



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL DA LUSOFONIA**  
**AFRO-BRASILEIRA**  
**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**  
**(UFC/UNILAB)**

**FRANCISCO BRENO GUEDES MATOS**

**“NÃO É SÓ CHEGAR E DANÇAR”: IDENTIDADE E PERTENCIMENTO NA  
QUADRILHA JUNINA BABAÇU, CEARÁ, BRASIL**

**FORTALEZA**

**2025**

FRANCISCO BRENO GUEDES MATOS

“NÃO É SÓ CHEGAR E DANÇAR”: IDENTIDADE E PERTENCIMENTO NA  
QUADRILHA JUNINA BABAÇU, CEARÁ, BRASIL

Dissertação apresentada ao Programa  
Associado de Pós-Graduação em Antropologia  
da Universidade Federal do Ceará e  
Universidade da Integração Internacional da  
Lusofonia Afro-brasileira, como requisito  
parcial à obtenção do título de Mestre em  
Antropologia. Área de concentração:  
Antropologia.

Orientador: Profa. Dra. Lea Carvalho  
Rodrigues.

FORTALEZA

2025

**Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira  
Sistema de Bibliotecas da UNILAB  
Catalogação de Publicação na Fonte.**

---

Matos, Francisco Breno Guedes.

M381n

"Não é só chegar e dançar": identidade e pertencimento na quadrilha jununa Babaçu, Ceará, Brasil / Francisco Breno Guedes Matos. - Fortaleza, 2025.

187f: il.

Dissertação - Curso de Mestrado Acadêmico em Antropologia, Programa Associado de Pós- Graduação em Antropologia UFC/UNILAB, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro- Brasileira, Redenção, 2025.

Orientador: Profa. Dra. Lea Carvalho Rodrigues.

1. Quadrilha (Dança). 2. Identidade coletiva. 3. Festas juninas - Ceará. I. Título

CE/UF/BSP

CDD 394.3098113

---

FRANCISCO BRENO GUEDES MATOS

“NÃO É SÓ CHEGAR E DANÇAR”: IDENTIDADE E PERTENCIMENTO NA  
QUADRILHA JUNINA BABAÇU, CEARÁ, BRASIL

Dissertação apresentada ao Programa  
Associado de Pós-Graduação em Antropologia  
da Universidade Federal do Ceará e  
Universidade da Integração Internacional da  
Lusofonia Afro-brasileira, como requisito  
parcial à obtenção do título de Mestre em  
Antropologia. Área de concentração:  
Antropologia.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Lea Carvalho Rodrigues (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Kleyton Rattes Gonçalves (Membro interno)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Hugo Menezes Neto (Membro externo)  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

---

Profa. Dra. Mariana Mont'Alverne Barreto Lima (Suplente)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Para minha mãe, Maria do Carmo, a quem sou  
grato por tudo o que sou e o que um dia serei.

## AGRADECIMENTOS

Cresci ouvindo minha mãe contar que precisou parar de estudar para ajudar minha avó a cuidar de seus seis irmãos. Hoje, estou tendo a oportunidade de passar pela pós-graduação, muito porque essa mesma pessoa, que foi obrigada pela vida a interromper os estudos, fez tudo que pôde – e até o que não podia – para que eu pudesse estudar. Meus primeiros agradecimentos não podiam ser para outra pessoa senão para minha mãe. Obrigado por tudo o que você faz por mim, obrigado por todo apoio – mesmo sem saber muito bem o que estou fazendo. Essa conquista é nossa, Maria do Carmo.

Agradeço também à minha avó, Dona Margarida, a quem associo as minhas primeiras memórias do São João, mas também muito do que sou. A senhora é parte essencial da minha formação como pessoa. Agradeço imensamente ao Paulo Henrique, meu namorado, por todo cuidado comigo no árduo processo de pesquisa e escrita, e por nossas longas conversas – parte dos caminhos descritos e debatidos ao longo das páginas desta pesquisa também são frutos desses diálogos. Sem você, esse processo teria sido muito mais difícil.

Sou extremamente grato pela generosidade de todos os presidentes das cinco quadrilhas que me receberam e dedicaram tempo para conversar. Muito obrigado a todos! No entanto, sou especialmente agradecido a todos que fazem parte da Junina Babaçu, que abriram as portas para mim e facilitaram ao máximo meu processo de pesquisa. Obrigado, João, Luna, Ícaro, Rafaelle, Silas, Fátima, Estrela, Rebeca, Mel, Sara, e todos os outros que viveram essa experiência incrível comigo; este trabalho também é de vocês. Cada um me trouxe inspirações imensuráveis.

Não posso deixar de reconhecer o apoio que meus amigos Kaleu e Thiago me deram ao longo do processo, tirando-me de casa e fazendo-me desligar um pouco das demandas cotidianas da pesquisa – isso foi importantíssimo! Agradeço também ao apoio que eles me deram em momentos de transição e mudanças. Sou grato a todos os amigos e colegas com que o PPGA me presenteou, especialmente à Karina e Paulo, com quem compartilhei, de forma mais próxima, a trajetória nesse importante momento de minha vida, construindo uma importante rede de apoio que se expandiu para além da academia. Sou grato à minha amiga Alia, por nossas longas conversas e estudos conjuntos.

Agradeço a todos os professores que passaram por minha vida e ajudaram a construir quem eu sou, especialmente à minha orientadora, professora Lea. Grande parte do crescimento que tive na pós-graduação foi graças à senhora. Sou muito grato também aos professores Kleyton e Hugo, os dois acompanharam a trajetória desta pesquisa desde a qualificação e

contribuíram imensamente com o que ela se tornou, além de terem me ajudado a permanecer aqui. Obrigado a todos!

“A etnografia é bem mais que um mero descrever de atos presenciados.”

(PEIRANO, 2001, p. 11)

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre o sentido de identidade coletiva e pertencimento entre os brincantes da quadrilha Junina Babaçu, de Fortaleza, Ceará. Especificamente, busca-se compreender quais elementos associados ao processo de construção do espetáculo da quadrilha contribuem para a adesão dos brincantes à identidade do grupo, como esses elementos são construídos e reforçados durante esse processo e em que medida essa adesão se sustenta. Para isso, foi realizada uma etnografia do processo de construção da quadrilha, abrangendo eventos e ensaios, para a realização do espetáculo “Rogai por Nós”, apresentado em 2024 pela quadrilha Junina Babaçu, de Fortaleza, Ceará. Em diálogo com uma perspectiva simbólica, me valho, especialmente, de teorias do ritual e da identidade para fundamentar, de forma teórico-metodológica, as observações realizadas. O ritual foi pensado como uma forma de compreender o fazer da Junina Babaçu, em especial como o processo de construção do espetáculo foi estruturado, enquanto as teorias da identidade ajudaram a perceber como a identidade coletiva da quadrilha foi construída simbolicamente nesse processo, bem como a observar como os brincantes vivenciaram essa identidade. Os dados obtidos em campo mostram que a Junina Babaçu se constrói em um ritual que cria sua própria temporalidade e processo. Ela é vivenciada pelos brincantes por meio de disputas e negociações de espaços nas hierarquias internas, realizadas em um sistema de trocas, e constrói um sentido de pertencimento com base na identidade coletiva, formada no campo competitivo das quadrilhas. Essa identidade tem como centralidade a exclusividade, o destaque no meio junino e um sentido de profissionalismo, trazendo desafios e reconhecimento para seus brincantes. Dessa forma, a realidade da quadrilha Junina Babaçu contribui para as discussões sobre festa, cultura brasileira, estudos do ritual, da identidade e da própria quadrilha junina. Contudo, as reflexões aqui apresentadas não têm a pretensão de estabelecer uma forma fixa ou imutável para pensar os temas abordados, mas sim de apresentar um dos vários caminhos possíveis para refletir sobre eles.

**Palavras-chave:** Quadrilha junina; identidade coletiva; ritual; Junina Babaçu; status.

## RESUMEN

Este trabajo busca reflexionar sobre el sentido de identidad y pertenencia colectiva entre los participantes del grupo de quadrilha Junina Babaçu de Fortaleza, Ceará. Específicamente, busca comprender qué elementos asociados con el proceso de construcción de la performance de la quadrilha contribuyen a la adhesión de los participantes a la identidad del grupo, cómo estos elementos se construyen y refuerzan durante este proceso, y en qué medida se mantiene esta adhesión. Para ello, se realizó una etnografía del proceso de construcción de la quadrilha, que abarcó eventos y ensayos, para la performance "Rogai por Nós", presentada en 2024 por el grupo de quadrilhas Junina Babaçu de Fortaleza, Ceará. En diálogo con una perspectiva simbólica, me baso particularmente en teorías del ritual y la identidad para proporcionar una base teórica y metodológica a las observaciones. El ritual fue concebido como una forma de comprender la creación del Babaçu Junina, especialmente cómo se estructuró el proceso de construcción del espectáculo. Las teorías de la identidad ayudaron a comprender cómo se construyó simbólicamente la identidad colectiva de la quadrilha en este proceso, así como a observar cómo los participantes la experimentaron. Los datos de campo muestran que el Babaçu Junina se construye mediante un ritual que crea su propia temporalidad y proceso. Los participantes lo vivencian mediante disputas y negociaciones por espacio dentro de las jerarquías internas, llevadas a cabo mediante un sistema de intercambios, y construye un sentido de pertenencia basado en la identidad colectiva formada en el competitivo escenario de la quadrilha. Esta identidad es fundamental para la exclusividad, la prominencia dentro de la escena de los festivales de junio y un sentido de profesionalismo, lo que genera desafíos y reconocimiento para sus participantes. Así, la realidad de la quadrilha del Babaçu Junina contribuye a los debates sobre el festival, la cultura brasileña, los estudios sobre rituales, la identidad y el propio festival de junio. Sin embargo, las reflexiones aquí presentadas no pretenden establecer una forma fija o inmutable de pensar sobre los temas abordados, sino presentar una de las diversas maneras posibles de reflexionar sobre ellos.

