mais feminina durante a performance do Reisado por conta dos olhares e dos comentários homofóbicos do público. “Na quadrilha me sinto alegre e feliz e não preciso mudar meu jeito por ninguém, como no Reisado tem mais masculino... Nos ensaios já uma coisa, na apresentação outra, às vezes na rua tem muito homofóbico, tem vez que tem que mudar

⁴² MAIA, Evellyn. Entrevista cedida dia 21 de fevereiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior. Juazeiro do Norte-CE.

o jeito, não dançar com acanaiação, não gritar”, diz. Levi considera não demonstrar tanto quando está no Reisado, ou seja, diz não reproduzir tanto uma performatividade convencionalizada como feminina.

O brincante tem uma *drag queen* chamada Evellyn, surgida no dia do seu aniversário de 14 anos. O fato aconteceu após ser convidado para uma edição de uma festa do pijama de uma *drag queen* mais conhecida da cena musical de Juazeiro do Norte, Thayla Thoxy. Um amigo seu já havia emprestado anteriormente uma peruca e a pergunta sobre a possibilidade de Levi se montar para o evento apareceu. Levi estava animada, pediu uma roupa a Letícia, ex-brincante de Mestre Lúcia, e um salto a Francisco. De casa, Levi saiu montada. “Depois desse dia comecei a me montar e fui só evoluindo até hoje”, conta. Naquela época, não estava tão satisfeita nome da *drag queen*, pois dizia ainda não ter combinado o seu nome, está tentando aprimorar masculino com um nome feminino, por isso já mudou três vezes.

“Como é Evellyn, puxa a Levi. O Maia eu gostei no final”. Dentre as *drag queens* da cena *mainstream* da região do Cariri cearense, o brincante e dançarino destaca a Valentinna Lenz, Thayla Thoxy, Glenda Close, e conta que se inspira mais na primeira. Dentre os brincantes da tradição, Levi destaca a performance de Iara, mulher cisgênera que compõe o grupo de Guerreira do Reisado dos Irmãos. Quando fala sobre Iara, Levi destaca que “ela se dedica e não é uma pessoa que só dar forças, ensina a dançar e a jogar espadas. Ela tenta ajudar as outras”. De cabelos loiros, Levi conta que sempre teve dificuldade por ser um jovem mais afeminado no Reisado, mas nunca se importou “por que gay não é uma doença, não é uma coisa diferente hoje em dia”, completa. Pretende voltar a dançar com mais ênfase após o São João, tanto no Reisado dos Irmãos com no Reisado do Xexéu. Os convites aconteceram.

Ao lado de Pedro Silva, 13, mais conhecida como Torrero, Levi dança como marcadora na quadrilha, papel importante para a organização e a composição do arranjo da Balão Junino. Pedro começou a dançar Reisado no Estrela Guia, aproximadamente no mesmo período que Mestre Lúcia aceitou Levi. “Entre brincar na terceira fila ou na quarta”⁴³, refere-se Pedro a primeira participação no Guerreiro e no Reisado da Mestre. “Eu brincava no figural de menino e na quadrilha brinquei como menina”, explica.

A explanação de Pedro sobre a dicotomia do masculino no Reisado Estrela Guia e do feminino na Balão Junino oferece um ponto de partida interessante para se pensar a

⁴³ MAIA, Emilly. Entrevista cedida dia 21 de fevereiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior. Juazeiro do Norte-CE.

rigidez da tradição, principalmente, no que diz respeito as possibilidades da performance através do exercício performativo da dança. É possível perceber que ambas as performances aparecem enviesadas pelos enredos da tradição, mas a presença de Francisco na quadrilha parece operar em linhas mais flexíveis ou linhas de fuga, oferecendo a composição de territórios e modos de existência e de vida mais possíveis. O que se quer dizer com isso é que o discurso da Mestreza Lúcia pode reiterar os movimentos do desejo em busca de intensidade, ou seja, compor uma máscara mais rígida.

Pedro, hoje Emilly, conta que conheceu o Reisado através de Francisco, sendo a presença desse último decisiva para Lúcia permitir a participação. Ao todo, o jovem brincante e dançarino destaca que dançou em cinco performances. Na edição de 2018 da Balão Junina, Emilly saiu de saias ocupando um papel tido como feminino, marcadora. Há quatro anos dançarino de São João, ela não considera ter mais afinidade com uma tradição do que a outra. “Aprendi a jogar espada olhando o povo jogando, depois aprendi a dar o ponto x, bateu furou, dois em cima bateu furou, dois embaixo bateu furou”, demonstra. Na sétima série, Pedro destaca que deixou mais de dançar pela falta de tempo. Sua inspiração é a dançarina Elizangela Bezerra, a Rainha da quadrilha Nação Junina, um dos maiores grupos da região do Cariri.

2.3. Jhully e Iansã: a afilhada de Mestreza Marinez no terreiro de Dinha

No dia 9 de março de 2019, duas jovens missionárias pregavam a palavra de Deus na porta da casa de Jhully Ayala, 23. Após escutar a finalidade da visita das garotas, Jhully pergunta sobre a aceitação de pessoas LGBTQIA+ nas igrejas e a resposta é positiva, antes de ir embora e bater na porta seguinte elas pedem permissão para realizar uma última oração. Jhully explica que tem interesse no convite e irá reservar um dos domingos para conhecer a palavra da Igreja.

Embora tenha frequentado o catolicismo por quase toda a vida, Jhully articula quando cresceu percebeu que a prática religiosa não era para ela, vai na Igreja quando tem vontade e a fé em Deus basta. Durante o trajeto entre os dogmas religiosos, a brincante de Guerreiro e dançarina de Coco conta que passou a conhecer religiões de matrizes africanas e se sentiu completamente acolhida e abraçada, nas palavras dela. “Tenho fé nos orixás, na minha mãe Ossanha, meu pai Xangô, sempre quando dá vontade

eu vou participar dos cultos, vou em uma casa de candomblé do João Cabral”⁴⁴, diz. Foi em uma festa chamada toque de Exu que Jhully sentiu pela primeira vez o que ela considera ser um axé forte, “pensei que iria receber uma Pomba Gira”.

Nascida e criada em Juazeiro do Norte, ela explicita o acolhimento e o reconhecimento da sua identidade de gênero como mulher no Candomblé através de um jogo de búzios feito por uma mãe de santo. Jhully conta que foi jogar e falou seu nome de batismo, porém o orixá não a reconheceu, somente após ela colocar o nome e sobrenome atribuídos por ela mesma, Iansã mostrou ter a sua cabeça, o que significa nas religiões de matrizes africanas que o orixá rege seu espírito. Após duas tentativas o jogo revelou. “Orixá me reconhece, me vê como mulher”, reflete.

Jhully Ayala retificou seu cartão do Sistema Único de Saúde (SUS) e seu título de eleitora, mas ainda não alterou o Documento de Identidade (RG) e nem a Certidão de Nascimento. Segundo a brincante, o processo foi mais acessível através da Secretaria de Saúde do município pela utilização do nome social e no cartório por conta do Decreto nº 8.727⁴⁵, assinado pela ex-Presidenta Dilma Rousseff, de 28 de abril de 2016. “Hoje me reconheço como mulher, não uso nem o termo trans”, completa Jhully.

Desde criança, ela diz que sempre gostou de coisas tidas como de meninas, brincar de casinha, de boneca, de vestir roupas femininas, usar maquiagem e batom. Porém, quando ela foi crescendo, percebeu que “era diferente dos padrões da sociedade, de que meninos tem que brincar de carrinho e meninas tem que brincar de boneca”. Jhully ficava dentro de casa, não jogava bola e o “desejo feminino era maior do que o meu sexo”, como enfatiza.

Aos 11 anos, a dançarina de Guerreiro e de Coco percebeu que era uma “criança diferente”, o que pode se relacionar com a performatividade de Levi e de Pedro nos Reisados, pois considerava que sentia atração pelo mesmo sexo, a exemplo dos meninos da classe na escola. Mas, foi com 16 anos que começou a ter “o desejo de ser mulher”. Jhully começou a tomar hormônios escondido e alterar algumas partes do corpo. Apenas aos 18 anos, ela diz ter vindo mostrar à Jhully que existia dentro dela.

“A mulher que estava no meu espírito, a gente costuma dizer que o que nos faz ser mulher é nosso espírito, nossa mente, nosso coração, nosso útero é o nosso coração”,

⁴⁴ AYALA, Jhully. Entrevista concedida no dia 9 de março de 2019 a Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte-CE.

⁴⁵ No qual decreta no Art. 1: “dispõe sobre o uso do nome social e o reconhecimento da identidade de gênero de pessoas travestis ou transexuais no âmbito da administração pública federal direta, autárquica e fundacional”.

explica Jhully sobre a condição da mulher ser divina pela geração da vida, segundo ela, na perfeição de Deus. Foi através da representação de uma personagem trans, retratada pela atriz cisgênero Carol Duarte no papel de Ivan, em uma novela da Rede Globo, “A Força do Querer” de Gloria Perez, que Jhully começou a perceber que o caso se encaixava no seu, ainda que não fosse algo muito conhecido ou totalmente abordado. “Transexual quer dizer transição, a gente não se transforma, a gente tranciona, o corpo vai modificando, a gente vai ficando cada vez mais feminina, vai se reconhecendo, vai se percebendo”, explica diante do fato de sempre ter se percebido e se reconhecido como mulher.

Quando criança, a brincante diz que tinha uma bolsa com um nome Jhully escrito, o que parecia ser o nome da marca do objeto, e foi assim que ela se nomeou, cresceu com o nome na cabeça e disse a si mesma que aquele o seria. A primeira pessoa com quem Jhully conversou sobre o reconhecimento do seu gênero foi sua mãe, principalmente, após a ela perguntar se a brincante era gay. Em uma conversa intensa, Jhully diz sentir atração por pessoas do mesmo sexo, aquele que foi atribuído a ela ao nascer, mas não se reconhecia como homem e sim como mulher. A resposta da mãe foi acolhedora, a única preocupação daquele dia em diante seria com os preconceitos da sociedade. “É mais pelo medo, não que a mãe não queira, é o medo do que lá fora a gente vai passar”.

A mãe de Jhully aos poucos mudou todo o guarda roupa, pois já sabia por terceiros que esses eram os gostos da sua filha. Ainda, quando morava em São Paulo, a mãe dela mandava roupas, sandálias e outros acessórios tidos como femininos. Jhully conta que sua transexualidade pode ter sido causada pelo grande desejo da mãe de ter uma filha. Quando Cida estava grávida, segundo a brincante, ela queria uma “filha mulher”, isso foi decisivo para Jhully no momento em que se reconhece como mulher hoje. Dos três filhos, ela se considera a diferente, ainda que tenha um irmão homossexual. Hoje a brincante mora mais próximo da mãe e nunca pensou que seria fácil aceitação familiar.

De geração em geração, a família de Jhully está na cultura popular. Ela tem dois tios que dançam Reisado e que possuem grupos, cita o Mestre Dodô como parente brincante. Foi no bairro João Cabral, pelas atividades do Reisado dos Irmãos que Jhully passou a observar e conhecer a história da tradição. A brincante diz que passou a olhar todos os passos e reproduzir. Em uma apresentação do Guerreiro Joana d’Arc no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Juazeiro do Norte, ela sentiu que poderia se encaixar no grupo, ainda que tivesse medo da homofobia e da rejeição de um grupo de mulheres. Após a performance, Jhully procura a artista Maria Gomide para parabenizar a dança e pedir

para entrar no coletivo de Guerreiras. “Foi quando ela disse: ‘você vai ser bem-vinda’”, conta.

O primeiro ensaio aconteceu em uma quarta-feira, no Núcleo de Arte Educação e Cultura Marcus Jussier, no bairro Pirajá. “Hoje sou completamente acolhida no grupo pelas meninas, cheguei a ter uma roda de conversa com elas, falando sobre transexualidade”, fala Jhully sobre a necessidade de apresentar o seu gênero em um Guerreiro que em sua maioria possui mulheres cisgênero da cultura popular, pois segundo ela, era importante o reconhecimento.

A brincante conta que no Guerreiro da Mestra Margarida foi reconhecida e por isso considera que está batalhando e lutando junto, porque sabe que a cultura LGBTQIA+ não é tão valorizada, do ponto de vista da visibilidade, como deveria ser. “Quero somar com vocês, foi aí que elas disseram que não teriam problemas que o grupo precisava de pessoas como eu, comecei a brincar Guerreiro”, completa.

Pouco tempo depois, surgiu a oportunidade para Jhully de dançar no Coco Frei Damião da Mestra Marinez, sua madrinha. Os convites eram recorrentes através das tias e das primas, mas somente a Mestra conseguiu chamar a brincante que daquele momento passou também a pisar a tradição de Coco. “Não dá pra encarar o medo sem agir”, fala. Nesse ponto, traz-se a forma com que Butler (2018) pensa a ação corpórea no caráter da persistência em assembleia para refletir a posição de Jhully.

A aceitação no grupo da Mestra foi mais lenta, pois segundo Jhully, ainda existe uma mentalidade comum a pessoas mais velhas sobre o binarismo de gênero e a relação com o conservadorismo religioso. A Mestra Marinez teve que apresentar o gênero de Jhully para que as demais dançarinas pudessem aos poucos o reconhecer como representa. “Olha, ela vai brincar comigo por que somos um grupo de mulheres, ela passa por preconceito, por machismo”, relembra a Guerreira sobre o episódio na sede do grupo, no bairro Frei Damião.

Jhully acredita que hoje em dia a cultura mostra a capacidade do homem, mas não legitima ainda a capacidade da mulher, ainda que ela esteja à frente de um grupo. Embora algumas mulheres não gostassem da presença de Jhully, elas passaram a respeitar e até reconhecer a forma como a brincante apresenta o seu gênero. Hoje, ela dança entre o Guerreiro e o Coco e embora faça parte do contexto da emergência da performance LGBTQIA+ na tradição em Juazeiro do Norte, pontua que “ainda são poucos os grupos que tem pessoas trans”, a exemplo do Reisado Santa Helena, com a participação de Tica nos papéis de Princesa, Rainha e Embaixadora.

“Hoje nos dois grupos sou tida como a figura oposta”, reflete Jhully sobre a condição de mulher LGBTQIA+, brincante e dançarina. “Se a gente se exclui como a gente quer ter a inclusão? Sempre tentei estar incluída nos espaços e não ser a margem, eu tenho que chegar junto, ter a força pra ter meus direitos, tentar e conseguir”, explica sobre o fato de amar dançar Coco e de brincar Guerreiro. As barreiras, segundo Jhully, aparecem por conta do machismo na cultura popular. Um grupo formado por homens que percebe a existência de um grupo formado por mulheres, de acordo com a visão de Jhully sobre as performances em ambas as tradições, entendem que ela não deve estar ali ou não pertencer aquele grupo.

O ato da Mestra Marinez de apresentar Jhully por meio do reconhecimento do seu gênero na patente de Mestra faz com que uma coligação entre o ensejo de vidas precárias dentro da hierarquia da tradição permita a inclusão com minorias sexuais e de gênero. É o caso de quando a brincante explica que a Mestra a reconheceu na forma com que apresenta o seu gênero: “vejo você mulher, Guerreira como eu, pra mim você é uma mulher e queremos você nesse grupo”, disse Mestra Marinez.

Uma inspiração para Jhully é a performatividade de Maria Gomide, principalmente por ela ser livre e espontânea, como descreve a Guerreira do grupo Joana d’Arc. Além disso, a brincante pontua que se espelha em Mestra Margarida pela idade e pela vivência na cultura popular. Jhully foca no protagonismo como mulher em desenvolver uma tradição com outros Mestres.

Com um relacionamento estável há oito anos, Jhully conta que o reconhecimento da identidade de gênero por parte do companheiro não foi fácil, pois quando o conheceu ainda não havia apresentado o gênero feminino. Atualmente, o companheiro aceita e legitima a condição de companheira, embora tenha sido um período de diálogo intenso com ele. Além de brincante e dançarina, Jhully é orientadora social e atua com Brenda Vlaczaj em ações nos Centros de Referência de Assistência Social (CRAS) através do Conselho LGBT de Juazeiro do Norte.

O trabalho de orientadora social tem como função básica a orientação para a inclusão de pessoas LGBTQIA+ nos espaços sociais. A demanda surgiu após a percepção de que essa população era, geralmente, excluída pelas famílias e, por conseguinte dos espaços públicos. “Tem grupos de mulheres, crianças, adolescentes e por que não incluir um LGBT? Na família sempre tem, mas são pessoas isoladas e queremos trabalhar inclusão e a cultura do respeito, trabalhamos com jovens e diversidade”, discorre Jhully

sobre, por exemplo, a participação das mulheres trans no evento religioso da romaria na cidade.

Para a brincante e dançarina a cultura popular tem que ser mais vivenciada. “Tem um lado mágico”, responde sobre a história da cultura na sua vida ter sido como uma obra de arte. As unhas dela estão coloridas e após o encontro, no bairro em que reside, Lagoa Seca, ela diz que subirá para o João Cabral pois tem horário com a manicure. O dia anterior foi o 8 de março das mulheres e Jhully se diz muito feliz por ter recebido um certificado de mulher e Guerreira da cultura popular.

Este texto dá uma pequena pausa no encantamento entre o Reisado e o São João e de forma despretensiosa, precisa alcançar as manifestações do Coco para remeter às linhas de vida da brincante Jhully Ayala que se apresentou no dia 9 de outubro de 2019 com Mestra Marinez no terreiro da Mestra Dinha, em Nova Olinda, interior do Ceará. Entre a roça e o artesanato, a delicadeza de Mestra Dinha nas redes de Nova Olinda se abriu para ver a pisada do Coco de Jhully. O barulho da madeira do tear conduz cada pequeno gesto de Dona Dinha que ainda tem forças nas pernas e nos braços para puxar o pente. Do bairro Vila Alta, o tempo de Dinha passa na parte de cima da porta, primeiro pela vista, depois pelos pés. Uma rede por semana, um ponto por dia e assim por diante.

Católica, Raimunda Ana da Silva, mais conhecida como Dona Dinha, possui uma imagem de São Jorge pendurada no alto da porta de entrada da sua casa que, recentemente, entrou em reforma com a proposta de instalação do Museu Orgânico. Aos 68 anos, as mãos de Mestra apresentam as marcas de dois caminhos, da roça e do artesanato. Foi observando a irmã mais velha fiar e tear redes que Mestra Dinha começou a aprender sobre o manuseio de tecidos. Ela tinha 12 anos quando fez a primeira rede e, para ela, o aprendizado era um suspiro para além da rotina de trabalho.

Nascida em mês de dezembro e criada na cidade de Nova Olinda, Dinha explica que não sabe ao certo com quem a irmã aprendeu, apenas quis fazer como ela. “Eu aprendi vendo as outras pessoas fazendo, fiquei observando de longe, ela tava fazendo e eu só vendo, daí fui fazer no outro dia sozinha”⁴⁶, conta. Dos nove irmãos, apenas as mulheres se interessaram pelas redes. O processo de produção exige de cada artesã um trabalho específico, por exemplo, Dinha faz a tanga da rede, o fundo, e as suas irmãs e sobrinhas finalizam o trabalho com as tranças.

⁴⁶ SILVA, Raimunda Ana da. Entrevista concedida dia 9 de outubro de 2019 a Ribamar José de Oliveira Junior em Nova Olinda-CE.

Quando mais nova, a Mestra relembra que fazia até três redes por dia, hoje se dedica de forma mais intensa a fazer uma por semana. “Se eu for tirar uma no dia eu tiro, mas não tem precisão de tecer avexado... Aí eu cuido de casa, boto uma rede hoje, tiro o pano, boto amanhã”, explica. Em uma estante no quarto, Dinha mostra os trabalhos recentes e explica o nome de cada peça diante do próprio ato de fazer da rede. Para a artesã, hoje não há nenhum processo complicado. O tempo desfez o mistério.

“Liço”, queixa, braço, “orgo”, pente, rasteira, cartel, canela e lançadeira são todas as partes da grande máquina de tear que Mestra Dinha guarda no quintal. Ela brinca e diz que as madeiras são mais velhas do que a memória dela. Lado a lado, a antiga máquina disputa espaço com um modelo mais recente. Embora o pente seja o mesmo, de preferência de carnaúba, as madeiras estão mais sofisticadas e as linhas mais prontas. “É a mesma coisa, a diferença é que hoje tá mais fácil, os fios já vêm pronto. Quer dizer que a gente fazia isso, comprava o fio, novelava, batia para tingir nos tachos e hoje não, já vem pronta a mercadoria”, relata sobre o passo a passo enquanto sobe na máquina e mostra como o corpo faz parte da arte.

Os pés, em cima de uma plataforma de madeira, se mexem para frente junto com as pernas e os braços que fazem o mesmo movimento. Dinha conta que a arte também é física para o organismo. As redes feitas por ela são grandes e se destacam diante do formato tradicional comercial da feira tanto por apresentarem maior resistência como também por trazerem os pequenos gestos sábios da Mestra. Dona Dinha lamenta o fato dos celulares terem distanciado as meninas do artesanato. Pelo fato da atividade de fazer redes estar associada às mulheres, elas ainda são as mais presentes no artesanato, embora o falecido companheiro da Mestra, Gabriel, também ajudasse em alguns pontos de costura. O desejo de ensinar perpassa a fala de Dinha.

“A gente trabalha para as mães, tudo junto, hoje somos independentes. Eu digo: ‘vamos aprender isso aí para essa arte não cair, se um dia eu viajar, vocês ficam’”, fala. É nesse ponto que a Mestra destaca a principal utilidade do museu: contar a história das mulheres que quiseram ir além da roça. “Eu me sinto feliz”, completa a Mestra ao oferecer uma laranja da fruteira e observar o sol cair atrás na Chapada do Araripe.

Naquele dia, anoiteceu com Jhully pisando Coco. O sol caía ao som dos tiros do bacamarte de Mestre Nena e das pisadas de Coco de Mestra Marinez. A primeira mulher da cultura popular na região do Cariri teve o seu museu inaugurado e esse fato destaca a importância das redes para o artesanato local. A inauguração do museu casa de Mestra Dona Dinha aconteceu naquele final de tarde no último dia de programação do I

Seminário Patrimônio da Humanidade Chapada do Araripe, evento que aconteceu entre 6 e 9 de agosto e contou com o apoio do Sistema Fecomércio, através do Sesc, e da Fundação Casa Grande, reunindo moradores da localidade, representantes institucionais e grupos de tradição popular.

Durante o momento, a Mestra Dona Dinha, na calçada de casa, fala no microfone e agradece a Deus e a todas as pessoas presentes. “Nunca pensei de ter uma festa como essa”, disse emocionada. Após as falas do evento, o Coco anunciou parada, veio atrás do bacamarte de Mestre Nena que atirando para cima pareceu fogos de artifício. Se por um lado o bacamarte mostra brabeza, força e masculinidade, o Coco trazia também firmeza, energia e feminidade na voz da Mestra Marinez. Ao lado de outras mulheres, Jhully dançou e performou a mulher que há nela para outra mulher. O que há em comum entre elas? Arte.

2.4. Deborah aprendeu espada com os cabra macho

A primeira vez que Deborah Bomfins Pinheiro, 26, brincou Guerreiro foi a céu aberto na Praça do CC no bairro João Cabral. O ano era 2003 e ela tinha dez anos de idade, o coletivo de artistas Carroça de Mamulengos⁴⁷ tinha chegado em Juazeiro do Norte e todas as crianças estavam impressionadas com as pernas de pau, as brincadeiras de palhaços e as danças das culturas populares. “O primeiro contato com a arte foi no circo”⁴⁸, explica Deborah que hoje é uma das seis Guerreiras do grupo da Mestra Margarida. Segundo a brincante, a novidade do coletivo de artistas fez com que as crianças parassem para apreciar arte na rua.

A companhia de teatro ficava indo e voltando para o município, mas sempre trazia brincadeiras para o bairro. “Ficávamos aguardando, porque era coisa gratuita, na praça a céu aberto, todo mundo estava convidado, era momento de distração boa”, diz Deborah. Quando o Carroça de Mamulengos voltava, era uma festa. Até que o coletivo decide ficar e instalar uma sede artística no bairro, de acordo com Deborah isso ocorreu devido a riqueza observada pelos atores nas culturas populares regionais que emergiam no João

⁴⁷ Alcure (2018) traz as encenações do coletivo nos múltiplos sentidos do Mamulengo, definindo o “grupo Carroça de Mamulengos, constituído por integrantes da mesma família, fundado em 1977 por Carlos Gomide, e desde então se apresentam pelo Brasil, inspirados pelo contato que tiveram com bonequeiros populares do Ceará, Rio Grande do Norte e da Paraíba” (ALCURE, 2018, p. 194).

⁴⁸ PINHEIRO, Deborah Bomfins. Entrevista concedida dia 13 de março de 2019 a Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte-CE.

Cabral. A União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus, sede do grupo, abre as portas e em pouco tempo as crianças começam a fazer teatro, pintura, desenho, além de tocar instrumentos, cantar e até fazer colheita na praça. “Tudo estava ali e a companhia nos trouxe tudo que poderíamos aprender”, conta a Guerreira.

Foi quando aconteceu de montar o grupo de Guerreiro. Conseguiram trazer Margarida Guerreira para dançar com as crianças no João Cabral. A Mestreira morava no bairro Mutirão e, segundo Deborah, o encontro com a companhia permitiu um cuidado maior das suas necessidades básicas como idosa. “O grupo começou a cuidar dela bem para ela retribuir em música e aprendizado para gente”, diz. No começo o grupo era formado só por mulheres, da família de Deborah quatro das seis irmãs dançavam. Porém, havia uma barreira familiar colocada pela permissão do pai que na época não deixavam as meninas brincarem no Guerreiro. “Minha filha não vai sair no meio da rua correndo com uma espada na mão, isso não é para ela não”, relembra a brincante sobre o fato que a entristeceu quando menina.

A falta de permissão dos pais para brincar nas atividades do grupo fez com que a atriz Maria Gomide do Carroça de Mamulengos, fosse de casa em casa do bairro para explicar no que consistiam os encontros das crianças com a arte. O que processo foi lento e, segundo Deborah, difícil, mas aconteceu. Hoje o pai da brincante tem todos os vídeos dela jogando espadas, das últimas viagens para apresentações, e todo e qualquer tipo de registro visual da sua filha no Guerreiro. Foi assim que o Guerreiro começou a brincar no João Cabral, pela confiança conquistada e depositada em Maria Gomide. Entre 2003 e 2004, o Guerreiro desponta. “Maria Gomide era uma moça no sentido de menina, encantava quem visse ela pela delicadeza de tocar violão, de tocar uma viola de andar de perna de pau. Ela saía louca pelo João Cabral andando de perna de pau”, relembra Deborah ao mesmo tempo que ressalta o espelhamento em acreditar que poderia fazer as mesmas coisas da atriz, a exemplo de tocar como ela tocava e cantar como ela cantava.

“Ela foi crescendo com a arte e a arte foi crescendo com a gente, de ensinamento”, refere-se Deborah a evolução do seu processo de aprendizagem com a arte popular. Quando o grupo precisava viajar, a brincante diz que ficava chorando pela vontade de estar junto. Segundo Deborah, o atual grupo de mulheres é Guerreiro da Mestreira Margarida, mas já foi Guerreiro da União e Guerreiro da Mãe de Deus, na época o último nome pegou entre os brincantes e os moradores do bairro. “O diferencial da gente, foi que depois que a gente montou o Guerreiro, não vou dizer que nós fomos o primeiro, mas a gente teve uma história muito forte aqui dentro e depois disso foram aparecendo outros

grupos”, elucida Deborah sobre o surgimento de outros grupos apenas de mulheres.

Embora a novidade fosse disseminada no bairro pela nomeação performativa do grupo, Deborah considera que o fato de Maria sentar com as crianças, pegar o violão e cantar todas as peças que estavam anotadas, escritas à mão, até que todos aprendessem, fez com que uma sensibilidade tocasse mais fundo. “Ela cantava letra por letra até aprender. Tinha uma peça que tinha a palavra lacrimejar, e quem não sabia o que era lacrimejar ela ia explicar o que explicava aquela palavra, para gente cantar sabendo o que estava cantando para se emocionar na hora de cantar”.

A inserção dos instrumentos acontecia depois, somente quando todas as peças estavam sendo cantadas pelo coro. A mesma coisa acontecia com os passos, um de cada vez, sem instrumento até que se começava a montar os ensaios. Foram realizadas várias oficinas de jogo de espada até que a habilidade fosse aprendida pelas crianças. Maria Gomide foi uma das primeiras mulheres a conduzir uma espada e disseminar o conhecimento entre as outras no bairro. “Isso a gente aprendendo com homens porque a única mulher que jogava na época era Maria”, destaca Deborah.

Em 2003, Mestre Margarida Guerreira não jogava mais espadas, embora soubesse muito. Pelo fato de ter aprendido o jogo de espadas pela condução dos homens, Deborah considera que a reprodução performativa dos atos tenha feito ela adquirir o caráter reiterado do gênero tido como masculino na dança. “A gente aprendeu com os homens, por isso que quando eu jogo eu pareço um homem jogando! O Antônio, irmão da Maria dizia assim: “Deborah, aqui ó, faz assim, bota a mão na cintura, tem uma leveza...” e eu rebatia: “mas eu aprendi com os caras, cara, eu vou jogar é assim!””.

Com o passar do tempo, ela explica que o grupo deu o que a brincante chama de “personalizada” na habilidade de jogar espadas, sobretudo, em uma forma mais suave e delicada, “um toque mais feminino por assim dizer”, completa Deborah. A Guerreira pontua que existe, nos moldes da tradição, um pensamento de que o Guerreiro é para as mulheres, enquanto o Reisado é para os homens. Essa norma era aprendida durante os primeiros ensaios, apesar que “tanto um como o outro, possuem personagens de outros sexos, por exemplo no Guerreiro tem o personagem Mateu que é homem, no Reisado tem a mulher que é a Rainha e sempre estava misturado”.

Deborah diz que quando os homens colocavam os entremeios, como por exemplo o Jaraguá ou o Lobisomem, tidos como personagens performados pelos homens, as mulheres colocavam, como por exemplo a Mamãe Velha, tida como uma personagem feminina. Além disso, segundo ela, o Guerreiro possui uma melodia mais cantada, não

gritada. “Os homens botam força para cantar e as mulheres cantam mais suave. Com o homem é mais aquela coisa de guerra, de luta”, destaca.

O baião, a valsa e a marcha são os passos preferidos da brincante. “Se começar a tocar, arre pia tudo”. De acordo com ela, muitos pontos da espada não têm nome, apenas cenas que relembram na memória o ato de golpear o outro, como por exemplo, o Ponto da Morte que traz a habilidade de derrotar o adversário na espada pela rendição do brincante com a lâmina atravessada no pescoço. Tudo é um jogo de encenação e emoção nas cenas do Reisado. Um ponto alto é quando ocorre a cena da guerra, em que um grupo precisa tomar a Rainha do outro grupo.

Deborah pronuncia que após um tempo de aprendizado com as espadas, não há a necessidade de ensaiar os golpes, ou seja, “você só aprende o básico da espada, o restante é tudo na hora, por que eu ensaiei contigo aqui o básico, mas a outra pessoa que aprendeu lá do outro grupo com outra pessoa vai vir jogar e não eu ensaiei com ele, eu ensaiei com você”, contextualiza a Guerreira que considera ser necessário aprender apenas o básico do jogo de espada, o restante tem que ser tocado na hora da performance pela lembrança. O Reisado aparece como ritual que convoca a lembrança.

Tanto o Guerreiro como o Reisado são grupos que precisam ser comandados por um apito. Geralmente, o objeto está sempre na boca do Mestre. Apitou, Guerreiro formou. Apitou, o Reisado formou. Por isso, Deborah explica que alguém precisa puxar o Guerreiro. No caso do grupo das Guerreiras de Joana d’Arc da Mestra Margarida, quando o apito soar, duas fileiras de mulheres precisam se formar. “Para um guerreiro funcionar, para ter uma apresentação é preciso no mínimo quatro pessoas de cada lado, em alguns casos, são 32 de cada lado, se você conseguir 64 pessoas, você faz um treme terra, agora é o Guerreiro, viu?”, diz Deborah.

No meio, performa a Rainha, a Princesa, o General e o Mateu. Em volta do centro, pelas laterais, veem as Embaixadoras, a Contraguia, o Contracoice e alguns personagens, como por exemplo, a atuação da Mercúrio e da Sereia. Na lateral, os tocadores musicam a performance. A Mestra fala e cada personagem é tirada, como no linguajar popular, ou seja, encenada. “Agora tem peça que só Margarida sabe, que ela nunca cantou para ninguém, ela guarda muito bem”, reflete a brincante. Do Reisado, a peça favorita de Deborah é dançada com o passo baião e relembra sua infância, o ato de cantá-la faz com que chore de saudade.

*Reisado é bom, Reisado é minha infância/
Ainda hoje tenho a lembrança, do Reisado em que dancei/
Reisado é bom, Reisado é minha infância/
Ainda hoje tenho a lembrança, do Reisado em que dancei/
Chegou a vez que eu hoje estou recordando/
E a velhice desmanchando/
O que a mocidade fez/
(...)*

O sentimento, de acordo com a vivência de brincante, vem para Deborah pelo momento atual em que não brinca mais, pois ela não reside mais em Juazeiro do Norte. Recém-chegada na cidade após alguns meses morando em São Paulo, ela diz que em poucas horas no bairro já foi chamada para uma oficina de espadas no Núcleo de Arte Educação e Cultura Marcus Jussier, no bairro Pirajá. A peça cantada no momento da entrevista relembra para Deborah a Mestre Margarida, principalmente, na última estrofe que descreve as recordações e da saudade da mocidade na fase da velhice. Dentre as peças de Guerreiro, Deborah canta de forma ávida:

*Ao senhoral vou dizer preste atenção/
Toca na rádio, publica no jornal/
Meu peito chora sem alívio em um instante/
Da saudade de um amante faz os olhos lacrimar/
Vai lá meu Reis, Embaixador, Contramestre e figural/
Benzinho pensei agora/
Quem chora, derrama gota de sal
(...)*

A Mestre Margarida Guerreira remete a Deborah um lema de vida: persistência. Pois, para a brincante, a situação da Mestre em um asilo não desfaz a possibilidade de vestir um traje e dançar um Guerreiro. Isso para ela é força de vontade. A brincante lembra muito das Embaixadas, os trechos falados da dança de Guerreiro, quando a Mestre contava cada antes das performances. Um deles, retrata o nascimento de Jesus, como conta a tradição cristã católica. “Nasce o menino Deus, em contato com os mais pastores,

chegou o menino Jesus, chegou para encantar o mundo inteiro”, fala Deborah. Então, as Embaixadas podem ser descritas como os momentos em que o Mestre dá uma pausa na dança para contar os autos da performance, os momentos em que o dito puxa a cena, ou seja, o dito puxa a peça para os brincantes lembrarem de cantar, pois toda encenação geralmente ocorre em improviso.

Deborah participou do Reisado São Miguel do Mestre Tarcísio enquanto dançava no Guerreiro da Mestra Margarida. No último grupo, brincou de 2003 até 2009. Após um hiato do Guerreiro, ela se dedicou a dança em outros grupos. Ela lembra que várias pessoas pararam de brincar após o encerramento do Guerreiro, muitas mulheres começaram a constituir família e a terem filhos. Deborah começou a ser chamada de Mestra, porque como estava desde pequena nos grupos e continua a dançar, acaba tendo reconhecimento e adquirindo patentes.

Em pouco tempo, a brincante lidera cordões, passa das laterais para o centro. Ganha patente de Reis. Se faltava alguém mais velho para ser, por exemplo, o papel de Contramestre, ela cobria o papel. Ao todo são 15 anos de tradição, “eu me considero uma brincante, ainda que fiquem dizendo Mestre Deborah”, confessa. A brincante fez o que considera criar seu espaço entre o Guerreiro e o Reisado. Em 2017, uma boa notícia. O grupo de Guerreiras anuncia retorno, mas havia uma questão. Deborah teve filho, suas irmãs tiveram filhos. Como seria possível acompanhar os ensaios e performar nas apresentações com as crianças de colo?

Surgiu então a ideia de levar os filhos para os terreiros de Reisado. Por qual motivo as Guerreiras não levariam seus filhos para a dança? Questiona-se Deborah. “Então era aquele ensaio das mães da primeira formação, brincava com filho no colo, meu filho ficava no meio do Reisado”, diz. O filho de Deborah tem 5 anos, mas já lembra das peças cantadas no Reisado durante o período em que a brincante ensaiava e morava no João Cabral. Ela relembra que logo após a chegada em São Paulo, o filho cantava as músicas de abertura do festejo natalino: “senhores, senhoras, boa noite Guerreiro, chegou agora!”, Deborah se emociona ao narrar a cena.

Em 2019, a brincante não pôde participar do Ciclo de Reis. Porém todas as atividades foram acompanhadas por vídeos e fotos publicados no Instagram e no Facebook. A vontade de permitir ao filho uma infância mais amistosa faz Deborah pensar em ficar mais um tempo na região ou deixar ele com a avó para crescer mais um pouco dentro da cultura popular. O filho, mesmo sem ter tido a educação do teatro de circo que Deborah teve quando criança, reconhece os nomes das atividades circenses. Quando

estava no trânsito, a caminho do bairro após sair do Aeroporto Orlando Bezerra de Menezes de Juazeiro do Norte, ela disse que o filho viu um malabarista no semáforo e embora soubesse sobre a arte de conduzir bolas, ele o chamou assim pela lembrança das oficinas do Carroça de Mamulengos. Deborah quer que seu filho entre na percussão do batuque de Reis e aprenda a tocar um instrumento das danças populares.

Da primeira formação do grupo de Guerreiras e na segunda geração de mulheres do grupo, Deborah diz não ter vergonha de ser dançadora da tradição, pelo contrário, se orgulha. Atualmente, seus sobrinhos tocam, dançam e participam ativamente das Guerreiras de Joana d’Arc. A última viagem do grupo para Fortaleza teve a participação de quase quinze pessoas da sua casa, pois quase todas elas estão dançando. Sua mãe foi considerada por muito tempo a mãe da União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus pela participação nas atividades.

A segunda formação do coletivo de Guerreiras ainda conta com a presença de Maria Gomide e as suas irmãs, Luzia e Isabel Gomide. “Como hoje é uma questão de terem mais mulheres que tem suas vidas para administrar, não temos uma coisa fixa de todo dia tem ensaio, quando acontece de ter uma apresentação a gente se reúne”, explica Deborah sobre a formação flutuante do grupo. Atualmente, em cada cordão dançam cerca de seis Guerreiras, o que totaliza na cena o total de 15 pessoas com o restante dos membros, fora as pessoas envolvidas na organização e na logística dos bastidores.

Jhully Ayala, dançarina do Coco Frei Damião da Mestra Marinez, recentemente entrou no grupo. O fato fez com que o grupo de Guerreiras comunicasse a Deborah o ocorrido, principalmente, depois que esta se reconheceu como lésbica e se assumiu para a família e amigos. A brincante já conhecia Jhully do bairro, porém ainda não teve a oportunidade de compartilhar a cena do Guerreiro com ela. “Por eu ter me descoberto lésbica, em 2017, acharam legal me contar que ela estava participando. Tem o esposo dela que a acompanha ela em todo canto, que abraça, que beija, que fala minha esposa e está tão bom, ela brinca com a gente!”, conta. É interessante perceber a forma com que Jhully encorpa a cena de mulheres cisgênero, não só através do reconhecimento das participantes, mas como também por meio da percepção de que a inserção dela impactaria Deborah.

Na tradição do Guerreiro, com foco nas Guerreiras de Joana d’Arc, compreendo que a política de coligação aparece conduzida pela legitimidade do grupo e pelo reconhecimento, tanto do gênero na qual a pessoa se identifica, como também pela habilidade na qual o brincante desempenha. Diferentemente da forma com que Mestra

Lúcia relata o discurso diante das travestis dançarem nos grupos, Deborah conta que a presença de Jhully nas Guerreiras de Mestra Margarida não foi percebida como prejudicial ou mal vista, mas sim como uma conquista. “Acharam importante falar para mim porque eu também ficaria feliz em estar com ela”, diz Deborah.

Os conceitos de heterossexualidade compulsória e de heteronorma se aproximam do discurso de Deborah sobre o processo de reconhecimento como lésbica. “A gente nasce em uma caixinha hétero, a gente nasce assim e acha que aquilo é o que é, não tem outra saída”, explica a brincante. A criação enquanto menina não remete para Deborah em atos machistas, através fato do seu pai não deixar ela sair muito, isso aparece para a brincante como uma forma de proteção. “Eu tinha namorados, ficava, mas eu nunca estava completa”. Deborah conta que nunca casou com o pai do seu filho, nunca morou com ele nem o apresentou para seus familiares, principalmente por não se sentir bem, nunca ter ficado à vontade.

Embora estivesse aparentemente tudo bem, ela não conseguia estar. Mãe solo, como assim se considera, ela conheceu sua atual companheira pelo *Facebook* em 2012. Após algumas curtidas, elas descobriram que seguiam a mesma página e isso fez com que a conversa em bate-papo acontecesse por seis anos. Chamada de vídeo não existia e a única forma de ver a amiga virtual era por fotos de resolução baixa, repleta de *pixels*.

Durante os seis anos de amizade virtual, Debora teve um filho e sua companheira teve um divórcio. Embora não planejado, a brincante diz que não pensou em aborto. A companheira é de Mocambo, localidade no interior da cidade de Sobral. Após um primeiro encontro em 2017, Deborah se questiona pela primeira vez se daria um primeiro passo em relação a sua sexualidade. “Eu já tinha olhado para mulheres, já sentia, eu acho que tinha vontade, mas não tinha coragem, e eu tentei para ver se ia dar certo”. Deborah inicia um relacionamento a distância, a companheira em São Paulo e a brincante em Juazeiro do Norte. Ao assumir para a família, ela explica que a única atitude da sua mãe foi pedir que ela seja feliz e tenha cuidado com a exposição indevida do relacionamento, pela constante violência homofóbica.

Deborah tira férias do trabalho. Viaja de avião pela primeira vez. Conta que escutou que muitas já sabiam que ela era “racha”, enquanto também ouviu de várias pessoas que aquilo era “coisa da cabeça”. “Não vou dizer que me assumi lésbica pela questão da decepção amorosa com homens, mas eu me senti melhor ali aonde eu estava”. Uma cena bonita que Deborah guarda na cabeça é a de suas irmãs abraçando sua esposa,

como chama. A companheira assumiu seu filho e conhece a arte do Guerreiro ao mesmo tempo que apoia a dança.

“Como eu brinco desde 2003 e me assumo em 2017, as pessoas se espantam com a mudança, mas não tive barreiras, “Deborah? Ela tem um filho!”, “Mas ela namorava com fulano”, diziam que isso não tinha condições, mas tem”, conta a brincante sobre os obstáculos da aceitação pelos parceiros da cultura popular. Hoje, Deborah diz que percebe mais pessoas LGBTQTs+ do seu lado. “Lógico, nós gays ainda sofremos muito, o gay que é travesti, o homossexual que é trans, ele está ali dando a cara a bater, porque eu como lésbica eu ainda não tenho aquela coisa “ah, ela é lésbica, vou ali mexer com ela”, então se é um trans ou um travesti é ele que leva, é ele que apanha, ele está ali na linha de frente da defesa da homossexualidade”, reflete a brincante sobre categorias como a lésbica mais “hominho” e o gay mais “afeminado”, como ela diz sobre a divisão de preconceitos. Deborah diz que acredita ser a mesma mulher, só que apenas se descobriu e por assim se reconhece como lésbica.

Deborah destaca que nas ações da Guerreira nunca teve preconceito em casa e sim na rua. “Se for um lugar que eu me sinto bem, eu me sinto, mas se for um lugar estranho eu me policio”, conta sobre a demonstração de afeto em público. Deborah diz que nunca pretende esconder a sua união com uma mulher. A brincante se considera uma mulher forte pela presença de marcadores sociais no seu corpo, como mãe, negra e lésbica. A participação no grupo de Guerreiras da Mestra Margarida fez com que ela tomasse um caminho de empoderamento, assim como traz Tenório (2018) em seu estudo sobre as relações de gênero das Guerreiras de Joana d’Arc.

“O João Cabral é rico em cultura, mas rico em criminalidade, é um bairro agressivo, é um bairro perigoso, então se eu não tivesse tido essa base na minha vida, de teatro, da dança, da música, do instrumento, do Guerreiro...”, reflete a brincante na medida em que destaca o aprendizado e a educação do teatro popular de rua. O fato de lidar com o público bem faz ela pensar em cursar Jornalismo nos próximos anos em São Paulo. “Eu fui aprendendo dentro da brincadeira, brincando eu aprendi, para o meu conhecimento profissional e pessoal”, diz.

Deborah diz não querer um patamar financeiro e sim um patamar de empoderamento. “Eu quero brincar pelo resto da minha vida. Se eu puder, quando voltar para São Paulo vou plantar uma sementinha, eu quero ensinar, pois isso é minha vida e quero multiplicar, minha família está em gerações e quero repassar”. O discurso de Deborah sobre a tradição se assemelha ao formato de assembleia e do improvisado do

Reisado e do Guerreiro, sobretudo, durante a performance quando as embaixadas são ditas, as peças cantadas e os passos dançados na multiplicação dos atos corporais coligados pelo repentino da dança. O repasse de geração em geração, tanto na oralidade como na corporeidade faz com que se pense nos hibridismos culturais da tradição, principalmente quando Deborah fala que sua sobrinha de 13 anos já canta peças para o irmão recém-nascido.

Em recente encontro com Junu, cantor que promove a Terreira Cearense em São Paulo, no bairro Perdizes, a brincante pensa em realizar ações conjuntas para fortificar a disseminação da cultura popular no Sudeste do país. Na capital paulista, Deborah diz que mostra seu vídeo jogando espadas para todas pessoas. Na mesma hora em que diz isso, me mostra uma grande cicatriz que tem no lado inferior da coxa esquerda adquirida em uma batalha de espadas no Reisado. Ainda que desvie dos rótulos, Deborah articula que não tem como escapar deles.

Às vezes, a Guerreira conta que se vê no espelho e pensa: “Sou lésbica? Sou sapatão? Sou uma mulher!”. Ela acredita que muitas vezes nós nos vemos com o outro nos diz que somos, não na forma com que nós nos reconhecemos. “Olho pra mim e vejo uma mulher que gosta de outra, só que a força do rótulo é muito grande, pensam que a gente fica por mulher por escolha”, conclui. Para a Guerreira, a mulher lésbica tem uma força que a faz lutar pelo seu espaço, ao mesmo tempo que diz que ser minoria no João Cabral pode enunciar espaços aliados, “quando todo mundo se junta para abordar o tema aparece o espaço”.

Os ensaios das Guerreiras acontecem nas quartas-feiras, às 19 horas no Núcleo de Arte Educação e Cultura Marcus Jussier. “O Guerreiro é vida, é arte, é cultura, é empoderamento, é sobrevivência”. Nesse momento da fala de Deborah, é possível destacar através da significação sobre o pensamento da tradição como sobrevivência que o encantamento parece inverter a condição precária, enquanto o reconhecimento do seu gênero através do exercício performativo da tradição na reunião corpórea do Guerreiro parece viabilizar modos de vida mais possíveis de ser vividos.

Se o Guerreiro possibilita uma condição de sobrevivência pela via da arte do teatro popular, pode-se dizer que para Deborah o aprendizado performativo da condução de espadas aparece na medida em que o caráter reiterativo do gênero masculino pode proporcionar uma ressignificação de códigos rígidos em demarcações mais flexíveis de gênero no âmbito da cultura popular. Os atos tidos como masculinos são aparentes, pois no campo do visível se mostra a própria falha da norma e diante da materialidade do

gênero aponta para apenas a hipóstase do macho nas cenas do Reisado, levando a considerar que a performance não só atrelada aos não só aos enredos da tradição na atribuição de uma existência concreta e uma realidade fictícia, mas também na encenação que parece parodiar gênero diante das práticas sociais do Guerreiro e do Reisado.

Pois, quando Deborah diz⁴⁹, após um jogo de espadas completamente improvisado na encenação do Reisado São Miguel do Mestre Tarcísio na tarde do dia 15 de março de 2019 no espaço de educação e arte Marcus Jussier, que não tinha noção do alcance dos movimentos do seu corpo na performance enquanto assiste o vídeo que gravei dela batalhando é possível pensar no potencial artístico das linhas de desterritorialização e dos processos de desidentificação para se pensar nos territórios existenciais dos brincantes.

Quando ela narra que a luta pelos espaços está relacionada a condição como mulher lésbica, a brincante fala sobre felicidade. Segundo Deborah, o relacionamento com outra mulher a fez bem. “Me veem mais bonita. Ela me faz bem”. Não é só possível perceber isso através do relato, mas sim por meio do modo com ela convoca a lembrança de Margarida enquanto joga as espadas fora da norma, fora dos modos de como uma mulher que dança Guerreiro deve jogar. Deborah parece ter razão, a espada é um meio de vida.

2.5. “Vou vender a sanfona para botar peito”: a percussão de Gesman

Assim como Deborah Bomfins, do grupo de Guerreiras da Mestra Margarida, Germano Pereira, 28, começou a conhecer o teatro de rua pelas ações da União dos Artista da Terra da Mãe de Deus, fundada por Carlos Gomide da companhia Carroça de Mamulengos. Apesar de ter dançado apenas duas vezes em performances de Reisado, Germano diz que começou a dançar por que nasceu em Juazeiro do Norte e cresceu no bairro João Cabral. Na performance do dia 15 de março de 2019 do Reisado São Miguel, ele conta ter improvisado os passos que havia aprendido quando menino, o seu foco mesmo é a música popular no instrumento de acordeom.

Como Embaixador, Gesman, como prefere ser chamado, puxou o cordão — a forma com que refere para dizer que dançou direcionando os atos performativos dos outros brincantes como primeiro da fila — no Reisado São Miguel do Mestre Tarcísio. Segundo o tocador, o Embaixador tem papel fundamental na dança, pois desempenha

⁴⁹ PINHEIRO, Deborah Bomfins. Entrevista concedida dia 15 de março de 2019 a Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte-CE.

tanto a função de conduzir o cordão que é composto pelos outros integrantes que veem atrás dele, como também de repetir a peça cantada pelo Mestre durante a performance. Caso o figural da frente não repasse os passos e as primeiras estrofes do canto, o Reisado não responde a voz do Mestre, na qual o brincante chama de “nossa resposta”. A partir disso, é possível perceber que a resposta do coro de brincantes faz com que a performance, ainda mediada pelo improvisado, pode aliar os brincantes na encenação pela convocação da memória.

Foi através da repetição dos exercícios performativos dos ensaios e dos jogos de espada que Gesman aprendeu a brincar. Desde os seis anos ele acompanhava os processos de criação das cenas no cortejo natalino, mas, apenas aos 12 anos ele encorpa as cenas e participa de forma mais efetiva, tanto dos Reisados como dos Guerreiros. “Foi através da associação, onde eles passavam conhecimento artísticos para gente tanto cultural envolvendo os Mestres da cultura como artes cênicas, participamos de teatro, números circenses como malabarismo, perna de pau...”⁵⁰, discorre o brincante. Antes do contato com a linguagem circense, Gesman diz ter sido palhaço em festas e eventos, mas de forma superficial, não na linguagem do teatro de rua.

Os primeiros grupos que o tocador acompanhou de perto foi o Reisado dos Irmãos, discípulos de Mestre Pedro, e o Guerreiro da Mestra Margarida Guerreira, pois na época ambos os grupos faziam parte da associação comunitária do bairro. Além da arte circense, ele diz que os grupos da cultura popular o fizeram se empolgar. “Era animado, todos os ensaios eu estava presente e todas apresentações eu acompanhava por isso que eu falo que eu já fazia parte”. Gesman possui uma versatilidade no que diz respeito a prática cênica e musical na performance de Reisado, ele diz tocar zabumba, compor cordão e puxar o fole caso precise de qualquer um dos três na encenação. Quando se refere a música no Reisado, ele explica que acordeom na tradição se aproxima mais dos elementos de uma sonoridade cultural, enquanto no forró enverga para a música dançada mais próxima da categoria pé de serra.

O grupo que considera maior envolvimento e mais intenso aprendizado foi o Reisado dos Irmãos. O breve afastamento do coletivo Carroça de Mamulengos do bairro João Cabral fez com que os grupos adquirissem mais autonomia e contribuiu para que eles se consolidassem com seus brincantes. Através de um convite do Mestre dos Irmãos, Gesman começou a tocar durante as performances de Reisado, ainda que acompanhasse

⁵⁰ PEREIRA, Germano. Entrevista concedida dia 15 de março de 2019 a Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte-CE.

o grupo e em poucas cenas, dançasse. Durante oito anos, acompanhou as performances do grupo, deu aulas de música, montou um grupo de forró pé de serra e até um grupo de teatro. Porém, o primeiro grupo que o tocador participou foi o Reisado Nossa Senhora das Dores do falecido Mestre Mosquito, pela inconstância dos ensaios e pela distância, ele decidiu aceitar o convite do Reisado dos Irmãos que era no bairro da sua casa.

Segundo Gesman, “a importância desse instrumento para o Reisado é que ajuda a manter a tradição, antes, no Reisado não havia percussão, zabumba ou caixa, era mais uma coisa levada para o coro como se chama, o canto”. Aos poucos, em Juazeiro do Norte, ocorreu a inserção de instrumentos como viola, rabeca, violão e sanfona, instrumentos que, para o tocador, dão harmonia a performance. O principal, para ele é o acordeom, embora não seja um instrumento muito tradicional nos grupos do Nordeste e apareça em todo Brasil, não só nas folias de Reis, mas também nos Reisados de Congo, nos Reisados de Couro e no Cavalo Marinho, principalmente na folia do Divino, comum em Minas Gerais. Quando menciona uma peça que mais recorda, canta “Reisado é bom”, a mesma que Deborah puxa anteriormente.

“Tem músicas que remetem a minha infância que me lembram dos momentos do Reisado quando eu morava em outro bairro e não tinha um Reisado perto, eles só passavam e eu corria para olhar, eu achava bonito aquelas saias, os espelhos, as fitas”, relembra Gesman sobre as paisagens da infância de quando saía para ver os grupos passarem no bairro Limoeiro sem avisar a mãe. “Passava o dia acompanhando o Reisado. Sem comer, só bebendo água pedindo nas casas dos outros, mas era a maior felicidade, foi um ponto de brincadeira da infância que eu tive”. Quando ele passou a morar no João Cabral, o contato ficou estreito e ele pôde não só observar, mas como dançar e tocar.

Em relação aos Reisados de Fortaleza, Gesman traça a reflexão de que os grupos do Cariri cearense não utilizam tanta percussão. A linguagem mais musicada aparece com mais ênfase, segundo a experiência do tocador, nos grupos da capital, enquanto no interior o canto é privilegiado e aos poucos, a música percorre a performance ao lado da voz. O brincante explica que é muito comum na região os grupos de Reisado convidarem uma Banda Cabaçal⁵¹ para compor a cena performática, com a junção das duas tradições, o

⁵¹ Mendes (2012) traz uma etnografia da centenária Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto com ênfase na prática musical do pife. Segundo o autor, a banda toca em performances de Reisado nas Renovações do Sagrado Coração de Jesus. Em contraste entre o Cariri cearense e o Cariri paraibano, faz-se importante destacar as reflexões de Santos e Silva (2018) sobre o protagonismo feminino no pife, a exemplo da representação da musicista popular Zabé da Loca. Sobre a performance dos irmãos Aniceto, ver mais em <https://www.youtube.com/watch?v=vV0_lhFSgBs>

Reisado apresenta zabumba e caixa e o grupo Cabaçal exhibe dois pifes e dois pratos. Isso, geralmente aparece quando os quilombos são tirados nas ruas, ou seja, quando as performances ocorrem nas cenas públicas da cidade.

Nos grupos de Fortaleza, Gesman pontua até o uso da alfaia, instrumento de couro que se assemelha a sonoridade do Olodum ou do Maracatu. “Mas isso é uma consequência natural, quando eles aprendem, não tem como fazer do mesmo jeito, já tem a cultura deles, a forma deles”, conclui o sanfoneiro. Atualmente, o brincante está no Reisado São Miguel e nas Guerreiras de Joana d’Arc. Enquanto ele não adquire um acordeom próprio, diz que irá dançar, porém se identifica mais como tocador do que brincante, embora ambos os termos estejam atrelados a composição da cena final na tradição popular. Nos dois grupos, há, em média, 20 pessoas. Gesman conta que dificilmente todas as pessoas podem comparecer nas performances pelas rotinas de trabalho.

Diante da sexualidade, o tocador diz que “desde o começo ficou claro, eu nunca precisei dizer”. A homossexualidade fez com que os brincantes e os Mestres entendessem e o reconhecessem. No início ele conta que várias pessoas o olhavam estranho, mas o respeito ficou. Ainda que o tocador diga que possui um “comportamento diferenciado por conviver com vários tipos de pessoas” nos grupos de tradição, ele esclarece que nunca sofreu algum tipo de preconceito ou de discriminação dentro dos cordões. “Vejo que está muito forte, muito presente nos grupos, vejo ‘entendidos’ que são transformados ou afeminados ou dançam nas Guerreiras ou nos Reisado mesmo do jeito deles”, destaca Gesman sobre a emergência da performance LGBTQIA+ nas tradições do bairro João Cabral. Da parte do público, ele ainda destaca risos de reprovação durante as performances, o que não ocorre dentro das práticas dos grupos.

De acordo com o sanfoneiro, a performance de pessoas LGBTQIA+ no festejo do Reisado e do Guerreiro é um fenômeno recente, de aproximadamente oito anos na cultura popular. “Isso aconteceu porque era um lugar onde eles se sentem a gente e a gente se sente à vontade com eles, eles tratam a gente igual, não separam, não é à toa que você tanto entendidos masculinos como entendidos femininos né, as meninas também participam”, pontua. O processo de reconhecimento da identidade de gênero e da sexualidade teve fluxos intensos de experimentações, porém considera que “desde que nasceu”, aos seis anos, já percebeu uma atração pela pessoa do mesmo sexo. Durante muito tempo Gesman explica que acreditou na possibilidade de se livrar do pecado e de conviver com uma mulher, mas após um amadurecimento, considera-se feliz como está hoje.

O tocador não considera que o Reisado foi uma arte que o possibilitou um reconhecimento da sua sexualidade, pois quando começou a participar já estava reconhecido consigo mesmo, a dúvida era se ele seria aceito ou não dentro dos grupos. “Mas foi um lugar onde eu me senti à vontade. No momento da dança e no fato de estar entre os integrantes eu me sinto mais eu, eu me solto mais, todos nem me chamam de Germano, me chamam de Gesman”, enfatiza o sanfoneiro sobre o linguajar próprio criado entre os brincantes que deriva Germano para Gesman. O aprendizado em conjunto fez com que ele pense o Reisado como “uma família, muito aberta”.

“Por parte dos Mestres não teve problema, inclusive não só do Reisado, mas quando comecei a tocar Acordeom, geralmente acordeonistas, sanfoneiro e homossexual, ninguém nunca viu. Para o Nordeste, o lugar de sanfoneiro é de cabra macho, de pegador”, conta. Teve uma fase da sua vida que Gesman explica ter tido o desejo de se transformar, ser travesti. “Fui a um Mestre dizer que não iria mais participar porque queria me transformar, ia vender a sanfona para botar peito e comprar cabelo, mas mesmo assim escutei que ele me aceitava”, relembra o sanfoneiro.

Para ele, “o Reisado é uma forma da gente espairecer, se encontrar consigo mesmo, lembrar momentos, cantar as canções populares, elas falam em amor, em sentimentos, em lembranças”. Com o passar do tempo, Gesman diz que ao todo são 15 anos de brincadeira. Dentre os momentos bons, ele destaca o canto, o momento em que o público vê a ação corpórea retratada pelas cantorias que remetem a infância. Ao lado de Deborah, ele diz que no Reisado consegue colocar uma alegria de viver para fora.

Gesman recorda de apenas um Mestre da cultura popular de Juazeiro do Norte como LGBTQIA+. O tocador destaca a pessoa de Mestre Adriano, falecido há dois anos, que tinha um grupo de Maneiro Pau e brincava como Príncipe, figural interpretado no Reisado São Sebastião. A vivência de Mestre Adriano como brincante fez com que subisse de patente de Reis para Mestre sem a necessidade de ter um grupo. É o acontece com Deborah que embora brincante é reconhecida como Mestra, tanto pelo Mestre Tarcísio como pelos brincantes do Reisado São Miguel.

2.6. Entre Reisado e São João: a busca pelo encantamento

Durante a expedição cartográfica, percebo uma inclinação do corpo desencantado, ou seja, cartografado pelos movimentos do desejo das dissidências sexuais e de gênero na tradição popular para os festejos juninos. Com o objetivo de continuar acompanhando

a produção de subjetividade dos brincantes que dançam Reisado, parto para a tradição dos festejos juninos. Sugiro que, após o Ciclo de Reis, o encantamento da performance perde o quê mágico do corpo em cena e procura outro território existencial. Nas quadrilhas, os brincantes se tornam os que “aspiram-a-quadrilheiros”, pois buscam movimentos para se encantarem.

Se o objetivo de cartografar a performance LGBTQIA+ nos Reisados considera o corpo desencantado um ponto de partida para perceber o exercício performativo das dissidências sexuais e de gênero como uma forma de ativismo na cultura popular, compreendo que o encantamento está entre a arte e a agência, entre o enquadramento que permite entender a forma com que o espaço da tradição é reivindicado e em alguns casos subvertido pelas lógicas da produção de desejo e dos movimentos do corpo dissidente.

Assim, a tradicional dança de São João opera como um plano possível também de coligação dentro do enquadramento que alia e associa às noções de precariedade e de performatividade, sobretudo, pelas vivências das minorias sexuais e de gênero nos modos de subjetivação do rígido arranjo das relações sociais hegemônicas da tradição. A performance de Francisco Batista em cena além de emergente nos cordões de Reisado, também surge como potente dentro do festejo junino, pelas nomeações performativas, pelos encontros dos corpos movidos na produção de desejo e pelas enunciações dos atos da fala que conduzem a dança.

Foram acompanhados os processos em plano através da narratividade de quatro ensaios da quadrilha Balão Junino Cariri. O ponto de partida nesse momento é o encantamento, ou seja, a cena que convoca a reunião corpórea e, possivelmente, coliga. Se, anteriormente parti do desencantamento com o objetivo de perceber o exercício performativo dos corpos no enquadramento do Reisado, sobretudo, na forma com que se alcança as dissidências sexuais e de gênero fora da cena, por meio da inserção e das relações sociais com pessoas LGBTQIA+, distante das paisagens da encenação de Reis, considero agora como ponto de partida a interpretação dos quadrilheiros na performance.

Os ensaios da quadrilha, pelo fato de ocorrerem justamente na busca de outro encantamento possível, promovem uma inclinação da cartografia do corpo desencantado em procura do rito que o põe movimento. Talvez, essa busca do corpo desencantado do brincante seja um ponto chave para perceber os fluxos, os devires e as movimentações não só nos enredos da cultura popular, mas também nas políticas de subjetivação. Diante da precariedade, poderia se dizer que o ativismo das dissidências sexuais e de gênero

sejam uma condição constante da busca pela expressão do corpo LGBTQ+ na cultura popular?

As quadrilhas, assim como os quilombos podem proporcionar uma experimentação coletiva da precariedade na medida em que agencia resistência dos corpos antes não associados. A performance atesta uma ética de convivência para além dos códigos hegemônicos de leitura dos corpos e dos gêneros no Reisado? Enquanto se pensa nos corpos aliados em regime de precariedade, não se baseia as esferas de aparição em regimes de verdade sobre a produção dos corpos, pois a política de coligação parece resistir às identificações, principalmente por estar atrelada ao imprevisto da performance.

Nesse sentido, elaboro pistas, entre as performances LGBTQIA+ nas quadrilhas e nos quilombos, principalmente no movimento rizomático de um para o outro, na busca constante pelo encantamento, pois o mesmo pode acarretar o ativismo, ou seja, desempenhar estratégias performativas dentro da cena para se pensar as alianças de um ativismo brincante. Como explica Barroso (2018), o riso do brincante deve ser sempre coletivo e o retrato do mundo invertido, desse modo, o retrato do mundo invertido pode representar a condição precária de desencantamento e, acima de tudo, pode apontar o que pode ser feito para reverter o enquadramento em que ocorre a deterioração mais ainda populações precárias na condição de minorias sexuais.

Qual agenciamento pode atravessar as alianças do ativismo brincante, sobretudo as transviadas? Qual regime seria capaz de rebater a precariedade, pelo menos, no contexto da performance? De que forma as estratégias performativas de pessoas LGBTQIA+ podem apontar para uma insurreição micropolítica da tradição de Reisado através da aliança transviada brincante?

2.6.1. “Postura, close e alinhamento”: ensaios da quadrilha Balão Junina Cariri

Quatro grandes lâmpadas brancas acesas no teto da quadra esportiva. 9 jovens de tules rosa, lilás e laranja. A escola da rede pública Escola Municipal de Ensino Fundamental Lili Neri, do bairro João Cabral, nas noites do começo de março de 2019, serviu de espaço para os ensaios da quadrilha de São João Balão Junina Cariri. Pinto guarda a chave em uma bolsa amarela junto do caderno com todo repertório a ser dançado no dia do ensaio. Além dos passos, a dançarina tem a divisão de cada componente em seu respectivo lugar. Nas arquibancadas e entre as barras de ferro de proteção, sete jovens assistem à prévia da apresentação atentos.

“Postura, close e a saia, cadê?”, grita Francisco no eco da quadra enquanto passa entre os integrantes, analisando cada pose. Os jovens repetem os passos e fazem as dez marcações, todas alinhadas. Com mãos na cintura, postura combativa e grito grave, Pinto usa um vestido curto tigrado em cores escuras e possui unhas recém pintadas na cor branca. O coque no cabelo delinea a feição no rosto de uma pessoa focada em fazer os componentes acertarem o passo elaborado. É a primeira vez que a Balão Junina enfrenta grandes festivais com a dedicação exclusiva de Pinto, nos anos anteriores, ela se dedicava à quadrilha dela e à organização de outros grupos com o objetivo de conseguir renda o suficiente para bancar os próprios figurinos e os suportes necessários para a performance da quadrilha. Rifas, feijoadas, bolos e festas foram pensadas para a arrecadação de verba para a Balão Junina.

Francisco não se preocupa por qual pronome é chamado pelas crianças, pode ser ele ou ela. A maioria dos jovens entre si se cumprimentam por “nêga” ou “bicha”. Os meninos possuem mais receio em reproduzir essas palavras, mais utilizados entre as meninas ou as crianças que transitam entre os gêneros. É possível perceber que a fase da infância parece ainda não se importar com as normas das questões da identidade de gênero e da sexualidade, ainda que a produção de subjetividade e do desejo estavam à flor da pele na puberdade. O que importa é a cor do tule, o papel ocupado e o quantas camadas terão as saias para cada vez ficarem mais altas o bastante durante a performance. As primeiras apresentações ocorrem quase sempre entre maio e junho e, por isso, Pinto já tira as medidas dos pés das crianças para mandar fazer os sapatos que veem de Fortaleza, tanto pelo custo benefício como também pela agilidade na produção e na entrega do produto.

A principal dificuldade era encontrar um baterista que gravasse o repertório a ser dançado. O cantor e a cantora já estão disponíveis para as datas recém-estabelecidas, ambos moram no bairro, próximo da casa de Pinto. Todo figurino da Balão Junina Cariri é costurado por ela, pelos jovens e pelas crianças durante as madrugadas que antecedem as principais performances. A venda da rifa, geralmente no sorteio de redes tecidas, vendidas e compradas no Mercado do Pirajá, é de responsabilidade de cada componente, pois todo dinheiro arrecadado faz parte da composição do figurino da edição do grupo. Em 2019, a Balão Junina teve como tema “A magia do São João sob o sonho de uma criança”, entre a tradição dança de São João, as personagens dos contos de fada irão entrar no enredo da performance para compor a cena matuta.

Os ensaios são combinados boca a boca. O horário marcado é às 19 horas. Pinto se arruma, põe as argolas na orelha e prepara a garganta para lidar com as crianças. Sai andando pelas ruas do bairro batendo de porta em porta chamando as crianças e explicando às mães toda a agenda de apresentações. Pinto fuma dois cigarros e guarda o isqueiro no elastano do vestido justo. As mães sorriem entre as grades das portas das casas e autorizam os filhos a participarem, todas elas devem assinar um termo de ciência da participação da criança no grupo, por simbólico que seja evidenciado pela troca de palavras e pelos gestos positivos na cabeça. Aos poucos as crianças vão se aglomerando atrás de Pinto, correndo, gritando, escolhendo e brigando pelos personagens. A noiva é uma grande ambição das meninas. Os meninos parecem não se preocupar muito com a condição da personagem escolhida por Pinto.

O escapulário no pescoço, a fênix na costela esquerda e o perfil de Nossa Senhora na panturrilha direita demonstram a fé de Francisco que aparece justificada quando no final do primeiro ensaio na quadra da escola, ele pede para todas as crianças darem as mãos e rezarem um Pai Nosso e uma Ave Maria em voz alta. Algumas delas não conseguem se concentrar o suficiente e, tanto na hora do ensaio como na hora da reza, as crianças dançam pequenos passos de funk e brigam entre si. Novamente, a dançarino pede para que aquelas que não se concentraram, rezem de novo.

Francisco ressalta que não importa a religião do outro, apenas pede para que naquela corrente consiga prosperar mais uma edição do grupo que há seis anos dança em festivais do município. Ela confessa que neste ano a Balão Junina é resistência por ser a única que irá representar o bairro em Juazeiro do Norte. “Se Deus é por nós, quem será contra nós?”, grita três vezes com as crianças. Depois da reza e do dito religioso, Pinto grita com o acréscimo do alvoroço dos jovens e das crianças que pulam e soltam vaias no eco do lugar: “Se lasque e tome no cu quem não gostar de nós!”.

Durante toda a dança, duas crianças são tidas como “viadas”, principalmente, entre Pinto e outras pessoas LGBTQIA+ que dançam Reisado e São João no bairro, e assim são batizadas como filhas pelas mães. É o caso de Levi e Torrero. A história começa no Reisado de Mestra Lúcia, quando elas decidem participar e obtêm aceitação da Mestra e dos demais brincantes, e perdura até os preparativos do festejo junino. Durante as noites do bairro João Cabral, as crianças pedalam, mexem em *smartphones* e paqueram. Após bater em todas as casas das crianças participantes do grupo de São João, Pinto se reúne na sala da casa de sua mãe que está naquele mês estava em reforma.

As paredes estão sendo rebocadas, as portas e as janelas estão com tinta fresca azul e a calçada está recém cimentada. Alguns móveis estão espalhados pela sala, mas alguns quadros religiosos do Padre Cícero e de outros santos populares permanecem pendurados. A reforma não impede o aglomerado de crianças em formato de assembleia para a escute de Pinto. Algumas rejeitam o personagem dado, outras aclamam. Pinto aponta quais são as crianças tidas como mais “afrontosas”, como diz ela. Nos cômodos seguintes, a mãe de Pinto prepara o jantar e alguns membros da família assistem televisão e conversam sobre o dia. É possível ouvir a missa e ver a cruz de lâmpadas azuis da igreja católica principal do bairro acesa, pois o relevo da localidade se desdobra entre ladeiras e altos.

As crianças tidas como “viadas”, pelos trejeitos performativos e pelos gestos cotidianos, ainda que mais faceiras se aproximam de Pinto com mais facilidade do que as outras. As meninas conseguem estabelecer um vínculo próximo e amigável, enquanto os meninos conseguem desenvolver uma relação de mais respeito e de pouco diálogo. Muitas pessoas cumprimentam Pinto carinhosamente no bairro, poucas pessoas se referem a ela pela redução de estereótipos pejorativos que geralmente são associados à população LGBTQIA+.

Após a reunião do grupo, todas as crianças caminham até a casa de Pinto que fica a poucos metros da casa da mãe dele, na mesma rua Beata Maria de Araújo. Ele roda a chave no trinco e pede para que cada uma escolha o tule, com a luz apagada. O tule rosa é disputado. Pedro diz que vai amarrar o adereço na altura das costelas para parecer um vestido, mas Pinto ressalta que ela não vai ser melhor do que as outras. Igualdade e humildade são ideias almejadas por Pinto que considera o cachê da apresentação do Reisado um problema para a prosperidade da cultura popular.

Todas as crianças de tule caminham vestidas no traje até a escola que fica no quarteirão acima da casa de Pinto. Homens ao lado de mulheres nas calçadas olham com curiosidade o pequeno aglomerado que desfila na rua iluminada por luzes amareladas nos postes. A ansiedade parece conduzir os pés daqueles meninos e daquelas meninas. Levi só começa a dançar após observar a performance de Torrero que tenta acompanhar os passos de Pinto e imitar os gestos das meninas no ensaio. Com êxito, Torrero consegue repetir e imitar os passos, simulando o que seria uma menina dançando, ainda que não se preocupe em se identificar assim ou que não seja necessário reconhecer seu gênero naquele momento.

Após seis repetições das dez marcações, todas sentam no chão e escutam de forma dialógica Pinto falar. No final, eu que somente assistia o ensaio, sou convidado a adentrar a roda. Com surpresa, recebo o papel do Chapeleiro Maluco da narrativa de Alice no País das Maravilhas. Uma criança grita que eu pareço com a personagem da história de Lewis Carroll, quando pergunto o porquê, ela diz a semelhança está nos óculos de grau e nos cabelos assanhados. Rezo baixo e na hora de ir embora uma criança me chama de “nêga” pelo fato de eu ter me apresentado como LGBTQIA+.

Nesse sentido, procuro refletir sobre a relação entre Reisado e São João a partir das dissidências sexuais e de gênero nas performances das danças, principalmente, na possibilidade da subversão dos ritos e das tradições evidenciarem o que pode ser chamado de pedagogia da performatividade diante de uma educação transviada. Aponto para a percepção de que as performances das danças, com ênfase nas quadrilhas e no repertório da Balão Junina Cariri, desempenham pela via dos ativismos, como explica Colling (2018), afetações possíveis de educação transgressora popular. Especialmente, diante da visibilidade e dos movimentos do corpo de Francisco na produção de subjetividade das crianças.

O método de pesquisa-intervenção atinge ponto alto quando sou escolhido como Chapeleiro no grupo em que eu havia sido apenas um novato. Quais movimentos do desejo os componentes realizam? O que ativa o corpo vibrátil? De que forma a vivência em comunidade de Pinto com os jovens e as crianças aparece como agência e resistência na experimentação coletiva da precariedade pela coligação na performance? Como a representação e o reconhecimento legítimo de Francisco estabelece micropolíticas capazes de tecer “pedagogias transgressoras” (SOARES; FONTES, 2019)?

Francisco conta que o dinheiro não sustenta a quadrilha e por isso é preciso desdobrar rendas em outras vias. A cada ano a quadrilha gasta aproximadamente 9 mil reais, o que supera o valor de fomento da Secretaria de Cultura disponível em 5 mil reais, segundo Pinto. Apesar de um quê de pessimismo, Francisco se anima na elaboração do tema do ano de 2019 da Balão Junina Cariri. Há a aceitação de que tudo será feito e o pagamento sairá meses depois e até mesmo após a performance do grupo nas noites de São João.

Nesse ponto, é possível retomar o que Butler (2018) aborda sobre a condição de precariedade a partir do eixo performativo do gênero, sobretudo, pelo fato de que a performatividade de Francisco, distante dos enquadramentos da heteronorma e mais

próxima da fluidez transviada dos gêneros parece desempenhar um papel importante em coligar corpos dissidentes em busca de reconhecimento, ou seja, do encantamento.