**Palabras clave:** Quadrilha Junina; identidad colectiva; ritual; Junina Babaçu; estado.

## LISTA DE IMAGENS

Imagen 1	– Quadrilha Arraiá do Babaçu em 1997 .....	36
Imagen 2	– Organograma empresarial da quadrilha Junina Babaçu .....	43
Imagen 3	– Mapa da quadrilha .....	46
Imagen 4	– Divulgação do tema “Rogai por Nós” .....	51
Imagen 5	– Camisa temática da temporada 2024 .....	55
Imagen 6	– Fotografia dos destaques no Primeiro Ensaio .....	56
Imagen 7	– Espaço do Primeiro Ensaio dividido em setores .....	67
Imagen 8	– Coletividade no ensaio de boas-vindas .....	69
Imagen 9	– Mapa da localização dos ensaios .....	72
Imagen 10	– “Sacolão” utilizado pelas pessoas que performam como damas para transportar suas saias .....	74
Imagen 11	– Barraquinhas de lanches .....	77
Imagen 12	– Brincante bordando seu figurino no intervalo de um ensaio .....	78
Imagen 13	– Par de brincantes bordando seus figurinos no intervalo do ensaio .....	104
Imagen 14	– Descanso após ensaio .....	130
Imagen 15	– Finalização da Pré-Estreia .....	143
Imagen 16	– Público na apresentação de Juazeiro do Norte .....	144
Imagen 17	– Arte de divulgação da apresentação da quadrilha no Arraiá da Juventude .....	157
Imagen 18	– Vista de fora da área de apresentação do Arraiá da Juventude .....	160
Imagen 19	– Entrada da quadrilha na apresentação do CUCA .....	162
Imagen 20	– Troca de roupas .....	163
Imagen 21	– Momento em homenagem ao Baile da Chiquita .....	164
Imagen 22	– Momento de apresentação dos noivos .....	164
Imagen 23	– Momento de apresentação do casal destaque .....	165

Imagen 24 – Momento de apresentação da rainha .....	166
Imagen 25 – Momento de finalização do espetáculo .....	166
Imagen 26 – Brincante tirando foto com admiradores .....	167
Imagen 27 – Brincantes festejando no ônibus .....	169
Imagen 28 – Parada para o café da manhã .....	170
Imagen 29 – Escola de apoio em Juazeiro do Norte .....	171
Imagen 30 – Marcação realizada na quadra da escola em Juazeiro do Norte .....	172
Imagen 31 – Espera para apresentação em Juazeiro do Norte .....	173
Imagen 32 – Apresentação em Juazeiro do Norte .....	174
Imagen 33 – Chegada em Fortaleza da viagem de Juazeiro do Norte .....	175

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CCCS	Escola de Estudos Culturais Contemporâneos
FEQUAJUCE	Federação de Quadrilhas Juninas do Ceará
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
IFCE	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará
LGBTQIAPN+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais, Não-binários e outras identidades de gênero e orientação sexual
SECULTCE	Secretaria de Cultura do Estado do Ceará
SECULTFOR	Secretaria de Cultura do Município de Fortaleza

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	16
2	<b>JUNINA BABAÇU E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE COLETIVA .....</b>	34
2.1	<b>Junina Babaçu .....</b>	34
2.2	<b>“Rogai por Nós” e a ritualização do tempo na quadrilha Junina Babaçu ...</b>	50
2.3	<b>O processo ritual dos ensaios .....</b>	65
2.3.1	<b><i>Primeiro ensaio</i> .....</b>	65
2.3.2	<b><i>Ensaio de Boas-vindas</i> .....</b>	69
2.3.3	<b><i>Ensaios de construção do espetáculo “Rogai por Nós”</i> .....</b>	71
2.4	<b>A construção da identidade da quadrilha Junina Babaçu .....</b>	84
3	<b>BRINCANTES DE UMA BRINCADEIRA COMPLEXA .....</b>	87
3.1	<b>Chegar e pertencer: as experiências de novatos e veteranos na Junina Babaçu .....</b>	87
3.1.1	<b><i>Silas: da identificação racial à Junina Babaçu</i> .....</b>	87
3.1.2	<b><i>Ícaro: a Junina Babaçu como homenagem e memória</i> .....</b>	89
3.1.3	<b><i>Mel: competitividade, dedicação e excelência na Junina Babaçu</i> .....</b>	90
3.1.4	<b><i>Rebeca: de fã a integrante da Junina Babaçu</i> .....</b>	93
3.1.5	<b><i>Novatos, veteranos e a dança da coletividade</i> .....</b>	94
3.2	<b>“Se eu colocar no papel, ano que vem eu não danço”: disposições financeiras e estratégias de permanência .....</b>	100
3.2.1	<b><i>Dádiva, trocas e custos na Junina Babaçu</i> .....</b>	109
3.3	<b>“A fila é da dama”: reflexões sobre a dinâmica das filas na Junina Babaçu ..</b>	114
3.3.1	<b><i>Quem é dama?</i> .....</b>	114
3.3.2	<b><i>“Quer dançar em um lugar bom?”</i> .....</b>	120
3.3.3	<b><i>Centralidade feminina e as trocas</i> .....</b>	124
4	<b>O QUE SIGNIFICA SER JUNINA BABAÇU? .....</b>	127
4.1	<b>Desafios de dançar na “maior quadrilha do Brasil” .....</b>	127

<b>4.1.1</b>	<i>Entre a fuga e o pertencimento</i> .....	135
<b>4.2</b>	<b>A visibilidade, o reconhecimento e o impacto pessoal de ser brincante da Junina Babaçu .....</b>	142
<b>4.2.1</b>	<i>A dádiva de ser um “produto”</i> .....	148
<b>4.3</b>	<b>Identidade, diferença e renovação na Junina Babaçu .....</b>	149
<b>4.3.1</b>	<i>Os caminhos das desistências na quadrilha</i> .....	150
<b>4.3.2</b>	<i>Fragmentação e unidade na Junina Babaçu</i> .....	152
<b>5</b>	<b>DESCRIÇÃO DA COMPETIÇÃO VIVENCIADA PELOS PARTICIPANTES DA JUNINA BABAÇU .....</b>	156
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	176
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	184
	<b>ANEXO 1 – TABELA DE INFORMAÇÕES SOBRE OS INTERLOCUTORES .....</b>	187

## 1. INTRODUÇÃO

A festa junina configura-se como uma das principais expressões culturais e celebratórias do Brasil. Um estudo realizado pela empresa JLeiva Cultura e Esporte<sup>1</sup> revelou que, em 2023, esse foi o evento cultural mais frequentado do país, com 78% da amostra de 19.500 entrevistados nas 27 capitais brasileiras participando de suas celebrações. Dentre os vários elementos que compõem o ambiente da festa junina, a quadrilha junina<sup>2</sup> destaca-se para muitas pessoas como uma de suas expressões centrais, conforme aponta a antropóloga Luciana Chianca (2006). Por fazer parte de um campo festivo tão expressivo e ser dançada em todo o território brasileiro, é comum que ela se manifeste em diferentes formatos e estilos, oriundos dos contextos socioculturais dos locais onde está inserida. Alguns desses formatos são: as quadrilhas improvisadas, as escolares, as religiosas e as competitivas – estas últimas, as competitivas, são as que detêm o foco de meus esforços de pesquisa devido à sua capacidade de mobilização social.

Somente no estado do Ceará, em 2024, conforme representantes das duas principais federações de quadrilhas juninas do estado<sup>3</sup> - Federação de Quadrilhas Juninas do Ceará (FEQUAJUCE) e União Junina –, estavam ativos 275 grupos competitivos: 202 federados à primeira e 73 à segunda, além dos grupos independentes – aqueles que não estão federados a nenhuma das duas. Considerando toda a extensão do território brasileiro, esses números tornam-se ainda mais expressivos. Assim, a quadrilha junina pode ser entendida como uma manifestação diversa que mobiliza várias pessoas em sua realização. A partir dessas considerações, esta pesquisa propõe uma etnografia dos ensaios da quadrilha Junina Babaçu, de Fortaleza (CE), para refletir sobre a existência ou não do sentido de identidade coletiva e de

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/pesquisa-sobre-habitos-culturais-nas-capitais-revela-desafios-e-oportunidades-para-o-setor>. Acesso em 02 de fevereiro de 2025.

<sup>2</sup> A dança, executada por pares de brincantes – termo utilizado pelos participantes para designar aqueles que assumem os papéis de damas e cavalheiros –, organiza-se em filas e colunas que seguem coreografias específicas. Como ressalta Carlos Rueda (2006), a quadrilha é resultado da fusão de elementos como música, drama, literatura e dança. Em seu formato tradicional, ela representa um casamento encenado, em que a dança atua como celebração coletiva desse ritual.

<sup>3</sup> O estado do Ceará conta quatro federações de quadrilhas juninas (também chamadas de entidades por alguns): FEQUAJUCE (Federação de Quadrilhas Juninas do Ceará), União Junina, FEJUC (Federação dos Eventos Juninos do Estado do Ceará) e MOJUNI (Movimento Junino do Interior). Elas surgem a partir da sociedade civil para organização do meio competitivo de quadrilhas juninas. Nelas, os grupos, jurados e promotores de eventos podem se filiar para participar e promover festivais competitivos de quadrilhas juninas. As federações são responsáveis também por organizar, a partir das filiações de jurados, cursos de formações para avaliadores. Esses acontecem, geralmente, entre o mês de fevereiro e maio. Por esse motivo, os eventos precisam também se filiar às entidades, pois todos os festivais precisam ter avaliadores capacitados para a função e somente as federações podem realizar essas formações.

pertencimento entre seus brincantes e, se positivo, compreender como esse pertencimento se insere no campo festivo do qual a dança faz parte.

A escolha da Junina Babaçu como campo empírico para o presente estudo, assim como os questionamentos que o fundamentam, remontam ao meu encontro com a quadrilha junina ainda durante minha graduação em Design-moda na Universidade Federal do Ceará. Em 2018, a manifestação já havia sido adotada como tema de pesquisa para minha monografia, que investigou como a moda, enquanto fenômeno social, influenciou, historicamente, e continuava influenciando a quadrilha junina. Não entrarei em detalhes teóricos sobre esta pesquisa anterior<sup>4</sup>, pois o objetivo aqui é apenas destacar como o objeto deste estudo emergiu dessa experiência.

Na pesquisa no âmbito da moda, realizada em parceria com uma quadrilha de grande porte<sup>5</sup> de Fortaleza, percebi que o ambiente do grupo junino é composto por diversos atores sociais – diretores, fornecedores, acompanhantes, fãs, brincantes, políticos, produtores de eventos, entre outros. Como meu foco era a produção do espetáculo, meus principais interlocutores naquele momento foram os responsáveis pela criação e execução de seus elementos. A experiência em campo durou todo o ciclo junino<sup>6</sup> de 2019, e, durante a convivência com o grupo, notei que suas práticas eram carregadas de simbolismos<sup>7</sup> e

<sup>4</sup> Para mais detalhes ver Matos (2021). Além da monografia, o trabalho de campo constituiu também um documentário de longa duração intitulado “Meus Botões”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j0cShN82DbY&t=643s>.

<sup>5</sup> Na realidade fortalezense as quadrilhas juninas são divididas entre grande, médio e pequeno porte. Essa distinção considera a quantidade de pares e a estrutura física e financeira que os grupos dispõem para a realização de seus espetáculos.

<sup>6</sup> Ciclo junino é uma categoria êmica utilizada pelas pessoas que fazem parte do movimento junino para se referir ao período de atividades da quadrilha junina. Esse período é dividido em três momentos: começa com o desenvolvimento do espetáculo, com pesquisas e planejamentos feitos pelos diretores no período que vai de outubro à dezembro; no segundo momento, de janeiro à junho, acontece o período de ensaios, momento em que os brincantes são introduzidos nos fazeres; e por fim, tudo finaliza com o período de competições/apresentações, que vai de junho a agosto. Esses fazeres acontecem anualmente em âmbito privado e público, se iniciando por volta de outubro e finalizando no mês de agosto. A ideia de privado se vale de alguns níveis: devido à competição, existem as atividades privadas, como os ensaios realizados somente para participantes do espetáculo e pessoas autorizadas; mas também existem as atividades privadas aos próprios brincantes, como as decisões e detalhes sobre o tema do espetáculo, roupas, etc. Por mais que haja essa divisão por parte de seus participantes, essas atividades acontecem também de forma orgânica: o período de pesquisa e planejamento acontece durante todo o ciclo, os ensaios acontecem mesmo depois de se iniciar o período de competições, e as apresentações podem se estender para além do mês de agosto – como ocorreu em 2022, que duraram até outubro.