O primeiro ensaio da quadrilha ocorre dia 17 de fevereiro em uma praça próxima do bairro João Cabral, já situada no bairro Lagoa Seca. Ambos os bairros possuem disparidades em termos de qualidade de vida em Juazeiro do Norte, o primeiro aparece marcado pela violência e pela falta de estrutura social e o segundo aparece distinto como polo gastronômico e residencial da cidade. Diante disso, é possível levar em consideração o que Lustosa (2016) entende pelo monolito travesti, sobretudo, pelo fato da performatividade de Francisco estar mais próxima da travestilidade. Transitar com Pinto ao lado dos jovens e das crianças, aglomeradas atrás de nós, faz-me pensar que o eixo que aglutina a performatividade subversiva de Francisco congrega uma relação de coligação com as crianças, proporcionando uma vivência através de uma política de gênero e do direito de aparecer.

Como explica Butler (2018), “a entrada dessas populações na esfera do aparecimento pode muito bem estar fazendo um conjunto de reivindicações sobre o direito de ser reconhecido e de ter uma vida vivível (...)” (BUTLER, 2018, p. 48). Desse modo, como a coligação de Pinto pode remeter a tradição da dança de São João ao ativismo, mais sintonizado com as dissidências sexuais e de gênero? Colling (2018a) destaca que uma das características de coletivos das dissidências sexuais e de gêneros é priorizar “as estratégias políticas através do campo da cultura, em especial através de produtos culturais, pois os/as ativistas entendem que os preconceitos nascem da cultura e que a estratégia da sensibilização via manifestações culturais é mais produtiva (COLLING, 2018a, p. 161). É possível acrescentar o ato de dançar quadrilha como uma estratégia artista, sobretudo por que “falar mais especificamente sobre quadrilhas juninas é, sem dúvida, tratar de experiências corporais com o gênero” (SILVA NOLETO, 2017, p. 4).

Baseado nessa concepção, remete-se o pensamento de Silva Noletto (2017) para se pensar no exemplo da Balão Junina Cariri e nos movimentos do desejo desempenhados nos processos de subjetivação do grupo e na performance do corpo vibrátil na dança. A cartografia que se inicia nas escavações, nos termos de Lustosa (2018), entre os bairros da cidade, principalmente, quando Francisco transita entre uma zona abjetada para uma zona privilegiada da cidade, ampara o paradoxo da forma com que as crianças em corporação atrás dele conduzem a performatividade de uma zona abjeta das

representações normativas do gênero, portanto ilegível (BUTLER, 2016), para uma zona política e reconhecida, ou seja, legítima.

Diante do primeiro movimento do desejo de Rolnik (1989), posso dizer que no encontro dos corpos de Francisco com os corpos das crianças, há o poder de afetação e de atração, ainda que os embates com os transeuntes das ruas gerem, em uma primeira esfera do visível e da representação, repulsão. O que me interessa, nesse momento, é a coligação do grupo de quadrilha e as dinâmicas do trânsito da cidade na produção do desejo pela cultura popular.

Do primeiro encontro do corpo de Francisco com as crianças é possível delinear movimentos de atração e seus efeitos, revela-se o primeiro movimento na coligação e na organização do grupo em formato de assembleia diante dos corpos em aliança e das políticas as ruas. A mistura de afetos e o formato de assembleia que transitou do bairro João Cabral até o bairro Lagoa Seca e se amontoou em uma praça, produziram intensidades que traçaram um segundo movimento que “ficam ensaiando, mesmo que desajeitadamente, jeitos e trejeitos, gestos, expressões de rosto, palavras” (ROLNIK, 1989, p. 25).

Uma máscara se forma, pois intensidades, segundo as cartografias sentimentais de Rolnik (1989) buscam máscaras para se apresentarem, ou seja, as oito crianças e jovens daquele domingo na praça buscaram exteriorizar a mistura de afetos para tomarem o corpo em matérias de expressão. Naquele dia, Francisco propôs um pequeno ensaio gestual sem revelar o tema da quadrilha. Pode-se dizer que aquele encontro se assemelhou ao processo do movimento de simulação do corpo sensível. Surge nas crianças o desejo de dançar e incorporarem personagens matutos.

Nesse ponto, as crianças e os jovens se tornam dois, na forma de se apresentarem eles poderiam ser chamados de “aspirantes-a-quadrilheiros”. É o percurso para o segundo movimento. Meu corpo vibrátil parece entender que as formações das pequenas esquetes teatrais das crianças experimentam intensidades e compõem um plano de consistência, delineando um território possível de afetos na qual o jovem “aspirante-a-quadrilheiro” simula processos.

Assim, considero um terceiro movimento do desejo na cartografia. Faz-se necessário acompanhar os dois ensaios seguintes para perceber a produção de desejo a partir da subjetividade das crianças. “Uma série de agenciamentos de matérias de expressão formam, diante de você, uma configuração mais ou menos estável, repertório de jeitos, gestos, procedimentos, figuras que se repetem, como um ritual” (ROLNIK,

1989, p. 27). A cartografia procura perceber o que faz com que as crianças se sintam incluídas na performance, sobretudo, pela política de coligação enviesada pelas modulações que as dissidências sexuais e de gênero de Pinto produzem no plano da dança.

Os movimentos gerados pela atração e pela repulsão das crianças exercem performativamente um território, direcionado e inteligível. Embora as personagens na quadrilha pareçam desempenhar movimentos em um rígido arranjo religioso e conjugal, como explica Silva Noleto (2017), percebo através do acompanhamento dos ensaios que as máscaras das crianças e dos jovens possuem intensidades que escapam, ou seja, a máscara da criança “aspirante-a-quadrilheira” parece, no decorrer da performance, se tornar antiquada.

Isso ocorre devido ao exercício performativo no corpo nas coreografias dançadas do grupo que, por sua vez, atesta na cartografia um prazo de validade para a máscara constitutiva que pousou em um território existencial da quadrilha. O que se quer dizer com isso é que nas variações do terceiro movimento do desejo, as crianças parecem ocupar, durante a performance, uma zona de intermédio ou um ponto de equilíbrio entre uma máscara que procura linhas de desterritorialização. O corpo vibrátil continua procurando compor modos de existência em busca de novas matérias de expressão.

Assim, ressalto, diante do exemplo das crianças desviadas e da performatividade de Pinto, a possibilidade do corpo desta acolher movimentos de desterritorialização e territorialização dos afetos por parte dos quadrilheiros. Diante do que aborda Colling (2018a), reflito que embora as personagens ocupadas na dança desempenhem papeis performativos dentro do bojo da heteronorma, ou seja, do binarismo de gênero, entre damas e cavalheiros, a performatividade de Pinto e, com ênfase, os movimentos de desterritorialização percorridos pelas máscaras das crianças desviadas, antes “aspirante-a-quadrilheiras”, parecem operar como estratégias do ativismo para dar passagem aos afetos em cena.

“O desejo, nessa concepção, consiste no movimento dos afetos e de simulação desses afetos em certas máscaras, movimento gerado pelo encontro dos corpos” (ROLNIK, 1989, p. 32). O ativismo ao mesmo que opera em intensidades pode estar relacionado a noção de artifício, vinculado às máscaras, que a autora traz para explicar os movimentos de criação de outras máscaras. Se para Rolnik (1989) as máscaras se enfeitam e ficam encantadas, posso retomar o encantamento, sobretudo, a partir nos movimentos que as crianças executam em contínuo desencantamento, ou seja, na forma com que simulam as personagens no percurso até a apresentação da dança.

Sugiro que o desencantamento na quadrilha, assim como no pensamento desses autores, toca no limiar das relações sociais tecidas no enredo da dança, sendo um ponto possível para análise das dissidências sexuais e de gênero. A performance das personagens, ainda engessadas no viés da tradição, perdem a força do encantamento aos poucos diante da criança “aspirante-a-quadrilheira” e, no desencantamento, realizam movimentos de orientação e de desorientação através do exercício performativo. Se na dança as crianças desviadas encontram um modo de vida subjetivado na tradição, Pinto, localizado como um dos vetores dos movimentos de simulação, parece desempenhar pelas estratégias do ativismo, o encontro no artifício, formando o que Rolnik (1989) considera ser constelações singulares, só que no caso, na Balão Junina Cariri.

Ora, o desejo então seria, exatamente, essa produção do artifício. E o movimento do desejo — ao mesmo tempo e indissociavelmente energético (produção de intensidades) e sem ótico (produção de sentidos) —, esse movimento surge dos agenciamentos que fazem os corpos, em sua qualidade de vibráteis: o desejo só funciona em agenciamento” (ROLNIK, 1989, p. 34).

Portanto, surge a inquietação diante de quais os agenciamentos dos corpos na quadrilha fazem a aliança. A partir das trajetórias e das existências localizadas, considera-se as reflexões de Silva Noleto (2017) sobre a encenação das quadrilhas juninas e o drama social na atribuição da paternidade, principalmente, diante do ato do casamento que aparece nas “concepções tradicionais sobre conjugalidade heterossexual” (SILVA NOLETO, 2017, p. 1) durante as performances.

É possível perceber no acompanhamento metodológico cartográfico dos três primeiros ensaios da quadrilha Balão Junino Cariri, especialmente, na escrita do casamento matuto, ponto alto da performance do grupo, que apesar da festa junina retificar as normas de gênero pelo que Silva Noleto (2017) pressupõe de heterossexualidade e cisgeneridade coreográfica, existem vetores de desterritorialização que atestam o ativismo para a inserção de pessoas LGBTQIA+ na cultura popular através da produção do desejo no corpo desencantado.

As músicas dançadas nos ensaios são de forró tido como “pé de serra”. Gênero musical visto por Trotta (2009) a partir das reflexões em torno da música popular, da moral e da sexualidade. “Forró nordestino, gênero de grande importância midiática regional e nacional no qual os debates sobre legitimidade e valor são fortemente perpassados pela temática da sexualidade” (TROTTA, 2009, p. 133). O autor destaca que o forró “pé de serra”, pela longevidade está associado à “tradição” e dentro do ensejo da

música popular, o ritmo aparece como “um produto de entretenimento midiático que negocia e elabora os códigos morais relacionados à sexualidade” (TROTТА, 2009, p. 134).

As reflexões de Trotta (2009) trazem aportes mais amplos para se pensar a moral e a sexualidade a partir dos ensaios da dança conduzidas pela música de São João. Com o foco mais próximo da análise deste texto, Silva Noleto (2017) traz um pensamento importante para se pensar a performance da dança de São João diante das coreografias e dramas. Se para Albuquerque Junior (1999), as artes através de visibilidades e de dizibilidades apresentaram a região do Nordeste como invenção, como pensar nos mapeamentos dos corpos dissidentes dentro do plano das quadrilhas, sendo este plano condutor de movimentos artísticos inseridos na tradição?

As artes que mapearam ou apresentavam o Nordeste como temática, tornaram-se monumentos que atuaram na constante alimentação de imagens que nos chegam até aos nossos dias, como tradutoras e representantes do Nordeste e de uma identidade de nordestino, seja ela física (corporal), lingüística (sotaque, expressões), econômica, moral e social (MARTINELLO, 2011, p. 214).

Desse modo, Silva Noleto (2017) explica que, de modo geral, a dança possui códigos de movimentos ordenados na finalidade de regular e produzir diferenças na retórica do gênero. Na análise do autor, focada nas performances junina de Belém, no Pará, é possível perceber que o período de festejos juninos é marcado pela produção artística intensa de bairros periféricos. O mesmo ocorre em Juazeiro do Norte, no Ceará, quando as quadrilhas ensaiam e se apresentam no bairro João Cabral. “Pois os concursos são a via de acesso para que, a partir de uma suspensão do tempo cotidiano do trabalho e dos estudos, esses sujeitos da “periferia” possam estabelecer, no espaço da “quadra”, as disputas que são encenadas nos concursos” (SILVA NOLETO, 2017, p. 7).

Dias anteriores ao primeiro ensaio na quadra, Pinto começa a desenhar o ponto alto da performance do grupo, o casamento matuto. “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” (SILVA NOLETO, 2017, p. 11). A citação deste autor se aproxima, em termos de narrativa, ao que Pinto elaborou como cena do casamento.

É possível enquadrar que a Balão Junina Cariri se encaixa como grupo que faz do casamento matuto um ponto alto da performance junina. Como explica o autor, “a celebração do matrimônio surge como ação reparadora do drama instaurado, resultando

na inserção de homens e mulheres em um sistema de relações de parentesco” (SILVA NOLETO, 2017, p. 28). Na Balão Junina Cariri, o casamento mostra noções de pertencimento ao trazer, na narrativa da cena, a personagem da Socorro de Luna⁵², conhecida como a Solteirona de Barbalha que na tradicional Festa do Pau da Bandeira de Santo Antônio, realizada na cidade de Barbalha, compõe os festejos e o imaginário popular religioso, também entrelaçado com as dinâmicas do gênero e da sexualidade na cultura popular.

O casamento matuto da Balão Junina retrata a história de Bela Flor que em uma noite de procissão durante as novenas de Santo Antônio, esbarra em Chico Fino e por ele se apaixona. O encontro do casal chega até os ouvidos de três fofoqueiras que juntas vão até a casa de Bela Flor contar para o Coronel da cidade as relações fora do casamento que sua filha estava tendo em lugares públicos religiosos. O desfecho final da cena ocorre quando o Coronel, assim nomeado pelo cargo que ocupa na pequena cidade imaginária, vai à procura de Chico Fino tirar satisfações sobre a honra de sua filha que decai sobre o exercício viril da sua masculinidade.

No fim, ocorre o casamento e a sonhadora Bela Flor deixa de lado os sonhos de ser uma atriz para se dedicar à vida conjugal com o seu esposo Chico Fino. O enredo, escrito e distribuído em duas folhas grampeadas para as crianças começa a ser ensaiado no final do primeiro dia de encontro na quadra do Lili Neri. Cada criança e jovem parecem entusiasmados com os personagens que Pinto selecionou.

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 (SILVA NOLETO, 2017, p. 28).

No segundo ensaio na quadra da escola, realizado no dia 8 de março de 2019, chego de motocicleta e Pinto diz que chegou “o marido da Balão Junina Cariri”. Acredito que isso aconteceu pela forma na qual eu apresento meu gênero, diante do meu intuito de

⁵² Santos (2015) traz a resignificação da Festa de Santo Antônio de Barbalha através das continuidades e das mudanças. De acordo com a autora, uma das ações de Socorro Luna, solteirona devota do santo, é preparar os quites para agilizar o casamento das solteiras que estão em busca de casamento e entrega no dia da festa. “O Kit Milagre é composto por uma medalhinha do santo, uma oração e um pedaço da casca do pau de Santo Antônio. Para consegui-la, Socorro Luna participa do corte da árvore, ou recorre aos carregadores, que há muito tempo a vem fornecendo às interessadas” (SANTOS, 2015, p. 62).

realizar entrevistas de cunho LGBTQIA+ e da ciência dos participantes sobre minha sexualidade durante os ensaios, e pelo jeito com que Pinto me reconhece. Vejo que minha performatividade está inserida em um enquadramento mais próximo da heteronorma e da normatividade do gênero, ligada aos códigos sociais masculinos hegemônicos ainda que desviante. Em relação ao meu corpo vibrátil, percebo que a forma com que Pinto me percebe se reflete não só nas dinâmicas do reconhecimento do gênero e da produção da diferença, mas sim no exercício performativo da alteridade em comparação com a sua performatividade, mais próxima de uma perspectiva transviada.

É possível ainda, pelo método cartográfico, ao acompanhar processos subjetivos, perceber que a categoria de marido, vista por Pinto, toca na dimensão da performance e do parentesco, explicitadas por Silva Noleto (2017) no desfecho junino do casamento. “Parto do princípio de que as quadrilhas juninas, consideradas como danças que integram um conjunto de manifestações da cultura popular, são igualmente elaboradas como narrativas ancoradas em personagens” (SILVA NOLETO, 2017, p. 10).

Na ocasião, os meninos ou os cavalheiros, entraram na dança. No primeiro ensaio na quadra da escola, a prioridade para o desenvolvimento dos passos na dança foi das meninas ou das damas. Levi e Pedro dançam de saia, performando o que seria uma dama para o enredo da quadrilha junina, ao lado, os meninos cavalheiros não se incomodam. “Os cavalheiros são o conjunto de integrantes ‘masculinos’ de uma quadrilha, representam todos os atributos de ‘masculinidade’ que são encenados coreograficamente” (SILVA NOLETO, 2017, p. 13). Para o autor, as damas apresentam beleza, graciosidade e delicadeza, pois toda a coreografia é pensada praticamente em função do seu papel enviesado na concepção de “feminilidade”.

O terceiro ensaio, realizado no dia 9 de março de 2019, Pinto endossa as regras para dançar no grupo. Alguns jovens durante a preparação da posição de marcação dançam a música “Toma na Pepeka” de Mc Lucy, Biel Xcamoso, Shevchenko e Elloco, lançada em 2019, reproduzida por uma pequena caixa de som, e soltam gritos que simulam a voz da cantora *drag queen* Pablló Vittar. Dentre os movimentos com o quadril, as crianças e os jovens realizam giros de balé que se aproximam do giro tipo *chainés* que consiste em voltas rápidas na ponta dos pés e mesclam a coreografia com o “passinho” dançado em Recife como bregafunk.

O corpo das meninas e das crianças desviadas que se apresentam como damas apresentam uma maior fluidez na marcação da dança Junina. É possível perceber que os processos subjetivos das crianças são marcados por uma sexualidade que aflora, talvez

assinhalada pelo encerramento do ciclo infantil e pela iniciação dos jovens na fase da puberdade, e atesta pelo uso do corpo na dança uma maleabilidade que exterioriza tanto os limiões do gênero como da produção do desejo.

Nesse sentido, pode-se dizer que existem processos subjetivos que se entrelaçam por meio das políticas de subjetivação do contexto, principalmente, “acerca das práticas coreográficas empreendidas por quadrilhas que se reconhecem como coletivos produtores de cultura popular” (SILVA NOLETO, 2017, p. 8). Após perceber a potência de Levi, Pinto o promove ao cargo de marcadora. O grupo de crianças aplaude. Segundo Silva Noleto (2017), o marcador aparece na narrativa de São João como sujeito cênico situado dentro e fora da quadrilha, ou seja, uma representação performática coletiva do grupo. No final do ensaio, algumas crianças teceram comentários homofóbicos em relação a decisão de Pinto em colocar Levi como marcadora da quadrilha. Porém, o dançarino rebate as críticas e diz: “São João não é coisa de viado, São João é animação!”. Após a reza, ele enfatiza que na quadrilha Balão Junina não deve ocorrer discriminação nem preconceito em relação a "cor, sexualidade e credo”.

O quarto e último encontro na quadra da escola analisado na cartografia aparece como elemento central para o eixo das resistências dos vetores de precariedade e de performatividade da dança. A partir das três linhas da vida que o desejo traça pelos movimentos, segundo Rolnik (1989), é possível perceber os perfis figurativos que se estabelecem no desenho cartográfico. A primeira linha, vista pela autora, como a linha dos afetos, “faz um traçado contínuo e ilimitado, que emerge da atração e repulsa dos corpos, em seu poder de afetar e serem afetados” (ROLNIK, 1989, p. 47). Se as linhas dos afetos apresentam um fluxo que surge entre os corpos, cabe dizer que essa linha com as narrativas abstratas e fragmentadas sem um núcleo dramático propulsor” (SILVA NOLETO, 2017, p. 32) da performance da quadrilha.

Também, pode-se relacionar a primeira linha ao fio condutor da performance, ou seja, a linha que pode estabelecer um primeiro reconhecimento de afetação dos corpos para o desenvolvimento de uma política de coligação. No que diz respeito ao ativismo, segundo Colling (2018a), vale mencionar as linhas de fuga e as suas capacidades de desmancharem os mundos e de traçarem um devir. No caso, as linhas de fuga parecem se aproximar mais da performatividade das crianças desviadas e da performance de Pinto, ainda que possam afetar e conduzir rotas para as meninas cisgêneras que dançam como damas.

A segunda linha se aproxima das estratégias do ativismo pelo viés da simulação. “Ela está sempre prestes a oscilar na direção do fluxo puro e desencantar a matéria, provocando desabamento do território” (ROLNIK, 1989, p. 49). De acordo com a autora, a linha da simulação provoca a sensação de estranhamento, o que pode marcar as estratégias do desejo pelos “processos de segmentação flexível” (ROLNIK, 1989, p. 50). O que isso quer dizer é que as partículas de afeto que escapam dos padrões normativos das cenas do folguedo de São João, interpretadas pelos personagens no casamento matuto e no binômio cavalheiro e dama, podem desmanchar categorias de gênero no surgimento de novas máscaras e de novos modos de existência desterritorializados, ou seja, podem operar performaticamente entre as fissuras da tradição popular.

Se a primeira linha pode conduzir a uma política de coligação, a segunda linha demarca o equilíbrio entre o encantamento e desencantamento das máscaras buscando matérias de expressão na quadrilha Balão Junina Cariri. Enquanto a territorialização se assemelha aos símbolos e aos códigos fixos da cultura popular, dispostos entre religião, identidade e tradição, a desterritorialização dessa segunda linha destaca a negociação desses códigos na produção do desejo nas dissidências sexuais e de gênero.

A terceira linha, segundo a cartografia sentimental, é a linha da organização de territórios. “Estado mais ou menos estável de um plano concluído por uma linha enrijecida que, em seu traçado, vai formando constelações funcionais de máscaras, territórios bem discriminados, toda uma segmentação dura” (ROLNIK, 1989, p. 50). Se para a autora, nessa linha, as rupturas são negociáveis, é possível dizer que a zona de duplo estado, encantamento e desencantamento, da linha anterior parece ser aporte para a demarcação e políticas de subjetivação transgressoras na cultura popular.

A linha dos territórios mostra um plano de organização colocado em “sequência de uma biografia, constituição de uma memória” (ROLNIK, 1989, p. 51). Isso se aproxima de uma colocação de Pinto no quarto encontro do grupo na quadra, quando ela explica, ao se referir ao ensaio da quadrilha, que “aqui é minha vida, lá fora é minha história”. Assim, um primeiro esboço da cartografia sentimental da performance de gênero da quadrilha Balão Junina aparece riscado. “Toda e qualquer formação do desejo no campo social se dá através do exercício ativo dessas três linhas — sempre emaranhadas, sempre inerentes umas às outras” (ROLNIK, 1989, p. 51).

É nessa parte, de um primeiro esboço, que se operam os conceitos de performatividade e de precariedade de Butler (2018), sobretudo, na leitura do quarto encontro do grupo, realizado no dia 11 de março de 2019. Pinto explica que terá uma festa

para a arrecadação de fundos para a quadrilha se apresentar no mês junho. Com o tema “Parado no Bailão no dia de São João”, a festa terá venda de ingressos de cinco reais e apresentações de DJs. Mungunzá, feijoada e cachorro quente serão vendidos como forma de angariar fundos. Além disso, rifas serão vendidas por cada quadrilheiro ou quadrilheira para a elaboração do seu figurino. Como estímulo ao movimento das crianças, Pinto pretende realizar uma pequena premiação entre os melhores dançarinos.

É possível entender que as iniciativas de arrecadação de dinheiro para a encenação das quadrilhas estão ancoradas em um eixo de precariedade, situado tanto pelo recorte espacial do bairro, marcado pela violência, como também pelas situações pessoais e familiares das crianças envolvidas na dança. A música aparece como meio que possibilita a dança das crianças e dos jovens e viabiliza a saída dos bairros periféricos para campeonatos municipais. A performatividade inserida na dimensão da precariedade encontra na dança a reversão do quadro de opressão, principalmente, por uma possível política de coligação entre a quadrilha que coagula um ponto de resistência.

Naquela noite, as crianças saíram da quadra esportiva com os saiotes nas cinturas dizendo que não iriam participar do quinto ensaio, marcado para uma quarta-feira, pois nas quartas eram realizadas as Missas de Cura no Estádio do Romeirão. Pinto dedica a reza daquele dia para “espantar os diabos que não querem que a quadrilha saia”. Antes de irem para as suas casas, as crianças se aglutinam na porta da casa de Pinto, bebem água em copos de alumínio e contam que em poucos minutos terá uma briga na principal praça do bairro. “Vamos ver o homicídio”, diz uma delas que carrega um pouco mais da metade do grupo para o local. Na saída daquele mesmo ensaio, os jovens e as crianças dizem ter visto um rapaz com uma arma próximo ao mercado do João Cabral, o que causa alvoroço.

No que diz respeito as performances de gênero na quadrilha Balão Junina Cariri, cabe dizer que a presença de Pinto no plano da performance opera em um vetor que surge do fator “perturbador que reconfigura a divisão generificada e a pressuposição da heterossexualidade nas narrativas juninas está ligado à presença de “feminilidades” indesejáveis no contexto performático” (SILVA NOLETO, 2017, p. 22). Através do discurso das crianças em cena é possível ressaltar que assim na pesquisa de Da Silva Noleto (2017), o termo “as gays”, referida ao “feminino” é utilizada para denominar travestilidades, homossexualidades e transexualidades. No caso da quadrilha do João Cabral, cabe à reflexão de que:

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, reforçando a compreensãoêmica de que os termos “gay” ou “viado” são mobilizados como categorias guarda-chuva para designar uma multiplicidade de sujeitos (SILVA NOLETO, 2017, p. 23).

Se para Silva Noleto (2017) as quadrilhas Juninas de Belém partem de uma “configuração narrativa de dança que produz efeitos performativos de heterossexualidade e cisgeneridade, mas que nem sempre é protagonizada por sujeitos heterossexuais e cisgêneros” (SILVA NOLETO, 2017, p. 42), posso dizer que a quadrilha Balão Junina cearense de Juazeiro do Norte rompe com o que seria a “cisgeneridade coreográfica” para se pensar a potência de um corpo-político junino. Percebe-se que a performatividade de Pinto, na medida em que afeta e é afetada pode possibilitar a ressignificação de códigos tradicionais na música de São João.

De meados de março para junho, após um curto intervalo de distância em abril, acompanho o último ensaio da quadrilha que acontece no dia 25 do mês junino de 2019. Encaro os ensaios mais como dançarino do que como cartógrafo, embora os movimentos do corpo não sejam diferentes entre ambos os contextos de agência do pesquisador na pesquisa de campo. Mas, percebo que Pinto está mais tranquila, diz que agora “está entregue”. A frase parece estar associada ao sagrado, ao olhar atento de alguma entidade ou Deus para os passos das crianças. Ainda que muito deslocado, consigo encenar o papel do Chapeleiro Maluco que, segundo Pinto, iria entrar na performance em um trem feito de papelão antes das crianças.

O meu papel seria conduzir as crianças até o espaço principal da performance. “O trem maluco vem fazendo vucu-vucu”... Era o verso que eu precisava ouvir no som para saber que eu já podia entrar na performance. A canção “Trem do Forró” da banda Mastruz com Leite, lançada em 1996, era da cena do Chapeleiro Maluco, as crianças dançavam alvoroçadas e se apresentavam para o público imaginário nos ensaios. Sem saber qual seria ainda minha fantasia, eu repetia todos os movimentos que Pinto ordenada, ajudava com a organização da quadra e tentava chamar a atenção das crianças, embora esta última sendo fosse uma tarefa falha pela minha falta de “moral” com elas.

Eu carregava a grande e pesada caixa de som na garupa da motocicleta, pois ficava muito difícil levar o objeto da casa de Pinto até a quadra da escola. Era preciso um fio de extensão para conectar a entrada da caixa até a tomada do local que ficava próximo ao bebedouro. As luzes eram apagadas e apenas as lanternas dos celulares e o farol do veículo clareava o caminho da quadra até o portão principal da escola que pela noite parecia um lugar abandonado.

Quando nós chegávamos na casa de Pinto, todas as crianças bebiam água novamente, passavam algumas horas na porta da dançarina e planejavam os próximos passos. Faltava apenas dois dias até a primeira apresentação da Balão Junina Cariri e Pinto havia jogado toda a responsabilidade da organização do grupo nas crianças e nos jovens. “Se algo der errado, a vergonha é de vocês, eu fiz tudo”, dizia. Com essa frase em tom de ameaça, as crianças imploravam alguns dias ou até algumas horas de ensaio, mas para Pinto não tinha conversa. O tempo não voltaria mais. De alguma forma, aquela frase encorajava mais ainda as crianças que em tom de deboche rebatiam com gestos nas mãos e nas bocas a ameaça de Pinto.

O clima é amigável. As noites passam rápido. Os dias dos ensaios mudam mediante o comparecimento voluntário de cada criança e eu tento me encaixar na rotina do bairro. Há um respeito imenso por Dona Kiu, a mãe de Pinto que é carinhosamente chamada assim pelas crianças da quadrilha, ela é tida com a grande mãe da Balão Junina. “Dona Kiu, quero água!”, gritam as crianças na porta lateral da casa de Pinto que dá acesso a maior parte da calçada da casa de esquina. Ela fuma um cigarro de fumo de rolo feito artesanalmente com papel de seda e muita paciência, prepara o jantar da sua mãe, avó de Pinto que bastante debilitada solicita a presença constantemente dos familiares na cama improvisada na cozinha, enquanto escuta os diálogos de algum filme do ator Mazaropi e atente os pedidos das pessoas na porta.

A irmã de Pinto se estressa um pouco com o barulho das crianças na calçada, pois o sobrinho do mesmo dorme mais cedo pelo fato de ser um bebê. A família de Pinto é grande, porém se ajudam para que seja possível o encantamento da Balão Junina em cena. O cheiro de comida caseira na panela aguça a fome no horário de jantar de cada criança. Algumas começam a ir embora para suas residências, os jovens se agregam à Pinto às outras pessoas LGBTQIA+, a exemplo de Manul e Bidu, que ficam até um horário mais tarde na calçada, entre 22h e 0h e os adultos procuram descansar para o trabalho no dia seguinte.

Após os ensaios, é possível conversar na calçada sobre sexo, desejo, sonhos e amor. Em alguns dias, quando as conversam se prolongavam, Pinto procurava fazer uma vaquinha para juntar alguma quantia de dinheiro e chamava as pessoas para lanchar. Eram dois ou três pasteis grandes e recheados e um refrigerante para cinco pessoas por menos de 10 reais. Os pasteis ficam passando de mão e mão e cada um consegue dar uma mordida e beber no seu copo de plástico. Alguns jovens pedem cigarros para Pinto que,

de forma astuciosa, guarda a carteira do fumo entre o short curto jeans e a calcinha, ao lado de um isqueiro.

No início da madrugada, Pinto encontra algumas pessoas voltando para casa após o trabalho e/ou a faculdade e amistosamente grita palavras que naquele contexto são de amizade: “Rapariga! Tem apresentação da Balão Junina na sexta-feira, viu Cachorra?”. As pessoas sorriem, o grito se desfaz na rua vazia e algumas crianças de bicicleta apenas escutam e parecem ficar fascinadas pela presença de Pinto. Sendo a última pessoa da casa a jantar, Pinto come e oferece para quem tiver próximo, a mãe reclama de forma zelosa pelo horário da refeição. Um pouco sem voz, Pinto descansa.

3. As alianças do ativismo brincante

Até o terceiro e último capítulo desta pesquisa, foi possível relacionar o arsenal teórico sobre o corpo, o gênero e a cultura popular com os traços das linhas de vida e dos movimentos do desejo na prática dos brincantes LGBTQIA+ dos grupos de Reisado em Juazeiro do Norte. Embora o foco da análise tenha se concentrado na produção brincante do bairro João Cabral, percebo que os percursos cartografados dos grupos permitem uma análise transversal pelos demais bairros da cidade, a exemplo do bairro Pirajá, do Frei Damião e até do Centro, tanto na condução dos cortejos de quilombos e como nas redes tecidas pelas afetações dos corpos dissidentes.

Nesta parte, chegaremos ao contorno articulado diante da pretensão principal desenvolvida por este texto, a noção associada ao corpo e à arte por meio das *alianças do ativismo brincante*. Através da metodologia cartográfica, alguns pontos específicos já tocaram inevitavelmente nas situações e nos acontecimentos que sustentam a ideia pelas próprias relações dos brincantes e pelo próprio universo conceitual do Reisado. Agora, o ponto de partida será o questionamento diante do que ativa o corpo vibrátil do brincante, para depois, alcançarmos a reflexão sobre a forma como se alia o mesmo na coligação da performance cênica.

Desse modo, parto do pressuposto de que a magia e a técnica constitutivas da performance do Reisado cruzam o corpo através de um diagrama da brincadeira. Ao levar em consideração as noções de dispositivo para Foucault (1987) e de diagrama para Deleuze (1991), procuro abordar o contexto que permitiu o surgimento do grupo de Guerreiras Beija-flor do Sertão, anteriormente revelado pela brincante Manul Marinho como uma grande possibilidade de acontecimento para a população LGBTQIA+ dentro dos Reisados. Por meio das benções do Mestre Nena que, como já mencionou Pinto é o seu Mestre, o grupo começou a dançar nas ruas do bairro João Cabral.

Diante dos elementos constitutivos do diagrama da brincadeira no Reisado, retomo o pensamento de Rosa (2017) sobre o regime biotecnológico para explicar a difusão entre a magia e a técnica no contexto da performance cênica, sobretudo, no sentido de tentar explicar como as ficções transviadas encantadas podem ser constituídas e colocadas como rebote ao regime farmacopornográfico, demonstrado por Preciado (2018) diante da produção de corpos e da delimitação dos saberes. Se para Rosa (2017) existe a possibilidade de existência de *ciebòrgue* com propriedades curativas híbridas, cabe dizer através da performatividade de Pinto que tal conceito pode ser revisitado com

o acréscimo de “1kg de glitter e cabelo na bunda”⁵³ para o contexto localizado de produção artística no bairro João Cabral. Suscito que o ciebòrgue na transposição para a produção performativa da tradição pode além de dançar, rezar.

Do diagrama da brincadeira ao regime biotecnomágico, o corpo das *alianças do ativismo brincante* acaba endossado pelo desejo de potência, nos termos de Rolnik (2018), do surgimento do grupo Guerreiras Beija-flor do Sertão na qual Pinto aparece no papel de “Mestra”, embora a brincante rejeite o termo enunciado pelas crianças e pelos jovens durante a brincadeira. O grupo da manifestação do Guerreiro, semelhante ao do Reisado, aparece como alvo para a percepção da articulação e da projeção das alianças em cena. Ora, se antes apenas em outros grupos era possível observar como poderiam se aliar os corpos dissidentes, agora, é possível considerar com nitidez a potência dos mesmos na narrativa de cada figural e de cada canto ensaiado do grupo.

A busca pelo encantamento por parte dos envolvidos nas manifestações artísticas e culturais continua como horizonte diante da análise dos brincantes e dos quadrilheiros, pois após o encerramento do período junino, com os ensaios e as apresentações finais da Balão Junina Cariri, foi observado a necessidade de construção de um grupo de tradição para a perpetuação da mágica nos corpos que vibram com o Guerreiras Beija-flor do Sertão. A experiência deste segundo grupo citado se sobressai na presente análise, embora algumas situações na quadrilha também encabecem os aspectos do ativismo na produção do corpo brincante e das alianças das ruas. Nos próximos tópicos, a diferença entre a participação nos grupos e o protagonismo LGBTQIA+ nos cordões do Reisado estarão mais claras, embasando a hipótese.

Que não haja nem possa haver subjetividade teórica vem a ser a proposição fundamental do empirismo. E, olhando bem, isso é tão só uma outra maneira de dizer: o sujeito se constitui no dado. Se o sujeito se constitui no dado, somente há, com efeito, sujeito prático (DELEUZE, 2001, p.118).

Entre o afronte do golpe na condução da espada no Reisado e o deboche dos brincantes nas relações sociais da comunidade, será evidente relacionar os contextos da performance e da performatividade de gênero brincantes através da noção de Colling, Arruda e Nonato (2019) de “perfechatividades de gênero”, principalmente, quando os autores destacam as contribuições das afeminadas para a teoria de gênero. Dentro do Reisado, ou seja, no viés do encantamento é como se a fechação fosse o ponto alto da

⁵³ BATISTA, Francisco. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 28 de junho de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

performance e fora do Reisado, no viés do desencantamento, é como se o deboche fosse o prolongamento do encanto como forma de combater e de resistir à ameaça do outro, ainda que simbólica ou no fluxo da brincadeira.

Finalmente, as alianças do ativismo na forma brincante abrem a reflexão final para as formas como o corpo é celebrado ao céu aberto pela performance cênica do Reisado, nomeadamente, o corpo abjeto que passa para um corpo político ao ser criado pelos processos de produção de subjetividade antes e depois da performance. Assim, visto esmiuçar a forma como o corpo encantado é fabricado e o que e/ou quem ele pode nomear e legitimar durante o improvisado da performance e do fluxo dos saberes populares em troca.

Dentro da concepção da formação, da articulação e da difusão dessas alianças, vale ressaltar a possibilidade de desmembramento do conceito central em duas vertentes que cabem para as situações e os momentos diferentes na experiência do Reisado. São as alianças do ativismo brincante de evocação e de invocação que possuem uma relação intrínseca, ainda que estabeleçam micropolíticas de gênero de diferentes alcances e por diversos códigos. Desse modo, cogito que o diagrama da brincadeira dentro dos enlaces do regime biotecnológico da produção performativa do corpo no Reisado, relacionado às dissidências sexuais e de gênero, cruzam processos de composição de territórios, pela desterritorialização dos afetos e das sensibilidades, “subjetividades outras” (THÜRLER, 2019) que pela esfera do visível se aliam aos outros corpos vibráteis e formam as alianças no viés da arte como contestação, do ativismo como forma também brincante.

3.1. As dobras na brincadeira e as pregas do Reisado: as bênçãos ao Mestre Nena

Se não se montar uma máquina revolucionária capaz de se fazer cargo do desejo e dos fenômenos de desejo, o desejo continuará sendo manipulado pelas forças de opressão e repressão, ameaçando, mesmo por dentro, as máquinas revolucionárias (DELEUZE, 1992, p. 29).

Mestre Nena é certo como a ponta do bacamarte quando o assunto são datas. Lembra do dia exato em que começou a brincar na tradição, 12 de maio de 1963. Sentado em um banco da praça Carlos Cruz (CC), no bairro João Cabral, ele divide a atenção entre observar a recente obra do museu orgânico na sua própria casa e responder às perguntas, o museu foi construído através do projeto Museus Orgânicos dos Mestres de Cultura Tradicional do Cariri, incentivado pelo Sistema Fecomércio Ceará, por meio do braço social do Sesc, e pela Fundação Casa Grande. De um dos pontos centrais do bairro, a

fachada do museu ganha cor azul a cada pincelada e destaca a cultura regional que perpassa a memória popular.

“N-o-v-a-e-s”⁵⁴, soletra ele quando perguntado o seu sobrenome que é traduzido no pronome de Mestre e na afeição do apelido Nena. Talvez ninguém da comunidade saiba dizer onde fica a casa de Francisco Gomes Novaes, mas não há erro na pronuncia do nome de Mestre Nena em cada lugar. Com escapulário no pescoço e ao lado de Gorete, sua companheira, Nena observa a bola no pé das crianças, a enxada no cimento e o sol cair atrás da quadra esportiva da vista da calçada de casa durante os dias.

Aos 68 anos, o Mestre Nena relembra que brinca na cultura popular desde os 12 anos. Filho de mãe alagoana e de pai pernambucano, ele cravou a espada do Reisado, primeira tradição que brincou, no Sítio Malhada, zona rural de Crato, quando aprendeu a dançar com Mestre Moisés Ricardo que ainda hoje é vivo e mora na região do Baixo Verde na cidade. Com o passar do tempo, Nena foi aprendendo ao observar os Mestres Dedé de Luna, Aldenir e Mosquito. Ele ainda destaca a presença forte do grupo Carroça de Mamulengos na disseminação do seu trabalho. Mas, foi no Bacamarteiros do Beato Zé Lourenço que Nena deu continuidade à tradição do bacamarte, presente até hoje na sua trajetória artística.

Foi o dia 23 de setembro de 2008, lembra o Mestre, que nasceu o Bacamarteiros da Paz. “Os Bacamarteiros é um grupo que representa o cangaço, história que aconteceu há muitos anos e hoje contamos”, diz Nena. Embora a dança elabore os passos com auxílio de um bacamarte artesanal, representação de uma arma de fogo de cano curto ou longo, ele explica que a tradição não exercita a violência. “Pelo contrário, fazemos um trabalho, tiramos muitos jovens das ruas e puxamos para a brincadeira”, completa. O intuito é brincar, por isso são da paz, como o próprio nome do grupo enuncia.

Ao todo são 16 brincantes em cena e até 18 no grupo. O número de pessoas depende muito dos dias marcados para as apresentações e das disponibilidades de cada bacamarteiro para comparecer ao evento. “Vivemos para a cultura”, fala Nena. Eles são homens entre 18 e 20 anos, o mais velho é o Mestre que sabe quase todas as poesias e os cantos, embora apresente modéstia quando fala de conhecimento. Nena ressalta o desejo de acrescentar as crianças na brincadeira com objetivo de repassar a tradição para os meninos. A performance é composta por pife, zabumba e voz.

⁵⁴ NOVAES, Francisco Gomes. Entrevista concedida para Ribamar José de Oliveira Junior no dia 15 de fevereiro de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

Próximo da tradição do Reisado, que utiliza a arma de espada no jogo central da dança, o Bacamarte possui passos próprios e um tempo diferente do rito de passagem da Folia de Reis. Pode ser brincado em qualquer época, sem período próprio em comparação com os meses de novembro a janeiro, fortes para o Reisado. Nos Bacamarteiros da Paz, cada canção é diferente da outra, o improvisado media os corpos que seguram o bacamarte e contam a história de Lampião. No museu do Mestre é possível encontrar o começo da história na cultura através de artefatos antigos como bacamartes, espadas de Reisado, chapéu de Mateu e dentre outros.

“Meu negócio é ensinar, se eu sei alguma coisa eu gosto de repassar para outra pessoa”, destaca o Mestre. As decisões do grupo são tomadas em conjunto, a escuta é afiada e a prosa é poética. “A cultura popular é tudo, ela é tudo em minha vida, eu sem a cultura quase que não sou ninguém, ela traz alegria, divertimento, o conhecimento do melhor”, enfatiza Nena sobre os entrelaçamentos entre brincar e amor.

Por tanta devoção à tradição, Nena chegou a deixar as atividades do serviço de trabalho somente para brincar. Alguns brincantes do grupo, muitas vezes, precisam justificar a ausência no trabalho por conta de algumas apresentações, mas, dificilmente deixam de dançar. “Através da cultura é que eu tenho vários conhecimentos”, diz ele enquanto observa cada passo da obra que segue em curso. O Mestre Nena pode até dominar as armas na dança, mas seu maior poder parece ser a palavra que sustenta na língua a cultura, pois como ele mesmo explica: “estamos mostrando hoje o que foi passado”.

Quando perguntado sobre a presença de pessoas LGBTQIA+ no Reisado, a exemplo de Pinto que aprendeu a jogar espada com os paus da tradição do “Maneiro Pau”, Mestre Nena diz que não há problemas da participação dela nos grupos e muito menos na possibilidade da brincante montar um grupo novo. Por isso, ele conta que concedeu às benções pedidas por parte de Pinto para continuar a tradição no bairro João Cabral. Não que Mestre Nena não brinque mais a tradição do Reisado ou do Guerreiro, mas que atualmente na manifestação do Bacamarte, ele aceitou a ideia de Pinto. Talvez, mesmo sem a benção do Mestre Nena, Pinto montasse o grupo de Guerreiras, porém, acredito que não teria uma relação direta com a perpetuação de saberes, como segue o intuito da brincante.

Entender a forma como Pinto não só solicita, como parece carecer da benção de alguém mais velho, que lhe ensinou sobre a tradição, aponta para a possível necessidade de que algum dia a brincante também queira abençoar alguma nova atividade no Reisado.

Se algumas crianças consideram Pinto uma “Mestra” e/ou um “Mestre”, posso falar que as dinâmicas e as práticas de ensino-aprendizagem do Guerreiro e do Reisado por parte de Pinto, uma pessoa jovem LGBTQIA+, podem ser reapropriadas e transformadas pela potência de desejo do corpo dissidente.

É interessante perceber que embora Pinto possua uma habilidade *hacker* de gênero, a brincante não procura *hackear* os códigos normativos do gênero e as estruturas de repasse da tradição, pelo contrário, visa manter os eixos que permitem que a tradição seja uma sustentação da licença poética anterior. A subversão aparece no enunciado performativo e na condição social do corpo, pois será a forma como Pinto movimenta a tradição no repasse que parte dela mesma. Então, cabe mencionar que a corporeidade de um brincante LGBTQIA+ pode desestabilizar, nos requisitos de reinvenção das tradições, a oralidade de um brincante cisgênero heterossexual, revendo os lugares sociais e os estigmas historicamente construídos.

A fissura que Pinto pode fazer parece acionar algo dentro da estrutura, pois ainda que pertença a mesma e/ou equivalente classe social do Mestre e de outros brincantes heterossexuais, diante da localidade da divisão de moradia no bairro e das relações de convivência, a apresentação e o reconhecimento do gênero e do corpo da brincante pode modificar os enredos artísticos das tradições. No reflexo das abordagens interseccionais de gênero superinclusivas e/ou subinclusivas (CRENSHAW, 2002), acredito que um dos maiores desafios seja pensar em condições sociais mais viáveis e possíveis para reverter o quadro das vulnerabilidades no diagrama do Reisado, principalmente, no reflexo dos prismas sociais e de gênero.

É interessante perceber que o gênero pode interseccionar outros aspectos sociais no prisma da classe, sobretudo, na perspectiva da produção artística do Reisado, pois, no exemplo, ambos brincantes estão no mesmo enquadramento social, mas a apresentação e o reconhecimento do gênero parecem movimentar a estrutura social da produção do corpo na cultura popular com mais perspicácia, e, além disso, pode coligar com outras pessoas na forma de resistência e de reversão da situação. O que movimenta o corpo LGBTQIA+ brincante entre o encantamento e o desencantamento da performance cênica do Reisado?

Desse modo, ao levar em consideração a suposição de uma possível dobra na brincadeira, procuro no pensamento de Foucault (1987) e de Deleuze (1991) noções sobre o dispositivo e as dobras, respectivamente, para se pensar os movimentos diante dos fluxos e das multiplicidades nos grupos de Reisados. Diante do exemplo dos contornos das *alianças do ativismo brincante*, entre a relação dos corpos no repasse de um saber

popular do Mestre Nena com a brincante Pinto, ou seja, da necessidade dos corpos se aliarem no aspecto divino das bênçãos para o novo ser performativamente inaugurado, penso tanto no que pode como no que consegue fazer uma dobradura, nos termos de Deleuze (1991), tanto nos processos de subjetivação e como no agenciamento dos brincantes LGBTQIA+ em performance.

O diagrama é a “apresentação das relações de força que caracterizam uma formação; é a repartição dos poderes de afetar e dos poderes de ser afetado; é a mistura das puras funções não-formalizadas e das puras matérias não-formadas” (DELEUZE, 1988, p. 80). O autor procura no pensamento foucaultiano desenvolver reflexões diante do que seria uma máquina abstrata, pois o método deleuziano de análise parte das maquinarias para compreender como laboram as máquinas desejanter e como se articulam os processos de subjetivação dos sujeitos.

Se para Deleuze e Guattari (2010) somos todos “bricoleurs”, ao se referirem à metáfora das máquinas e à produção desejanter, cada qual com suas pequenas máquinas, sempre com fluxos e cortes, vale dizer que a performance cênica do Reisado, elaborada dentro do improvisado e da magia do rito religioso, pode convocar as máquinas, na engrenagem brincante, para um movimento de devoção.

Nesse sentido, dentro do diagrama relações de força e de saberes na brincadeira, posso dizer que o brincante LGBTQIA+ se abre o encontro nos quilombos e atualiza a máquina abstrata a partir da concretização do ato de brincar como pôr em movimento a produção do desejo. É assim que o brincante pode também ser uma máquina desejanter dentro do diagrama da brincadeira, sobretudo, pelo fato de que atenta Deleuze e Guattari (2010) sobre a possibilidade da máquina desejanter superar a ideia de identidade e associar a performance e a esfera do aparecimento do gênero no Reisado como um processo constante de produção em sentidos e em direções. Então, se todo o desejo é uma produção da realidade, pelo desdobramento exterior também ao sujeito, a performance de pessoas LGBTQIA+ no enredo da tradição pode ser uma forma de criação da realidade a partir dos movimentos do desejo e das linhas de vida brincantes.

A “máquina-brincante-desejanter”, por assim dizer, vista aqui no contorno maior dos corpos brincantes LGBTQIA+ em cena no Reisado, aparece composta por um fluxo energético de funcionamento, menciono este curso de energia como o ato de devotar por que a religiosidade do teatro de Reis conduz o movimento e o encantamento. Entendo que quando o Mestre Nena abençoa o grupo de Pinto ocorre o que pode ser chamado de “síntese disjuntiva” (DELEUZE; GUATTARI, 2010), pois ocorre uma quebra linear na

produção maquínica do desejo no viés da brincadeira. Nesse sentido, parto do pensamento de que também a disjunção aparece também atravessada pela conjunção, ou seja, pela “síntese conjuntiva” (DELEUZE; GUATTARI, 2010) que seria no caso a composição da própria subjetividade.

No caso, a síntese conjuntiva pode estar exemplificada na forma como Pinto produz a subjetividade a partir da máquina-brincante-desejante e cria o próprio grupo por meio da disjunção retratada a benção de Mestre Nena. É como se o ato de Pinto, diante da linearidade e das conexões das máquinas expandisse a maquinaria pela conjunção que intensifica no efeito da subjetividade um sujeito nômade que produzisse também de fora para dentro em um movimento constante.

O sujeito nômade, neste caso, fica ao lado da máquina-brincante-desejante, não se tornando um produto dela, mas o simulacro, ou seja, a diferenciação de si. Assim, o enquadramento de precariedade encontra a política de coligação nas minorias sexuais e de gênero no efeito de que Pinto diferencia a brincadeira de si mesma e se torna e se aproxima do mesmo reconhecimento que Mestre Nena possui. É um encontro efetuado na intensidade da devoção e no movimento do desejo.

Quando Pinto é abençoado, a brincadeira se multiplica, ou seja, a brincante se desdobra de si para fora e isso movimenta a tradição pelas bordas. Desse modo, “a síntese conjuntiva” no ato performático entre Mestre Nena e Pinto revela a abertura de devires. “O sujeito consome os estados pelos quais passa, e nasce destes estados, sempre concluído destes estados como uma parte feita de partes, cada uma das quais ocupa, por um momento, o corpo sem órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 60). Assim, a diferença, vista aqui como dissidência, parte de Pinto na medida que ele constitui o diagrama da brincadeira, mas se abre nas multiplicidades.

Vale mencionar, no que diz respeito ao pensamento de alguns Mestres, de que as pessoas LGBTQIA+ dançando Reisado estariam “desmoralizando” a tradição, que o ato de Pinto criar um grupo próprio de Guerreiras pode estar associado a criação de um “corpo sem órgãos” que habita a brincadeira. Seria a encenação do corpo encantado uma proposição da criação de um “corpo sem órgãos”?

No atrito da produção das máquinas desejantes e da criação do corpo sem órgãos, suscito que cada vez mais uma superfície lisa vai sendo constituída nos estratos da tradição. Para Deleuze e Guattari (2010), diante de cada tipo de “corpo sem órgãos”, pergunto-me, em um primeiro momento, que tipo de corpo é este e como ele é fabricado, assim, é possível lembrar de quais procedimentos e meios que prenunciam a encenação

na performance cênica da tradição. Assim, entendo os procedimentos de enunciação dos brincantes, por parte das Mestras e dos Mestres aos figurais, mediante a experiência adquirida com o saber incorporado na memória, sobretudo, a partir de quem pode incorporar, por exemplo, a Rainha, a Princesa, o Embaixador, a Contraguia e etc. E, o meio aparece na potência criativa de improviso na produção das peças e dos cantos no Reisado, permeado pelo imaginário religioso e regional, com ênfase construído na imagem do Padre Cícero.

Em um segundo momento, questiono quais os modos da brincadeira e as variantes diante do que acontece no próprio percurso, ou seja, no enredo da performance cênica. É nesse ponto que o “corpo sem órgãos” acaba por ser fabricado ou induzido pelo encantamento, pois o inesperado acontece como o improviso e Pinto parte como nômade a partir das intensidades. Assim, o modo da brincadeira no Reisado é o peregrinal, aberto e fluido e as variantes dependem do atrito da produção do desejo e das sínteses porque algo pode ser produzido sobre o modo brincante, mas, a exemplo da performatividade de Pinto como Contraguia não se sabe o que vai ser produzido. Nesse aspecto, a partir dos dois pontos de Deleuze e Guattari (2010) sobre o “corpo sem órgãos”, menciono um prelúdio a constituição das *alianças do ativismo brincante* nas dissidências sexuais e de gênero.

Mas, antes disso, faz-se necessário retomar uma nova política das ruas para o corpo que reivindica espaço público. É como se a ética do Reisado, permeada pelos pontos nômades de produção de corpos subversivos, procurasse no encantamento a criação de um corpo sem órgãos. Os brincantes LGBTQIA+ a partir dos relatos produzidos em campo parecem ativar outras máquinas e desejarem novos modos a partir da brincadeira convencional. Se do encontro de Mestre Nena para Pinto intensidades encontram passagem, posso dizer que Pinto no seu próprio grupo além de experimentar essas passagens, brinca e explora as máquinas desejanças em um rearranjo, inclusive religioso.

É a partir disso que se pensa nos agenciamentos deleuzianos que, nesta pesquisa, encontram ponto de partida no campo das experiências desterritorializadas e na sua formação. “Desfazer o organismo nunca foi matar-se mas abrir o corpo a conexões que supõe todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações (...)” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22). Diante disso, é como se o corpo da pessoa brincante fosse pelo viés do encantamento por si só intensivo, sobretudo, pela relação que Deleuze e Guattari

(1992) abordam sobre as sensações, o corpo encantado se torna um conjunto de sensações desencadeado pelo brincante na forma de devir sensível.

No caso dos brincantes e com ênfase nos brincantes LGBTQIA+, a utilização do Reisado na forma de ativismo pode proporcionar uma experiência do corpo não como instrumento da brincadeira, mas como passagem de intensidade na potência do existir e de reexistir na produção do desejo na tradição. “Só há desejo agenciado ou maquinado. Vocês não podem apreender ou conceber um desejo fora de um agenciamento determinado, sobre um plano que não preexiste, mas que deve ser ele próprio construído” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 77).

Assim, dentro do diagrama da brincadeira, destaco que um agenciamento no eixo horizontal pode comportar segmentos, dentre eles, de conteúdo e de expressão. Há o agenciamento maquínico dos corpos e o agenciamento coletivo de enunciação. O primeiro, parte das ações e das multiplicidades que apontam para a forma como os corpos afetam uns aos outros, o que pode ser exemplificado na performance dos corpos encantados dos brincantes. O segundo, conduz dos atos e dos anunciados e pelo fato de apontar os atributos aos corpos, menciona a forma como a brincadeira enuncia os figurais no corpo dos brincantes os encantando. No eixo vertical, o agenciamento pode ter lados territoriais e reterritorializados, e ambos podem ser exemplificados a partir do exemplo como Pinto reterritorializa os saberes através da própria sabedoria dentro da brincadeira convencional.

O território, para a produção artística do Reisado, além de plataforma de resistência política evidenciada pelo direito de aparecer e pela esfera de aparecimento dos corpos LGBTQIA+ em espaços subalternizados, pode também ser um espaço de apropriação da subjetivação e dos três componentes da subjetividade. Se para Guattari (1985) as manifestações da arte são como agenciamentos coletivos de enunciação, vale destacar que o Reisado como forma de ativismo utilizada pelos brincantes pode proporcionar a produção de subjetividade, entendida neste trabalho como “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (GUATTARI, 1992, p. 19). A partir dos três componentes heterogêneos da subjetividade, como destaca Guattari (1993), localizo Reisado com mais propriedade no eixo semiológico significativo da família, da religião e da arte.

Como explica Nobais (2009), a dobra deleuziana mira em uma perspectiva foucaultiana, pois acontece no horizonte ético e se desdobra no poder, ou seja, “da subjectivação como desdobramento da força sobre si mesma, transformando a microfísica do poder numa ética do possível” (NOBAIS, 2009, p. 3). É interessante pensar que o “enunciado” de Foucault (2009) na leitura de Deleuze (2005) considera o emaranhado entre realidade e sonho, ou seja, o saber e a ficção e isso se assemelha aos enredos do corpo nos enunciados encantados da produção artística do Reisado. É nesse ponto que é possível relacionar o enunciado com o poder, sobretudo, para pensar as dobras na brincadeira e as pregas do Reisado a partir do fora das relações de força e de saber no diagrama esboçado.

“O poder não tem essência, ele é operatório. Não é atributo, mas relação: a relação de poder é um conjunto das relações de força, que passa tanto pelas forças dominadas quanto pelas dominantes, ambas constituindo singularidades” (DELEUZE, 2005, p. 37). Desse modo, entre os conceitos de dispositivo de Foucault (1987) e de agenciamento de Deleuze e Guattari (1995) o que os segundos autores trazem como “causa imanente” seria uma causalidade atualizada no efeito do que é produzido, ou seja, o agenciamento pode atualizar as relações do diagrama, sobretudo, na perspectiva do poder. Assim, posso dizer que o Reisado pode ser um agenciamento concreto em cena dentro da máquina abstrata da brincadeira que aparece atravessado por várias linhas em movimento rizomáticos.

Os dispositivos têm por componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas desubjectivação, linhas de brecha, de fissura, de fractura, que se entrecruzam e se misturam, acabando por dar umas nas outras, ou suscitar outras, por meio de variações ou mesmo mutações de agenciamento (DELEUZE, 1996, p. 3).

Acontece que Pinto “precisa” das bênçãos do Mestre Nena para montar seu grupo por que é como através da coligação entre os dois brincantes ocorre uma “efectuação”, ou seja, entre as formas e as substâncias das máquinas abstratas com os agenciamentos. E, como explica Nobais (2009), efetuar é uma forma de incorporar-se em estados de liberdade variáveis. Assim, a incorporação parece estar associada à incorporação dos figurais na performance cênica e aos estados de liberdade, vinculados tanto ao improvisado como à liberdade do corpo na encenação dos figurais e dos corpos de pessoas LGBTQIA+.

Então, suscito que o ato de Pinto de constituir um grupo de Guerreiro, tradição que ao lado do Reisado procura abrir uma linha de brecha para as mulheres brincantes na manifestação cultural, permeia a microfísica dos agenciamentos coletivos de enunciação

a partir da produção de um corpo do desejo que esquiva a representação no sentido único, derivando das dobras e fazendo as pregas no Reisado por meio de um nomadismo brincante. É no sentido de transitar do poder ao possível que Nobais (2009) destaca o pensamento de Deleuze nas formas de atualização de uma experiência que recusa o possível nas margens do impossível, o que passa de microfísica do poder para uma “coreografia de acontecimentos”.

Para retomar as palavras de Deleuze sobre Foucault, uma questão de dobra da força sobre ela mesma, onde a relação a si adquire independência, constituindo um interior por envolvimento. Este interior, é um poder que se exerce sobre si mesmo. Melhor, ele já não é um poder, mas camadas de possibilidades que se esgotam, ou então que se põem na sua impossibilidade (NOBAIS, 2009, p. 19).

Se no fora estão as relações de força cruzadas aparecem como relações de poder, penso que Pinto faz uma dobra ou uma dobradura do fora a partir da produção de um interior dentro do próprio enredo do diagrama da brincadeira. Nesse sentido, a dobra pode aparecer bem contornada e múltipla no nomadismo da produção artística da brincante no Guerreiras Beija-flor do Sertão porque a criação da performance cênica do grupo subjetiva em si mesmo outros modos possíveis de brincar. Até por que “essa multiplicidade de máquinas desejanter não é composta de sistemas estandarizados e ordenados, que poderia disciplinar e hierarquizar em função de um objetivo central” (GUATTARI, 1985, p. 177).

A especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de possíveis – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística. É o mundo que está em obra por meio desta ação. Não há então porque estranhar que a arte se indague sobre o presente e participe das mudanças que se operam na atualidade (ROLNIK, 2006, p. 2).

Diante disso, posso dizer que a produção do Reisado, voltado para as dissidências sexuais e de gênero, a exemplo do grupo articulado por Pinto, pode ser uma forma micropolítica de resistência. “Ou então, se o dispositivo é um vínculo que compreende e conecta as relações de poder, as resistências funcionam como um *contradispositivo* na medida que não cansam de inverter, recusar, reorganizar e perverter seu funcionamento” (ALVIM, 2011, p. 61). Assim, procuro relacionar o processo de criação dos figurais, de cantoria das peças e do desenho dos trajes no grupo Guerreiras Beija-flor do Sertão com os pontos de resistência (FOUCAULT, 1988) e a potência do desejo (ROLNIK, 2018) no enredo da arte como invenção de si.

Nesse sentido, “o afeto de si por si” (DELEUZE, 2005, p. 108) acaba feito a partir da relação de força estabelecida consigo mesmo da dobra de fora do poder. Então, o brincante LGBTQIA+ além de ser formado pelos saberes da disciplina, também aprende por meio de processos artístico-educacionais a se construir por tecnologias de si, ou por assim dizer, tecnologias brincantes de experimentação do corpo encantado. A dobra no enredo do Reisado pode ser uma flexão nas relações de saber e de poder que talvez seja feita por qualquer pessoa brincante, porém, vale ressaltar que os corpos inteligíveis diante das normas sexuais e de gênero, às vezes não-discursivos pela construção do visível e do enunciável, podem possuir uma potência ativa de construção através das singularidades e, sobretudo, das “desidentificações” (MUÑOZ, 2011) a partir da diferenciação.

O dentro é uma ‘desintensificação’ do movimento das forças do fora, cristalizadas temporariamente num determinado diagrama que ganha corpo numa figura com seu microcosmo; o fora é uma permanente agitação de forças que acaba desfazendo a dobra e seu dentro, diluindo a figura atual da subjetividade até que outra se perfile (ROLNIK, 1997, p. 2).

Se na leitura foucaultiana de Deleuze (2005) os centros de poder não existem sem pontos de resistência, “o poder, ao tomar como objetivo a vida, revela, suscita uma vida que resiste ao poder – e, enfim, que a força do lado de fora não para de subverter, de derrubar os diagramas” (DELEUZE, 2005, p. 101), vale dizer que o grupo montado por Pinto pode subverter a tradição e derrubar o diagrama das relações de força sobre os corpos na brincadeira, assim como, criar um dentro. Se para o autor a subjetivação aparece como uma dobra, procuro nas quatro dobras, nas quatro pregas da subjetivação, perceber como ocorre a composição do território existencial do Reisado como plataforma de resistência política para o aparecimento de pessoas LGBTQIA+ no campo da arte e do ativismo.

Tecnologias de si, que permitem aos indivíduos efetuar, com seus próprios meios ou com a ajuda de outros, um certo número de operações em seus próprios corpos, almas, pensamentos, conduta e modo de ser, de modo a transformá-los com o objetivo de alcançar um certo estado de felicidade, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade (FOUCAULT, 2004, p. 323-324).

A primeira dobra deleuziana diz respeito à carne e ao corpo, na matéria de si mesmo, o que pode estar associado à forma como o corpo em experimentação pode fazer das técnicas de si uma forma de se encantar; a segunda dobra revela a relação de força envergada para torna-se consigo, ou seja, se desdobra em uma regra natural, divina ou estética, e isso pode ser entendido por meio dos saberes populares e das forças dos

mesmos nas performances cênicas e na legitimação dos corpos; a terceira se aproxima do saber e da verdade por que traz o que seria o verdadeiro para o ser e assim pode aparecer na maneira com que os brincantes LGBTQIA+ fazem da verdade brincada nos quilombos um jogo de diferenciação na brincadeira.

A quarta dobra é o fora em si mesmo, o que o sujeito espera de vários modos e, assim, por estar retratada pelo autor como salvação ou liberdade, posso mencionar como esta dobra na condição de uma ética do impossível para corpos tidos como ilegíveis se coligarem. Assim, “há uma ‘relação consigo’ que começa a se derivar da relação com os outros; por outro lado, igualmente, uma ‘constituição de si’ começa a derivar do código moral como regra de saber” (DELEUZE, 2005, p. 107). É nesse ponto que o pensamento parte para as “desidentificações” de Muñoz (2011) e abre o contexto de análise para o que seria o regime biotecnológico de Rosa (2017) para a elaboração de contranarrativas a partir das interpretações dominantes.

3.2. O regime biotecnológico: o *ciebòrgue* com “glitter e cabelo na bunda”⁵⁵

Do “corpo sem órgãos” de Deleuze e Guattari (2010) para o “corpxs sem pregas de” Rosa (2017), viso perceber como as dobras criam o dentro a partir da produção performativa do Reisado. Após os movimentos do desejo e as linhas de vida no esboço da composição da cartografia das dissidências sexuais e gênero nos Reisados, mediante o acompanhamento da criação, da captação e da realização das performances cênicas, procuro partir para a análise dos dados produzidos por meio das tecnologias brincantes em cena no bairro João Cabral.

Os conceitos de transfigurações e de convivialidades performáticas transfiguracionais de Rosa (2017), elaborados a partir da relação entre arte, pedagogia e performance, abre a discussão para a forma como o encantamento do teatro de Reis pode estar atrelado ao regime biotecnológico de viabilidade de corpos na cultura popular, sobretudo, às “*desidentificações* que tentam subverter e ativar dissidentes práticas corporais, representacionais e imaginárias nos sistemas sexo/gênero e arte/educação” (ROSA, 2017, p. 328, grifo do autor). Antes de tudo, é preciso situar o contexto em que o regime biotecnológico pode aparecer como uma forma de rebate ao regime de precariedade no enquadramento social do gênero na cultura popular.

⁵⁵ BATISTA, Francisco. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 28 de junho de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

A primeira apresentação oficial da quadrilha Balão Junina Cariri aconteceu na rua Maria Beata de Araújo, bairro João Cabral, no dia 28 de junho de 2019. No dia anterior, 27 de junho, ocorreram os preparativos para a performance junina na sala da casa de Pinto com aproximadamente 10 jovens. A ocasião também contou com a presença e o auxílio da irmã, Ceyssa Batista, e da mãe da brincante, mais conhecida pela comunidade como Dona Kiu. Naquele dia, estive ordenado a colar os botões das flores cortados em círculos em papel EVA com glitter na cor azul.

Os sapatos das dançarinas da quadrilha tinham acabado de chegar, foram produzidos por um sapateiro muito conhecido de Pinto que já a ajudou em anos anteriores, do comércio local do próprio bairro. A peça era de veludo azul escuro com um pequeno salto para evitar o desequilíbrio na hora da dança, para finalização, faltavam apenas algumas listras de cola glitter dourada e alguns detalhe de uma flor de quatro pétalas na mesma cor no meio do sapato.

Na sala, além de muitos tules, sapatos espalhados no chão e muitos recortes de papelaria, havia uma pistola de cola quente ligada na tomada, próxima à máquina de costura, para a colagem dos detalhes nas peças. Um manequim de tronco feminino estava posto no cômodo com uma parte do vestido de noiva que, todo branco, encantava os olhares de quem entrasse na casa de Pinto. Entre uma colagem de botão de flor e uma costura no vestido revestido de pérolas e grinalda, a brincante fala sobre a apresentação, fuma um cigarro e briga com a bagunça de alguns jovens. Devido à falta de colaboração por parte das dançarinas e dos dançarinos, Pinto retira algumas pessoas e encarrega outras na delegação de funções específicas.

Nesse momento, a concentração e o cuidado é essencial para a finalização das peças. Até aquela hora, 18 horas do dia 27 de junho, mais da metade das roupas ainda estavam para a costura e os retoques, pois a verba municipal ainda não havia sido liberada e Pinto precisava do valor para custear o figurino de aproximadamente 12 pessoas. Dona Kiu, com um olho na tevê e outro no fogão, cozinha o jantar no terceiro cômodo da casa, da porta para o quintal, enquanto oferece assistência à mãe debilitada, avó de Pinto, que hora ou outra solicita suporte para comer ou dormir.

O jantar fica pronto, o neto come e a dona de casa decide ir para a sala ajudar a colar as flores nos sapatos, enquanto Ceyssa e eu já fazíamos isso. Dona Kiu fuma um cigarro de fumo de rolo, fechado artesanalmente, e Pinto fuma mais um cigarro retirado da carteira que estava entre a barriga e o short jeans. Descalça, Pinto usa o isqueiro que acendeu o cigarro para queimar as pontas das fitas que estavam desfiando e iriam para o

detalhe dos vestidos das dançarinas. A mãe de Pinto diz que “foi criada sem pai e teve filhos sem pai e nada foi difícil”⁵⁶, pois São Jorge esteve guerreando. No mesmo momento, um amigo de Pinto aparece pela janela e de repente: “João, rapariga, travesti!”, diz a brincante interrompendo a fala de Dona Kiu.

19 horas. Uma vela acesa no altar da sala não clareia mais do que a lâmpada amarela no pendurada em uma das ripas do telhado da casa, mas ali, iluminando a parte de fora do vidro dos quadros dos santos possui um vasto poder simbólico. Dona Kiu pede para eu utilizar o isqueiro para acender a vela que, devido ao vento, ameaça apagar, mas permanece acesa. Da função de colar os botões das flores, eu fico entre recortar o formato das pétalas e queimar algumas fitas.

Por uma hora de exercício da atenção cartográfica, na derivada de flutuante, ainda que concentrada, como menciona Kastrup (2009), tento queimar a ponta desfiada de uma das fitas na vela acesa do santo, que segundo Dona Kiu era para o Padre Cícero, quando não encontro o isqueiro perdido no meio dos tules. Mas, acabo impedido por ela pelo horário, pois a partir daquela hora do relógio não se podia mais mexer na vela. Pinto abre o riso e Ceysa concorda com a atitude na mãe. Naquele momento, entre o afeto dos corpos vibráteis, Dona Kiu pergunta minha religião.

Da comunidade religiosa do Ilê Axé Oxum Tunjé, candomblé nação Ketu, digo que sou filho de Mãe Célia de Oxum e sou candomblecista há quatro anos. Por um momento, os jovens fazem cara de espanto, Ceysa fica curiosa e Pinto calada. Dona Kiu conta que não possui intolerância religiosa, mas é católica praticante, apenas considera que o ser humano precisa fazer o bem seja em qual matriz de religião pertença. A sala de estar fica repleta de perguntas sobre “macumbas”, tanto por parte da família como por curiosidade das crianças.

Dona Kiu conta um fato curioso sobre sua mãe, avó de Pinto e de Ceysa, que não abre mais os olhos e não se comunica muito além das palavras de afeto e de solicitação “mamãe” e “café”, respectivamente. Segundo a costureira, sua mãe era bisneta de uma cabocla que habitou a região. Sem se prolongar muito, Dona Kiu conta isso em voz mais baixa, concentrada, olhando para a costura dos vestidos das dançarinas e ouvindo o barulho da máquina, quase sem olhar para mim que estava escutando atentamente.

A partir disso, foi possível perceber os hibridismos das narrativas religiosas da Umbanda no imaginário popular do catolicismo. O que não se distancia muito da

⁵⁶ KIU, Dona. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 27 de junho de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

performatividade de Jhully que se diz filha de Iansã no grupo de Coco Frei Damião da Mestra Marinez. A diferença é que embora as duas brincantes, Jhully e Pinto, sejam praticantes do catolicismo popular, a primeira ainda frequenta rituais de religiões de matrizes africanas enquanto dança na cultura. O perfil traçado de Nossa Senhora de Fátima tatuado na panturrilha esquerda de Pinto fala muito sobre sua devoção religiosa.

Assim, penso nas construções dos saberes e da cultura através da afetação na prática cartográfica, sobretudo, no que o cartógrafo pode provocar na produção de dados no plano cartografado. Se por um momento, o cartógrafo não suspendesse a concentração cartográfica e a deixasse aberta para o encontro, não seria possível perceber a ancestralidade que hoje pode não só constituir a dissidência do corpo de Pinto, mas também aponta a flexibilidade do discurso familiar na leitura do seu gênero como possível em casa e na comunidade mediante a fissura para o debate.

Após a conversa do momento, Dona Kiu me oferece um pouco do jantar. Eu aceito quase sem insistência, devido à grande demanda de trabalho de produção artística daquele dia, e como um prato de cuscuz. Como ela já havia escutado que eu gosto muito de café, logo em seguida, me ofereceu uma xícara. No primeiro dos degraus da porta da cozinha, na lateral da casa de esquina que dá outro acesso à rua, tomo café e converso com Pinto que já exausta física e mentalmente, decide dar uma pausa.

Deixamos a xícara no pé da porta e, de motocicleta com mais três jovens na garupa, decidimos ir até a casa de uma das pessoas que Pinto havia contatado para a construção de alguns enfeites dos vestidos que estavam sendo costurados. Por sorte, a senhora costureira de flores artificiais brancas estava em casa e sinaliza que, ainda naquela noite, todo material estaria pronto. Pinto avisa que retornará e brinca em tom de ameaça com o prazo pedido para a finalização das flores.

Devido ao horário, Pinto restringe ainda mais a participação de algumas crianças. Não só delega, mas dessa vez, confia a apenas 4 jovens a produção das atividades. Dona Kiu e Ceyssa se concentram mais após o neto e filho da última ir dormir com o genro em outro cômodo. Por isso, Pinto vai deixar algumas crianças em casa de motocicleta e volta alguns minutos depois. Manul decide dormir alguns dias antes das performances na casa de Pinto para ajudar na finalização de todo aparato junino.

A porta e as janelas da sala ficam fechadas, mas a porta da cozinha que sucede os degraus em que eu estava sentado continua aberta, apenas com uma grade de proteção garantindo a segurança de alguma invasão, furto ou roubo. No momento em que a porta da sala é fechada, é possível compreender que a dinâmica da porta da cozinha aberta já

restringe pelo efeito material e simbólico a presença de terceiras pessoas no ambiente. É como se daquela maneira, apenas pessoas de confiança, diante daquele horário, pudessem solicitar algo para a família.

O silêncio na rua não impede que Pinto grite por algumas pessoas que, ao verem a porta da cozinha aberta, gritam pela brincante e tiram dúvidas sobre os horários da apresentação. “Ei, cachorra, que horas amanhã?” e/ou “Tu vem né, sua coleteira⁵⁷ rapariga”? Nenhum dos palavrões ofende ou tira a concentração da mãe de Pinto. Ceysa dá um suporte ao filho que hora ou outra acorda. 22 horas. Decidimos mais uma vez buscar os enfeites e conseguimos trazer alguns para a composição dos vestidos que seguem em costura. Eu finalizo mais algumas flores nos sapatos e, por acaso, Pinto e eu na motocicleta, encontramos Beyoncé, ex-brincante que estava em conversa com outras pessoas LGBTQIA+ em uma calçada.

Eu não sabia que aquele seria o meu último encontro com ela. Diante disso, peço licença em uma breve pausa na análise do terceiro capítulo desta pesquisa, pois cheguei a entrevistar Beyoncé no capítulo anterior em um momento de lazer de banho de açude, no qual eu pude conhecer sua história e mostrar a relevância das suas linhas de vida para as subversões na cultura popular, para refletir um pouco sobre a memória dela e o quanto isso também afeta o cartógrafo no empirismo.