<sup>7</sup> Símbolos aqui são vistos na mesma ótica que Victor Turner (2015), como sistemas dinâmicos sociais e culturais que perdem e acumulam significados ao longo do tempo e se alteram em formação.

constituíam um ritual<sup>8</sup>: o que eu estava presenciando era um processo, que ocorria anualmente, para construção de um espetáculo de quadrilha junina.

Devido às dinâmicas de atividades públicas e privadas que fazem parte da feitura da quadrilha, não tive acesso a todo o processo; minhas experiências junto ao grupo aconteceram somente em seus ensaios e apresentações. Os ensaios foram a etapa mais longa que vivenciei, eles ocorreram de janeiro a junho de 2019, todos os fins de semana e feriados daquele ano. Em seus espaços eu conseguia ter um olhar mais focado, pois ali as interações sociais estavam recortadas espacialmente e temporalmente. Durante o período de apresentações, por acontecerem em grandes festas juninas, os participantes da quadrilha chegavam em horários diferentes, ficavam espalhados, se reuniam momentos antes da dança e, após a apresentação, se dispersavam novamente.

Dante disto, mesmo que naquele momento o foco do trabalho fosse outro, os ensaios me despertaram um grande interesse de pesquisa, pois na medida em que me aprofundava em suas dinâmicas, percebia que em seus espaços não ocorria apenas a construção coreográfica, mas era também um ambiente de construção simbólica e afetiva. Naquele local os sujeitos e a própria coletividade se forjavam e se transformavam constantemente; as pessoas interagiam, faziam amizades, inimizades, negociavam suas permanências na quadrilha, construíam estratégias para ocupar locais de status, as hierarquias eram acentuadas, os conflitos apareciam. O momento de preparação da quadrilha era um grande fluido simbólico daquela experiência.

Nos ensaios, percebi também que um certo sentido de vinculação emergia a partir de representações simbólicas compartilhadas coletivamente. Frases como “temos as mais belas damas do Brasil” ou “nossa estilo de dançar é diferente” eram ditas constantemente, revelando estratégias de construção de uma identidade<sup>9</sup> coletiva para o grupo – ao mesmo tempo a diferença era reafirmada. Essas estratégias manifestavam-se tanto nos discursos oficiais proferidos pelos dirigentes, que passavam a ser reproduzidos por parte dos brincantes, quanto em práticas cotidianas, como com o uso obrigatório de camisas padronizadas nos espaços em que a identidade do grupo estava em evidência – o uso dessa “farda” era obrigatório nos

---

<sup>8</sup> Aqui trato o ritual conforme descrito por Mariza Peirano (2001): eventos especiais mais formalizados e estereotipados, definido por aqueles que o vivenciam, cujo funcionalidade segue uma ordem que os estrutura, tem um propósito de realização coletiva com propósito definido e também uma percepção de que eles são diferentes do cotidiano.

<sup>9</sup> Aqui considero o sentido de identidade empregado por Kathryn Woodward (2005) e Stuart Hall (2006), que a comprehende como emergida das interações sociais e culturais, sendo constantemente feita e refeita em seus contextos de convivência. A identidade, nesse sentido, se faz em uma perspectiva relacional, situacional, fluida e não homogênea.

ensaios. A rivalidade com outras quadrilhas também era um importante mecanismo para criar esse senso de vinculação.

Em contraste com essa construção de identidade coletiva, um contexto mais plural se apresentou a mim nesse processo. À medida que minha imersão nas dinâmicas da quadrilha se aprofundava, os laços com os brincantes tornavam-se mais estreitos. Foi no convívio com essas pessoas e suas vivências na quadrilha – que frequentemente eram compartilhadas comigo em tom de desabafo – que surgiram algumas inquietações que constroem esta pesquisa. Era comum que, em tom de orgulho, as pessoas falassem sobre suas trajetórias, em quais grupos já haviam dançado, como passaram a dançar no que estavam, há quanto tempo participavam dele, etc.

Esse assunto me chamou a atenção para o fato de que existia uma alta mobilidade dos brincantes entre os grupos juninos. Poucas pessoas, naquela realidade, não tinham experiência prévia com a dança junina; igualmente, poucas pessoas tinham uma longa trajetória com o grupo no qual aquela pesquisa estava sendo realizada. Nesse contexto, direcionando o olhar para os brincantes, a interação entre veteranos – já “iniciados” nas dinâmicas da quadrilha e integrados à estrutura do grupo – e novatos – aqueles em processo de adaptação à nova conjuntura –, despertou minha atenção. Isso porque o encontro desses dois perfis durante os ensaios – momento de construção e reafirmação do espetáculo e da identidade do grupo –, simbolizava o pertencimento tanto em sua formulação quanto em sua prática.

Com isso, eu já tinha um direcionamento de pesquisa. Quando saí da graduação e construí o projeto de pesquisa para ingressar no mestrado em Antropologia, a intenção era permanecer trabalhando com o mesmo grupo, pois ali os vínculos já haviam sido construídos e com isso a relação etnográfica seria facilitada. Devido ao trabalho anterior ter sido meu primeiro contato com uma quadrilha junina para fins acadêmicos e eu não conhecer outras realidades, logo na primeira reunião de orientação, foi solicitado por minha orientadora que eu me abrisse a outros grupos. Assim fiz. No início de 2023, do período de 23 de março a 10 de junho, passei a visitar os ensaios de cinco grandes grupos de Fortaleza – mediante negociações prévias, em razão da privação de informações devido ao caráter competitivo das apresentações.

Nesses encontros fiz uma pesquisa exploratória, observando o cenário dos brincantes naqueles espaços e como a quadrilha se apresentava em termos de identidade coletiva. Visitei dois ensaios de cada grupo e, posteriormente, participei dos bastidores dos eventos de estreias competitivas produzidos por cada um deles. Essa experiência foi importante para que eu pudesse mapear alguns caminhos e estratégias para a realização da pesquisa e tomar algumas

decisões; a principal delas é que prosseguiria somente com a quadrilha Junina Babaçu. Isso se deu, principalmente, por ter percebido uma maior abertura para continuar a pesquisa junto às suas atividades, mas também porque as questões percebidas nos outros grupos, mesmo que de forma rápida e preliminar, também eram encontradas naquele escolhido como campo empírico para esta dissertação.

Desde os primeiros encontros, notei uma certa influência da Junina Babaçu sobre os outros grupos que visitei – inclusive, com o que eu já havia frequentado. As pessoas comentavam sobre suas músicas, as tensões que aconteciam entre seus participantes, o tema que a quadrilha trabalharia naquele ano, etc. Essa influência, de certa forma, também agia sobre a própria Junina Babaçu: ainda nos primeiros contatos com os ensaios do grupo, percebi a questão da “profissionalidade” – termo usado pelos próprios dirigentes do grupo – como central. Ali eles buscavam a “perfeição” em seus fazeres, motivados pela ideia de serem muito observados pelos seus competidores e, em alguns casos, até copiados.

Por mais que as experiências da pesquisa anterior tenham me dado os *insights* para construir o caminho que me trouxe a esta dissertação, a realidade experimentada junto a Junina Babaçu, ainda em 2023, já me revelava elementos que construíam um campo simbólico diferente ao que eu estava familiarizado e, automaticamente, uma experiência de ensaios distinta. A dualidade entre identidade coletiva e individual, mediada pelo sentido de pertencimento desenvolvido pelos brincantes, se uniu à curiosidade de entender como se davam as dinâmicas de construção de espetáculo naquele novo grupo e fizeram emergir as seguintes questões: que elementos associados ao contexto de construção de espetáculo da quadrilha Junina Babaçu colaboraram com a adesão dos brincantes a uma identidade coletiva? Como esses elementos são produzidos e reforçados durante os ensaios? Em que medida essa adesão se sustenta, considerando a rotatividade constante dos brincantes?

## Perspectivas teóricas

Em diálogo com uma perspectiva simbólica, como já adiantado ao longo do texto, me valho de teorias do ritual e da identidade para fundamentar as discussões que surgirão no decorrer da pesquisa. O ritual será analisado a partir de autores clássicos como Arnold Van Gennep (2011) e Victor Turner (1974, 2008 e 2015) e contemporâneos como Mariza Peirano (2001) e Maria Laura Cavalcanti (2018 e 2020). Me inspiro na abordagem de Turner (1974),

que reconhece Gennep (2011) como pioneiro na análise processual do ritual<sup>10</sup>, especialmente em sua teoria dos ritos de passagem.

Para Gennep (2011), os ritos de passagem são práticas que transformam o status social determinado de uma pessoa a outro igualmente determinado. Nesse processo transformador da passagem, os participantes desse ritual passam por três etapas: os ritos preliminares (de separação), os ritos liminares (de transição) e os ritos pós-liminares (de agregação). A forma como a análise da realidade vivida é conduzida por Gennep (2011) apresenta com clareza o teor processual do ritual, e me leva a enxergar o cenário da quadrilha também dessa forma: primeiro se planeja, depois se prepara e, por fim, se obtém um novo espetáculo.

Turner (2015) agrupa a essa visão os conceitos de *liminaridade* e *liminoide*. No processo do rito de passagem em sociedades pré-industrialização, o liminar é a fase de transição, nela os indivíduos não são mais aqueles que eram, mas também ainda não são aqueles que almejam ser; eles experimentam um lazer/brincadeira oriundo de uma “não estrutura” que é um trabalho ritual contínuo. Os liminoides são considerados por Turner como atividades análogas à *liminaridade*, mas em sociedades pós-industriais, elas estão diretamente ligadas à ideia de lazer, porém aqui como um lazer separado do trabalho. Enquanto na fase de *liminaridade* as pessoas experimentam uma *antiestrutura*, no qual o processo de sair de seus status anteriores faz com que elas saiam temporalmente da estrutura, no estado *liminoide* o lazer representa também uma não estrutura, uma liberdade das obrigações cotidianas, se abrindo para participar ou criar novos mundos simbólicos, transcender as limitações sociais estruturais.

Turner (1974), também discute a ideia de ritos fixados pelo calendário. Eles ocorrem em datas fixas, seguem uma sequência predefinida de ações simbólicas, envolvem a coletividade em suas práticas compartilhadas e servem como forma de reforçar a memória e a identidade coletiva. Nesses rituais, fixados em um momento de *liminaridade* ou *liminoide*, as pessoas são “colocadas para cima”, elas tendem a elevar os “baixos status” de forma temporária, antes de devolver essas pessoas ao seu estado permanente de humildade, promovendo, assim, uma *reversão de status*. Esse pensamento se apresenta como interessante, pois autores como Luciana Chianca (2007) e Hayeska Barroso (2020), indicam serem as zonas periféricas os setores de ocupação urbana da população quadrilheira.

---

<sup>10</sup> O processo, o curso do ritual, é visto como “o curso geral da ação social” (Turner, 2008, p. 27).

Nesse sentido, tomarei como ponto de partida olhar para os ensaios como rituais de preparação, os observando pelas lentes processuais. O *liminoide* e a perspectiva de *reversão de status* presentes nos ritos sazonais, servem como um panorama inicial para observar a realidade dos brincantes na quadrilha. A intenção aqui não é tratar essas teorias como algo fixo na experiência vivida na quadrilha Junina Babaçu, pelo contrário, a ideia é que coloquemos essas teorias em contraste com as situações empíricas observadas no grupo e, caso necessário, possamos expor os tensionamentos que possam existir.

A perspectiva ritual, como defendida por Maria Laura Cavalcanti (2020), nos leva a tentativas de compreender a ação humana em seus atos, gestos, corpos e os significados de suas expressões. Os eventos, processos e complexas sequências de ações que entendemos nos rituais são, antes de qualquer coisa, dispositivos de simbolização: o que buscamos com essa abordagem é “a elucidação da natureza simbólica da ação humana” (Cavalcanti, 2018, p. 10). A autora também enfatiza a importância da dimensão vivida desses rituais. Na situação aqui estudada esta dimensão será observada nos processos do ensaio, que também podem exigir roupas especiais, gestos, falas específicas e, principalmente, um outro participante do ritual. A afetividade tem um local fundamental nesse processo, “uma experiência humana que está aquém da linguagem verbal, e mesmo da expressão social das emoções e sentimentos” (Cavalcanti, 2020, p. 16).

Aproximando a discussão sobre a forma como olharei o processo ritual nos ensaios da quadrilha Junina Babaçu, a antropóloga Mariza Peirano (2001) apresenta um pensamento chave para a construção desta pesquisa. A autora salienta que não compete a nós, antropólogos, definir o que são os “rituais” ou “eventos especiais”, eles são demarcados em termos etnográficos e suas definições só podem ser relativas – nunca absolutas. Diz ainda que a nós só cabe a sensibilidade de detectar o que são e quais são esses eventos especiais para aqueles que vivenciam as realidades pesquisadas. Peirano (2001), assim como Cavalcanti (2020), explicita que focar nos rituais é tratar da ação social que é capaz de revelar visões de mundo dominantes em determinados grupos. Dessa forma, entendo que o olhar ritual ajudará a entender como as pessoas criam sentidos nos fazeres da quadrilha e constroem um sentido de coletividade naquele espaço.

Quanto ao tema da identidade, este será pensado, especialmente, a partir de Stuart Hall (2006) e Kathryn Woodward (2005). Em uma perspectiva clássica, o relativismo cultural de Franz Boas já apontava que a identidade não pode ser reduzida a categorias universais, mas

precisava estar em contextualização<sup>11</sup>. A partir de Hall (2006), me valerei de sua teoria na referência às identidades fragmentadas, um importante elemento para perceber como a identidade coletiva e individual dos brincantes dialogam na realidade da quadrilha Junina Babaçu.

A noção de fragmentação elaborada pelo autor emerge a partir de uma análise da contemporaneidade e da compreensão de que a identidade de um indivíduo é plural e dinâmica. Hall (2006) propõe uma divisão da identidade em três momentos históricos: o sujeito do Iluminismo, que possui uma identidade centralizada e unificada; o sujeito sociológico, que concebe a identidade a partir da noção de alteridade, ou seja, "se eu sou bom, é porque o outro é ruim"; e o sujeito pós-moderno, influenciado principalmente pela globalização, que é formado por diversas identidades, muitas vezes contraditórias, assumindo diferentes papéis em diferentes contextos. Dessa forma, a fragmentação está diretamente ligada ao sujeito pós-moderno, caracterizado por um hibridismo e pela coexistência de múltiplas identidades.

Outra perspectiva que inspira a construção desta dissertação no que tange a identidade é a de Woodward (2005). A autora propõe uma análise das identidades a partir da marcação da diferença, destacando como essas se constroem e se legitimam por meio de processos simbólicos classificatórios. Woodward (2005) demonstra que a identidade não é uma essência pré-determinada, mas o produto de relações em que o “eu” se define de forma relacional. A autora deixa clara essa visão em seu texto sobre a situação dos sérvios e croatas, na qual a identidade coletiva croata precisa de algo fora dela para existir, uma identidade que ela não é. Assim, essa ideia de si é marcada pela diferença, que a própria reconhece como problemática: “A diferença é sustentada pela exclusão: se você é sérvio, você não pode ser croata, e vice-versa” (Woodward, p. 9). Nesse cenário, elementos do cotidiano adquirem o papel de significativos que não apenas reforçam o pertencimento, mas também estabelecem fronteiras e exclusões entre grupos.

As ideias da autora podem encontrar intersecção com os ensaios da quadrilha Junina Babaçu, na medida em que percebemos que a identidade dos brincantes pode se manifestar por meio da negociação de cargos, do reconhecimento individual e das expectativas coletivas. Assim como Woodward destaca a importância dos sistemas simbólicos na delimitação das

---

<sup>11</sup> Aqui me apoio nas teorizações de Richard Bauman e Charles L. Briggs (2008), que ao debater sobre performance na linguagem e vida social, entendem que “contextualização”, enquanto teoria, se trata de uma mudança da noção “contexto”, pautada em uma falsa objetividade, para uma perspectiva que centraliza uma ideia de “indicadores de contextualização” que mostram os elementos utilizados pelos participantes da interação social em uma perspectiva específica.

identidades, os elementos simbólicos presentes na quadrilha – como os uniformes padronizados e os discursos que marcam a coletividade, por exemplo – evidenciam a construção de um "eu" relacional, que se define na medida em que se diferencia e dialoga com o grupo. Com isso, se enfatiza o caráter processual e transformador da identidade, no qual os sistemas culturais, as práticas do cotidiano e os rituais interagem para moldar e renovar o ser.

Essa perspectiva revela a dimensão essencialmente social e política da identidade, evidenciando como relações de poder, disputas simbólicas e a mobilização de elementos históricos e culturais se articulam para produzir e transformar os sujeitos. Nesse campo de práticas e significações, a identidade se configura como um espaço em aberto, em que o indivíduo e o coletivo se entrelaçam sem oferecer respostas definitivas, mas abrindo caminhos para a compreensão das complexas relações de pertencimento. A experiência vívida nos ensaios da quadrilha, assim, torna-se uma janela para explorar os dispositivos simbólicos que transformam elementos aparentemente banais em marcadores de diferenciação, convidando a uma reflexão contínua sobre como os significados se produzem, se transformam e se ressignificam em contextos culturais em permanente reconfiguração.

Hall (2006) está inserido na perspectiva de estudos culturais que tem raízes na Escola de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS), fundada em 1964 na Universidade de Birmingham, no Reino Unido. Ele foi um dos principais teóricos associados a essa escolha, defendendo que a cultura é um campo de luta e negociação, na qual os significados são constantemente produzidos, contestados e transformados. A perspectiva da identidade, nesse sentido, é vista sob a luz das lutas minoritárias, especialmente associadas a raça, etnia e gênero. Woodward (2005), embora não seja diretamente ligada à CCCS, também está associada à linha de pensamento dos Estudos Culturais, especialmente por suas pesquisas direcionadas a questões de gênero. Os dois se encontram também em uma perspectiva pós-estruturalista, em que as identidades são construídas por meio de sistemas simbólicos e relações de poder, produzidas através da diferença e sustentada por discursos culturais.

Nesta pesquisa, essas abordagens serão articuladas de maneira a perceber tanto a construção coletiva da identidade do grupo quanto a negociação individual dos brincantes. Woodward (2005) possibilita a compreensão de como a identidade da quadrilha se estrutura simbolicamente e agencia seus membros, impondo valores, regras e pertencimentos. Hall (2006), por sua vez, embora parte de um local teórico muito próximo de Woodward (2005), entendendo a cultura como relacional, fluida, construída a partir de um campo simbólico

específico, pode contribuir, por sua perspectiva da identidade fragmentada, com o entendimento de como os brincantes relacionam suas identidades fora do ambiente junino com as demandas da quadrilha. Assim, a identidade será abordada nesta pesquisa como um campo de disputas e significações que opera simultaneamente em níveis estruturais e individuais.

Ao entrelaçar as lentes de Van Gennep (2011), Turner (1974, 2015), Cavalcanti (2020) e Peirano (2001) sobre ritual com as reflexões de Hall (2006) e Woodward (2005) sobre identidade, esta pesquisa abre caminho para explorar como os processos de preparação do espetáculo da Junina Babaçu operam como arenas de negociação simbólica, no qual gestos, trajes e discursos preparam o espetáculo e moldam um campo de tensões entre o individual e o coletivo. Se, por um lado, a estrutura processual dos ritos de passagem de Gennep (2011) e a dinâmica liminoide de Turner (2015) sugerem uma ritualização do lazer como espaço de inversão temporária, por outro, a mobilidade dos brincantes entre grupos e a constante reafirmação de rivalidades desafiam noções estáticas de pertencimento.

Como as camisas padronizadas, as hierarquias acentuadas nos ensaios e o “profissionalismo” buscado pela Babaçu, ou quaisquer outros elementos que a empiria de suas ações apresentar, dialogam com a identidade fragmentada proposta por Hall (2006)? E de que modo a demarcação de diferenças proposta por Woodward (2005) – seja em relação a outros grupos, seja entre veteranos e novatos – se articula com a afetividade descrita por Cavalcanti (2020)? A proposta, como alerta Peirano (2001), não é encerrar a realidade em modelos teóricos, mas permitir que as práticas observadas na Junina Babaçu questionem as próprias categorias analíticas: até que ponto a *reversão de status* formulada por Turner (1974) faz sentido em um contexto periférico marcado por competição e busca de visibilidade? Ou como a fluidez identitária, típica de um grupo com rotatividade constante, tensiona a noção de ritual como dispositivo de coesão?

Ao invés de respostas, este estudo oferece um campo de interrogações, em que teorias e empiria se entrelaçam para revelar não apenas como os brincantes fazem a quadrilha, mas como, ao fazê-la, reinventam-se – vestindo roupas que os transformam, repetindo gestos que os conectam e disputando lugares em um palco efêmero, porém profundamente significativo. Este trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro, me proponho a apresentar a Junina Babaçu, sua relação com o tema apresentado em 2024 e como acontece seu processo de construção do espetáculo. No segundo capítulo, será debatida a realidade dos brincantes: a situação de novatos e veteranos, as disposições financeiras que precisam ser feitas por eles, as

estratégias para se fixarem diante das hierarquizações do grupo de damas e cavalheiros que ocupam. Já no terceiro capítulo será discorrido sobre noções de pertencimento que permeiam as experiências dos brincantes: os desafios do “profissionalismo”, os status e reconhecimentos obtidos a partir da pertença e a perspectiva da rotatividade e a adesão à identidade coletiva. Por fim, no quarto capítulo, trarei uma descrição de duas competições realizadas pela Junina Babaçu. A ideia nesse capítulo é apresentar um panorama geral da ação festiva da quadrilha como ponto final do processo ritualístico de construção do espetáculo do grupo. No segundo capítulo

### **Caminhos metodológicos**

Quanto a este ponto, buscarei explicitar as ideias e estratégias utilizadas para a construção deste trabalho. Mariza Peirano, ao refletir sobre o fazer antropológico, apresenta uma das ideias que fundam minhas perspectivas de pesquisa:

A antropologia talvez seja, entre as ciências sociais, paradoxalmente, a mais artesanal e a mais ambiciosa: ao submeter conceitos preestabelecidos à experiência de contextos diferentes e particulares, ela procura dissecar e examinar, para então analisar, a adequação de tais conceitos (Peirano, 1995, p. 16).