Ao me ver na garupa da motocicleta que Pinto guiava, Beyoncé abre um grito e um sorriso e diz o quanto estava com saudades. Nós havíamos nos encontrado algumas semanas antes, mas ela não chegou a acompanhar de muito perto a articulação da Balão Junina Cariri no ano de 2019, embora tivesse dado muito apoio para Pinto e a qualquer quadrilheiro que necessitasse pela experiência dela em acompanhar e em participar também do São João. Beyoncé conversa cerca de cinco minutos com Pinto e me pergunta se eu topo fazer algumas fotos dela vestida de mulher, como chamou no momento, pois era o seu maior sonho.

Eu digo que sim e pergunto a ela quando poderia acontecer e como eu poderia ajudar na produção. Ela marca para o domingo e aquele dia era uma quinta-feira, faltava apenas três dias para acontecer algo que foi interrompido pelo falecimento da jovem no

⁵⁷ Coleteira é um termo amplamente utilizado pelas pessoas LGBTQIA+ do bairro João Cabral. Geralmente, aparece dito em frases que são performaticamente debochadas, atreladas ao vasto gestual e à intensidade, atribuídas à intenção nas palavras. Por ser uma palavra grande, é possível perceber que a cada sílaba dita pelas pessoas aparece entonada com peso na língua que desce na medida em que a boca é aberta pelo maxilar. A expressão aparece associada ao tom da palavra, levando quase sempre a fechoação e a sinalização de sucesso no deboche quando seguida de outros termos, como por exemplo, “nêga”.

dia seguinte. Beyoncé me deu um último abraço de alegria e falou o quanto estava ansiosa, Pinto aproveita e a convida para acompanhar a primeira apresentação da quadrilha, ela diz que vai e cruzamos a esquina da rua.

O triste episódio não amolece a expectativa da Balão Junina Cariri, por mais que tenha deixado o corpo do cartógrafo reativo no acompanhamento da performance. No dia seguinte, 28 de junho de 2019, ao perguntar a Pinto como foi o velório e o enterro de Beyoncé, Pinto diz que foi lindo, que a ex-brincante foi enterrada com uma bandeira LGBT e as músicas da cantora *pop* que nomeia o seu codinome na comunidade tocou durante o cortejo fúnebre. Algumas parentes de Beyoncé participam da performance entre o choro e o riso motivado pelo apoio mútuo de quem participava.

Momentos antes da performance, Pinto me convida para dançar no papel que ele havia me dado de Chapeleiro Maluco e alguns contratempos no meu figurino impediram minha participação efetiva na apresentação, mas estive na produção dos jovens, na logística de transporte e de suporte. Eu ainda visto uma camisa xadrez marrom, uma calça jeans e um par de botas para permanecer no meio dos dançarinos e dos convidados. Quase meio arrumada, Pinto não termina o penteado e anula a sua participação na performance pela grande correria do dia com os jovens. A Balão Junina Cariri fica com três momentos principais da performance, abertura, meio e fim, apenas decididos nos últimos ensaios na quadra da escola.

Com o tema “o São João sob o olhar de uma criança”, Pinto escolheu como abertura a pequena esquete em performance de uma criança de rua que procura um brinquedo para brincar. Com um quê melancólico, a canção “Semente do Amanhã” de Gonzaguinha, lançada em 1984 no álbum “Grávido”, abria a cena com os versos “*Ontem um menino que brincava me falou / Hoje é semente do amanhã*”. Após a abertura, as músicas juninas conduziam os corpos dos quadrilheiros para o festejo, o meio da performance ficou dividido entre uma cena isolada da Rainha, outra do casal de noivos e mais uma da quadrilha tradicional. A finalização seria um ato em homenagem a Nossa Senhora Aparecida, na qual um dos meninos seria um pescador e jogaria uma rede de pesca em um bar improvisado de papelão. Pinto entraria com um manto para finalizar a performance com um quê religioso de devoção.

É interessante perceber as formas com que o corpo pode ser fabricado nos processos de subjetivação fora da cena, principalmente, na intenção do retrato da performance de gênero de Pinto, uma pessoa LGBTQIA+ negra, que vez ou outra se nomeia travesti, entrar no espaço público de um bairro precarizado com um manto na

cabeça e cílios postiços em homenagem a Nossa Senhora Aparecida que na narrativa religiosa é a única representação negra de Nossa Senhora, sendo padroeira do Brasil homenageada no calendário nacional dia 12 de outubro. Embora a performance isolada de Pinto não tenha sido de fato realizada pela grande carga de trabalho atribuída e concentrada no papel da brincante, o barco chegou a ser construído com minha ajuda na coleta de caixas de papelão que estavam inutilizadas nos lixos da cidade e os jovens e as crianças se coligaram para a subjetivação da quadrilha.

Além disso, no processo de subjetivação, posso também relacionar a forma com que os mesmos corpos fabricados podem também reivindicar espaço público em memória e no luto de outros corpos que não podem mais transitar ou existir. Desse modo, penso na interrogação de Butler (2015b) sobre a qual vida é passível de luto para perceber como Pinto pode ter tornado “mais merecedora de luto e proteção” (BUTLER, 2015b, p. 67) a vida, atravessada pelos limites da normatividade sexual e de gênero, de Beyoncé.

Minutos antes da performance, Pinto apresenta na condução do microfone o que será performado naquele dia pela quadrilha, conta um pouco sobre a trajetória do grupo e enfatiza que a performance daquele dia é em homenagem a Beyoncé. “Se fosse Beyoncé, ela botava pra foder”⁵⁸, diz e anuncia um viva São João da Balão Junina Cariri seguido do grito dos quadrilheiros que prontos esperam o som tocar. Diante disso, acredito na importância desse momento de abertura do festejo junino do bairro e na forma com que o corpo aparece como um “fenômeno social: [que] está exposto aos outros, [e que é] vulnerável por definição” (BUTLER, 2015b, p. 57-58).

Isso pode ser visto também pela forma com que as crianças e os jovens envolvidos na performance daquele dia pareciam estar assustados e confusos pelo falecimento de uma pessoa próxima, ainda que permaneçam em busca do encantamento com os figurinos, os chapéus, as maquiagens e muito glitter. Pinto procura amenizar, horas antes da apresentação, os sentimentos da quadrilha na resistência. “No dia da apresentação, reza um pai nosso, uma ave maria e diz que no Festival quer 1kg de Glitter e cabelo na bunda”.

Assim, quando Muñoz (2011) aborda a forma como performances podem criar novas relações sociais a partir da contraprodução de vidas reconhecida como minoritárias, o autor procura esquivar a noção de identidade para reelaborar o conceito a partir do que seriam as desidentificações. Como explica Rosa (2017), ao romperem e ao negociarem com a representação as identidades reverberam percepções e por meio de forças locais e

⁵⁸ BATISTA, Francisco. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 28 de junho de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

cotidianas conseguem solicitar uma ordem social mais ampla, pois o processo de desidentificação pode reconstruir narrativas identitárias que, nesta pesquisa, aparecem cristalizadas no enredo da tradição.

“O processo de *desidentificação* reelabora códigos, signos e interpretações dominantes, para reconstruí-las, reprogramá-las e manipulá-las em um reposicionamento de práticas e discursos corporais, imagéticos e textuais” (ROSA, 2017, p. 327, grifo do autor). Assim como no pensamento de Muñoz (2011) sobre a desidentificação como um modo de performance, destaco que a população LGBTQIA+ na cultura popular pode negociar espaços públicos para o seu aparecimento e a sua sobrevivência.

É possível estabelecer um ponto de encontro entre o “contradispositivo” (ALVIM, 2011) e as “contranarrativas” (ROSA, 2017) para situar o debate diante da forma como os processos de “desidentificação”, no caso da manifestação cultural do Reisado, podem trabalhar com ideologias dominantes que figuram a ideia de popular ao mesmo que rejeitam de alguma forma a identificação sem se opor, como é o caso de Pinto no Guerreiras Beija-flor do Sertão e de Deborah no Guerreiras Joana D’arc que ainda rejeitarem o título de Mestras mesmo sendo reconhecidos como tal.

Assim, diante dos agenciamentos cotidianos na poética do Reisado, reconheço que a brincadeira pode ser permeada por um regime biotecnológico que aparece em convivialidades performáticas dentro do rito do Reisado, sobretudo, pela mágica dos saberes populares em legitimar no improviso a potência criativa dos corpos em cortejo.

O regime biotecnológico provém destas afinidades ideológicas fronteiriças, dançando em *corpxs sem pregas* que produzem comunidades e debocham da objetificação que fomenta subalternidades, reinventando contraproduções em pedagogia e performance de quaisquer posições — gendéricas, raciais, classistas, etárias e geopolíticas - que ainda se valham de uma base “natural” (ROSA, 2017, p. 332)

De tal modo, acredito que a esfera de aparição de pessoas LGBTQIA+ nos grupos de Reisado pode estar em sintonia com o corpo que pode ser “uma ficção de um ritual tecnológico de si mesmo, o *ciebòrgue* refuta os limites da própria humanidade e desliza entre o organismo, o artificial e o espiritual” (ROSA, 2017, p. 330). É como se o autor propusesse o regime biotecnológico através uma releitura do ciborgue de Haraway no *ciebòrgue* (*ebò* + ciborgue) que seria uma relação entre a magia, o espiritual e a cura nas dimensões compartilhadas das convivialidades performáticas.

Portanto, as corporalidades brincantes são tecnovivas e mágicas e possuem como estratégia a composição de um dispositivo ficcional que refutam o corpo biológico como

única matriz possível para o reconhecimento, encontrando na poética e na política da cultura popular o rearranjo de ficções encantadas transviadas. “A ficção do escancaramento das pregas pode desconstituir e explodir o que se esconde nas dobras do sujeito como ‘verdade’, e também como lugar assegurado de enunciação nos discursos” (ROSA, 2017, p. 332).

De acordo com o autor, o regime biotecnológico convoca o corpo para o ciebòrgue em convivialidades performáticas e, no contexto localizado do Reisado, isso parece ser possível no exemplo da performance dos brincantes LGBTQIA+ quando incorporam um figural através de um saber herdado pela memória e trabalhado pelo corpo em experimentação. Os terreiros de Reisado podem promover a vivência e a construção dessas ficções por meio do corpo e da aparição dos gêneros a partir dos enunciados da própria cultura.

*As convivialidades performáticas transficcionais partem da constituição coletiva de comunidades provisórias e transitórias, onde as nossas monstruosidades são requeridas e festejadas numa empreitada (trans)incorporada, tecnoviva e mágica/curativa, através das desmontagens e contaminações dos nossos corpos excessivos e desviantes nas fraturas coloniais/modernas, onde passamos a manipular, transformar, interferir e acionar outras possibilidades de conhecimentos entre o *ao vivo* e o mediado tecnologicamente, reconstruindo corpos e espaços entre o poético e o político (ROSA, 2017, p. 327, grifos do autor).*

Portanto, suscito a potência do regime biotecnológico de Rosa (2017) na possibilidade de oferecer um rebate ao regime farmacopornográfico de Preciado (2018) de produção de corpos, principalmente, pelo fato dos brincantes LGBTQIA+ estabelecerem “alianças de descontinuidade” (PRECIADO, 2010) na reinvenção de espaços e de corpos pela mágica não só do improvisado, mas do rito. Afinal, como crer no que não canta?

3.3. Alianças do artivismo brincante: a celebração do corpo ao céu aberto

A segunda apresentação da Balão Junina Cariri aconteceu no dia 29 de junho de 2019, em um bairro próximo ao João Cabral, na localidade de Tiradentes. As meninas começam a se organizar mais rápido do que os meninos, as jovens que transitam entre os gêneros já chegam quase prontas de suas casas, esperando apenas alguns retoques de outras pessoas LGBTQIA+ mais velhas ou com mais experiência, nas quais elas

consideraram suas “mães”, como foi possível perceber na relação entre Pinto, Manul, Levi e Torrero.

É importante continuar o texto com a mudança no nome social de Levi para Evellyn e de Torrero para Emilly, ambas passaram a se reconhecer como meninas trans na comunidade, reivindicando para si uma identidade feminina primeiramente pelo nome, em seguida pelas roupas. Acredito que no caso de Evellyn a vivência artística como *drag queen* pôde de alguma forma ter contribuído para o reconhecimento do seu gênero e do seu corpo na identidade trans, até por que ela adotou o mesmo nome que utilizava em performance.

Naquele dia, inclusive, Emilly estava participando da quadrilha no papel de dama ao lado das outras meninas cisgêneras e Evellyn menina trans no papel de cavalheiro. Um ônibus de grande porte, semelhante aos ônibus de transporte público municipal, parou na esquina da casa de Pinto. Em fila, todos os quadrilheiros entraram no veículo e, ainda, algumas pessoas do bairro João Cabral que queriam acompanhar a programação do arraial. As crianças entram, sentam, fazem muito barulho sentadas e cantam algumas músicas. Pinto, Manul e Bidu vão em pé na frente comigo. A voz de ordem é gesticulada por Pinto que quase sem conseguir, articulou bem a organização da quadrilha dentro do ônibus. Manul ainda pede colaboração enquanto Bidu encontra no alvoroço das meninas e dos meninos um espaço para diversão.

A viagem durou cerca de 20 minutos. Durante o percurso, Pinto puxa duas orações: o Pai Nosso e a Ave Maria. Com algumas cabeças para fora da janela, os quadrilheiros rezam, cantam músicas de funk e sentam nos colos uns dos outros, mesmo tempo espaço para quase todos. Pinto está com um longo aplique de peruca cacheado na cor preta nos cabelos, segurado por um grande arranjo de flores, e uma maquiagem leve. Manul e Bidu estão como público e decidiram não se produzir para a ocasião, adentrando o *making off* da produção e a plateia do espaço. A apresentação não conta com cachê, mas oferece transporte de ida e volta, alimentação e prêmios. O último não importa muito para os quadrilheiros que quando chegaram e desceram do ônibus já foram se espalhando pelo lugar no 5º Arraial do Circo Ganginge.

Querendo ou não, eu fico no papel de produção também. Adentro a plateia subindo umas arquibancadas de madeira no terreno de terra batida, decorado com bandeiras coloridas e palhas de coqueiro, que parece uma chácara. No meio do terreno, havia uma pequena casa onde saíam as comidas nas panelas que estavam sendo oferecidas para alimentar o público. Embora dispersos, todas as quadrilheiras e todos os quadrilheiros

conseguem entrar em organização e ir para atrás da barreira de madeira que dividia equipe do espaço e convidados. Permaneço quase todo o evento ao lado de Manul e Bidu, pois Pinto seguia controlando os jovens e conduzindo o formato solicitado da apresentação. As pessoas que trabalham na cozinha do lugar identificam a quadrilha e oferecem mungunzá em pratinhos brancos descartáveis e aceitamos.

Após a alimentação, os quadrilheiros param e observam a apresentação de outras quadrilhas da cidade. Apostam no deboche como ferramenta de superação do desafio e entram em cena. Pinto faz uma apresentação parecida com que a noite anterior no bairro João Cabral e menciona o fato de ter perdido uma amiga próxima, no caso, Beyoncé, por isso, pede desculpa caso ocorra algum erro de coreografia ou de som nas músicas. A Balão Junina é uma das últimas quadrilhas a se apresentar e uma das únicas que possuem mais da metade dos quadrilheiros na faixa etária de 10 a 14 anos com público infanto-juvenil.

A música começa e a Balão Junina dá muito de si com a participação de marcação improvisada de Bidu e a marcação ensaiada de Pinto. A Rainha procura fazer a melhor performance para conseguir o prêmio e o casal de noivos dançam mais próximos do que antes. Evidentemente, Emilly e Evellyn na posição de frente chamam mais atenção pela sincronia do que todo o grupo. De frente, assisto à apresentação ao lado de outras pessoas que foram no ônibus somente para acompanhar. O curioso é que Pinto me apresentou oficialmente, pela primeira vez, como um membro efetivo da Balão Junina Cariri, estando como produção no cargo de jornalista pela câmera e pelo bloco de anotações sempre às mãos.

Isso talvez tenha feito com que o apresentador do evento, em pernas de pau e sob uma persona feminina extravagante e exagerada, próximo de uma transformista associada aos shows de humor, me convidasse sussurrando no ouvido para ser jurado de uma das seções dos prêmios do evento: “a Rainha gay”. Cada grupo deveria apontar qual seria a pessoa LGBTQIA+ que disputaria o prêmio, representando o coletivo. Na Balão Junina, Emilly foi a candidata.

Sentado no lado de cá do balcão, uma das juradas me encara e pergunta: “mas, não eram só LGBT, tem uma menina participando?”, ela se referia a performance de Emilly que se assemelhava pela transição do gênero a de uma jovem cisgênero pela passabilidade como quadrilheira associada às outras meninas no grupo. “A passabilidade, implicada em uma performatividade de gênero, dispõe um conjunto de atos regulados e

repetidos que asseguram uma imagem substancial de gênero no registro de uma matriz heterossexual e cisgênera” (PONTES; SILVA, 2017).

Emilly performa. A música era a mesma para todas as dançarinas. O quesito para ganhar eram piruetas, close, fechação e muito bate cabelo. Quem conseguisse balançar mais o vestido e fizesse tudo isso ao mesmo tempo, conseguia mais gritos e assim, mais aprovação do público dividido entre as famílias heterossexuais, as crianças de colo, os adolescentes e os idosos. É um momento interessante o prêmio da “Rainha Gay” por que é como se fosse permitido a aparição dessas pessoas LGBTQIA+ sob o nome a identidade homossexual. Na votação do júri, em que eu estava incluso, o João Cabral dispara em nome da Balão Junina e Emilly consegue o 2º lugar no prêmio.

Além desse prêmio, a quadrilha de Pinto conseguiu levar mais três, o de participação geral, do casal de noivos e da Rainha. Manul e Bidu elogiam o desempenho de Emilly e dizem que na próxima edição ela ficará em 1º lugar, melhorando cada vez mais. Embora suada, ela não perde a pose com o prêmio no colo. Pinto, mais tranquila, volta em pé sem gritar tanto. Procura resolver alguns conflitos internos entre os quadrilheiros e só quer descansar. Na chegada em casa, os meninos dispersam e Pinto solta os troféus para jantar com Dona Kiu.

Em um pequeno intervalo de descanso, entre os dias 4 e 5 de julho, a quadrilha se organizou com figurinos. Pinto enfatizou, mais uma vez, durante a composição das roupas que “Meu Mestre é meu Mestre”, relembrando do que aprendeu na cultura popular. No dia 5 de julho, acompanhamos algumas apresentações de São João com a participação de diversas quadrilhas da região do Cariri na Praça Carlos Cruz no bairro João Cabral. Ao lado de Emilly, Evellyn e Pinto, assistimos às performances e, de alguma forma, aquele encontro incentivou mais ainda a apresentação de última hora que aconteceu no dia seguinte.

No dia 6 de julho de 2019 foi a terceira apresentação da Balão Junina Cariri. Dessa vez, consigo chegar mais cedo e me organizar para ir com o meu figurino de Chapeleiro Maluco que era nada mais do que uma peruca na cor verde, na qual Pinto e eu não conseguimos tingir da cor laranja e tinha sido encontrada em uma caixa que estava em cima do guarda roupa, uma camisa xadrez, uma calça de tecido marrom dobrada até o meio da panturrilha e botas velhas de couro que pertenciam ao meu pai. Uma das pessoas da produção da quadrilha me maquiou, o olho esquerdo era azul e o olho direito era rosa.

Do bairro João Cabral, saiu um micro-ônibus também conhecido como topique no interior do Ceará, para uma comunidade da zona rural de São Bento em Juazeiro do Norte,

na qual a quadrilha havia sido convidada um dia antes. Os convites para apresentação não ocorrem por telefone ou por rede social, ainda, a forma mais efetiva de se contatar a quadrilha para apresentação é o formato “boca a boca”. As pessoas vão até a casa de Pinto e jogam a proposta para o grupo que dependente das condições e das viabilidades, só assim eles dizem se podem ou não participar. O transporte, dessa vez, foi custeado por Pinto. Um pouco mais apertado, os jovens seguiram viagem com figurino pronto.

Montada, com um espartilho que um dos produtores da Balão Junina Cariri tinha produzido para uma *drag queen* da cidade que performou em um dos trios da 17ª Parada LGBT de Juazeiro do Norte, realizada no dia 2 de julho de 2018, chegou Bidu da esquina e depois Manul também cruzou a casa de Pinto. A peça era revestida de pedrarias em dourado no bojo do sutiã e na parte que circuncida a cintura pedras coloridas. Na cabeça, uma discreta coroa segurava um aplique no formato de coque. Um colar de pedras vermelhas decorava o pescoço e uma saia com as cores da bandeira LGBT cobria a cintura. Nos pés, uma bota com um pequeno salto para equilíbrio e dança. Grandes cílios postiços e maquiagem de listras em rosa e em verde finalizavam o figurino de marcadora oficial da quadrilha, atribuído pela liderança de Pinto.

O caminho foi mais tortuoso. Do asfalto, cruzamos uma estrada de pedra e em seguida de terra batida. A topique parou em uma das esquinas da rua da comunidade e descemos com todos os quadrilheiros. O barulho de som alto vinha de longe do microfone do apresentador e, por hora, se confundia com os outros sons, oriundos de paredões e pequenos aparelhos ligados dentro e nas calçadas das casas, que também estavam ali para alegrar as pessoas da localidade. É interessante perceber que embora a festa de São João da comunidade esteja ocorrendo em um espaço específico, cada casa possui o seu festejo de acordo com as suas expectativas, geralmente, de dentro para fora. Perto do local, onde as quadrilhas estavam se apresentando, barracas de batata frita e de cachorro quente mantinham trabalho ativo.

A Balão Junina Cariri foi uma das últimas quadrilhas a se apresentar naquela noite de festejo. Bidu, Manul e eu estávamos sentados em um banco de alvenaria improvisado de uma praça próximo do espaço da festa, tomando um vinho comprado em uma bodega que estava ao lado esquerdo da rua, enquanto não dava a hora de entrar em cena. De longe, os meninos corriam brincando de pega-pega ou de esconde-esconde e as meninas da quadrilha dançavam, mas não eram todas que participavam da brincadeira para não desmancharem o visual. Aos poucos, chegavam burburinhos de paquera, primeiros beijos e supostas formações de casais entre eles. O vinho barato e as conversas sobre a fechoação,

os eventos anteriores e a expectativa continuavam entre as pessoas LGBTQIA+ mais velhas, atento ao detalhe de que naquele momento eu pertencia a elas, e os jovens às vezes paravam para tentar adquirir também alguma experiência na escuta.

Pinto não parava. A segunda garrafa de vinho foi suficiente para esquentar o corpo e abrir a performance para o passo junino. Bidu simulava performances entre passos de samba, concentrados nos pés, e passos de São João, concentrados nas pernas e nos braços. A cabeça agitava em uma espécie de bate-cabelo semelhante aos movimentos de dança das *drag queens* nos clubes e nas baladas. Evellyn, vestida de cavaleiro, às vezes colocava uma das saias das meninas que tiravam da cintura e acompanhava Bidu na performance “fechativa”.

Emilly parecia satisfeita com o vestido de dama e o aplique longo nos cabelos. Pinto, receosa, apenas aplaudia ou sorria de aplique cacheado, no corpo, ela usava uma camisa estampada com o slogan da edição de 2016 da Balão Junina Cariri, um short curto *jeans* desfiado propositalmente nas barras e uma chinela na cor rosa. Ali, ela estava na função de coordenação do grupo e, acima de tudo, de cuidado com os jovens.

As quadrilhas se apresentam. Chega próximo do horário da Balão Junina Cariri dançar no palco, improvisado com folhas de palmeiras de coqueiro e cercas de madeira, e os quadrilheiros se organizam com o cenário elaborado na noite anterior. Um barco de papelão, uma grande tela de TNT verde para improvisar um espaço de troca de cenas durante a performance entre os quadrilheiros, o público e os jurados e uma espada de Reisado, na qual eu estava segurando como Chapeleiro Maluco. De última hora, eu tive que performar ao lado da Rainha, Pinto anuncia a decisão durante os primeiros minutos de apresentação. Era pouco mais de 21 horas. O apresentador anuncia o bairro João Cabral da quadrilha e, com o grito dos quadrilheiros na resposta às palavras de Pinto, a performance começa.

Manul e Bidu às vezes seguram a tela verde enquanto as meninas e os meninos atrás vão se organizando. Bidu por vários momentos solta o cabo de madeira que segura o TNT e entra no meio dos quadrilheiros sambando e marcando cada passo. Ao lado da Rainha, entro segurando na mão esquerda a espada de Reisado e na direita a mão dela de forma cortês, fico de escanteio na lateral do palco enquanto ela dança. Pinto fala alguns norteamentos no microfone e também relembra da vida e da trajetória de Beyoncé para o público e os jurados. A performance no total dura quase 15 minutos. Os quadrilheiros parecem dar mais de si do que na apresentação anterior. No final, o prêmio não sai para a Balão Junina Cariri, mas o convite para o ano que vem sim.

Após muito esforço diante da euforia dos quadrilheiros, Pinto reúne os jovens e os direciona para o mesmo caminho onde a topique havia parado. De forma surpresa, pela desorganização na entrada no veículo, os mesmos não cabem nos bancos e para apaziguar os conflitos Pinto oferece um pequeno lanche também improvisado, refrigerante de laranja com um pacote de bolacha tipo água e sal. A comida não dá para todo mundo e, emburrados, alguns jovens entram no carro com uma tez de cansaço. Pinto pede para quem conseguiu pegar o lanche, dividir com a pessoa do lado. Copos descartáveis rodam pelas mãos.

Manul e eu ficamos, Pinto vai na topique dizendo que voltará pilotando na minha motocicleta para nos buscar. Acomodamo-nos pela praça e conversamos um pouco, observando o movimento de saída de cada quadrilha do palco. Sem esperar ao menos chegar longe do espaço de apresentação, as meninas já vão tirando boa parte dos acessórios do corpo, colares, arranjos de cabeça, pulseiras, e algumas peças de roupa como saias, mangas longas e sapatos. Os meninos abrem os primeiros três botões das camisas e tiram os chapéus. Um aglomerado de pessoas, músicos, dançarinos, produtores e quadrilheiros de todas as quadrilhas que ficaram após a premiação do evento, se unem em um grande círculo na praça ao som de violão. Dançam, cantam e fazem brincadeiras interativas com as pessoas da roda, incitando rebolado e piadas internas com os membros. Depois de mais de uma hora, Pinto retorna.

Foi, entre 23 horas e 0 horas da virada daquele dia, que eu percebi o principal contorno do *ativismo das alianças brincantes*. Nos burburinhos e nas bagunças após a apresentação, entre as pessoas da roda e os quadrilheiros que estavam indo embora nos ônibus que haviam ido para o local, as crianças e os jovens transviadas “afeminadas” performam e “fecham” em tom de “lactação”, transbordando os seus corpos do palco para a praça pública. O que acontece é que no momento do improviso, da correria e do repentino, na penumbra dos postes de iluminação de cor quente, o espaço se torna também um palco de visibilidade e, acima de tudo, de legitimidade. As crianças e os jovens LGBTQIA+ fazem pequenas simulações de conflitos e disputas de dança com as saias das damas e ali, ganham reconhecimento a partir de um nome atribuído pelas pessoas mais velhas também LGBTQIA+. Quem assiste às performances é um público geral, disposto entre adolescentes heterossexuais ou não.

É o exemplo de que algumas crianças e jovens afeminadas entre as performances e as performatividades de gênero são enunciadas por algum nome dado. Por exemplo, ao ver uma criança que quando perguntada a idade tinha 10 anos, dançando e gesticulando

de forma debochada, Manul pensa um pouco e diz: “você tem cara de Lohanne!”⁵⁹. Ao passo que isso acontece, outras crianças e jovens entram na dinâmica do que eu chamo de “brincadeira de gênero” para também serem nomeadas. Esse ato de visibilidade e de reconhecimento por parte das pessoas brincantes LGBTQIA+ de Reisado que também participam do festejo do ciclo junino, faz com que os corpos de crianças e de jovens transviadas ganhem possibilidade distante das normas coercitivas de disciplina e de controle do corpo.

Ao lado do nome dado naquele encontro, sempre aparece um complemento que dialoga entre a performance e a performatividade, por exemplo, Manul conta que o nome é “Lohanne por que ela é boca de confusão”. O processo constitutivo da subjetividade atravessa políticas de subjetivação que esquivam a representação ou a identidade, pois o que importa naquele momento é a forma com que os corpos se aliam para viabilizar os corpos desencantados diante das dissidências sexuais e de gênero. A cartografia alcança um ponto de intensidades quando o cartógrafo percebe que, de fato, o corpo desencantado pôde se afetar por si mesmo na medida em que o corpo encantado, por mais que perpassa o ativismo na cena junina ou na cena natalina, acaba nomeado fora do palco, em desencantamento.

Por isso, ressalto a importância da fase de desencantamento do corpo ao lado do encantamento, sobretudo, na análise dos brincantes LGBTQIA+. Manul nomeia mais algumas jovens e Pinto conduz outras para a dança fora do palco e, ali, subjetividades dissidentes são derivadas e materializadas pelas formas da brincadeira nas *alianças do ativismo brincante*, pois o que une os corpos em coligação, naquele período junino, é a busca pelo encantamento diante da forma como afeta os corpos pela arte e pelo direito de aparecer. No entanto, é possível compreender que há dois tipos de *alianças do ativismo brincante*, de invocação e de evocação, que serão delineados mais à frente a partir de outros contextos acompanhados, entre a tradição de São João e a de Reisado, porém, antes as cenas após o festejo junino.

Após o alvoroço dos preparativos às performances do período junino, alguns encontros de grupos de Reisado voltam a acontecer. Quando vai guardar algumas coisas, no dia 10 de julho de 2019, Pinto conta que tem “ciúmes das peças”⁶⁰. O ensaio do

⁵⁹ MARINHO, Manul. Entrevista concedida dia 6 de julho de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte-CE.

⁶⁰ BATISTA, Francisco. Entrevista concedida dia 10 de julho de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte-CE.

Reisado Sagrada Família do Mestre Xexéu aconteceu no dia 11 de julho de 2019, no bairro Pirajá. Uma das canções cantadas, puxadas pela voz de Pinto ou pela voz de Xexéu, foi essa:

Não tenho medo de outro Mestre de Reisado/

Pode vir de outro estado/

Até do Rio de Janeiro/

Pode chegar bem cedo de madrugada/

Nós se “trava” na espada e salta pro meio do terreiro⁶¹

(...)

Pinto fica na posição de frente, ao lado do Mestre Xexéu, no figural de Contraguia. O cordão é feito de forma improvisada. A sala de estar do Mestre, que durante o dia e até o começo da noite é um bar e um mercadinho, possui uma pequena janela próxima da porta, ambas estão sempre abertas. Alguns brincantes mais jovens sentam ou olham de fora o ensaio. Um corpo descartável de vodca, hora em hora, passa pela minha mão e quando vazio, a companheira do Mestre, pergunta se o cartógrafo ainda aceita mais. Não são todos os brincantes que tomam, apenas alguns. Pinto não aceita, diz que não ingere bebidas alcoólicas há anos. Cada peça cantado, um gole tomado.

No pequeno espaço da sala, há uma pequena venda de madeira ambulante de doces entre alguns chicletes, pirulitos e bombons, e duas prateleiras, atrás de um balcão de tamanho médio, com poucos produtos de alimentação diária como extratos de tomate, pacotes de grãos e sachês de milho verde. Cada vão da prateleira possui um lugar para cada coisa, as bebidas quentes, a exemplo da cachaça “Kariri com K”, embalada na região do Cariri, vodcas e outras ficam na última, quase encostando no teto coberto de telhas. Um manequim masculino com a roupa costurada e produzida pelo Mestre Xexéu fica ao lado do balcão, só que naquele dia, o modelo de plástico vestia apenas o colete nas cores azul e vermelha e o capacete em tons de dourado. As espadas de todos os brincantes ficam próximo do vão da primeira prateleira que fica abaixo das bebidas.

⁶¹ Composição do Mestre Xexéu no grupo Sagrada Família de Juazeiro do Norte-CE.

Todos os brincantes ensaiam com as espadas na mão e as peças na ponta da língua. Outra peça é cantada, mas acaba sendo interrompida pela dúvida diante do tom da versão cantada na hora, Mestre Xexéu canta:

Brinco Reisado nas ruas de Juazeiro/

Meu Padre Cícero romeiro.../

(...)

De repente, algum dos jovens intervém e pergunta se o tom está correto. Foi aí que Pinto e Xexéu discutiram sobre qual tom seria cantado na performance de quilombos que seria três dias depois daquele ensaio. Entre o que é tido como “baianada” e “marcha”, sendo a primeira falada com mais gingo e a segunda com mais firmeza na língua e na forma como se abre a boca, foi questionado: “Mas, afronta da música vem da onde?”⁶². O tom da música ficou na “baianada”. Ao lado de Xexéu, Pinto puxou o cordão do lado esquerdo e o Mestre o cordão do lado direito, indo de frente para trás e, por fim, cruzando os dois, finalizando aquele dia de ensaio.

O grande dia para o Reisado Sagrada Família foi o 14 de julho de 2019, onde os quilombos seriam puxados do bairro Pirajá para o bairro João Cabral. Pinto diz que não queria brincar, Xexéu insiste, mas não tem volta. Jovens, crianças e todas as pessoas brincantes se concentram dentro e fora da casa de Mestre Xexéu. A sala anteriormente descrita fica muito apertada para o grande fluxo de pessoas entrando e saindo. Xexéu parece tranquilo, o seu filho mais novo está vestido de Príncipe. Sua companheira chega a participar da organização, mas quando pergunta o porquê de não dançar, fala que é apenas uma opção. Não recordo, se em um algum momento, ela deixa a casa para acompanhar o cortejo que sai rumo ao outro bairro vizinho, mas acredito que não, pois mesmo quando todos os brincantes saem, o público ainda fica esperando o retorno do grupo na calçada e a casa continua aberta, sem trancar, seria preciso cuidado com a venda.

Como o quilombo teve ao todo 9 paradas, penso que seja de melhor compreensão para a cartografia afetiva do cortejo cênico, pontuar os pontos de parada a partir da atenção cartográfica e dos índices de afetação do corpo vibrátil no percurso do bairro

⁶² BATISTA, Francisco. Entrevista concedida dia 11 de julho de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte-CE.

Pirajá ao João Cabral. Para tanto, irei destacar abaixo cada ponto em um trecho específico através da descrição após a captação dos elementos que compõem a performance:

1. Primeira parada:

14 horas. Bairro Pirajá. “Uma travesti entra nesta nobre sala”, parafraseando a peça de abertura do cortejo cênico, cantado pelos brincantes, a exemplo de Pinto quando nos momentos de desencantamento pega a espada e duela com alguns homens brincantes e algumas jovens dispostos na calçada. Vários jogos de espadas são realizados sem compromisso nenhum, apenas o divertimento e a simulação. Alguns passos são elaborados por alguns brincantes. Copos de bebida e água são tomados.

Acontece primeiro a saída da casa do Mestre Xexéu, a formação de cordões sob o apito, no caso, dois cordões grandes com até 8 brincantes, a organização da banda de músicos que tocam zabumba e pife. No final, com tudo alinhado, fica decidido: na frente, os Cães vão abrindo a folia, depois o Mestre e a Contraguia, em seguida os brincantes em formato de cordão, um do lado do outro, e, por último, o público que caminha a pé ou acompanha em motocicletas.

Buzinas e gritos ao final complementam o barulho do chicote dos cães na frente. Ao todo, são cerca de 15 cães gritando, atravessando carros nos semáforos e chicoteando o chão de asfalto com uma corda com base de borracha na ponta e cabo de madeira de aproximadamente 3 metros. Após cruzar a esquina da rua da casa do Mestre, o encantamento que estava na atmosfera da brincadeira, desce para os corpos, abrindo a performance.

2. Segunda parada:

Bairro João Cabral. A segunda parada acontece em uma casa do bairro seguinte, não muito distante da casa do Mestre Xexéu, após o cortejo atravessar a principal Avenida Castelo Branco. Os brincantes entram, após pedirem permissão ao morador da residência, para dar início a primeira cantoria. Pessoas saem nas calçadas para ver o Reisado passar, gritam por seus conhecidos brincantes e, às vezes, entram na encenação e interagem.

3. Terceira parada:

15 horas. Bairro João Cabral. A terceira parada acontece na casa do Mestre Nena, próximo à Praça Carlos Cruz, alguns brincantes após a encenação se dispersam. Ocorre uma homenagem ao Mestre realizada pelo Mestre Xexéu, é possível perceber respeito e

agilidade em cada gesto dançado para o primeiro. Há uma cobrança maior em performar no terreiro, tido na delimitação da calçada da casa de Nena, de outro Mestre. Diferente de outros casos, em que o encontro de Mestres de bairros diferentes pode terminar em duelo de grupo por disputa territorial, como foi possível perceber através da fala do Mestre Dedé do Reisado Santa Helena do bairro Frei Damião, no caso do quilombo do Reisado Sagrada Família foi um ato de reverência, talvez pela idade e pela experiência de diferença entre Xexéu e Nena, sendo o primeiro mais novo.

O calor no sol da tarde faz os brincantes suarem que na primeira oportunidade pedem água gelada para a esposa de Mestre Nena, Dona Gorete, responsável pelo crescimento do jardim da Praça Carlos Cruz. Em copos de alumínio e por meio de garrafas retiradas da geladeira da cozinha do Mestre, os brincantes matam a sede e se refrescam nas sombras das árvores da praça. Após uma pequena pausa de 10 minutos, Xexéu apita de um dos lados da praça, após se despedir de Nena e reorganiza o grupo. O barulho da zabumba convoca os corpos brincantes que buscam o encantamento e para atingirem o formato de cortejo faz do apito do Mestre e da devoção religiosa um instrumento e uma promessa que se assemelham a uma política de coligação.

4. Quarta parada:

Bairro João Cabral. Pinto, que disse não iria dançar naquele dia surge de uma das esquinas que os brincantes cruzaram após se despedirem do Mestre Nena, pega o apito da boca do Mestre Xexéu e conduz algumas peças depois de chegar duelando de surpresa e com golpes certos na espada de outros brincantes que distraídos dançavam. Alguns jovens que já dançavam com Pinto abrem o sorriso e gritam algumas palavras amistosas para o convívio particular: “rapariga!”.