Como destaca Cardoso de Oliveira (1998), a pesquisa antropológica é marcada pela sinuosidade – um movimento de adaptação contínua às adversidades do campo e às mudanças de percepção que ele impõe. É nesse processo, entre tropeços e reinvenções, que o fazer antropológico, ao meu ver, se aproxima da artesania proposta por Peirano (1995): menos como um desafio deliberado a conceitos estabelecidos, e mais como uma abertura às tensões que a realidade social (neste caso, os ensaios da Junina Babaçu) provoca nas teorias consolidadas.

Como afirma Peirano (1995), valendo-se da ideia de que “a antropologia estuda problemas e não povos (Evans-Pritchard), e de que os antropólogos não estudam aldeias, mas em aldeias (Geertz) (Peirano, 1995, p. 18). Apesar de eu ser atravessado por pensamentos pós-coloniais e reflexivos, reconheço, como Peirano (1995), que a progressão da antropologia está na substituição, pouco a pouco, de determinados conceitos por outros mais adequados, por serem mais abrangentes. Assim, mesmo dialogando com essas abordagens da escola pós-moderna, não posso negar as contribuições de autores vistos como clássicos da disciplina – como Geertz, Evans-Pritchard e tantos outros –, cujas bases permitiram que chegássemos às discussões atuais. Afinal, como afirma Peirano (1995), teoria e história da disciplina

são indissociáveis – e é nesse diálogo entre o clássico e o novo que esta pesquisa se insere, pronta para deixar-se transformar pelas contradições que a Babaçu, em seus ensaios, poderá revelar.

Do ponto de vista metodológico, a antropologia se configura como uma disciplina essencialmente qualitativa, que valoriza métodos e técnicas tradicionalmente associados a essa abordagem. Para tal, optei pela etnografia, escolhida por sua adequação ao objeto de estudo e à minha trajetória pessoal. A quadrilha junina, enquanto manifestação cultural, já integrava minha trajetória há algum tempo, seja por envolvimento profissional ou por interesse pessoal. Assim, conforme mencionado anteriormente, foram escolhidos como campo empírico os ensaios da quadrilha Junina Babaçu para o espetáculo de 2024.

Contudo, ao adentrar o campo como pesquisador, percebi que a fronteira entre "ser quadrilheiro<sup>12</sup>" e "ser etnógrafo" nem sempre era nítida. Em muitos momentos, sobretudo durante a rotina repetitiva dos ensaios, era necessário um esforço consciente para manter o olhar antropológico, já que a familiaridade com o contexto me levava a agir mais como espectador do que como pesquisador. Essa dualidade envolveu fatores pessoais, dinâmicas próprias do universo junino e a assimilação de saberes antropológicos, além de outros elementos que se entrelaçavam no cotidiano da pesquisa.

Como bem coloca Peirano (1995, p. 22), a experiência de campo é moldada por múltiplos fatores: a biografia do pesquisador, as escolhas teóricas, o contexto sociohistórico e as situações imprevisíveis que surgem no dia a dia da interação entre pesquisador e as pessoas que vivenciam o campo. No meu caso, essa complexidade se intensificou quando passamos – eu e minha orientadora – a fazer uma pesquisa exploratória, percebendo o contexto de outros grupos para que pudéssemos decidir onde realizaríamos a pesquisa. Tal cenário tensionou minhas identidades de pesquisador e quadrilheiro, exigindo diálogos delicados com os diretores dos grupos. Após esclarecer os objetivos do estudo, essa etapa foi superada.

Paralelamente ao trabalho de campo, eu cursava disciplinas do mestrado e me aprofundava nos estudos antropológicos. Por vir de outra área – a moda –, esse processo gerou certa confusão teórica inicial, já que eu me via constantemente capturado por diferentes

---

<sup>12</sup> Thiago Castro (2018) entende como “meio quadrilheiro” o movimento composto pelos grupos de quadrilhas juninas, no qual se inserem dançarinos, coordenadores de grupos, seguidores, admiradores da manifestação e afins. Pegarei a definição de Castro de empréstimo, para, ao longo do texto, tratar como quadrilheiros as pessoas que se inserem nesse espaço: dançarinos ou brincantes, coordenadores dos grupos, fãs, admiradores da manifestação e afins.

perspectivas e autores. Aos poucos, essa confusão se dissipou e as escolhas teóricas foram feitas pouco a pouco. Quando decidimos, eu e minha orientadora, concentrar o trabalho na Junina Babaçu – pelas razões já mencionadas –, essa decisão trouxe novos desafios. O grupo no qual eu havia atuado anteriormente era rival competitivo direto da Junina Babaçu. Novamente, precisei negociar minha posição – inclusive comigo mesmo –, explicando minha condição de pesquisador e buscando legitimidade para atuar no novo espaço.

Peirano (2014), ao refletir sobre sua experiência de recadastramento eleitoral, questiona-se se estava simplesmente atualizando o seu cadastro ou fazendo uma etnografia – e, com isso, destaca que a pesquisa de campo não tem um início ou fim demarcados, mas depende da capacidade de estranhamento e da disposição para examinar eventos que nos surpreendem. Para a autora, “é assim que nos tornamos ‘nativos’/etnógrafos” (Peirano, 2014, p. 379). Ao longo da pesquisa, passei a me enxergar também sob essa ótica de “nativo/etnógrafo”, transitando entre a imersão no universo da quadrilha e o distanciamento crítico necessário à análise antropológica.

A pesquisa de campo realizada, como destacou Vagner Silva (2006), também se constitui a partir dos livros que fundam o tema investigado e dos relatos de experiência que nos alcançam. Nessa perspectiva, o campo ultrapassa o espaço físico da coleta de dados, sendo entendido como o universo no qual os questionamentos são formulados e, por meio de metodologias, respondidos. Trata-se, portanto, de uma construção multidimensional que engloba a imersão nos ensaios da Junina Babaçu, a revisão bibliográfica sobre os temas correlatos à pesquisa, os diálogos formais e informais com integrantes do grupo, e também nos ambientes digitais – como grupos de WhatsApp dedicados à organização do espetáculo e do cotidiano da quadrilha.

Nesse sentido, o trabalho empírico foi realizado em múltiplas frentes. Mesmo que me visse em momentos de conflito entre minhas identidades de pesquisador e quadrilheiro, o foco da investigação sempre prevaleceu quando situações de estranhamento emergiam. Esses eventos, como define Peirano (2014), constituíam o cerne da etnografia e frequentemente me levavam a reflexões profundas. Muitas vezes, quando retornava dos ensaios, eu dedicava horas a discussões com meu namorado sobre questões que haviam surgido. Quando não havia a possibilidade de diálogo, eu recorria à escrita, registrando minhas observações e inquietações. Tais vivências, somadas à formação teórica acumulada no mestrado, foram reconfigurando a pesquisa e definindo a abordagem teórico-metodológica que orientou o trabalho.

Inspirado nas construções teóricas de Peirano (2014), não comprehendo a etnografia apenas como método, pois uma boa etnografia é também contribuição teórica. Em minhas práticas etnográficas, me encontro também com as contribuições de Ruth Cardoso (1986), que afirma que é no caráter descritivo da antropologia que reside sua capacidade de revelar perspectivas divergentes e oferecer um material provocativo para repensar a realidade social. Assim, a descrição das experiências vividas no ambiente da Junina Babaçu, articulada às teorias dos autores escolhidos como referenciais abriu caminhos para construções teóricas frutíferas.

Um pensamento que muito me toca é o de James Clifford (2016). Para além da atenção à escrita – aspecto igualmente relevante em minha prática –, o conceito de *verdades parciais* ocupa centralidade em minhas percepções etnográficas. Não ambiciono esgotar nenhum dos temas aqui abordados: a própria consciência de que minhas lentes permeiam a construção deste trabalho já é, em si, um reconhecimento da parcialidade inventiva que caracteriza as verdades aqui apresentadas. O processo de seleção dos elementos que compõem esses olhares é, inevitavelmente criativo e situado – contudo, não menos científico por isso.

As situações etnográficas desta pesquisa foram vivenciadas principalmente durante o período de ensaios da quadrilha em 2024, realizados de janeiro a julho, com marcos como o Primeiro Ensaio, a Pré-estreia e a Estreia da quadrilha – eventos promovidos pelo grupo em momentos específicos de sua preparação. Embora os primeiros contatos com o grupo tenham ocorrido ainda em 2023, foi nesse período intenso de ensaios que a pesquisa ganhou densidade, consolidando-se por meio da imersão cotidiana. O trabalho seguiu rigorosamente a técnica da observação participante.

Inicialmente, restrita ao papel de observador, minha atuação transformou-se à medida que constituía laços com o grupo: passei a engajar-me ativamente nas atividades, culminando na criação de um figurino para o espetáculo. Paralelamente, apoiava os brincantes em ações cotidianas: segurava pertences durante ensaios, auxiliava os brincantes a vestir-se e, nos eventos que ocorreram, oferecia suporte logístico (água, alimentos, etc.). Essas práticas foram fundamentais para construir confiança e estabelecer uma relação de reciprocidade com a Junina Babaçu e com seus participantes. Embora o foco estivesse nos brincantes – cujas realidades são de importância central na pesquisa –, minha atuação estendeu-se também aos diretores, com quem passei a colaborar diretamente, negociando papéis e expectativas no âmbito do grupo.

Uma das técnicas centrais desse processo foi a realização de entrevistas. Contudo, um desafio comum a pesquisadores que atuam em grupos numerosos se impôs: a quadrilha junina Babaçu contava com 139 brincantes. Como selecionar interlocutores em um universo tão amplo? Durante os ensaios, aproximei-me de muitos participantes, mas mesmo utilizando a proximidade relacional como critério inicial, outro obstáculo emergiu: a heterogeneidade do grupo. A Babaçu reúne indivíduos cisgênero, transsexuais e não binários; heterossexuais, homossexuais, bissexuais e lésbicas; brancos, pardos e pretos; além de perfis socioeconômicos distintos e hierarquias internas – como posição nas filas de dança, proximidade com a diretoria e a situação de novatos e veteranos. Diante disso, adotei a diversidade como parâmetro principal para a seleção, visando garantir que as vozes entrevistadas espelhassem a pluralidade estrutural do coletivo.

Para subsidiar essa escolha, elaborei um formulário digital com 18 questões, organizadas em três eixos: dados identitários (nome, gênero, idade, estado civil, sexualidade, raça/cor e religião), perfil socioeconômico (escolaridade, profissão, trabalho fixo, bairro de residência, moradia própria, número de residentes no domicílio e renda familiar estimada) e participação na quadrilha (função exercida, posição na dança e meio de transporte utilizado para ensaios). O instrumento foi divulgado no grupo de WhatsApp oficial da Babaçu – canal primário de comunicação com os brincantes – e recebeu 53 respostas, correspondendo a 38% do grupo. Apesar da adesão parcial, o número foi considerado adequado para os fins da pesquisa, já que o objetivo não era um censo completo, mas mapear tendências que orientassem a seleção qualitativa de entrevistados.