Pergunto o porquê da decisão de última hora em participar do cortejo, Pinto diz: “é que eu sou assim, pego de surpresa”⁶³. É interessante ver a forma como Pinto se encontra com Gesman que adentra a performance cênica sem roupa de brincante e arrisca alguns duelos próxima a igreja do bairro. Duas pessoas LGBTQ+ se afetam e dali, é visivelmente diferente a forma como ambas jogam espadas e trocam saberes, tanto pela condução como pela reversão das forças no saber popular. O corpo dissidente na brincadeira de Reisado parece conduzir a espada com mais destreza por conta das suas próprias vivências e sobrevivências como resistência nas lutas sociais. De fato, Pinto não

⁶³ BATISTA, Francisco. Entrevista a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 14 de julho de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

deita na espada e ali, ao lado de Gesman, não queria duelar e sim trocar saberes pelo corpo como forma de aparecer pela arte com legitimidade no espaço público.

O som conduz o golpe da espada e é como se a espada conduzisse o corpo em uma troca, por um momento, a espada possui vida e como uma marionete revela o dom do brincante através das cicatrizes dos cortes em seus próprios corpos. É como se na batalha o brincante se tornasse a própria brincadeira e a experiência social do sujeito LGBTQ+ ganhasse a vida política a partir da própria condição de abjeção. Após o duelo, Pinto pede para formar o cordão sob condução do apito na boca. Mestre Xexéu em um descanso prévio, toma uma cerveja e entrega outra lata ao zabumbeiro. Maria, filha da Mestra Margarida Guerreira, conhecida como a “mãe dos Mestres, entra no quilombo limpando o suor e dizendo: “primeiro as damas”, começa a guerrear.

5. Quinta parada:

16-17 horas. Bairro João Cabral. Com uma mão na zabumba e outra na lata de cerveja, o músico diz: “tocador não toma ‘gagau’ e sim álcool”. A quinta parada aconteceu em uma casa que na entrada era um salão de beleza. Após a cantoria na frente da casa, algumas crianças e jovens entraram no ambiente de trabalho que era climatizado, tomaram água e perguntaram se era possível entrar. Por meio de uma pequena porta de vidro, os brincantes entraram e o Mestre Xexéu comandou o apito. Os tênis dos brincantes pisam no chão um pouco sujo que estava com alguns fios de cabelos cortados e Pinto se olhando os espelhos da sala, dança e se arruma enquanto canta. Alguns jovens soltam um grito parecido com o que a cantora *drag queen* Pabllo Vittar solta durante os shows, hibridizando a peça religiosa na dança com os elementos performáticos e musicais do *pop*.

Após saírem daquele espaço, o proprietário do salão vai na cozinha e oferece alguns achocolatados instantâneos para os brincantes mais jovens que agradecem e saem para continuar a caminhada peregrinal. Maria, duelando com um dos homens do grupo, vence e ressalta: “O povo diz que não tem Reis mulher, mas tem sim” e aponta para si mesma com o bico da espada. Ela se referia ao figural de Reis que geralmente é ocupado por homens e não possui derivação feminina, pois a Rainha fica na frente do cortejo de brincantes, próximo dos cães, sendo a figural principal durante a batalha, cobiçada do outro grupo. O que ela quis dizer foi que mulheres também podem ocupar o figural masculino e duelarem também, pois na narrativa da brincadeira a Rainha apenas é tomada e não conduz espadas.

Maria não perde uma batalha na espada, sua performance com a navalha quase cortante na mão seduz os olhares de quem para ver. Depois de alguns pontos, ela simula o ponto da morte, encenando uma perfuração de espada no corpo de um homem que duela com ela, em seguida ela pede para ele também furar ou a parte do tórax como se fosse o coração ou a parte da barriga para também simular uma morte do Reis na batalha. A performance é instigante, Maria bebe muita água em seguida.

Mestre Xexéu para e combina com Pinto quais as ruas que ainda serão seguidas a partir do percurso dançado e do improvisado. A quinta parada é quase o meio do quilombo, possui o episódio principal e mais aguardado pelo público, a batalha entre Mestres. Como o quilombo estava sendo tirado por apenas um grupo, Xexéu dividiu o grupo em dois e enunciou Pinto naquele momento Mestre para realizar a batalha. Outro contorno das *alianças do ativismo brincante* parecem ganhar endosso, sobretudo no exemplo com que Pinto aparece no poder da brincadeira através de uma coligação entre o Mestre e a Contraguiá. Uma peça em tom de “baianada” é puxada:

*Eu não tenho medo/
De dragão devorador/
Por que tenho São Jorge/
E ele é o meu protetor/*

(...)

A performance fica completa com as vaias e os gritos do público que nas calçadas assistem. Os cães formam um grande círculo, uma espécie de cerco, com os cordões dos chicotes, quase uma arena, impedindo que alguma pessoa invada a cena e atrapalhe ou se machuque. O duelo começa. Xexéu golpeia, protege a Rainha, não acerta Pinto que ficou com a Princesa que, nesse momento, encenava a Rainha. Pinto golpeia, protege a Rainha com a mão esquerda e dá o golpe com a direita. A disputa fica acirrada quando os dois protegem as suas Rainhas, mas por surpresa, em um pequeno deslize, Pinto consegue tomar a Rainha na mão de Xexéu e derruba a espada dele no chão. O público grita muito e quase todas as pessoas do bairro estão na calçada para ver o duelo, ou seja, observar Pinto, uma pessoa LGBTQIA+ vencer uma disputa simbólica dentro da própria cultura da comunidade.

É o momento em que o corpo ganha estado político pelo encantamento, mas ainda reverbera a política pelos marcadores sociais evidentes no desencantamento que fazem com que aquele momento seja um espaço de reconhecimento. Até porque para alguns brincantes que se reconhecem como heterossexuais o espaço público já não é espaço de ofensas ou preconceito, sobretudo, no caso dos homens. No caso do Reisado, a magia artística da tradição legitima corpos socialmente estigmatizados e endossam na poética do cotidiano. A cena da batalha se desfaz rapidamente, em menos tempo de que foi organizada na rua.

6. Sexta parada:

Escurece. 18 horas. Bairro João Cabral. Os chicotes estalam e a zabumba toca, de alguma forma, o passo dos brincantes se apressa. A sexta parada é na casa de outra pessoa conhecida do grupo, uma peça é cantada em homenagem a ela. Dançando, Pinto rodopia mais do que os outros brincantes. Também é hora de descanso. A parada era, na verdade, uma homenagem de aniversário para alguém. As peças são mescladas com um coro de parabéns.

*Lavadeira, quem te ensinou a lavar?/
Foi o tambor do navio e o balanço do mar/
(...)*

Nesta parada em que está acontecendo uma festa de aniversário de alguém, os brincantes recebem um jantar e a refeição de um mungunzá. Chove um pouco, a casa está lotada, a aniversariante pede para apenas os brincantes do Reisado entrarem, pois seria impossível servir todo mundo naquela noite. No quintal, em mesas e cadeiras de plásticos, comemos debaixo de uma pequena neblina. Pinto toma a câmera da minha mão e arrisca fazer alguns cliques, entre uma colherada e outra na boca, eu ensino como tirar algumas fotos no aparelho.

7. Sétima parada:

19 horas. Bairro Pirajá. A sétima parada é após o cruzamento da Avenida Castelo Branco que novamente é percorrida pelo cortejo cênico, na casa de alguém. Quase todos tomam água. No meio da multidão, surge uma garrafa da cachaça. Alguns brincantes

colocam bebida na boca dos tocadores. Pinto mistura passos de samba com os passos do Reisado, sem perder a rítmica, não demora e ela oferece uma lata de cerveja ao cartógrafo.

8. Oitava parada:

Bairro Pirajá. A oitava parada não é exatamente na casa de alguém, mas sim em uma esquina. Visivelmente, o Reisado Sagrada Família está perdendo a atividade pelo cansaço que se sobrecarrega pela insolação da tarde. Alguns brincantes estão com o rosto bronzeado e o cabelo ainda molhado de suor, as roupas estão colando no corpo pela transpiração. Porém, embora exaustivamente brincando, os brincantes não param. O céu ameaça chover, mas apenas uma pequena neblina refresca a brincadeira.

9. Nona parada:

20 horas. Bairro Pirajá. Mestre Xexéu está quase sem voz. Os brincantes chegam e já sentam na calçada, um dos músicos vai para casa e deixa a zambumba pendurada no armador e a companheira de Xexéu recebe o grupo. Não percebi em que momento o filho do Mestre saiu do cortejo, acredito que pelo percurso isso tenha acontecido na segunda ou até mesmo no final da primeira parada. De alguma forma, o chicote dos cães e o estalo forte no asfalto da rua encanta o menino que atentamente assiste. Pinto abre os botões da camisa e se sente à vontade sentada. As pessoas bebem água e falam o quanto foi bom o quilombo, sentadas, algumas assistem vídeos em celulares e acompanham a repercussão dos comentários nas redes sociais.

Depois de um grande período de descanso, o Reisado Sagrada Família volta a se reunir no dia 26 de julho de 2019, na casa do Mestre Xexéu. A peça que cartógrafo não conseguiu ouvir toda na quinta parada do quilombo é novamente cantada, só que dessa vez em tom de “marcha”. Xexéu apitou, pausou e Pinto puxou novamente. “O ritmo cantou errado! É na marcha o ritmo é marcha”. Mais uma vez, um copo de vodca chega até as mãos do cartógrafo que quando rejeita, escuta: “vai beber não é?”.

*Eu não tenho medo/
Eu nasci pra guerrear/
Com a espada de São Jorge/
Todo mal eu vou cortar/
Eu não tenho medo de dragão de devorador/*

Porque tenho São Jorge ele é meu protetor!

(...)

De camisa roxa e saia rosa, Pinto novamente pega o apito do Mestre Xexéu e conduz algumas peças na sala. No final daquele ensaio, entra na casa do costureiro da Balão Junina Cariri, vizinho a casa do Mestre Xexéu e combina os próximos ensaios da quadrilha que começará novamente em pré- formação em meados de outubro, um pouco antes do Ciclo de Reis começar. Quando perguntada sobre o próximo tema da quadrilha em 2020, Pinto não diz. Talvez seja segredo até para ela mesma.

3.4. Aliados de invocação e de evocação performativa na cultura popular

Dentro da forma como as *alianças do ativismo brincante* aparecem na cartografia das dissidências sexuais e de gênero dos Reisados, nos movimentos do desejo e nas linhas de vida das pessoas brincantes, resalto a necessidade de pontuar dois díspares momentos evidenciados por contextos específicos em que os corpos aliados geram efeitos mediados pelas situações que podem demandar sentidos diversos em relação ao reconhecimento e a legitimidade dos gêneros e das sexualidades na cultura popular.

Pelo fato dos corpos dissidentes emergirem da produção e das práticas dos saberes populares, recorro ao que Sztutman (2018) traduz da leitura do pensamento de Stengers como “reativar” ou “retomar” do termo de *reclaim*, associado à feitiçaria e a magia, que seria a possibilidade de potencializar práticas marginalizadas ou desqualificadas e como modalidades de resistência política. É possível relacionar a “retomada” com à magia da cultura no viés do encantamento do corpo na religiosidade do Reisado, sobretudo, pela aparição desses corpos ser evidenciada pela experiência e pelas práticas de metamorfose. Nesse sentido, o brincante é um “ator que faz parte da natureza e do coletivo, tocado pelo entorno, integrado no cosmos. Um ator que, ao torna-se outra coisa, entra em contato com ela, tornar-se a outra coisa” (BARROSO, 2013, p. 318).

Assim, o microcosmo do Reisado destacado por Barroso (2013) como “o espaço de encenação ritual” (BARROSO, 2013, p. 320) pode se tornar uma “proposta cosmopolítica” baseada no que Stengers na leitura de Sztutman (2018) sobre “fazer o cosmos – o que não é reconhecidamente político, o mundo dos não humanos e das indeterminações – *insistir* sobre a política, fazer com que a construção do mundo e do

que chamamos natureza” (SZTUTMAN, 2018, p. 340). De tal modo, no caso dos brincantes LGBTQIA+, posso dizer que o sentido que o corpo dissidente adquire na magia do Reisado pode reapropriar e reafirmar no sentido do *reclaim* de potencialidades e de afetações por novas vinculações.

É interessante perceber como o sentido de “retomar” aparece associado ao “encantamento” pelo modo de existência que reativa uma prática tida como mágica de incorporação e de memória no corpo do brincante que o Mestre faz ele tirar de si pela imitação e pelo contato. Ainda, vale perceber sobre a performance cênica no contexto em que “se esquece do ‘real’, para ingressar em outro presente ou, mais precisamente, o Reisado introduz no cotidiano o tempo mítico e o torna contemporâneo, fazendo-o conviver e dialogar com a atualidade” (BARROSO, 2013, p. 372). Diante disso, no caso dos brincantes LGBTQIA+ vale pensar no quanto as figuras do tempo real mítico da performance podem aliar a comunidade por meio de um diálogo com os saberes do corpo, principalmente, pelos agenciamentos e pelas conexões realizadas a partir da dimensão cósmica da performance.

Além disso, vale retomar o pensamento de Butler (2018) sobre a reunião corpórea no formato de assembleia para pensar na forma como a insistência evidenciada por Stengers “dos que não foram convidados para participar das assembleias modernas” (SZTUTMAN, 2018, p. 340) se assemelha ao caráter comunitário e a renovação como processo de mutação da performance. Uma vez que, “a imitação e o contato, não por coincidência, são técnicas comuns ao aprendizado e à magia simpática” (BARROSO, 2013, p. 357). Portanto, ao levar em consideração o regime biotecnomágico de Rosa (2017), reflito sobre duas disparidades dentro das alianças do ativismo brincante que são as alianças de evocação e de invocação na brincadeira do Reisado.

Dentro de um espectro mais amplo das *alianças do ativismo brincante*, menciono a primeira matriz que seria o efeito das alianças de evocação. Esse momento pode ser significado no exemplo de quando as brincantes LGBTQIA+ mais velhas que já possuem experiência diante dos saberes corporificados nomeiam os jovens e as crianças, aquelas que ainda não foram nomeadas ou reconhecidas como possíveis e legítimas, nos momentos provisórios. A evocação desses corpos aliados faz parte do processo em que esses brincantes desterritorializam os modos de subjetivação e compõem territórios existenciais para as expressões que buscam intensidades. É o ponto em que as intensidades se encontram e os afetos dão passagens para dentro.

A segunda matriz seria o efeito das alianças de invocação. Esse momento aparece significado na forma exemplificada de quando as brincantes LGBTQIA+ mais velhas ou mais jovens estão na troca de fluxos a partir da produção de subjetividade e das políticas de subjetivação e, dentro, se articulam entre si para novos agenciamentos e manutenções da performance, nos momentos transitórios. A invocação desses corpos aliados faz parte do processo em que esses brincantes estão nomeados e reconhecidos e insurgem micropoliticamente na potência do desejo. É o ponto em que as sensibilidades encenam outro modo de brincar a tradição.

Assim, concordo com Sztutman (2018) no sentido de que reativar seria “construir pontes e não simplesmente recuperar algo do passado, se é deixar-se potencializar por novas alianças” (SZTUTMAN, 2018, p. 355). Ainda, seria possível refletir sobre o performativo, principalmente, no que Butler (2018) entende por autorrepresentação e autodeterminação políticas, uma vez que há o pensamento de que as designações de quem os brincantes podem ser estão engajados em formar o que seria o “nós” das alianças entre os corpos LGBTQIA+ nos Reisados. “Pareceria, então, que uma forma linguística de autogênese está em funcionamento na expressão “nós, o povo”; parece ser um ato mágico ou pelo menos um ato que nos compele a acreditar na natureza mágica do performativo” (BUTLER, 2018, p. 192).

Desse modo, vale mencionar que o encantamento pode ser uma forma de ativismo e, no caso dos brincantes LGBTQIA+, uma resistência política a partir do potencial criativo performativo. Se, segundo Sztutman (2018), seria necessário pensar em novos rituais por meio de espaços abertos como pontos de força performática e política, as *alianças do ativismo brincante* dentro das performances de Reisado aparecem como um efeito de articulação possível de uma população socialmente estigmatizada que encontra na arte uma maneira de constituição de si.

“Podemos, portanto, conectar o *reclaim* das feiticeiras e a máquina de guerra *hacker*, ambas formas criativas de resistir, de produzir uma experimentação política, ambas restituindo alguma possibilidade de ação coletiva, sob a recusa da captura” (SZTUTMAN, 2018, p. 355). Nesse sentido, cabe relacionar com “o processo de mutação aberto” de Preciado (2018) que quer dizer sobre a possibilidade da dimensão ritual e mágica dos processos performativos do devir evidenciarem uma cultura de resistência que podem gerar “plataformas de criação e de distribuição de saber” (PRECIADO, 2018, p. 387).

3.5. Guerreiras Beija-flor do Sertão: desejo de potência e intoxicação voluntária

O primeiro encontro com as Guerreiras Beija-flor do Sertão aconteceu no dia 1 de agosto de 2019. Desde a entrevista com Manul, amiga de Pinto, foi possível perceber que já havia um grande interesse em construir o grupo que até então não passava de uma ideia motivada também por Mangueira. De fevereiro a agosto, entre os ensaios do Reisado Sagrada Família do Mestre Xexéu e as performances da quadrilha Balão Junina Cariri, Pinto já havia demonstrado disponibilidade, agora só precisava do empenho das meninas. “Tudo isso, o movimento todinho, a gente faz a organização todinha para desenvolver essa parte”⁶⁴, disse Pinto em relação ao primeiro contorno da ideia através de diálogo com alguns brincantes que compareceram a uma reunião na casa dela.

Em seguida, uma semana depois, ocorreu o primeiro ensaio oficial das Guerreiras, em uma sala de estar da casa vizinha a da casa da mãe de Pinto, no dia 7 de agosto de 2019. A ansiedade fazia parte das palavras e dos movimentos dos corpos brincantes, às vezes, quando Pinto demorava a começar o ensaio, as crianças e os jovens agilizavam a fala se organizando ou acendendo as luzes da casa que pertence a uma parente próxima da brincante. “É uma coisa que eu vou dizer, as meninas novas que entraram agora, por favor gente, vistam a blusa! Ah que eu entrei nas guerreiras.... Ah por que as guerreiras de fulano de tal tá bonita, tá boa... Não façam isso, vistam a blusa, todo grupo é assim, tem época que tá ruim, tem época que tá bom, você bote na sua mente que seu grupo é o seu grupo, aqui você manda e desmanda, nos outros você não faz isso, você é humilhado, eu já brinquei em vários grupos, já sei como é!”⁶⁵, alertou Pinto nas primeiras palavras com o grupo.

Ao perceber que aquele tom de fala, de alguma forma, assustou o pessoal recém-chegado, Pinto retoma o cuidado e mostra que a alerta é para o aprendizado e essa atitude relembra um pouco o papel do Mestre em fazer com que o brincante tire de si, por meio de técnicas, o que a performance pede o que o dom incorpora. “Não tô aqui para criticar grupo de ninguém, eu tô aqui para que vocês aprendam que o grupo tá sendo formado por vocês, as primeiras brincantes estão sendo vocês. Valorizem o grupo de vocês, vistam a blusa, queiram crescer, não queiram derrubar a si próprio”, enfatiza. O ensaio do

⁶⁴ BATISTA, Francisco. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 31 de julho de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

⁶⁵ BATISTA, Francisco. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 1 de agosto de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

Guerreiro é levado mais à sério do que o ensaio da quadrilha, talvez pela densidade maior de religiosidade incorporada na cantoria das peças, mas as expressões dos corpos parecem ser as mesmas diante de gestos e de caricaturas.

O assunto gera algumas dúvidas. Tradicionalmente, com ênfase nos Reisados do Cariri cearense, o Guerreiro aparece como uma tradição dançada por mulheres, como se fosse o feminino de Reisado, é dessa forma que a manifestação cultural parece ser vista pelos brincantes. Os jovens questionam o porquê das Guerreiras de Pinto mesclarem homens e mulheres, sendo que, os poucos homens que aparecem durante a performance geralmente tocam. “Pinto por que é de mulher e tem homem? Porque tem homem também dentro das Guerreiras, tem os Mateu, os general, os índios...”, explica Pinto se referindo a si mesma em terceira pessoa enquanto um rapaz a interrompe mais uma vez dizendo que quer ser o general.

“Agora assim ó, tudo que for dito, que for botado, pelo amor de deus, levem à sério, prestem atenção!”, encerra a brincante que novamente é interrompida por uma dos jovens LGBTQ+ na ansiedade de começar o ensaio. Mas, logo quando começa mais uma vez a performance, acontecem várias intervenções do tipo: “Como é cordão Pinto?”, dizem se posicionando na sala; “Vai ser assim, ou assim?”, apontam para a marcação dos pés; “Vou no meio, né Pinto?”, cobra uma delas querendo o espaço mais visível no cortejo. Com pouco tempo de observação, é possível entender que a dinâmica de ensino-aprendizagem será a mesma da Balão Junina Cariri com muito gogó para a educação.

Embora o ensaio aconteça dentro da sala da casa vizinha, às vezes, acontece na rua ou na calçada. Quando perguntada mais uma vez por alguns brincantes que chegaram atrasados no ensaio a necessidade de criar um grupo de Guerreiro com mulheres e homens, Pinto exclama de forma concisa. “Os homens é do Reisado de Xexéu, as Guerreiras são minha, as travesti é minha!”. O ensaio começa com mais ou menos 20 minutos depois das explicações e das dúvidas, o horário marcado era de 19h, os dias da semana ainda eram flexíveis pelo interesse e pela rotina de cada participante.

Primeiramente, Pinto começou fazendo uma marcação, semelhante à marcação dos passos da quadrilha. É como se a experiência anterior tivesse embasado um pouco o propósito de construção do grupo de Guerreiro e como se a busca pelo encantamento no São João ainda vibrasse os corpos na formação de matérias de expressão na busca de intensidades. A busca pelo encantamento é também uma busca pelas intensidades na produção do desejo e da subjetividade. “A gente tá fazendo uma marcação, por que essa marcação, a gente quer fazer uma coisa diferente, ‘ah tá morgado’, gente tá faltando caixa,

viola e outras coisas”, ensina Pinto naquele papel que a mesma recusa na titulação de Mestre. A brincante ressalta que quer fazer uma dança melhor coreografada do que o que já é produzido como tradição no Guerreiro, por isso, falas sobre postura, alinhamento e marcação.

“Cruzou, cruzou, postura!”, grita Pinto ao observar o cruzamento dos dois cordões de seis Guerreiras. É contado um, dois, três e quatro, depois de uma pequena pausa, o ritmo é retomado novamente, um, dois, três e quatro. O corpo é jogado para trás e o pé esquerdo marca, o corpo é jogado para frente e o pé direito marca. Acontece uma pisada no chão e o cruzamento de passos com movimentos firmes concentrados nos joelhos e nos pés. Os brincantes chamam Pinto de “Mestra”, ainda que outros insistam no “Mestre” e isso não seja problema ou impasse para ela.

*Meu Padrinho Ciço venha me ajudar/
Nós somos jardineiras viemos festejar/
Chegamos agora com amor no coração/
Nós somos jardineiras do Padre Cícero Romão/
Boa noite todos/
Eu cheguei agora/
Nós somos jardineira de Nossa Senhora/
Meu Padrinho Ciço queira me ajudar/
Nós somos jardineiras viemos festejar/*

(...)

Pinto canta cada rima, os brincantes repetem verso por verso. A batida muda em outro ritmo, acredita-se ser de “marcha” para a “baianada”, sobretudo pela cantoria do verso “ô menino” que dá uma dobra maior e mais lenta na passagem de um para o outro. Os cordões se cruzam e outra pela sai pela voz:

*Perguntais como se chama/
É tão galante, ô menino.../
São Pedro se alevantou/
Procurou santo e não via/*

*Nossa Senhora chorava/
Quando o Divino saia/
É tão galante, ô menino/
Eu me chamo Rei dos Peixes/
Jesus cordeiro, ô divino!
(...)*

Até aquele momento, Pinto não tinha o propósito de ensaiar com os entremeios, apenas com os brincantes, pois, segundo ela, primeiro é preciso a sincronia deles para depois acrescentar as personagens míticas e fabulosas. Na repetição do quatro, os brincantes dão um giro. A zabumba começa. As peças são repetidas cerca de três a cinco vezes até o básico ser decorado. Manul chega e participa do ensaio com a presença de Evellyn e Emilly que seguram espadas improvisadas e ensaiam com a zabumba emprestada do Mestre Xexéu.

*Eu vi o vento ventar/
O trovão trovejar/
Das nuvens pra cima/
Eu vi o vento ventar/
O trovão trovejar/
Das nuvens pra cima/
Menina eu tô com você/
Eu quero saber quem é que tem rima/
Eu vivo em som de guerreiro/
É minha sina/
(...)*

O ensaio ainda vai até o início das 21 horas, sem pausas. Apenas alguns brincantes deixam a performance para tomarem água. No final, Pinto canta mais uma peça, só que um pouco mais curta do que as outras.

Adeus serrado pavão/

Adeus meu sertão/

Matriz de águas belas/

(...)

Os brincantes disseram que seriam muitas peças para decorar, mas para Pinto não havia volta, era necessário aprendê-las. Um outro ensaio das Guerreiras Beija-flor do Sertão aconteceu no mesmo lugar no dia 19 de agosto de 2019, às 19 horas. Nesse dia, Pinto esmiuçou quantos figurais estariam presentes na performance, sendo os mesmos a Contraguia, o Contracoice, os Embaixadores, a Rainha, a Princesa, as Figurinhas e a Mestre. Com receio dos golpes de espada, os jovens perguntaram a Pinto como seria se alguém se machucasse. “Cortou a cara, bota um adesivo e vai de novo. Banda voou, minha fia!”⁶⁶, exclamou em tom de deboche.

Embora pedisse emprestado a zabumba ao Mestre Xexéu, minutos antes indo buscar de motocicleta e minutos depois indo deixar também no mesmo veículo, Pinto não gostava, disse que queria ensaiar com as espadas e entrou em contato com uma artesã que fazia. No dia 20 de agosto de 2019, fui com Pinto e Manul na garupa da motocicleta tentar encontrar a casa de Jane que fazia espadas no bairro Frei Damião. O horário marcado era 20h, mas havíamos atrasado na saída do João Cabral. Jane não estava em casa, tinha saído para fazer compras e deixou o companheiro para nos receber. As espadas não estavam prontas ainda, mas ele mostrou o modelo produzido de ferro e com alguns detalhes na alça. A peça parecia comum às espadas tradicionalmente usadas nas performances cênicas.

O ensaio do dia 28 de agosto de 2019 ainda não foi com as espadas, mas as peças já estavam quase todas decoradas e o grupo bem firmado, pois mesmo que os brincantes ainda participem, de uma forma ou de outra, ainda há o desinteresse e a desistência quando alguns trâmites vão sendo definidos e as peças cantadas com mais seriedade. Alguns pais não permitem ainda suas filhas brincarem, como foi o caso de duas brincantes Guerreiras que desistiram do Beija-flor do Sertão pela falta de permissão familiar. Pinto não insiste. Naquele dia, no retorno para o ensaio, após convidar cada jovem de porta em porta, reencontramos na sala do ensaio Emilly tocando zabumba, aprendendo com o

⁶⁶ BATISTA, Francisco. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 19 de agosto de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

tocador apelidado de “Bezinho” que aprendeu a tocar com o pai, músico de Reisado há anos. Emilly pega a zabumba. O ensaio começa a na casa e sai para a rua.

Do trânsito da sala da casa para a rua Beata Maria de Araújo, o corpo brincante desliza pedindo expansão no ritmo do tilintar, como lampejo na penumbra do poste de luz quente amarelada. Isso não acontece somente por conta do espaço pequeno da casa nos golpes de espada, mas sim devido às intensidades se acumulando de forma ativa na mão do brincante e fluindo para a ponta da espada. É interessante relacionar a ocupação política da rua pelo corpo LGBTQIA+ que com uma espada na mão e uma peça na boca pode atravessar as marcações sociais com a força de dobra da subjetivação pelo ativismo das dissidências sexuais e de gênero.

A configuração da forma como Pinto atravessa o espaço público se assemelha às escavações clandestinas elaboradas por Lustosa (2016) diante das frequências não-binárias, sobretudo, pela incorporação a partir dos limiares da abjeção e da heteronormatividade nos processos de revelação do dom do brincante perpassado pela memória, pelos saberes populares e pela brincadeira. Naquele dia, Pinto convidou os jovens para saírem da casa e irem para o meio da rua, ao lado de um brincante mais experiente mostrou como se joga a espada e apresentou pequenos golpes com muitos gestos. Vale mencionar que Pinto, no ato de jogar espadas na simulação do duelo, gesticula e conduz a ferramenta com movimentos próprios evidenciados pela performatividade de gênero e construídos em um constante processo de produção durante a performance.

É como se o golpe não terminasse após o brincante golpear o outro em cena, pois o próprio percurso do corpo brincante revela outro movimento na performance e assim por diante, até a próxima peça ou a “tiração” dos “Divinos” sinalizarem, sob o som apito do Mestre, a próxima parada. O corpo encantado dentro da brincadeira aparece fabricado nos instantes e talvez nunca se materializa, embora disponha de materialidades e de tecnologias da cultura popular, até por que cada parada é o outro início. A manifestação cultural do Reisado somente perpassa o trânsito e provisório e no cortejo encontra a materialidade na troca de fluxos com a rua e o público. “O que eles têm comum é a valorização da presença, formas alternativas de gestão, a descoberta das territorialidades que os envolvem e arranjos que vão presar pela vida e pelo direito à cidade” (TRÓI, 2019, p. 22).

No reflexo do aparecimento de brincantes LGBTQIA+, penso na capacidade desses instantes se tornarem acontecimentos possíveis para corpos dissidentes. Dentro da

performance, o corpo que conduz um momento e leva ao movimento de outro corpo pode se aliar para resistir e encontra no golpe a forma de existência, tanto no direito de aparecer de forma pública como na subjetivação artística de uma experiência social excluída do acesso a alguns espaços comunitários. O aparecimento dessas alianças, que neste texto eu chamo de *alianças do artivismo brincante*, parecem ser apenas o efeito da emergência desses brincantes LGBTQIA+ nos grupos de Reisado, pois por meio das condições dadas para o agir nos terreiros e nas performances, ocorrem os agenciamentos que por si só constituem suas próprias demandas da ação a partir das intersecções dos seus gêneros, corpos e sexualidades.

Seja nos palcos, seja na internet e nas redes sociais, meio em que essas produções ganham visibilidade e audiência, seja na presença desse corpo dissidente no campo social, os a(r)tivismos provocam uma reconfiguração nos regimes de sensibilidade e uma falência múltipla das epistemologias coloniais, subvertendo conceitos sobre o corpo, os gêneros e as sexualidades (TRÓI, 2019, p. 6).

Assim, como enfatiza Trói (2019) sobre o caráter monstruoso e disjuncto da arte ativista, sugiro que o Reisado pode aparecer como uma manifestação artística mais potente ainda para legitimar o corpo dissidente uma vez que, relacionada aos saberes populares e ao eixo precarizado da produção artística nas comunidades em que é brincado, evidencia alianças para manutenção da vida e para a resistência à precariedade nos condicionados atribuídos aos corpos e aos gêneros. Embora não tenha sido comum “a evidência de agenciamentos monstruosos nessas produções artísticas e ativistas” (TRÓI, 2019, p. 8) nos quilombos, percebe-se que a aceitação e o reconhecimento das Mestras e dos Mestres vão além da leitura dos corpos na expectativa heterossexual e cisgênera para a incorporação dos figurais.

Desse modo, acredito que os corpos LGBTQIA+ dentro do Reisado ao encenarem passagens podem colocar em questão a legitimidade de um regime de visibilidade para o aparecimento de corpos que estão em coerência com a expectativa figurada da norma. Nessas passagens desses corpos pelos espaços públicos, evidenciados pela performance cênica, cabe mencionar que o trânsito pela rua faz com um regime coercitivo de gênero e sexualidades não ocupe um só lugar de coerção e, os brincantes, no enquadramento entre arte, performatividade e política, encontrem nos lugares transeuntes ocupados pelos seus corpos uma possibilidade de apontar a falha política do mesmo pela contestação da corporeidade como manifestação cultural. “Pois é a partir da cultura que alianças

monstruosas têm acontecido na tentativa de desfragmentar e retirar os gêneros do seu binarismo congênito e normatizado” (TRÓI, 2019, p. 18)

É um momento que os corpos reunidos em assembleia articulam um novo tempo e um novo espaço para a vontade popular, não uma única vontade idêntica, nem uma vontade unitária, mas uma que se caracteriza como uma aliança de corpos distintos e adjacentes, cuja ação e cuja inação reivindicam um futuro diferente. Juntos eles exercem o poder performativo de reivindicar o público de uma maneira diferente que ainda não foi codificada em lei. E essa performatividade não é só de fala, mas também a reivindicação de ação corporal, do gesto, do movimento, da congregação, da persistência e da exposição à possível violência (BUTLER, 2018, p. 84).

Portanto, diante de uma ética do possível, penso que o exemplo do grupo de Guerreiro Beija-flor do Sertão aparece como potente, pois é um dos primeiros, desde que se tem notícia, dentro de Juazeiro do Norte no recorte regional de Cariri cearense, a revelar uma pessoa LGBTQ+ que pertence ao bairro João Cabral, o maior em número de brincantes no município, na posição principal reconhecida pelos brincantes, ainda que rejeitada por ela mesma, como “Mestra”, a exemplo da performatividade de Pinto na tradição. Isso implica dizer que de alguma forma, “eles valorizam a proximidade como uma condição para encontrar e conhecer o outro e assim tendem a considerar as relações éticas como vinculantes” (BUTLER, 2018, p. 112).

Se para Butler (2018), a condição precária nomeia a necessidade e a dificuldade de ética, a forma como Pinto se relaciona com os jovens no Guerreiro, sobretudo, diante do que aprendeu no Reisado revela uma “ética de coabitação” entre si que possui como principal forma a exposição corporal a partir do ativismo das dissidências sexuais e de gênero. As praças, as ruas e as casas aparecem como suportes de ação para as expressões de resistência do corpo brincante LGBTQIA+ em liberdade artística que quando encenado gera modos de solidariedade que se ramificam também como suportes, não só para a brincadeira, mas pela vida de quem brinca.

No caso da emergência de brincantes LGBTQIA+ nos grupos de Reisado, menciono a necessidade ainda maior que uma população não só precarizada pelo enquadramento social, mas com o acréscimo da precariedade induzida pelas relações sociais refletidas dentro do mesmo quadro, pode encontrar na arte popular uma forma de reivindicar a precisão de andar e de se mover com o corpo pelo espaço público, ou seja, como uma vida que importe. A exemplo do terreiro das Mestras e dos Mestres, naqueles espaços culturais em que a esquivada da tutela moral acontece pela liberdade de expressão do corpo em experimentação, a aparição desses brincantes é como ruptura performativa.

Talvez pela sabedoria ou pela experiência, a pessoa mais velha brincante parece reconhecer as vulnerabilidades e a atuação do corpo a partir das suas necessidades e precisões.

De tal modo, “caminhar nas ruas, exercer essa pequena liberdade, representa um desafio a um determinado regime, uma ruptura performativa menor representada por um tipo de gesto que é ao mesmo tempo um movimento naquele sentido duplo, corporal e político” (BUTLER, 2018, p. 152-153). O que isso quer dizer no exemplo do Reisado é que a vulnerabilidade não define os brincantes LGBTQIA+, pelo contrário, o ativismo nas performances cênicas dos grupos trazem as reivindicações que sustentam os modos de vida pelas solidariedades estabelecidas nos terreiros e nas alianças brincantes, sobretudo, ao mesmo tempo que resistem à precariedade e às naturalizações das relações de violência perpassadas pelos discursos e pela esfera de aparição da própria brincadeira.

Quando a insurgência desses corpos abarca um desejo de potência, além da necessidade de empoderamento, é mais provável que o movimento pulsional encontre sua expressão singular e dele resultem transmutações efetivas da realidade individual e coletiva, inclusive em sua esfera macropolítica (ROLNIK, 2018, p. 133).

Dessa forma, a principal reflexão tomada a partir desta análise é de que a ação política performativa dos corpos brincantes transviados nos Reisados surge no enquadramento da precariedade, revertendo processos de formação do gênero e das suas diferenças na leitura das desigualdades. Ao montar um grupo por meio da experiência, os brincantes LGBTQIA+ parecem fazer um uso estratégico da vulnerabilidade, nos termos de Butler (2018), com ênfase às linhas do gênero. Pois quando o Guerreiras Beija-flor do Sertão aparece em formato de assembleia “já está falando antes de qualquer palavra ser pronunciada” (BUTLER, 2018, p. 173), sendo um exemplo de como atores corporificados podem reivindicar um espaço para si na cultura popular, pois a esfera de performatividade da tradição rompe com o verbal e escrito, alcançando o corpóreo como fluxo próprio da sua manifestação.

Assim, as performances cênicas do Reisado e os terreiros onde são ensaiadas e praticadas aparecem como espaços de ativismo que incluem, como explica Pérez Navarro (2019) sobre as temporalidades e as lógicas dos espaços de produção do *queer*, momentos maiores e menores de abertura para alianças. Nesse contexto, considera-se um momento maior a criação de um grupo movimentado por uma pessoa “Mestra” LGBTQIA+ e um momento menor a participação ativa das mesmas em um figural. Vale mencionar que esses momentos não se sobrepõem e sim dialogam no ativismo da política na cultura

popular, uma vez que, a “performatividade que não se limita a dizer, mas que se faz no dizer. Fazer-dizer-si-nos-no corpo; Dizer-fazer-se-nos-na política” (VERA; SIMÕES; ALBUQUERQUE JUNIOR, 2019, p. 4).

Neste contexto, a construção de qualquer dissidência parece depender mais que nunca da capacidade para desenvolver políticas de encontro radical com a diferença que, no lugar de fechar a porta desde o interior de quaisquer movimentos, permitem estabelecer as alianças críticas necessárias para a sua transformação naquilo que estes ainda não são (PERÉZ NAVARRO, 2019, p. 343)

Ao levar em consideração esse espaço *queer*, lido nesta pesquisa como transviado, penso nas micropolíticas de gênero tecidas por Preciado (2018), tanto no que diz respeito à experimentação, intoxicação voluntária e experimentação como no que concerne ao termo *queer* que diante da “energia subversiva e não pode mais servir como denominador comum para descrever a proliferação de estratégias de resistência às categorias do gênero e da sexualidade” (PRECIADO, 2018, p. 360). O que o autor discute sobre as construções de subjetividades dissidentes no regime farmacorpornográfico pode conversar com o contexto do Reizado pela possível resposta do regime biotecnomágico, sobretudo, pelo o que pode ser tido como uma forma de reapropriação estratégica e de invenção da resistência.

É possível pensar a participação de pessoas LGBTQIA+ no Reizado como um agenciamento político que resiste criticamente à normalização, nesse sentido, vale também pensar na configuração com que as incorporações brincantes podem ser práticas de autointoxicação voluntária. Porém, se Preciado (2018) mensura as possibilidades dos efeitos farmacopolíticos dos sintéticos nos corpos, procuro demarcar por meio dos efeitos biotecnomágicos dos experimentos performativos como a inteligibilidade cultural pode ser contestada pelos sujeitos que subjetivam a sexualidade e o gênero na cultura popular. Talvez ainda distante, mas em sintonia, a construção de ficções encantadas transviadas do corpo brincante pode transformar o corpo multidão em um processo de redistribuição e de criação dos seus próprios biocódigos, e por que não dizer biomágicos também, como “princípio da autocobaia”.

O que Preciado (2018) denomina de “comunismo tecnossomático”, o processo de resistência por parte da transformação política em arquivo público aberto dos biocódigos de gênero e das representações políticas do corpo, reflete na experiência coletiva da dimensão da manifestação cultural do Reizado, sobretudo pela forma como o brincante pode ser potente dentro da ação para a reprogramação do gênero e da densidade no espaço

público que depende de “ficções performativas compartilhadas, transmitidas corpo a corpo por meio de signos semióticos e rituais materiais” (PRECIADO, 2018, p. 388). É no agenciamento coletivo e na produção de novas subjetividades do bioterrorismo de gênero que a estratégia *gendercopyleft* pode fazer da *plataforma tecnoviva encantada* uma estratégia hacker de gênero e sexual que leva o sujeito a brincar com o corpo, criando um espaço de visibilidade de si e da própria cultura.

3.6. “Perfechatividades de gênero”: a fechação na espada e o deboche na rua

Durante a produção de dados da pesquisa, convivi mais com os brincantes do que os vi brincar. Este intuito, de certo modo, estava atrelado ao objetivo da análise que estaria centrada nas cartografias do corpo desencantado. No entanto, isso abriu os horizontes do cartógrafo para outras reflexões no acompanhamento da produção de subjetividade para além do que pode ser visto como a “fechação” na espada, alcançando o ponto de ponderação diante da forma como o golpe do brincante LGBTQIA+ pode estar atrelado ao deboche na rua.

Embora a análise da dissertação se concentre em pontos específicos da cartografia na emergência da produção de cultura em três bairros de Juazeiro do Norte: João Cabral, Pirajá e Frei Damião, o contexto principal da brincadeira analisada esteve aplicado no primeiro, tanto porque aparece como o bairro que mais possui brincantes no município, como também pela forma como foram acompanhadas as rotas transviadas percorridas pelo corpo desencantado no caminho afetivo das cenas, dos cortejos e das paisagens sociais da comunidade.

Da porta da casa de Pinto às ruas do João Cabral, coube refletir que a população LGBTQIA+ da comunidade encontra na resistência das palavras o deboche para o golpe firme na espada. Isso pode ser explicado pela forma como Pinto se comunica com as crianças, os jovens e até entre familiares. Como reflete Deleuze e Guattari (2010) sobre as relações de parentescos que também podem ser estabelecidas como práticas ou estratégias, cabe dizer, relacionando ao pensamento de Butler (2018) sobre os modos de solidariedade e a ética da convivência, que a forma debochada de falar, se referir aos outros semelhantes e pensar sobre o mundo faz parte do corpo brincante que se encanta como figural.

Nesse sentido, foram acompanhadas as composições de territórios existenciais nos enredos do Reisado para perceber como a performance cênica aparecia subjetivada pelos

brincantes LGBTQIA+, mas os momentos antes e depois da encenação revelava também matrizes possíveis para o questionamento sobre performance, performatividade, arte e corpo. É importante destacar que se no Reisado “o riso brincante é o riso do ser humano que se vê parte da natureza e não acima dela” (BARROSO, 2018, p. 239), o riso dos brincantes LGBTQIA+ além de dialogar com a natureza podem contestá-la e até brincar com ela, apontando o risco e as ciladas dos jogos de verdade atribuídos a dicotomia entre cultura e natureza, sobretudo, na ênfase do corpo que desafia os binarismos masculinos e femininos.

Assim, o riso brincante é o riso dos deuses que se permitem toda a liberdade e, inclusive, as maiores licenciosidades. Sendo o riso dos deuses que, também, não estão apartados da natureza e, como os demais seres, comem e cagam, choram e riem, trepam e procriam. O riso brincante, portanto, é um riso que humaniza os deuses e diviniza os homens (BARROSO, 2018, p. 241).

É a partir do riso como brincante que procuro refletir sobre o deboche que aparece bem mais demarcado nas expressões dos corpos LGBTQIA+ que brincam nos Reisados do que dos demais brincantes. Para isso, recorro aos trânsitos do encantamento e do desencantamento para perceber como as “perfechatividades de gênero”, nos termos de Colling, Arruda e Nonato (2019), podem aparecer como brincantes e, sobretudo, para também ressaltar a dificuldade de distinguir a performance e a performatividade de gênero na problematização da apresentação e do reconhecimento dos brincantes nos grupos.

Embora a população LGBTQIA+ presente nos Reisados reverbere dissidências sexuais e de gênero e produza interseccionalidades na medida que a arte surge subjetivada como ativismo, vale mencionar que, comumente, até alguns brincantes mais jovens heterossexuais ou não reproduzem o ato de debochar como forma de socialização e de comunicação entre as relações de parentescos estabelecidas pela vivência nos quilombos. Isso aparece mais evidentemente pelos jovens e pelas crianças que convivem com Pinto, tanto nas performances do Reisado como nas performances do São João. E, ainda, para além dessas performances, o deboche também encontra a fechação na poética do cotidiano da produção artística localizada.

Se Barroso (2018) associa o riso do brincante à natureza, arrisco dizer que o riso do brincante LGBTQIA+ pode contradizer algumas perspectivas naturalizantes do corpo e do gênero, pois a “natureza” não é uma superfície passiva, uma página em branco e que não existe um “natural” antes da inteligibilidade” (COLLING; ARRUDA;

NONATO, 2019, p. 9). Quando encenadas no Reisado, essas “perfechatividades brincantes” atreladas aos “gêneros brincantes” do teatro encantado parecem esquivar a representação e no cotidiano romper com a dicotomia entre performance e performatividade, se ramificando na forma como uma estética da arte popular apresenta formas da estética da existência de corpos LGBTQIA+.

Dessa forma, o sujeito só é autor no processo de fabricação de seu corpo/gênero quando, vivendo, aproxima-se mais ou menos das normas que orientam as suas repetições cotidianas. O sujeito não é autor, mas resultado das forças culturais que o levam a se comportar mais próximo ou mais distante das normas que uma analítica da linguagem faz aparecer como códigos que modulam as repetições (COLLING; ARRUDA; NONATO, 2019, p. 10).

É interessante compreender como as pessoas, principalmente as mais jovens, que brincam ou que assistem os Reisados se inspiram na forma como Pinto age, por exemplo, e pelo contexto que a performatividade fechativa e afeminada da brincante oferece um modo de vida possível para enfrentar violações em uma série de atos. O que quero dizer com isso, associando à violência que acaba perpassada como “comum” pela população do bairro, é que o deboche e a fechação se assemelha a uma estratégia utilizada para sempre estar na espreita de algo ou de alguém que possa ameaçar a forma como a pessoa se coloca naquele momento.

O exemplo cabe pela forma como Pinto rebate alguns comentários de pessoas nas quais ela possui parentesco pela vivência no Reisado ou pela existência no bairro. “Rapariga!”, “coleteira!” e “travesti!” podem ser termos que entre a própria comunidade LGBTQIA+ geram reconhecimento em passagens alteritárias do cotidiano. Durante o período que está situado entre os momentos antes do ensaio e depois do ensaio, os jovens simulam pequenas discussões entre si sem intuito próprio a não ser o encontro de afetos, a intenção não é gerar conflito, mas sim promover o reconhecimento entre si por meio de laços que não necessariamente são consanguíneos.

Embora Pinto não procure se identificar, a exemplo do gênero e encontrar no não-binarismo uma forma de se apresentar, o modo como a brincante vive reflete na forma como ela brinca e isso revela outros modos da brincadeira, apontando-a para uma intensidade de fechação e afeminamento de códigos consensualmente condicionado ao reservado e masculino pela tradição passada de pai para filho. As “perfechatividades” no Reisado aparecem não só nas expressões de LGBTQ+, mas sim nas relações que são enviesadas por essas expressões.

Talvez essa seja a razão principal de propormos a noção de perfechatividade e não somente fechação. A fechação pura e simples remete a uma ação voluntária momentânea, que tem o intuito de “causar”, de “lacrar”, de exagerar. Já a performatividade de gênero, como vimos, tem como princípio a repetição, ou melhor, a persistência de uma repetição que, ao final, se naturaliza nos corpos. A perfechatividade quer olhar para o que fica entre esses dois extremos: a fechação que existe na performatividade e a performatividade que existe na fechação (COLLING; ARRUDA; NONATO, 2019, p. 31).

A calçada de Pinto se torna espaço para o que pode ser chamado de “epistemologia do barraco” por Silva e Souza (2018), na perspectiva de que o “barraco” pode ser uma ferramenta de luta diária por direitos básicos, em especial associado às pessoas travestis e transexuais. Diante disso, a partir da associação entre as “perfechatividades de gênero” e a “epistemologia do barraco”, visio perceber como a brincadeira pode ampliar o diálogo entre performance e performatividade na incorporação do brincante e nas formas como se aliam performaticamente. Como explicam Colling, Arruda e Nonato (2019) os neologismos podem provocar outras reflexões capazes de nomear as ações dos sujeitos.

Além disso, nos desdobramentos finais desta pesquisa, aponto para a reflexão a partir desses encontros que possam abrir para o debate diante do campo estético, pois as alianças do ativismo brincante reivindicam o espaço público e na esquivia da representação possuem uma forma estética de brincar com os corpos e os gêneros que tendem ao exagero e aos excessos dos golpes das espadas, das cantorias das peças e da construção dos figurinos dos trajes. O que, por exemplo, no caso de Deborah o golpe de espada expande os limiares entre performance do Guerreiro e a performatividade como uma mulher lésbica que joga como “cabra macho”?

Concordo com Barroso (2018) quando o autor menciona que o riso do brincante “desmascara o falso moralismo ao mostrar que o que a pessoa e está inscrito em seu corpo e em suas ações, põe em confronto o que se diz e o que se faz” (BARROSO, 2018, p. 242). Afinal, o corpo dissidente em cena pode movimentar a tradição e fazer insurgir, ainda que micropoliticamente, outras formas estéticas e sensoriais de encenar os afetos e as passagens de desejo na produção da cultura.

Reflexões: a “fechação” de portas e o teimoso cartógrafo moderno

Durante o percurso final de desenvolvimento desta pesquisa tive o prazer de encontrar o autor e professor da Universidade Federal do Ceará (UFC), Oswald Barroso, uma das principais referências que embasam a análise da dissertação sobre o Reisado cearense. O encontro ocorreu na ocasião do I Seminário Internacional Chapada do Araripe Patrimônio da Humanidade, evento que aconteceu entre 6 e 9 de agosto de 2019 em Crato, Juazeiro do Norte e Nova Olinda, no qual ele esteve como palestrante no dia 7 ao lado do xilógrafo José Lourenço, da Lira Nordestina, e acrescentou o debate sobre o imaterial na cultura popular a partir do olhar da xilogravura do cordel.

Ao todo foram dois encontros, o primeiro aconteceu no dia 6 de agosto, em uma das calçadas das casas próximas a Avenida Coronel Luiz Teixeira, no momento da inauguração do museu orgânico do Mestre Raimundo Aniceto da centenária Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, no bairro Seminário, em Crato. Após a abertura oficial, consegui sentar ao lado de Barroso e conversar um pouco, no sentido de tirar algumas dúvidas e tensionar algumas questões sobre o meu olhar diante das questões de gênero e sexualidade nas manifestações de Reisado. Atento, segurando alguns livros, ele assistiu à apresentação da Banda Cabaçal e, em seguida, me ofereceu alguns minutos para diálogo sobre teatro e cultura popular.

Assim, logo no começo da conversa, como principal elemento da encenação no teatro, Barroso destacou a relação da máscara com ator e a partir dessa conexão refletiu sobre os variados gêneros teatrais para enfim pensar sobre o Reisado, utilizando como exemplo dois livros que ele segurava em cada mão. “A máscara não é por acaso um símbolo do teatro porque a linguagem teatral é definida pela relação do ator, do seu portador, da sua figura com a máscara e isso define que tipo de teatro é, que linha de teatro é, que linguagem teatral é”⁶⁷, explicou. Diante disso, brevemente, ele pontuou o teatro ritual, narrativo, comercial e brincante.

O teatro ritual, para o autor, está ligado na relação primeira da máscara na performance. “A relação do ator com a máscara é definida pelo seguinte movimento: ele olha para a máscara, a máscara de uma entidade, o ritual é uma relação do diálogo dos homens com os espíritos, dos homens com as entidades e as divindades, com o mundo invisível. Então, para você penetrar nesse mundo invisível, você olha para a máscara, de

⁶⁷ BARROSO, Oswald. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 6 de agosto de 2019 em Crato-CE.

alguma entidade, de uma entidade que tenha a ver com você, e é importante é que você tenha essa entidade dentro de você, que seja da sua natureza e dos elementos dessa identidade. Então você olha para a máscara, a máscara olha para você, então você entra na máscara e a máscara entra em você”, destacou Barroso.

O interessante nessa fala do autor é que ele explica a forma como o ator tira de dentro de si a figura daquela máscara, ou seja, “você abre mão da sua identidade complexa e assume, materializa, manifesta a entidade correspondente aquela máscara”, como mencionou. Nesse aspecto, de certa forma, pode-se associar a relação das máscaras e do ator com a performance de brincantes LGBTQIA+, porém, enfatizar que ao incorporarem uma figura, o sentido parece não necessariamente conter uma relação de abrir mão da identidade, mas sim reivindicar, até mesmo em determinados contextos das alianças do ativismo brincante, a contestação da identidade atribuída ao corpo e ao gênero na norma sexual e de gênero atravessa a performance. O teatro ritual exposto por Barroso auxilia bastante na composição do pensamento até aqui discutido neste texto.

O segundo teatro que o autor exemplificou foi o teatro narrativo. Para ele, nesse tipo de teatro, o ator usa a máscara como um narrador, um contador de histórias, como por exemplo, o bonequeiro que usa na mão alguma figura. “A relação dele com a máscara é de um demonstrador, ele manipula as máscaras, as máscaras são os bonecos, os personagens, que ele faz a partir da narração dele, ele fica fora da máscara, ele não entra na máscara, ele tem um distanciamento da máscara, é o teatro narrativo ou o teatro épico”, disse.

O terceiro teatro que ele contou foi sobre o teatro comercial em que a encenação possui como centro o ator, sobretudo, “é um teatro em que o ator tem a máscara como um seu adereço, um seu apêndice, um prolongo do seu corpo, ele não vira a máscara, a máscara serve a ele, por que o centro é ele, ele se exhibe, mostra as suas qualidades e usa a máscara para facilitar a contação dessa história ou a vivência dessa história”, completou.

O autor chega a reflexão do quarto teatro, o teatro brincante, tido para ele como o teatro do riso. “O ator olha para a máscara e rir antes de colocar, quando ele entra na máscara ele não deixa de ser ele, mas ele se torna também aquele jogador, outra persona, ele joga, brinca com aquela máscara, brinca de ser aquele outro, mas ele brinca de verdade é como um jogador de futebol”, menciona Barroso ao exemplificar o caso simples do Neymar que quando está jogando é atacante da Seleção Brasileira de Futebol e a persona dele mesmo. Para o autor, o jogador é os dois, não deixa de ser ele mesmo quando está

jogando, pois naquele momento tem a estrutura e o improvisado em que tudo pode acontecer de um jeito diferente.

Ao partir do exemplo do jogador, citado na entrevista, penso no exemplo do brincante, com ênfase na pessoa LGBTQIA+ que brinca. Se o brincante não deixa de ser ele mesmo ao passo de que também pode ser o outro, vale mencionar a relação entre o teatro ritual e o teatro brincante para explicar como a legitimidade do corpo e o reconhecimento do gênero no Reisado pode ter um desdobramento de uma ética da convivência dentro das comunidades nas quais o mesmo aparece manifestado. Ainda assim, Barroso pontua a diferença entre ambos gêneros teatrais, nesse sentido, “o teatro ritual é mais prescrito, você tem que fazer determinados movimentos, determinada performance, para você atingir um objetivo”, o que para o pensamento do autor aparece diferente das múltiplas possibilidades da brincadeira do ator no teatro brincante.

Além disso, Barroso destaca que existem muitos outros tipos de teatros, mas todos eles são definidos pela relação do ator com a máscara. “Isso não quer dizer que um determinado espetáculo de teatro ou determinada performance de brincantes tenha apenas uma linguagem dessa. Por exemplo, no Reisado, tem uma parte ritual. Tem uma parte de abrição de porta, de dedicatória ao santo e uma parte brincante, e em outros teatros, por exemplo como os dramas, tem uma parte dramática, onde é um faz de conta, o drama é um faz de conta, você faz de conta que está vivendo uma história e etc.”, refletiu. Então, o mesmo acontecimento cênico pode ter várias linguagens, porém, geralmente, há uma predominante. Barroso cita o exemplo de que o rito das religiões populares é um teatro ritual, como na Umbanda, no Candomblé e no Catimbó.

Nesse sentido, não só no Reisado como no Pastoril, “a parte ritual, que é a parte da lapinha propriamente dita, que é a ‘revivência’ daqueles momentos em diálogo com a divindade, tem a parte brincante que é o salão, o terreiro e a dança”, concluiu. Através dessas reflexões, o autor define a relação com a máscara, a linguagem teatral e a linguagem cênica que também podem incluir a dança e muitos outros elementos e outras práticas artísticas, a exemplo das artes plásticas e da dramaturgia. Para Barroso, o teatro é uma forma múltipla de linguagens no campo da arte. Ao final daquele encontro, interrompido por alguns amigos do autor que alertavam a ele a saída do transporte para os convidados do evento, Barroso remarcou outra conversa com data para o dia seguinte.

O segundo encontro aconteceu em um dos bancos do espaço de lazer da unidade Sesc Juazeiro do Norte, minutos antes da sua palestra no Auditório Patativa do Assaré. O foco dessa entrevista era continuar a reflexão das máscaras, só que agora, na perspectiva

da emergência das performances de pessoas LGBTQIA+. O curioso foi perceber que para Barroso não existe uma emergência por que sempre houve essa participação nos Reisados, só não era sintonizada dentro das delimitações da denominação da sigla. “Com esse nome ‘LGBT’ é recente, mas que inventaram a pouco tempo, os povos naturais não faziam essa discriminação, os índios nunca fizeram diferenças, isso é coisa da modernidade, separar as pessoas como se você tivesse que ser o que você é, a fragmentação do mundo, é coisa da modernidade ocidental, europeia, cristã de modo geral. Isso nunca existiu”⁶⁸, rebateu o autor ao dizer que os termos foram cunhados recentemente e que antes bastava perceber que todas as pessoas eram apenas gente.

“Não é todo e todas, são todas as pessoas. Darcy Ribeiro mesmo falava isso. Isso é coisa ligada a propriedade, possuir, ser dono, entendeu? Não é natural não, é uma coisa recente e se é recente vai se acabar, já está se acabando, se fosse do começo do mundo não se acabava não, viu? Poderia fazer isso tudo que não se acabava”, contou ele. Para Barroso, o Reisado não faz diferença e/ou desigualdade entre os corpos e os gêneros, o problema está pela impossibilidade de ser o padrão totalmente reproduzido, segundo a fala dele, a indústria que padroniza os elementos como femininos e masculinos, ninguém consegue ser um homem padrão, a exemplo citado no momento.

Ao mencionar que ele mesmo possui elementos masculinos e até mais femininos, Barroso destacou que a vivência no teatro fez com que ele convivesse mais com pessoas abertas. “Eu trabalhei muito teatro, as pessoas ficam mais à vontade para o teatro, tem menos preconceito e você pode, pelo menos no palco, ficar mais à vontade. Não sou eu aqui, tem essa besteira, mas não é, não deixa de ser você, é você e o outro brincando ao mesmo tempo. Você tira de dentro de você. Um homem no teatro tira a mulher que tem dentro dele e faz, entendeu?”.

O autor contou que a segmentação fechada da vida real é coisa da ciência. “O homem é quem tem a ‘pinta’, isso é coisa da ciência moderna que fragmentou as coisas, conceitualizou, fechou, parou, tentou padronizar, transformar as coisas diversas em únicas. Você tem que entender que essas coisas é de moderno, ‘ah eu sou moderno!’, moderno é uma porra, uma merda, você pode ser pós-moderno ou da nova civilização e romper com o antropocentrismo”, refletiu.

É interessante perceber que embora Barroso tenha reagido ativamente ao termo “LGBT” associado aos Reisados, mencionado por mim durante a entrevista como forma

⁶⁸ BARROSO, Oswald. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 7 de agosto de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

de apenas circuncidar o debate, a perspectiva teórica da pesquisa está sintonizada com o pensamento do autor sobre não identificar e delimitar involuntariamente os brincantes, mas sim reconhecer a forma como os mesmos se identificam, no sentido de perceber as subversões e os tensionamentos, sobretudo, nas próprias margens do campo da pesquisa, de forma descompromissada com a identidade e mais próxima da singularidade no contexto da performance.

“O antropocêntrico é o do homem e ele acha que tudo que não é do homem é inferior, a começar pela mulher, e vai para o outro homem, e vai até os bichos.... O que é discriminado é que eles dizem que são superiores, o homem que quer ser o Deus, é uma era cósmica que vai se substituir, que vai entrando em decadência, se desfazendo e já está sendo construindo uma nova era, o ecoceno, e com isso se supera”, contou Barroso quando estabeleceu o pensamento de que uma coisa nunca é puramente uma coisa, pois tudo tem que ser pensado em conjunto. “E, os Reisados sempre foram pensados na cultura popular, não é da cultura oficial, o Rei é tanto o Rei de Congo, como o Rei menino, o Rei da floresta, a rainha a mesma coisa”, continuou.

Para Barroso, as figuras são arquetípicas. Naquela entrevista, ele mencionou uma conversa que teve com um português, também palestrante no evento sobre o a influência de Dom Sebastião, o rei menino que desapareceu na Batalha dos três Reis de Alcácer-Quibir, nas manifestações populares do Nordeste. “Porque nos Reisados, os Reis e as Rainhas são crianças, eles não são os administradores, não são as autoridades, são a referência daquele povo, a referência da criança”. Desse modo, ao tecer a relação entre o nordeste brasileiro, sob influência portuguesa, e o deserto marroquino debatido no evento internacional da Chapada do Araripe, menciona-se no foco da pesquisa, o caso da criança como principal elemento da performance e, ainda, na criança transviada como possível dentro dessa mesma performance. Suscito que talvez pelo fato de a produção de subjetividade da criança ser o fio da referência do povo, os brincantes adultos também podem brincar entre gêneros e corpos através da experimentação e da descoberta do corpo em cena.

Quando continuo ao mencionar que hoje nos Reisados há uma forte presença de pessoas transgêneros, transexuais, *drag queens*, travestis e etc., Barroso se questionou em tom de surpresa: “mas, isso faz uma diferença danada, né?”, e rebateu, citando alguns figurais e outros contextos. “Sempre teve, cara, não tinha esse negócio no Reisado sempre teve, essas Catirina, Sereias... Em alguns lugares, os caras tinham medo e se assumiam no Reisado, isso não é recente, essa classificação e essa discriminação”. Para Barroso, a

sociedade que tem preconceito e no Reisado não há por que é lugar de artista, de viver outras vidas e outras identidades.

Ao mesmo tempo que ele disse isso, questionou-se: “E por que no teatro tem mais?”, se referindo a pessoas LGBTQIA+. “As pessoas se sentem mais à vontade, a pessoa sente que está sendo aquilo, mas não é aquilo. Dentro de mim tem muitas personagens e eu posso tirar quem eu quiser de dentro, e a pessoa tem mais facilidade para expor o que tem dentro de si”, contou. Nesse sentido, concordo com Barroso, porém, em partes, pois dentro do próprio relato dos brincantes nesta pesquisa, percebo que as vivências fora da norma sexual e de gênero e as formas de brincar diferentes do convencional, ao mesmo tempo em que antigamente poderiam ser viáveis, ao longo dos tempos, enfrentaram diversos paradigmas na relação do corpo no campo da tradição do Reisado, sobretudo, na figura do homem, cabra macho, muitas vezes construído na autoridade do Mestre, no apito e na disputa pelo espaço na própria batalha, evidenciada pela honra e pela moral. Afinal, parece ser “desmoralizar” o Reisado pôr LGBTQIA+ para brincar, em diversos contextos relatados, inclusive por uma Mestra, mulher que enfrenta e desafia estereótipos.

Contudo, concordo e refletir com autor sobre diversas partes, a exemplo de quando cito o caso de uma Rainha, Tica, brincante no Reisado do Mestre Dedé do bairro Frei Damião. A fala de Tica quando ela conta que não sabe se as pessoas a veem como homem ou como mulher na encenação da Rainha na rua, dialoga com pensamento de Barroso quando ela fala sobre o fato da brincante durante o cortejo não aparecer nem como homem nem como mulher, mas somente como Rainha. O episódio aconteceu durante a pesquisa de monografia quando perguntei a Tica, momentos antes da performance, no momento em que ela se olhava no espelho arrumando a coroa na cabeça, o que ela via. Ela contou que via uma Rainha, além de uma mulher no reflexo.

Através do exemplo, Barroso discorre um pouco sobre a figura, tida como uma das principais. “A Rainha no Reisado tem um papel ritual, o Reisado é mais brincante, mais jogo, mas tem elementos rituais, um dos elementos é a Rainha, o Rei, a corte, a abertura da porta, a coroação, são elementos rituais, ali você não é trans, você não é porra nenhuma, é uma Rainha, um arquétipo, você incorporou aquilo”. Diante disso, na fala da entrevista, parece ser um pouco irrelevante para Barroso o espectro de desencantamento, sendo que nesta pesquisa o próprio termo do autor aparece como ponto de partida para a análise das dinâmicas e práticas sociais do corpo em uma manifestação artística. “Então, a Rainha era a Rainha, era um arquétipo, o elemento agregador, o bico cósmico, a

referência, não é trans ou esses nomes tudinho, é rainha”, refletiu. É nesse ponto que o cartógrafo acaba sendo chamado por Barroso de teimoso e de moderno.

“Rapaz, esse cara é moderno, é teimoso na modernidade, não cara, sempre foi assim, o que mudou foi a história de classificar”, disse ao se referir ao pesquisador. Ao dizer que há 50 anos já conhecia pessoas LGBTQIA+ nos Reisados, Barroso não escreve sobre as mesmas e talvez isso aconteça pela própria noção construída de teatro como encantamento, uma vez que o foco do autor está no espectro encantado da cena, conceito mais importante utilizado nesta análise da pesquisa. Esta pesquisa visa realizar um movimento diferente, do desencantamento para o encantamento. Desse modo, para ele, não há novidade, pelo menos até aquele encontro. “A cultura popular não tem isso, isso é da cultura oficial, dos homens, da elite. O povo nunca teve essas besteiras. Mas isso foram os caras que estão adotando a cultura dos opressores, a cultura oficial”, finalizou.

Os encontros com Barroso foram muito importantes para o fechamento deste ciclo na pesquisa. Através da discussão, consegui refletir sobre a máscara, as relações de gênero e a brincadeira. Em nível de Doutorado pretendo ampliar a discussão sobre arte, estética e performance, talvez, mais próxima do encantamento, no sentido de compreender mais o eixo que esta pesquisa por hora não pretende avançar. As estéticas e as políticas do corpo brincante podem oferecer perspectivas interessante sobre as leituras do gênero e das sexualidades na contemporaneidade, principalmente, nos tensionamentos do lugar epistêmico do *queer* no Brasil e no recorte de nordeste. Assim, as imagens e as práticas que envolvem os brincantes na cultura popular apontam para construções subjetivas influenciadas pelas artes, sobretudo, a partir da relação entre os corpos, as subjetividades e as sociabilidades de códigos da tradição que podem ser interseccionados.

Considerações finais

Durante a escrita de um memorial acadêmico para uma candidatura a um processo seletivo de Doutorado, coloquei-me de frente ao meu caderno de campo utilizado na minha pesquisa de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Reparo, somente na breve finalização que o bloco de anotações foi o primeiro que eu consegui terminar desde que aprendi a escrever. Dentre todas as palavras miúdas, grandes e tortas, talvez até sem pronúncia, debruço o olho em uma expressão chamada “arquitetura do afeto”, cunhada por uma caneta esferográfica azul de bico grosso. Fiz dela, ponto de partida para a composição do documento acadêmico e encontro na mesma um ponto final para este texto, ou melhor, reticências.

Desse modo, peço licença assim como as Mestras e os Mestres para apontar aos desdobramentos preliminares desta pesquisa de dissertação, no sentido de decididamente apresentar algumas reflexões que já foram debatidas em alguns espaços, levando em consideração o meu percurso na observação dos Reisados. Só que agora, após ouvir os brincantes LGBTQIA+, quero trazer o que é tido como “fechação de portas” na performance final do Reisado para o sentido da “fexação” da performatividade de gênero, pois quando outros corpos abrem alas, os fluxos podem se rearranjar. Aos 22 anos, sigo o pensamento da poetisa Ana Cristina César quando ela diz que organizou a memória como quem conta carneiros e amansa. Porém, teço um fio que atravessa o tempo como paus-de-arara, não conto carneiros, como sou de Crato, interior do Ceará, terra do Padre Cícero, carrego um devir-romeiro que conta preces em romarias. A memória então é tecida como couro cru, palavras de carne e osso, talvez como conta o Mestre Dedé sobre a construção do entremeio do Boi no Reisado Santa Helena. “É preciso enterrar a cabeça do animal morto no chão e deixar a terra comer”⁶⁹, para depois, desenterrar e decorar os chifres com as fitas coloridas.

Há quatro anos estudo o Reisado. Escuto a palavra *queer* a primeira vez em 2014, no meu primeiro semestre cursando Jornalismo na Universidade Federal do Cariri (UFCA), durante um dos encontros do Grupo de Pesquisa em Gênero e Mídia (GEMI), coordenado pelo professor Alexandre Nunes. Q-u-e-e-r, kuir, cuir, cu-ir. Acompanhei a vivência de Tica por um ano e meio, de outubro de 2016 a janeiro de 2018, para a

⁶⁹ SILVA, José Amaro da. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior dia 29 de outubro de 2017 em Juazeiro do Norte-CE.

construção da monografia “A espada do ativismo: mediações entre cu e cultura nas paisagens de Tica, Rainha do Reisado”, orientada pelo professor Ricardo Salmito e comentada pela professora Leda Gimbo, pelo professor Anderson Sandes e pela professora Luma Andrade, a primeira travesti doutora do Brasil, na qual tenho muito orgulho e muita gratidão pela presença naquele momento de crescimento e de outros começos acadêmicos.

Assim, não pensei que qualificaria e, por conseguinte, defenderia minha pesquisa com as contribuições de um autor que eu lia no terceiro semestre do curso de Jornalismo na UFCA, na disciplina de “Cultura Popular e Comunicação”. Ao lado dos professores Edmilson Lopes e Lore Fortes, Duval Muniz de Albuquerque Junior me instigou durante o meu Exame de Qualificação de Mestrado: “como é fabricado esse corpo encantado?”. Tenho gratidão aos apontamentos da banca, agradeço a liberdade criativa que a professora Lore Fortes me concedeu e sigo com o questionamento do professor Durval Muniz, sem perder a ternura e com o corpo aberto aos encontros para a finalização deste texto que continua mesmo após o ponto final até o apito do Mestre soar.

Durante o meu primeiro ano de Mestrado, tenho conquistas importantes que talvez só a memória me faça reviver com o encantamento preciso, por assim dizer. Boca seca, mãos frias e cada frase chave na cabeça. Lá do outro lado do mundo, na Inglaterra, a cada dez palavras, onze eram “Cariri”. É difícil explicar como me senti quando tomei algumas taças de vinho com os professores da Universidade de Cambridge. Ser o único brasileiro dos oito trabalhos aprovados na conferência “Artivismo: The Place Of Art and Politics in Latin America”, realizada no dia 9 de novembro de 2018, e estar do lado de estudantes da Universidade de Paris e de Newcastle falando em português, sobre o meu lugar, foi algo desafiador e enriquecedor. Perceber as sobrancelhas franzidas de cada pessoa presente no Centro de Estudos Latino Americanos ao ouvir palavras como Reisado ou Padre Cicero é uma troca sem tamanho. Ouvir elogios e incentivos, assim como, perceber o desejo de conhecer a cultura popular do Cariri é de transbordar a alma como pesquisador.

A sensação de gratidão e de prestígio se repetiu quando viajei para os Estados Unidos, Nova York, e consegui apresentar, ao lado de outros conferencistas brasileiros e estrangeiros, parte do meu estudo de dissertação aprovado pela etapa de qualificação, na 24th Annual LAILAC Graduate Student Conference, “Cuerpos que... Feminismos, Cuidados y Disidencias”, na Universidade de Nova York. Durante o meu segundo ano de Mestrado, também considero importantes as aprovações de trabalhos na Universidade de

Liverpool, Inglaterra, no evento “International Conference Re-visiting the Black Atlantic: Gender, 'Race' and Performance”, e na Universidade de Sevilha, Espanha, no evento “IV Congreso Internacional Comunicación y Pensamiento”, nas quais eu apresentei os trabalhos virtualmente.

Portanto, percebo que as performatividades tecidas nos enredos da tradição partem de materialidades e de afetos em cenários localizados, influenciados pelos saberes do flanco cearense da Chapada do Araripe, bacia cultural composta por um cinturão que atravessa três estados do Nordeste, Ceará, Pernambuco e Piauí. Dos ritos aos encantos, a cultura na região perpassa o imaginário local por meio de lendas e de histórias que remontam a origem do povo ancestral.

Para seguir os primeiros lastros da cultura popular no Cariri cearense é preciso ter em mãos o Mapa de “Itaperabussu”, povoado antigo da região. Através das rotas mágicas dos paredões da Chapada do Araripe, os mitos dizem que encontraremos um portal, sem localização precisa, que leva ao reino encantado do rei Manacá e da rainha Jurema. No centro do reino, existe a lagoa chamada “Vapabussu” que deu origem ao mito dos índios Kariris através das águas. O Reisado faz desses processos artísticos de construção da memória, marca uma terra de Reis e Rainhas que louva o povo pela paisagem cultural da devoção.

É a arte ao céu aberto e a voz dos Mestres em primeira pessoa. Arquitetura do afeto que compõe um aprendizado nômade sobre o corpo brincante no sertão. Terreiro de brincadeira. Aprendizado para além de teoria. Lembro que antes do Mestrado, durante a graduação, o professor Anderson Sandes me disse que vida acadêmica dá piolho. Talvez, ele esteja certo, mas quero descobrir isso apenas depois. Agora, o chão de terra batida treme no compasso da brincadeira, sem medo de fazer a baleia que dorme na Pedra da Bateira acordar de um sono profundo e inundar a região. O sertão vai virar mar. É um momento de *tihwi*, como alude a expressão do idioma dos índios Kariris, que significa levantar e ir.

O sol entra pelos buracos da cortina do ônibus e antes mesmo de subir no horizonte da Chapada do Araripe, clareia o breu dos meus olhos que tentam descansar depois quase doze horas de viagem. Barbalha, Juazeiro do Norte e Crato, as paradas são as mesmas e quando o motorista anuncia a ordem das cidades eu já me sinto respirando em casa. Embora eu seja teimoso e tenha cortado minhas raízes como quem puxa com força um capim bruto que nasceu no canteiro do meio fio, depois da vinda de Natal para Crato, eu só queria um copo de café coado pelo pano que estava na primeira gaveta do balcão da

cozinha da minha avó. Carrego uma mochila, um caderno de anotações, uma mala e algumas horas de sono mal dormidas debaixo das pálpebras. Retorno para a cidade em que nasci para realizar pesquisa de campo. Sempre senti algo por trás da palavra dita pela língua que, até hoje, me move a pensar que eu só pesquiso as coisas do meu lugar.

Sem jeito e quase como sintoma, sou jornalista e talvez isso tenha me tornado um cartógrafo atento e aberto ao encontro. Apesar dos dilemas da pauta e dos anseios de um foca recém-formado, percebo que eu sempre ouvi a seguinte frase em relação a minha pesquisa: “o tema não rende”. Escutei quando escrevia o projeto de monografia, a qualificação do mestrado e o projeto de doutorado. Nunca quis fazer por fazer e, às vezes, na trajetória acadêmica é preciso abrir a boca para algumas coisas e fechar os ouvidos para outras. Penso que o olho deve sempre estar atento, à espreita da graça do campo e do não dito dos pequenos movimentos.