Além disso, após autorização do presidente do grupo, um dos diretores disponibilizou o mapa da quadrilha<sup>13</sup> – documento que também serviu como critério complementar na seleção de interlocutores. Combinando a proximidade relacional, dados do formulário, o mapa e as restrições temporais da pesquisa, foram selecionados nove participantes: nove brincantes e o presidente da quadrilha<sup>14</sup>. Após reflexões conjuntas com a orientadora desta pesquisa e com os interlocutores diretos, sobretudo o presidente da quadrilha em questão, acordou-se, mediante a autorização documentada, preservar o nome do grupo, mas garantir o anonimato dos interlocutores diretos. Portanto, os nomes utilizados no decorrer do texto são nomes fictícios: Ícaro, Rafaelle, Silas, Fátima, Luna, Estrela, Rebeca, Mel, Sara e João (o presidente). Os

---

<sup>13</sup> O mapa da quadrilha é a separação dos brincantes em seus locais de dança nas filas. Podemos pensar na imagem 04 como modelo, porém composta pelos nomes dos brincantes.

<sup>14</sup> Vide Anexo 1.

escolhidos representaram a diversidade em gênero, sexualidade, raça, perfil socioeconômico, tempo e posição no grupo, garantindo um retrato multifacetado da Babaçu.

Com esses interlocutores, conduzi entrevistas abertas (gravadas em áudio), seguindo um roteiro prévio. Para os brincantes, as questões abordavam trajetórias no universo junino, ingresso no grupo, funções desempenhadas, tensões vivenciadas e relações internas. As conversas, no entanto, frequentemente transcendiam o roteiro, incorporando temas emergentes – com duração entre 1h30 e 3h40. Com o presidente do grupo, o diálogo iniciou-se com sua trajetória pessoal, mas logo convergiu para a história institucional da quadrilha, abordando regras, conquistas, desafios e forma de organização do grupo.

Nessa etapa, contudo, desafios logísticos interpuseram-se ao processo. As restrições de tempo inerentes ao mestrado e as dúvidas teóricas iniciais impediram a expansão do número de entrevistados. Além dos dez interlocutores diretos, convidei outros brincantes, mas esbarrei em recusas, silêncios e cancelamentos de última hora. Diante da intensidade dos ensaios e da disponibilidade limitada dos participantes, optei por realizar as entrevistas após o ciclo junino, durante os meses de setembro e outubro, quando as atividades do grupo cessaram. Essas entrevistas se revelaram fundamentais para capturar as subjetividades: enquanto a observação permitia decifrar os comportamentos coletivos, os relatos orais desvelaram significados íntimos por trás das práticas, enriquecendo a análise e interpretação dos dados.

Outro método fundamental para a construção da pesquisa foi a pesquisa documental. Além do mapa da quadrilha, os diretores do grupo me cederam o modelo de contrato assinado pelos brincantes, uma lista com o nome de todos os brincantes do grupo e o documento de apresentação do figurino utilizado na temporada. Esses documentos possibilitam o estudo de eventos que não podem ser observados diretamente, como a prática dos diretores, que é restrita até mesmo aos participantes do grupo. Isso porque neles estão refletidas as perspectivas de quem os produziu.

Devido ao caráter competitivo da quadrilha Junina Babaçu, também pedi permissão ao presidente do grupo para fazer fotografias e gravar vídeos durante os ensaios e eventos. Esse tema traz à tona, novamente, a dualidade entre minha identidade de pesquisador e de quadrilheiro. No início da temporada de ensaios, enquanto ainda estava me familiarizando com o ambiente e as pessoas, não considerei a possibilidade de utilizar as imagens também como material da pesquisa de campo, pois me preocupava com a possibilidade de seu uso indevido. Somente com o passar do tempo, conforme fui me engajando com a quadrilha e ganhando a

confiança dos participantes, passei a registrar imagens – depois da devida autorização. Dessa forma, as fotografias e vídeos produzidos por mim só começaram a ser feitos a partir da metade da temporada de ensaios.

Assim como Danielle Cruz (2008) em seu trabalho sobre o Maracatu Nação Iracema de Fortaleza, percebi que as imagens também trariam uma profundidade maior para a construção dos dados desta pesquisa. Elas não servem apenas como ilustração para dar vivacidade aos relatos, mas também como ferramentas que podem ajudar a capturar informações que podem ter passado despercebidas durante a observação direta nos ensaios. Para aprofundar ainda mais o contato com os dados visuais, adotei algumas estratégias complementares. Passei a analisar imagens e vídeos publicados em perfis de brincantes, da quadrilha e em páginas nas plataformas Instagram e YouTube. Também entrei em contato com a equipe de marketing da quadrilha, solicitando materiais produzidos por eles. Essas abordagens ampliaram o alcance da pesquisa, permitindo uma análise mais rica e multifacetada do universo da Junina Babaçu.

Com isso, chegamos ao próximo ponto da nossa organização: os registros. Para realizar as etapas do trabalho de campo e das entrevistas, utilizei como instrumentos o telefone celular – que funcionou como câmera e gravador – e os diários de campo. O telefone foi usado tanto para gravar as conversas quanto para registrar momentos dos ensaios, enquanto os diários de campo serviram para anotar discursos, práticas, interações, rituais e outras observações relevantes. Por fim, a última etapa dessa jornada foi a análise dos dados coletados. Após reunir todas as informações – textos, cadernos de campo, entrevistas, documentos e materiais audiovisuais –, organizei o material para iniciar a escrita.

O primeiro passo foi digitalizar os cadernos de campo e dividir suas informações em tópicos temáticos, categorizando descrições, falas e formas de organização. Em seguida, trabalhei as entrevistas. Comecei com as transcrições, realizadas com o auxílio de ferramentas de Inteligência Artificial, com a devida revisão de cada uma para corrigir eventuais erros gramaticais ou de interpretação. Após a transcrição e correção, organizei as entrevistas em tópicos temáticos, identificando padrões e temas recorrentes. Nessa etapa, prestei atenção especial às subjetividades que emergiram, destacando novos temas que surgiram a partir das falas dos brincantes.

Posteriormente, analisei os documentos cedidos pela direção da quadrilha. Por meio de uma análise do conteúdo, identifiquei os temas presentes e como eles refletiam elementos sociais e políticos do contexto do grupo. Por fim, trabalhei com as imagens coletadas. O

processo foi semelhante ao das etapas anteriores: primeiro, organizei as fotos e vídeos em pastas temáticas, identificando fonte e data; depois, selecionei as imagens que tinham conexão direta com os temas que surgiram nas outras fontes e, em um arquivo de texto, descrevi o que os elementos das imagens podiam representar naquela situação.

Embora não tenha mencionado de forma explícita, a pesquisa bibliográfica esteve presente durante todo o processo. Ela surgiu em diálogo com minhas inquietações, ajudando a construir as questões que orientaram a pesquisa, a direcionar o olhar sobre as realidades observadas nos ensaios e a organizar e analisar os dados. É justamente nesse ponto que a pesquisa etnográfica se consolida como teórico-metodológica, pois as teorias nos seguem em todas as etapas. Chegou, então, o momento de mesclar as informações coletadas em campo com as teorias estudadas e iniciar o processo de escrita. Aqui, mais uma vez, a noção de parcialidade de James Clifford (2016) se fez presente. Diante da riqueza e quantidade dos dados, precisei selecionar o que dialogava diretamente com os objetivos da pesquisa, abrindo-me à inventividade teorizada pelo autor, nesse processo se evidenciou a artesania da etnografia – foi um período intenso de construção e reconstrução de caminhos.

Assim como no início desse tópico, me encontro novamente com Peirano (2014, p. 389), que afirma que, enquanto etnógrafos, somos ávidos por reconhecer o mundo que vivemos, nunca nos conformamos com predefinições. Estamos sempre dispostos a nos expor ao imprevisível, a questionar as certezas e verdades estabelecidas e a nos abrir para novas surpresas. E complemento:

A despeito da confiança na excelência de sua aparelhagem conceitual, no seu método de pesquisa de campo e na sua tradição disciplinar, a antropologia não se reproduz como uma ciência normal de paradigmas estabelecidos, mas por uma determinada maneira de vincular teoria-e-pesquisa, de modo a favorecer novas descobertas. Estas ficam sujeitas à possibilidade de que a pesquisa de campo possa revelar, não ao pesquisador, mas no pesquisador, aquele resíduo incompreensível, mas potencialmente revelador, que existe entre as categorias nativas apresentadas pelos informantes e a observação do etnógrafo, inexperiente na cultura estudada e apenas familiarizado com a literatura teórico-etnográfica da disciplina (Peirano, 1995, p. 22).

É nesse movimento contínuo entre teoria e prática, entre o familiar e o desconhecido, que a antropologia revela sua singularidade. Ao me abrir ao imprevisível e ao resíduo inexplicável que emerge no campo, estarei aberto a descobrir novas perspectivas e também a me transformar no processo.

## 2. JUNINA BABAÇU E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE COLETIVA

### 2.1. Junina Babaçu e o ambiente quadrilheiro

Antes de adentrar ao processo ritual de construção do espetáculo “Rogai por Nós”, julgo importante apresentar a quadrilha Junina Babaçu, sua trajetória, o ambiente mais amplo em que ela se insere, as formas de organização, hierarquias e o local nela ocupado pelos brincantes. Início, então, com uma breve contextualização do ambiente em que ela se insere. Historicamente, Chianca (2007) aponta que a quadrilha junina emerge da invasão colonial<sup>15</sup>, entretanto, o formato atual da Babaçu representa uma vertente que nasce em âmbito urbano. Jânio Roque de Castro (2012) destaca o crescimento urbano – aqui podemos associá-lo ao Éxodo Rural – como fator fundamental para essa transformação. Hayeska Barroso (2019) complementa o processo migratório, ao mesmo tempo que impulsionou a urbanização, gerou um deslocamento simbólico nas práticas culturais, resultando em uma hibridação entre os elementos rurais e urbanos.

Nesse contexto de mudanças, como ressalta Castro (2012), a festa – enquanto espaço coletivo de celebração – foi profundamente impactada por um campo simbólico associado à noção de “modernidade”, incorporando espetacularização, mercantilização e turistificação como eixos centrais de sua transformação. O autor situa os anos 1970 como período de maior mudança para o movimento junino brasileiro, marcado pela adoção desses valores modernizantes. Segundo ele, houve uma mobilização conjunta entre setores públicos e privados – prefeituras, empresas, comerciantes e segmentos dos governos de alguns estados nordestinos – para promover a projeção midiática e turística das cidades, reconfigurando a festa junina como produto cultural.