Nesta fase final do meu curso de Mestrado, estou mais reflexivo do que prático. A escrita está toda em garranchos no meu caderno de campo que talvez eu demore a compreender, mas uma hora pela lembrança ou pelo momento estará em caracteres. Uma das minhas reflexões, diante do apurado, foi sobre o uso das metodologias e a construção dos objetivos nas pesquisas científicas em gênero e sexualidade. Durante a minha observação e o meu acompanhamento do campo, perdi duas interlocutoras, uma delas por conta da violência e da LGBTfobia.

Refleti bastante sobre o privilégio acadêmico de uma bicha branca em acompanhar as manifestações culturais em contextos subalternizados e, principalmente, pensei sobre a necessidade de ruminar teóricos canonizados pela ciência *queer* para estercar novas teorias em perspectivas localizadas, cuir, kuir, transapabichaladinaamefricana ou somente transviada. Lembro quando disse ao meu orientador de monografia que eu iria colocar a palavra cu, no título da minha pesquisa e ele retrucou: se der bronca na banca, eu vou dizer que o cu foi você que botou.

Assim, eu penso sobre vidas precárias para elaborar uma reflexão a partir da precariedade das nossas metodologias para a pesquisa sobre gêneros e sexualidades, sobretudo, no contexto de violência no Brasil. Como, em tão pouco tempo, não consigo agendar uma entrevista de campo pelo assassinato de uma das pessoas que seria entrevistada? De que forma, a construção de uma pesquisa sobre dissidências sexuais e de gênero refletem a angústia e o desamparo em objetivos gerais e específicos? O que nós queremos e podemos dizer, no reflexo do que nossas metodologias não alcançam, sobre nós mesmos enquanto pesquisadores LGBTQIA+ na medida que estamos dizendo sobre

os nossos interlocutores? Houve um protesto pelo luto de Cris e contra a LGBTfobia nas ruas do bairro João Cabral, a principal faixa da intervenção era: “Cris, presente”.

Penso que algumas metodologias não são e não precisam ser capazes de aderir aos objetos e a razão científica quando o campo reverbera, antes de qualquer coisa, a necessidade de sobrevivência. Preciado (2019) reflete do seu “distante” apartamento em Urano que precisamos inventar novas metodologias para a produção do conhecimento e de uma imaginação que seja capaz de enfrentar a razão heterocolonial e a produção da verdade. Escuto muito, inclusive dos meus colegas da pós-graduação nas Ciências Sociais, que preciso alcançar a política dura, pois as estratégias sensíveis podem não insurgir do micro para o macro.

Desse modo, a pesquisa escorrega da teoria despretensiosamente e desliza para outros espaços. Foi muito importante, por exemplo, participar do aniversário de Lucreti, amiga de Pinto, no bairro João Cabral, dia 31 de agosto de 2019, em um dos momentos que a família fechou uma rua para comemorar mais um ano de uma pessoa trans que escapa as estatísticas de expectativa de vida. Nesse momento, consegui conviver melhor com os brincantes e as demais pessoas que acompanham os ensaios e as apresentações de Reisado ou de São João, deixando o olhar de pesquisador cartógrafo de lado, realizar um ensaio fotográfico em família, a pedidos de Pinto, dançar ao som do funk e comer munguzá. Tudo isso também faz parte do processo.

O meu último encontro com Pinto, aconteceu no dia 9 de setembro de 2019, foi um dos dias mais tranquilos ao longo dos nossos encontros. Foi em uma noite de segunda-feira, dia em que o movimento de criança e de jovens na porta da casa da brincante é um pouco menor comparado com o fluxo do restante da semana. Nós conversamos, saímos em um passeio de motocicleta e fomos visitar uma parente de Pinto, lá, nos abraçamos e fui convidado para o casamento de Ceysa que estava previsto para o mês de novembro de 2019. Agradei o convite e as saudades já sentidas foram relatadas naquela despedida.

Passamos a conversar muito virtualmente, sempre nos atualizando com notícias do bairro e novidades pessoais, especialmente, com os contatos de telefone de Pinto e de Deborah Bomfins pelo WhatsApp. Recebi mensagens que retratavam as alianças mais do que todas as palavras científicas deste texto, a exemplo de quando Deborah enviava uma foto ao lado de Pinto, dizendo que a encontrou em algum passeio noturno na Praça do CC. As duas juntas em uma fotografia me alegrou muito, pois em nenhum momento tive a oportunidade de testemunhar esse encontro pelas ruas do João Cabral. Jhully postou uma foto do cortejo de Reis no Facebook ao lado de outra pessoa LGBTQIA+ que dizia:

“representatividade trans na cultura vamos criar uma cultura de respeito juntas viva. Diversidade...”, a frase vinha acompanhada de emojis de arco-íris.

Ao passo de que essas mensagens eram enviadas, acabo recebendo a boa notícia de que Deborah Bomfins, por exemplo, quer ingressar no ensino superior e me pede dicas de Universidades, cursos e materiais de estudo. Também, leio e vejo pelas redes sociais, que o seu filho mais novo está presente nos quilombos, participando com a alegria da criança que já tem o desejo e a fascinação pela figura mascarada do Reisado, o Cão, que abre cortejo com o barulho do estalo do chicote. É a tradição repassada de mãe para filho, no compasso da dança. Tenho a satisfação de receber uma foto de Bárbara Tenório, uma das autoras citadas no decorrer do texto quando falo do grupo Guerreiras de Joana D’arc, com Deborah em uma das apresentações do Ciclo de Reis.

No Ciclo de Reis de 2020, iniciado no dia 21 de dezembro de 2019 e concluído no dia 6 de janeiro de 2020, em Juazeiro do Norte, Pinto estava com um novo visual, cacheados da raiz até a cintura com mechas californianas loiras. Lembro que a brincante havia dito que não queria brincar nessa data, porém, brincou, assim como no dia do quilombo do Reisado Sagrada Família em que ela chegou de última hora já trajada para o jogo de espadas. Também, pude ver Deborah que voltou de São Paulo no entusiasmo da brincadeira, ao lado da Mestre Margarida em um momento de repasse de tradição, de mãos dadas, cantando. Ao todo foram 465⁷⁰ grupos de tradição popular nas ruas da cidade, sendo 45 no cortejo principal que percorreram a Rua São Pedro e seguiram até a Praça Padre Cícero.

Posteriormente, levando em consideração alguns pontos não abordados neste texto, porém percebidos na pesquisa de campo pelos relatos dos brincantes e pelas relações captadas, pretendo ampliar e debruçar o olhar mais atento sobre o contexto da violência, do crime e das mortes nos cortejos de Reisado na periferia. Em um dos momentos dos encontros, durante alguns dias dos ensaios do Reisado Sagrada Família, Pinto menciona através breve conversa sobre os recorrentes problemas sociais no campo da cultura popular que mesmo em uma situação de violência durante as performances, a brincante não abandona a rua e continua dançando para não ser vista como “suspeita” por alguém que vai para o cortejo no intuito de cometer um crime contra algum brincante específico.

⁷⁰ RODRIGUES, Antonio. Grupos tradicionais se apresentam em Juazeiro do Norte. Diário do Nordeste. 5 de janeiro de 2020. Ver mais em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/regiao/grupos-tradicionais-se-apresentam-em-juazeiro-do-norte-1.2046464>>. Acesso em 12 de janeiro de 2020.

Isso apareceu evidente na fala de Pinto por um tema que já vem sendo muito discutido em algumas reuniões, pela própria solicitação dos Mestres, sobre o fato de muitos brincantes na figura do Cão, um dos únicos personagens que entra na performance mascarado, acabarem assassinados por outras pessoas que não estão envolvidas com o Reisado. Durante o Ciclo de Reis de 2020, foi possível acompanhar que muitos artistas, brincantes e o público de modo geral movimentaram as redes sociais com reclamações em relação à segurança pública e o direito à cultura. Por um lado, a falta de policiamento durante os cortejos aparece como uma problemática, por outro lado, a abordagem policial com os brincantes da cultura também são demarcadas como truculentas e violentas, impossibilitando muitas vezes as apresentações de acontecerem nos bairros periféricos.

Deborah também mencionou situações de violência em que teve de deixar o acompanhamento de um quilombo, ao lado do seu filho, por conta de uma possível ameaça de tiroteio e de morte que dispersou grande parte dos brincantes que dançavam e do público que assistia à apresentação no bairro João Cabral. Assim, como a figura do Cão que por um momento gera fascínio em uma criança pode também estar associada a uma forma de se “esconder” diante da aparição pública de um brincante que está envolvido em outras relações fora da cultura, como no crime e na violência? O Reisado aparece como um meio de vida para a população, uma forma de lazer e de cultura, mas também aparece marcado por outros contextos dentro da própria dinâmica e sociabilidade dos lugares em que são brincados.

Às vezes, acredito que a forma como se propaga o imaginário do Reisado, com ênfase no exemplo do turismo municipal de Juazeiro do Norte e do Cariri cearense, como “seleiro de cultura” ou “terra encantada”, alimentado e divulgado mais intensamente nos períodos mais próximos do Ciclo de Reis, faz com que o espectro da cultura não evidencie ou se sobressaia diante do combate à violência, consentindo o contexto violento das relações sociais nas margens da periferia para além da produção de cultura e da dignidade do brincante, ao mesmo tempo que o centro da cidade aparece repleto, uma vez por ano, de brincantes no cortejo central da devoção.

Pela primeira vez, em 2020, o debate da violência alcançou com mais precisão a voz dos Mestres e dos brincantes, causando revolta pelo público que aprecia e se identifica com o Reisado. No último dia do Ciclo de Reis de janeiro de 2010, um Mestre pegou o microfone no palco principal ao lado do Prefeito, Arnon Bezerra, e disse que gostaria de estar brincando naquele dia com o grupo completo, porém um dos integrantes havia sido

assassinado anteriormente. Um fato parecido ocorreu com Pinto que antes de toda apresentação da Balão Junina, mencionou a morte de Beyoncé do João Cabral.

O tema de violência não se restringe a figura do Cão, embora possa também aparecer pelas consequências dela na performance de outros brincantes e partir também de outros figurais. Muitas Mestras e muitos Mestres já retiraram o personagem das performances para evitar o tipo de violência, sobretudo, pela participação das crianças em figurais como Rainha, Princesa e Príncipe. Nesse sentido, sinto a necessidade de destacar o assunto no final do texto, pois ao mesmo tempo que não aprofundo o desenvolvimento da análise das relações criminais e de violência, pelo foco das questões de gênero e sexualidade, elas aparecem como pano de fundo direto ou indireto diante de vários contextos acompanhados, tanto no Reisado como no São João.

Tenho visto brincantes jogando espadas de torzeleiras, pessoas LGBTQIA+ com receio de brincar e Mestres adaptando sua narrativa ao contexto social da violência. Assim, ressalto que esta pesquisa específica não teve o intuito de abarcar tais problemas, embora incite, e aponto a necessidade de futuramente esforçar a análise para a produção de morte nos quilombos e a resistência periférica da cultura popular, pois o Reisado é um meio de vida e uma forma de resistir em contextos precarizados. Para tanto, pretendo levar em consideração o contexto da necropolítica de Mbemb (2018) para pensar a resistência pela arte.

Mas, eu tenho confiado muito na vela que uma travesti acende em prece ao Padre Cícero e nos sonhos de uma criança viada que diz se sentir a Lady Gaga ao ser entrevistada, pois, para além da perspectiva de uma ciência dura, o cuscuz que uma brincante me oferece durante a pesquisa de campo diz muito sobre o ato de cuidado e de afeto. É o momento que não cabe no meu caderno, que eu não sei escrever e que fica atravessado entre a pesquisa e o projeto. Eu aprendi mais sentado na calçada, observando a noite passar e tomando café do que lendo Foucault.

Anexos

1. Pinto e Manul em cortejo no Sagrada Família



Fotografia 1: Da esquerda para a direita, Pinto e Manul, nos figurais de Guerreiras, durante cortejo do Reisado Sagrada Família, em Juazeiro do Norte-CE. 15 de julho de 2019.

(Foto: Difreitas Alumioso)

2. Um Mateu no Horto do Padre Cícero



Fotografia 2: Um Mateu no Horto do Padre Cícero em Juazeiro do Norte-CE.
(Foto: Difreitas Alumioso)

3. Pinto jogando espadas no Sagrada Família



Fotografia 3: Pinto em duelo de jogo de espada, momentos antes do quilombo do Mestre Xexéu, do Reisado Sagrada Família, bairro Pirajá, em Juazeiro do Norte-CE. 14 de julho de 2019.

(Foto: Ribamar José de Oliveira Junior)

4. Maria, discípula da Mestra Margarida, no quilombo do Sagrada Família



Fotografia 4: Maria, no figural de Reis, batalhando no jogo de espadas com outro brincante no figural de Reis, durante o quilombo do Mestre Xexéu, no Reisado Sagrada Família, bairro João Cabral, em Juazeiro do Norte-CE. 14 de julho de 2019.

(Foto: Ribamar José de Oliveira Junior)

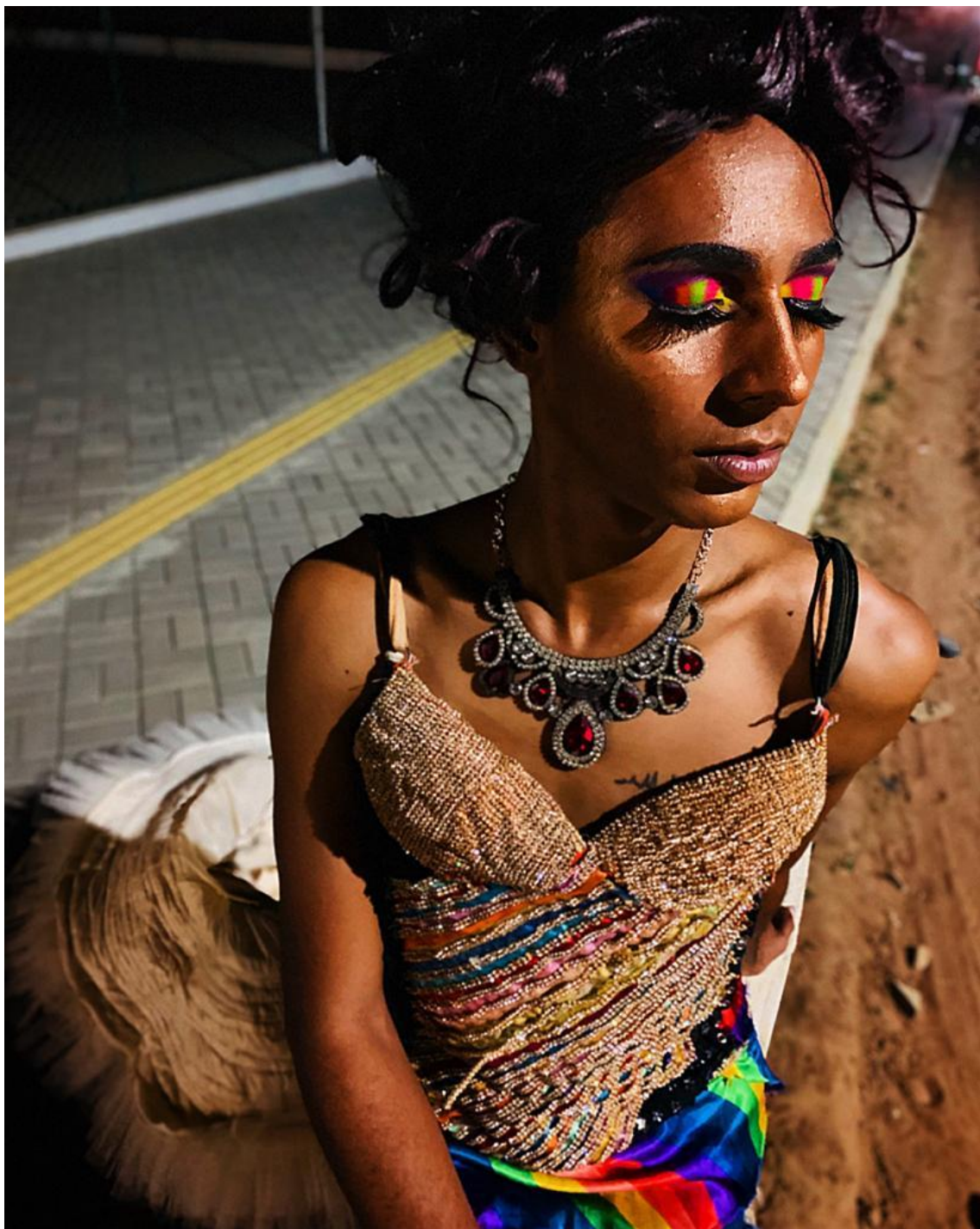
5. Evellyn e Emilly na Balão Junina Cariri



Fotografia 5: Da esquerda para a direita, Emilly e Evellyn, momentos antes da segunda apresentação da Balão Junina Cariri, a primeira na personagem de Dama e a segunda na personagem de Cavaleiro, bairro Tiradentes, Juazeiro do Norte-CE. 29 de junho de 2019.

(Foto: Ribamar José de Oliveira Junior)

6. Bidu na Balão Junina Cariri



Fotografia 6: Bidu momentos antes da apresentação da terceira apresentação da Balão Junina Cariri, zona rural de São Bento em Juazeiro do Norte-CE. 6 de julho de 2019.
(Foto: Ribamar José de Oliveira Junior)

7. Jhully no terreiro de Mestra Dinha



Fotografia 7: Jhully Ayala, vestida como dançarina de Coco do grupo Frei Damiano da Mestra Marinez Pereira, momentos antes da apresentação na inauguração do museu orgânico da Mestra Dinha, na Fundação Casa Grande, em Nova Olinda-CE. 9 de outubro de 2019.

(Foto: Ribamar José de Oliveira Junior)

8. Deborah com a Mestra Margarida no Ciclo de Reis 2019-2020



Fotografia 8: Da esquerda para a direita, Mestra Margarida e a brincante Deborah no Ciclo de Reis de 2019-2020 em Juazeiro do Norte-CE ao do prefeito Arnon Bezerra.
(Foto: Samuel Macedo)

9. Uma Princesa segurando uma espada do Reisado



Fotografia 9: Uma princesa segurando uma espada de Reisado durante o Ciclo de Reis de 2019-2020 em Juazeiro do Norte-CE.

(Foto: Samuel Macedo)

10. Tica guerreando no Ciclo de Reis de 2018-2019



Fotografia 10: Tica do Reisado Santa Helena do Mestre Dedé, guerreando no Ciclo de Reis de 2018-2019, em Juazeiro do Norte.
(Foto: Samuel Macedo)

11. Rei coroando menino Príncipe



Fotografia 11: Um Rei coroando um Príncipe no Reisado do Cariri cearense.
(Foto: Samuel Macedo)

12. Mestre Nena, o Mestre de Pinto



Fotografia 12: Mestre Nena segurando um Bacamarte do Grupo Bacamarteiros da Paz em Juazeiro do Norte-CE.
(Foto: Samuel Macedo)

13. Mestra Dinha e o tear de redes



Fotografia 13: Mestra Dinha mostrando a máquina de tear redes no bairro Vila Alta, em Nova Olinda-CE. 10 de julho de 2019.
(Foto: Ribamar José de Oliveira Junior)

14. Performance da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto em Crato-CE



Fotografia 14: Performance da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto na inauguração do museu orgânico do Mestre Raimundo Aniceto, bairro Seminário em Crato-CE.
(Foto: Ribamar José de Oliveira Junior)

15. Rainha, noivo e noiva da Balão Junina Cariri



Fotografia 15: Rainha, noivo e noiva da quadrilha Balão Junina Cariri, bairro João Cabral em Juazeiro do Norte-CE. 29 de junho de 2019.
(Foto: Ribamar José de Oliveira Junior)

16. Damas, noiva e noivo da Balão Junina Cariri



Fotografia 16: Damas, noiva e noivo da Balão Junina Cariri, bairro João Cabral em Juazeiro do Norte-CE. 29 de junho de 2019.
(Foto: Ribamar José de Oliveira Junior)

17. Vestido de noiva da Balão Junina Cariri, costurado por Pinto



Fotografia 17: vestido de noiva da Balão Junina Cariri, costurado por Pinto, bairro João Cabral em Juazeiro do Norte-CE.
(Foto: Ribamar José de Oliveira Junior)

18. Vestido de Rainha da Balão Junina Cariri, costurado por Pinto



Fotografia 18: vestido de rainha da Balão Junina Cariri, costurado por Pinto, bairro João Cabral em Juazeiro do Norte-CE.
(Foto: Ribamar José de Oliveira Junior)

19. Beyoncé do João Cabral e Crislaine (em memória)



Fotografia 19: Da esquerda para a direita, Beyoncé do João Cabral e Crislaine (em memória dos Reisados)
(Foto: Difreitas Alumioso)

20. Homenagem para Cris na Praça do CC



Fotografia 20: Registro da produção artística do Wà Coletivo do Cariri cearense, no bairro João Cabral em Juazeiro do Norte. 2019.
(Foto: Wà Coletivo)

21. Protesto contra a LGBTfobia e em memória ao luto de Cris, João Cabral



Fotografia 21: Imagem do protesto contra a LGBTfobia e em memória ao luto da brincante Crislaine Guedes nos Reisados.

(Foto: Difreitas Alumioso)

22. Cris como Guerreira no Reisado



Fotografia 22: Cris no figural Guerreira na subida do Horto do Padre Cícero em Juazeiro do Norte-CE. 2018.
(Foto: Difreitas Alumioso)

23. Maria como Reis no Reisado Sagrada Família



Fotografia 23: Maria, discípula da Mestra Margarida, como Reis no Reisado Sagrada Família do Mestre Xexéu em Juazeiro do Norte-CE. 2019.
(Foto: Difreitas Alumioso)

24. Pau-de-arara com romeiros em Juazeiro do Norte-CE



Fotografia 24: Caminhão de pau-de-arara com romeiros em Juazeiro do Norte-CE.
2018.
(Foto Difreitas Alumioso)

Croqui 1

Croqui 2

Croqui 3

Croqui 4

Croqui 5

Croqui 6

Croqui 7

Referências

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste*. Recife/São Paulo: Fundação Joaquim Nabuco e Editora Cortez, 1999a.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. Conferência - Ritual de Aurora e de Crepúsculo: a comemoração como a experiência de um tempo fronteiro e multiplicado ou as antinomias da memória. *Rev. Bras. Hist.* Vol.33, n. 65, pp.385-397, junho, 2013a.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. *Teorias & políticas da cultura*, p. 13, 2007.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” — uma história do gênero masculino*. São Paulo: Intermeios, 2013b.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. Enredos da tradição: a invenção histórica da região Nordeste. *A Invenção do Nordeste*. 2008a.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. "Quem é frouxo não se mete": violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. Projeto História: *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 19, p. 173-188, novembro, 1999b.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. O objeto em fuga: algumas reflexões em torno do conceito de região. *Fronteiras*, v. 10, n. 17, p. 55-67, 2008b.

ALCURE, Adriana Schneider. O mamulengo em múltiplos sentidos. *Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 1, n. 07, p. 188-207, 2018.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. *Cartografar é habitar um território existencial*. Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

ALVIM, Davis Moreira. *Foucault e Deleuze: deserções, micropolíticas, resistências*. 2010. 159p. Tese. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). 2011.

AYALA, Jhully. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 9 de março de 2019 em Juazeiro do Norte-CE

BARROS, Lauta Pozzana; KASTRUP, Virgínia. *Cartografar é acompanhar processos*. Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BARROSO, Oswald. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 6 de agosto de 2019 em Crato-CE.

BARROSO, Oswald. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 7 de agosto de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

BARROSO, Oswald. O riso brincante do Nordeste. *Rebento*, n. 7, p. 233-265, dezembro, 2018.

BARROSO, Oswald. *Teatro como encantamento: bois e reisados de caretas*. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BARROSO, Oswald. *Reis de Congo: teatro popular tradicional*. Ministério da Cultura, 1996.

BATISTA, Francisco. Entrevista cedida dia 9 de janeiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior. Juazeiro do Norte, Ceará.

BATISTA, Francisco. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 28 de junho de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

BATISTA, Francisco. Entrevista concedida dia 10 de julho de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte-CE.

BATISTA, Francisco. Entrevista concedida dia 11 de julho de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte-CE.

BATISTA, Francisco. Entrevista a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 14 de julho de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

BATISTA, Francisco. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 31 de julho de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

BATISTA, Francisco. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 1 de agosto de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

BATISTA, Francisco. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 19 de agosto de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

BENTO, Berenice. *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. EDUFBA, Salvador, 2017.

BENTO, Berenice. O que pode uma teoria? Estudos transviados e a despatologização das identidades trans. *Florestan*, 46, 2014.

BENTO, Berenice. Máscaras heterossexuais, desejos homossexuais. *Cadernos Pagu*, n. 51, 2017.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *cadernos pagu*, n. 43, p. 441-473, 2014.

BRANDÃO, Théo. *Folguedos Natalinos*. Maceió: UFAL, p. 11-88, 2003.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia* / Judith Butler; tradução Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. – 1º Edição – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* / Judith Butler; tradução de Renato Aguiar. 10ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Autêntica, 2015a.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015b.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2011.

CEARÁ, G1. *Dez pessoas são assassinadas em Juazeiro do Norte em menos de 9 horas*. Matéria publicada 24 de agosto de 2018. Disponível em <<https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2018/08/24/dez-pessoas-sao-assassinadas-em-juazeiro-do-norte-em-menos-de-9-horas.ghtml>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2019.

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*, n. 57, 2019.

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, v. 18, n. 1, p. 152-167, junho, 2018a.

COLLING, Leandro. *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer*. Salvador: EDUFBA, 2015.

COLLING, Leandro. *Gênero e sexualidade na atualidade*. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância. Salvador: UFBA, 2018b.

CONCEIÇÃO, Maria Margarida da. Entrevista concedida dia 12 de março 2017 a Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte, Ceará.

COSTA, Thais. Entrevista concedida dia 9 de janeiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior. Juazeiro do Norte, Ceará.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*. Ano 10, vol. 1, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>> Acesso em 12 de janeiro de 2020.

ESCÓSSIA, Liliana da; TEDESCO, S. *O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica*. Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. vol.3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, p. 219-226. Tradução de Peter Pál Pelbart. 1992.

DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Ed. Vega. 1996.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade*. Tradução Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.

FONTES, Ramon; SOARES, Mayana Rocha. *Pedagogias Transgressoras*. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância. Salvador: UFBA, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I – a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. Tecnologias de si. *Verve*, PUC, São Paulo, n. 6, p. 321-360, out, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FUNDAÇÃO DEMÓCRITO ROCHA, Os Cearenses. *Os Cearenses 29 - Irmãos Aniceto*. 11 de dezembro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vV0_lhFSgBs>. Acesso em 3 de março de 2019.

GARCIA, Loreley Gomes. A Mensuração de Sujeitos Fluídos e Provisórios. *Revista Ártemis*, 13.1, 2012.

GRUPO GAY DA BAHIA (GGB). *População LGBT morta no Brasil: #RelatórioGGB2018*. Disponível em <<https://homofobiamata.files.wordpress.com/2019/01/relatorio-2018-1.pdf>> Acesso em 23 de fevereiro de 2019.

GOMES, Diego. Entrevista cedida dia 19 de fevereiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior. Juazeiro do Norte-CE.

GUATARRI, Félix. Micropolítica do fascismo. In: *Revolução molecular: pulsões políticas do desejo*. 2ª. Edição. São Paulo: Editora Brasilienses. 1985.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. *Antropologia do ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Pesquisa Municipal por bairros de Juazeiro do Norte-CE*. Rio de Janeiro: 2010.

KASTRUP, Virgínia. *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*. Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade, p. 32-51, 2009.

KIU, Dona. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior no dia 27 de junho de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

LEPECKI, André. *Planos de composição: dança, política e movimento*. Paulo Raposo et al, p. 109-120, 2013.

LIMAVERDE, Rosiane. *Arqueologia Social Inclusiva: A Fundação Casa Grande e a Gestão do Patrimônio Cultural da Chapada do Araripe*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra. 2015.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo estranho*. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto Traveco-Terrorista. *Revista Concinnitas*, v. 1, n. 28, p. 384-409.

MAMIANI, Pe. Luis V. *Catecismo da Doutrina Christã Na Lingua Brasilica da Nação Kiriri*, 1a ed., Lisboa: Biblioteca Pública de Nova York. 1698.

MARINHO, Manul. Entrevista concedida dia 12 de janeiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte-CE.

MARINHO, Manul. Entrevista concedida dia 6 de julho de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte-CE.

MARTINELLO, André de Souza. ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009. 340 p. *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, v. 5, n. 1, jul-dez. 2011.

MAIA, Evellyn. Entrevista cedida dia 21 de fevereiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior. Juazeiro do Norte-CE.

MAIA, Emilly. Entrevista cedida dia 21 de fevereiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior. Juazeiro do Norte-CE.

MBEMB, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MELO, José Patrício Pereira. *Índios Cariri, identidade e direitos no século XXI*. Tese de Doutorado. PPGD, Pontifícia Universidade Católica do Paraná. 2017.

MENDES, Murilo. *Fé no pife: As flautas de pífano no contexto cultural da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto*. Dissertação. 183p. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.

MISKOLCI, Richard. *Desejos digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros on-line*. Autêntica, 2017.

MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu mestiço falar?*. 2015.

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. *Revista Concinnitas*, v. 1, n. 28, p. 334-354, 2016.

MÜNCHOW, Cleiton Zoia. Testo Yonqui. Madrid: Espasa, 2008. *Educar em Revista*, n. 1, 2014.

MUÑOZ, José Esteban. Introducción a la Teoría de la Desidentificación. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. In: Taylor, Diana e Fuentes, Marcela 345 (eds.). *Estudios Avanzados de la Performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, p. 549-604, 2011.

NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita: Sexo, violência e mulheres no cangaço*. Objetiva, 2018.

NOBAIS, Catarina Pombo. *A Dobra Deleuze-Foucault*. CASCAIS, FA, LEME, JLC, 2009.

NOVAES, Francisco Gomes. Entrevista concedida para Ribamar José de Oliveira Junior no dia 15 de fevereiro de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

OLIVEIRA, Joana. “Estou fazendo hora extra no mundo”: o inesperado cotidiano da velhice trans”. *El País Brasil*. 22 de junho de 2019. São Caetano, São Paulo. Ver mais em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/19/politica/1560972279_749450.html>. Acessado no dia 11 de janeiro de 2020.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. *A cartografia como método de pesquisa-intervenção*. Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAZ, Bacamarteiros. Os Cangaçeiros Bacamarteiros da Paz. Youtube. 11 de janeiro de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fF0d7ECI-Tg>>. Acesso em 2 de agosto de 2019.

PELBART, Peter Pál. Poder sobre a vida, potência da vida. *Lugar Comum*, v. 17, p. 33-43, 2003.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. *Revista Semestral do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar*, v. 2, n. 2: 395-418, 2012.

PELÚCIO, Larissa. O cu (de) Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. *Iberic@l: Revue D'études Ibériques et Ibéro-américaines* - Paris, n. 9: 123-136, 2016.

PÉREZ NAVARRO, Pablo. Entre corpos: coabitação radical e produção do espaço queer. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 31, n. 52, p. 323-346, 2019.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria *Queer* coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 2, p. 291-298, 2014.

PEREIRA, Germano. Entrevista concedida dia 15 de março de 2019 para para Ribamar José de Oliveira Junior. Juazeiro do Norte, Ceará.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer nos trópicos. *Revista Semestral do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar*, v. 2, n. 2: 371-394, 2012.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Judith Butler e a Pomba Gira. *Cadernos Pagu*. Campinas, SP, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu-Unicamp, 53: 1-14, 2018.

PINHEIRO, Deborah Bomfins. Entrevista concedida 2019 a Ribamar José de Oliveira Junior dia 13 de março de em Juazeiro do Norte-CE.

PINHEIRO, Deborah Bomfins. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior dia 15 de março de 2019 em Juazeiro do Norte-CE.

PONTES, Júlia Clara de; SILVA, Cristiane Gonçalves da. Cisnormatividade e passabilidade: deslocamentos e diferenças nas narrativas de pessoas trans. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 8, p. 396-417, 2017.

PRECIADO, Paul B. *Entrevista com Beatriz Preciado por Jesús Carrillo*. Rio de Janeiro: Revista Poiésis, nº 15, p. 47-71, 2010.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: Editora Travessa, [2004] 2014.

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

- PRECIADO, Beatriz. Terror anal. In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. p. 133-170, 2009.
- PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- PRECIADO, Paul B. *Un apartamento en Urano: crónicas del cruce*. México: Anagrama, 2019.
- REA, Caterina Alessandra; AMANCIO, Izzie Madalena Santos. Descolonizar a sexualidade: Teoria Queer of. *cadernos pagu*, v. 53, p. 1-38, 2018.
- ROCHA, Ariza Maria. A preparação das iguarias na festa do Sagrado Coração de Jesus: a divisão sexual e social do trabalho no Cariri rural cearense. *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, n. 32, p. 75-91, 2014.
- RODRIGUES, Alexsandro. Crianças desviadas, sexualidades monstruosas, educação perversa: paisagens alteritárias das infâncias. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 9, p. 01-04, 2018.
- RODRIGUES, Antonio. Grupos tradicionais se apresentam em Juazeiro do Norte. Diário do Nordeste. Matéria publicada em 5 de janeiro de 2020. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/regiao/grupos-tradicionais-se-apresentam-em-juazeiro-do-norte-1.2046464>>. Acesso em 12 de janeiro de 2020.
- ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. São Paulo, maio, 2006.
- ROLNIK, Suely. *A hora da micropolítica*. São Paulo: N-1 edições. 2016.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental Transformações Contemporâneas do Desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de subjetividade*, v. 1, n. 2, p. 241-251, 1993.
- ROLNIK, Suely. *Subjetividade antropofágica*. MACHADO, L.; LAVRADOR, M.; BARROS, 1998.
- ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel (Org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papyrus, 1997.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018
- ROSA, André Luís. *corpys sem pregas: performance, pedagogia e dissidências sexuais anticoloniais*. Tese de Doutorado. 00500. Universidade de Coimbra. 2017.

SALVADOR, Frei Vicente de. *História do Brasil (1500-1627)*. Editores Weiszflog Irmãos. 1918. Prefácio Marcos Venício Ribeiro. Fundação Darcy Ribeiro. Brasília: Editora da UNB, 2014.

SANTOS, Ruth Rodrigues. “A festa que é a mesma, sendo continuamente outra”: A ressignificação da Festa (do pau da bandeira) de Santo Antônio de Barbalha Ceará através das mudanças e continuidades. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

SANTOS; SILVA. Zabé da Loca: protagonismo feminino no universo das bandas de pífano. *Revista Claves*, p. 1-20, 2018.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemología del Closet*. Berkeley, Univ. Of California Press, 1990.

SILVA NOLETO, Rafael da. Casamento em performance, parentesco em questão: gênero e sexualidade no São João de Belém-Pará. *Cadernos Pagu*, n. 51, 2017.

SILVA, Francisca da. Entrevista concedida dia 13 de dezembro de 2016 para Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte, Ceará.

SILVA, Francisca da. Entrevista concedida dia 6 de janeiro de 2018 para Ribamar José de Oliveira Junior Juazeiro do Norte, Ceará.

SILVA, Francisca. Entrevista concedida a dia 13 de dezembro de 2017 para Ribamar José de Oliveira Junior, em Juazeiro do Norte-CE.

SILVA, Francisca. Entrevista concedida dia 5 de outubro de 2017 para Ribamar José de Oliveira Junior, em Juazeiro do Norte-CE.

SILVA, Letícia. Entrevista concedida dia 9 de janeiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior. Juazeiro do Norte, Ceará

SILVA, Maria José da. Entrevista concedida dia 12 de janeiro de 2019 para Ribamar José de Oliveira Junior em Juazeiro do Norte, Ceará.

SILVA, Francisca. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior dia 13 de dezembro de 2017, em Juazeiro do Norte-CE.

SILVA, Francisca. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior dia 5 de outubro de 2017, em Juazeiro do Norte-CE.

SILVA, Francisca da. Entrevista concedida em Juazeiro do Norte, Ceará, dia 6 de janeiro de 2018.

SILVA, José Amaro da. Entrevista concedida a Ribamar José de Oliveira Junior dia 29 de outubro de 2017 em Juazeiro do Norte-CE.

SILVA, Raimunda Ana da. Entrevista concedida dia 9 de outubro de 2019 a Ribamar José de Oliveira Junior em Nova Olinda-CE.

SZTUTMAN, Renato. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência-pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 338-360, 2018.

TAKEUTI, Norma. Refazendo a margem pela arte e política. *Nômadias* (Col), (32), 13-26, 2010.

TAKEUTI, Norma. (De)Colonialidades e Conhecimentos: interstícios nas Ciências Sociais. *Revista Cronos*, 17(1), 09-24, 2017.

TENÓRIO, Bárbara Brito. *O Guerreiro de Santa Joana D'arc: as relações de gênero e o processo de empoderamento feminino*. 2018. 57p. Monografia. Instituto Federal do Ceará. 2017.

THÜRLER, Djalma. *Sexualidade e políticas de subjetivação no campo das artes*. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância. Salvador: UFBA, 2019.

TRÓI, Marcelo de. Alianças monstruosas e desejanter contra o sequestro da política pela esfera estatal. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 11, p. 05-28, 2019.

TROTTA, Felipe. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. *Revista Contracampo*, n. 20, p. 132-146, 2009.

TVCASAGRANDE. *Maneiro Pau do Mestre Cirilo*. Youtube. 16 de setembro de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T5dPCQsEV04&t=11s>>. Acesso em 4 de julho de 2019.

VERAS, Elias Ferreira; SIMÕES, Kleber; ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. Corpos aliadxs e lutas políticas em tempos de regimes de exceção. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 11, p. 01-04, 2019.