As quadrilhas acompanharam essas transformações, como observa Hugo Menezes Neto (2009). A partir dos anos 1970, surgiram grandes concursos que reuniam grupos em disputas por premiações simbólicas e monetárias. A competição, nesse cenário, gerou uma divisão estrutural que foi e continua sendo constantemente debatida: o formato da quadrilha

---

<sup>15</sup> Chianca (2007) aponta que a quadrilha, historicamente, ganhou força em solo francês e se espalhou pelo continente europeu, chegando ao Brasil por meio da invasão colonial realizada pelos portugueses. Nesse contexto, ela era uma dança realizada em festas palacianas. Quando chegou aqui, seguiu o mesmo padrão social, sendo dançada por nobres e burgueses das sociedades abastadas. Com a ascensão da República e o declínio dos costumes imperiais, a quadrilha deixou de ser praticada pelas pessoas das classes sociais mais favorecidas. Em um sentido de cópia, a dança passou a ser “dançada à sua maneira” pelas pessoas do campo e em um projeto político de constituição de uma identidade nacional, acabou refletindo o universo simbólico construído para aquela realidade.

*matuta/tradicional* e o da quadrilha *estilizada*<sup>16</sup>. Com o desenvolvimento do campo competitivo de quadrilhas juninas, em 1993, na realidade cearense foi criada a primeira entidade representativa e organizativa do movimento junino, a Federação das Quadrilhas Juninas do Ceará (FEQUAJUCE).

A criação da FEQUAJUCE e das demais federações que surgiram no Ceará e em outros estados brasileiros, estão relacionadas, principalmente, à busca de melhorias políticas e estruturais para o movimento de quadrilhas juninas – embora os líderes desses movimentos, ao menos em uma perspectiva cearense, convertam capital cultural em capital político, como apontado por Hayeska Barroso (2019, p. 79). A partir dessa mobilização, as quadrilhas juninas passaram a se filiar às entidades, que atuaram na construção de um conjunto de normas que guiavam as avaliações dos jurados (também filiados às entidades), rompendo com uma prática de atribuições de notas realizadas a partir de pessoas que não entendiam sobre o movimento junino, mas eram convidadas pelas autoridades promotoras para julgar os grupos.

O desenvolvimento de uma lógica competitiva, especialmente na década de 1990, se tornou um dos principais vetores da espetacularização da quadrilha. Thiago de Castro (2018) argumenta que a oficialização de campeonatos alterou sensivelmente a dinâmica ritual das quadrilhas. A necessidade de criar um produto de alta qualidade para ser avaliado em competições impulsionou a busca constante por profissionais e técnicas mais sofisticadas. Foi em meio à criação do movimento organizado (a partir das federações) e do desenvolvimento das competições que a quadrilha Junina Babaçu, conforme João – pseudônimo adotado para o presidente do grupo –, surgiu.

As atividades da quadrilha Junina Babaçu tiveram início em 1989. Naquele momento a quadrilha tinha o nome de Arraiá do Babaçu, e, segundo o presidente, começou como uma brincadeira entre um grupo de amigos de uma escola particular do bairro Bom Jardim<sup>17</sup>, na

---

<sup>16</sup> Conforme Menezes Neto (2009), a quadrilha matuta diz respeito a formas de dançar quadrilha voltadas a um contexto tradicionalista, cristalizado na representação do homem do campo – em alguns momentos retratando de forma caricata, e até ridicularizada, na figura *matuta*. Nesse modelo se tem trajes simples que remetem a privação econômica, uso de uma linguagem marcada por erros gramaticais, dentre outros elementos. A estilizada, por sua vez, é marcada por uma estética plástica em todos os seus elementos, priorizando um lugar de luxo e o padrão como peças fundamentais. Seu início é incerto, mas há relatos de que as mudanças foram motivadas pelo quesito de julgamento competitivo “originalidade”: em busca do que é ser original, alguns fazedores de quadrilha junina resgataram elementos, sobretudo do vestuário, que remetessem às quadrilhas dançadas em contexto Imperial (Matos, 2021).

<sup>17</sup> Situado ao sudoeste de Fortaleza, o bairro Bom Jardim está localizado em uma zona periférica da cidade e faz divisa com os bairros do Conjunto Ceará, Siqueira, Bom Sucesso e com o município de Caucaia, abrigando uma população estimada de 41 mil pessoas. O Bom Jardim é conhecido pelos movimentos populares e o protagonismo nas lutas por acesso à cidadania (Albuquerque, 2023).

periferia de Fortaleza. Com orgulho, João relata que, já em 1990 o grupo ganhou mais corpo e começou a competir. Naquele ano, nas palavras do presidente, eles participaram “do maior festival de quadrilhas do estado, promovido pela Fundação de Cultura de Fortaleza. Esse festival recebia quadrilhas de todos os lugares daqui e referendava a quadrilha vencedora como a melhor do Ceará”<sup>18</sup>. João destaca não apenas o orgulho pelo próprio grupo, mas também a admiração pelos seus concorrentes da época, como a Luar do Sertão, que, em suas palavras, “foi uma grande divisora de águas” para o São João brasileiro. A Luar do Sertão<sup>19</sup> venceu o festival em 1990, tornando-se bicampeã no ano seguinte e tricampeã em 1992. O pensamento que recaia sobre João era: “Um dia minha quadrilha vai ser tão linda quanto essa quadrilha”.

Imagen 01: quadrilha Arraiá do Babaçu em 1997.



Fonte: imagem do acervo pessoal de Sandra Nojosa, diretora financeira do grupo.

A quadrilha Arraiá do Babaçu permaneceu ativa até 2003, quando interrompeu suas atividades devido a questões pessoais de seu então presidente. Após essa pausa, João e alguns colegas integraram a quadrilha Beija-Flor do Sertão, outro grupo que marcou época no São João cearense. Segundo ele, a Beija-Flor foi o primeiro grupo com projeção nacional, destacando-se especialmente por sua rainha, que se tornou um ícone e inspirou a figura de

---

<sup>18</sup> A fala de João, mesmo relacionada a uma realidade acontecida na década de 1990, abre margem para a discussão sobre o valor simbólico atribuídos a os festivais pelas quadrilhas realizada por Thiago de Castro (2018) em sua dissertação. O autor coloca que: “[...]na capital do estado – bem como em sua região metropolitana – há uma quantidade incontável de festivais competitivos durante os meses de junho e julho, com dimensões e graus de prestígio variados para os indivíduos do meio.” (Castro, 2018, p. 164). Eventos como o festival promovido pela Fundação de Cultura de Fortaleza continuam acontecendo, concedendo aos grupos, além dos valores de premiações, um senso de prestígio e reconhecimento fundamentais para garantia de visibilidade.

<sup>19</sup> Alguns fazedores da cultura junina do estado do Ceará apontam a quadrilha Luar do Sertão como a grande difusora nacional do modelo estilizado em âmbito nacional. Eles apontam que a mudança se fez devido a competição, especificamente o quesito de julgamento originalidade. Os responsáveis por montar a quadrilha usaram como referência a origem palaciana da dança e apresentaram um novo formato de vestir, dançar e interpretar (Matos, 2021).

outras rainhas de quadrilha em todo o país. De acordo com João, a Beija-Flor foi bicampeã nacional no início dos anos 2000 e serviu de modelo para o São João brasileiro.

Ao falar sobre a representatividade cearense para o São João brasileiro, João também coloca em discussão um certo poder simbólico que os grupos juninos cearenses, sobretudo os de grande porte, exercem sobre grupos de outros estados brasileiros. Algumas estéticas e práticas são exportadas, estabelecendo uma relação de poder e influência complexa. Ao falar sobre o assunto, Castro (2018) aponta que um exemplo desse poder está, por exemplo, na grande valorização da figura da rainha em estados como o Rio Grande do Norte, Alagoas, Paraíba e Goiás, marca que se consolidou a partir das quadrilhas fortalezenses desde a década de 2000, como apontado por João.

Quando a Beija-Flor do Sertão encerrou suas atividades em 2010, o grupo de amigos – agora ampliado por novos integrantes – decidiu retomar a Arraiá do Babaçu em vez de migrar para outra quadrilha. O nome, no entanto, passou por ajustes na tentativa de modernizá-la. Como relatou João, na época era comum referir-se aos grupos como “a Junina tal”, o que motivou a substituição de “Arraiá” por “Junina”. Esse grupo de amigos também debateu sobre manter ou não o “Babaçu” no nome, mas, com o intuito de preservar a história do grupo, a decisão foi mantê-lo. Assim, (re)nasceu a Junina Babaçu.

O orgulho tornou-se visível quando João relembrou as conquistas do grupo já no primeiro ano de retorno: “Logo em 2011, nós fomos campeões cearenses e a terceira melhor quadrilha do Brasil. Representamos o Ceará em todos os festivais nacionais. Foi um ano maravilhoso para a gente”. Segundo ele, muitos esperavam que a Babaçu fosse um reflexo da Beija-flor, mas o grupo construiu uma identidade própria, mesclando as experiências da antiga quadrilha com a história da Arraiá do Babaçu. Ao longo de seus 14 anos de reabertura, a Junina Babaçu acumulou títulos importantes para o meio quadrilheiro, no sentido de Castro (2018), conquistando muita visibilidade e atrairindo tanto participantes quanto fãs. João destaca que hoje, seu sentimento é o de que realizou o pensamento que surgiu quando assistiu a quadrilha Luar do Sertão: “Eu realizei na Arraiá do Babaçu, na Beija-Flor e, principalmente na Junina Babaçu. Todos esses grupos se tornaram tão grandes e expressivos quanto a Luar”.

A historicidade do movimento junino, marcada pela criação de grandes eventos e festivais de quadrilhas que consolidaram um novo modelo de dança, e a trajetória da Babaçu descrita por João em suas referências a grupos e personalidades de notoriedade, revelam a centralidade da competição nesse universo. Thiago Castro destaca que:

[...] “cultura quadrilheira”, marcada por competitividade, sistematização dos trabalhos e profissionalização aplicadas a um contexto que culturalmente é visto como lúdico e festivo e onde a disputa resultante do clima de competição precisa ser encarada como um importante elemento estrutural para se ter acesso ao contexto social em questão, tal como a bruxaria – enquanto fenômeno orgânico – se mostrou para Evans-Pritchard entre os Azande em seu clássico trabalho. Assim como tal autor enxergou no fenômeno da bruxaria um elemento capaz de condensar muitos dos sentidos produzidos no cotidiano vivido pelo povo zande, também encaro a questão da competição – embora esta nem sempre apareça de modo explícito nas falas e ações dos indivíduos – como um mecanismo propulsor para o movimento social vivenciado pelos componentes do universo junino (Castro, 2018, p. 11).

Assim como evidenciado pela historicidade do movimento junino, pela trajetória da Junina Babaçu a partir dos relatos de João e pelas reflexões de Castro (2018), adotarei a competição como eixo central para compreender a dinâmica social da quadrilha Junina. É sob essa ótica que a Junina Babaçu será pensada, a partir de um olhar que não se restringe somente às disputas, mas se manifesta também nas hierarquias internas, na busca por inovação, nas rivalidades entre grupos. A competição, nesse sentido, será vista como um mecanismo propulsor que organiza relações, define status e mobiliza afetos. Portanto, longe de ser um mero pano de fundo, a competição será pensada como a própria tessitura que constitui o tecido social da Junina Babaçu, construindo, como aponta Barroso (2019), um campo dinâmico de poder e disputa entre diversos agentes.

Um dos principais desafios que afeta o meio junino, especialmente entre as quadrilhas de pequeno porte, é a dificuldade de recrutar pares. Geralmente, nesses grupos, os brincantes têm custos reduzidos, já que as produções dos espetáculos são mais simples; no entanto, mesmo com essa vantagem, há uma escassez de participantes dispostos a se engajar. No Ceará, o movimento junino recebe incentivos financeiros por meio de editais públicos<sup>20</sup>, promovidos pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULTCE) e também pela Secretaria de Cultura do Município de Fortaleza (SECULTFOR). Para muitas quadrilhas menores, esses recursos são essenciais – e, muitas vezes, insuficientes – para viabilizar suas produções.

---

<sup>20</sup> Anualmente as Secretarias de Cultura, tanto do estado do Ceará quanto do município de Fortaleza, abrem inscrições, anualmente, para grupos de quadrilhas e promotores de festivais pleitearem fomento para seus trabalhos. Para melhor compreensão, o edital realizado pela Secretaria do Estado, em 2024, contemplou 143 grupos de quadrilhas, divididas nas categorias adultas (100 vagas), infantis (18 vagas), campistas (10 vagas) e da diversidade (15 vagas). Cada grupo foi contemplado, respectivamente, com R\$ 22.500,00, R\$ 21.00,00, R\$ 18.900,00 e R\$ 14.700,00. Já a Secretaria Municipal contemplou 50 grupos, 35 adultos e 15 infantis, com R\$ 18.00,00, sem distinção de valor por modalidade. Vale ressaltar que um único grupo pode pleitear, com o mesmo projeto, os dois editais. Com a aprovação e o recebimento do recurso, é obrigatória a participação da quadrilha em eventos específicos, relacionados tanto ao edital municipal quanto estadual, que passam a fazer parte da agenda de apresentações dos grupos.

Ao debater sobre a realidade das quadrilhas do interior do Ceará, Castro (2018) aponta que a rivalidade dos grupos daquela região – geralmente de pequeno porte – se reflete também na disputa por recursos, sendo que a vitória em um edital por um grupo rival acirra as tensões. A política de fomento, nesse sentido, se torna crucial na experiência do grupo, a aprovação ou não, além de gerar tensões com outros grupos, define estratégias, podendo ainda gerar dívidas e causar decepção, dentre outros efeitos. Essa, porém, não é a situação experimentada pelos participantes da Junina Babaçu. Embora os valores dos editais sejam pleiteados pelo grupo e importantes para as atividades da quadrilha, elas não são centrais para as vivências dos brincantes.

No contexto da Junina Babaçu, os brincantes arcaram com suas roupas, locomoção e ainda colaboraram com o funcionamento do todo, como será explicado mais à frente. O papel central que os editais têm na feitura dos espetáculos de quadrilhas menores, na situação da Babaçu é deslocado para as contribuições realizadas pelos brincantes. Os dançarinos, a partir do investimento feito em seus próprios “insumos” para dançar quadrilha, custeiam boa parte dos elementos que compõem o espetáculo; os valores dos editais, com isso, acabam sendo usados como complementos em demandas maiores como a construção de cenários e os pagamentos feitos aos músicos do grupo musical, por exemplo.

Ao mesmo tempo que os editais de fomento colaboram financeiramente com os grupos, eles também exercem um controle sobre a manifestação e a própria prática da quadrilha junina. Thiago de Castro (2023), em sua tese, debate como o Edital realizado pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (chamado de Ceará Junino) é visto como um dispositivo catalisador e como ele tem um papel normativo que define e ratifica modelos de como a festa deve ocorrer: define, no edital, como uma quadrilha junina deve ser, assim como o festival. Essas definições acabam por se tornar a versão oficial da manifestação. Para ter acesso a esses recursos, os grupos precisam se adaptar a uma lógica burocrática que nem sempre corresponde a suas realidades. Hayeska Barroso (2019) também debate a influência da política de editais existente no Ceará, percebendo-a como uma tecnologia de poder que regula, normatiza e redefine as noções populares da quadrilha, impondo uma lógica estatal e burocrática a elas.

A autora acrescenta que esse processo é situado em um contexto mais amplo das políticas culturais no Brasil que, a partir de 1990 e com mais força nos anos 2000, passaram a exigir maior profissionalização dos grupos culturais. Nesse sentido, para acessar os recursos, os grupos juninos precisaram se formalizar e se adaptar às exigências burocráticas, funcionando

como “regras do jogo” que oficializam e normatizam a festa junina e os elementos que dela fazem parte. Hayeska Barroso (2019) aponta que a adesão a essas regras garante um monopólio de status aos selecionados, tornando-se um sinal de distinção e profissionalismo. Essa, talvez, seja a maior centralidade dos editais de incentivo, os colocando como grupo profissional, que sabe fazer o que é preciso.

Mesmo que os brincantes precisem arcar com seus “insumos” para performarem como participantes do grupo, o coletivo não encontra problemas para reunir dançarinos em seus projetos: enquanto um grupo de pequeno porte conta com 20 pares, a Babaçu contou, em 2024, com 64. O contexto da Junina Babaçu constrói uma dupla lógica: de um lado, o destaque competitivo; de outro, a necessidade de criar grandes espetáculos. Esses dois eixos se convergem nos altos investimentos de suas produções. Ícaro, um brincante novato do grupo, relatou que sempre teve vontade de dançar no grupo, mas ouvia comentários como: “Vixe, tem que ter dinheiro, viu? Porque para dançar na Babaçu é gastar horrores”. Ele iniciou sua trajetória em outro grande grupo de Fortaleza e, para migrar para a Babaçu, precisou, em suas palavras, “criar coragem” e se preparar financeiramente, temendo não conseguir arcar com os custos do grupo.

Relatos como esse acontecem com frequência e não se restringem somente aos novatos. Rafaelle, uma dançarina veterana do grupo, que ficou 14 anos sem dançar (2008 a 2022), destacou durante a entrevista que, mesmo sendo convidada repetidamente por uma amiga a retomar a dança, evitava o compromisso por medo dos custos: “já existia essa questão de que o São João<sup>21</sup> era muito caro, esse novo modelo de São João. E eu tinha muito medo porque eu não tinha condições financeiras para arcar com tudo que era necessário. Aí eu dizia que ia, mas nunca ia”.

Quando um brincante decide integrar a Junina Babaçu, ele precisa, inicialmente, adquirir um kit de participação (camisa temática, copo e bolsa) no valor de R\$ 100,00 (em 2024). Além disso, é necessário assinar um contrato de participação que especifica direitos e deveres como: isenção da diretoria a custos com o figurino, obrigatoriedade de presença nas apresentações, acesso a alguns serviços oferecidos pelo grupo, entre outros. O ponto central do contrato, porém, refere-se ao compromisso financeiro: cada brincante recebe um carnê com cinco parcelas mensais de R\$ 270,00 – uma delas é destinada a uma viagem interestadual

---

<sup>21</sup> Para os quadrilheiros o sentido de São João extrapola a noção religiosa. Ele pode designar período de apresentações das quadrilhas, de junho à agosto, mas também o período total de comprometimento dos brincantes, que vai de janeiro à agosto, englobando ensaios e apresentações.

organizada pela quadrilha – embora geralmente seja realizada mais que uma. Adicionalmente, os brincantes recebem dois blocos de rifas (50 cupons cada): o primeiro é vendido a R\$ 10,00 por cupom (totalizando R\$ 500,00), e o segundo a R\$ 5,00 por cupom (totalizando R\$ 250,00).

Os brincantes têm a opção de vender rifas extras, e o valor adicional arrecadado pode ser convertido em desconto nas parcelas. Caso as taxas já estejam quitadas, o valor retorna ao brincante e é geralmente investido em figurinos. Essa estratégia é amplamente utilizada por aqueles que não podem ou não desejam arcar com os valores do seu próprio bolso. Silas, um dos brincantes novatos do grupo, por exemplo, relata que a venda de rifas é o que lhe permite dançar na Babaçu: “Amigo, eu vendo muita rifa. Eu perturbo muito as pessoas para comprar minha rifa, aí no que elas compram, elas me ajudam a amenizar meus gastos. Tem gente que compra 10 pontos, tem gente que compra uma rifa toda. Aí esse dinheiro eu vou botando em outras coisas”.

No entanto, nem todos têm sucesso na comercialização das rifas. Durante um dos ensaios, duas brincantes relataram suas dificuldades:

*Brincante 1* – eu vendi poucos pontos, minha namorada que está vendendo porque não conheço muita gente na empresa que estou trabalhando e também porque a maioria das pessoas que está no meu Instagram são de quadrilhas, então tá todo mundo vendendo suas próprias rifas.

*Brincante 2* – meu marido já está é estressado com isso, porque nossos amigos não estão colocando pontos. Nós temos um grupo de amigos que sempre saímos juntos, sabe? Nenhum colocou pontos na rifa. Domingo é aniversário de uma delas, só vamos se ela colocar pelo menos um ponto na rifa. (dados dos cadernos de campo).

Essa conversa ocorreu no início da temporada, em 8 de março de 2024. Ao pedir mais detalhes sobre o processo, a *Brincante 1* explicou: “Amanhã é o sorteio. Hoje temos que prestar conta das rifas. Se não conseguirmos vender, temos que colocar do nosso bolso. Temos que vender duas rifas dessas para a quadrilha”. Uma lógica parecida ocorre com os ingressos dos eventos que o grupo realiza durante o ano (em 2024 foram cinco eventos) para arrecadação de fundos. Cada participante recebe uma quantidade de ingressos (que varia a depender do evento) e fica responsável pela venda deles. Caso não consigam vender, os brincantes precisam pagar do próprio bolso os ingressos.

O contrato estabeleceu datas específicas para o pagamento das taxas e a prestação de contas das rifas. O valor arrecadado é convertido em benefícios para os brincantes como descrito no documento: “O pagamento do carnê dará ao associado direito à logística dos

ensaios, regional<sup>22</sup>, efeitos, sublimação, corte a laser de tecidos, chapéu, cinto, plissado de tecidos, bijuteria, arranjo, material de meia, workshop de maquiagem e outros”.

João relata que à medida que a Junina Babaçu foi se desenvolvendo e assumindo proporções maiores, foram necessárias novas formas de administração: “Hoje é uma empresa, né? A gente tem dezesseis diretores, cada um trabalhando numa área. Eu faço o que chamo de direção geral, coordeno os processos, mas tem muita gente por trás”. Esse processo de “se tornar uma empresa”, como aponta Juliana Silva (2017), está intrinsecamente ligada à competição e às disputas que moldam o universo junino, alinhando-se ao que Castro (2018) defende como “cultura quadrilheira” – um campo simbólico no qual o profissionalismo e a eficiência operacional são centrais. Essa submissão a uma lógica empresarial pode ser vista também à luz da crescente institucionalização que o campo junino sofreu a partir da política de editais, como debatido por Hayeska Barroso (2019).

Nesse caminho, as práticas juninas foram se disciplinando, passando a seguir as normas para obter o financiamento e legitimidade, fazendo com que os grupos passassem a agir de acordo com o “senso do jogo”. Somado a isso, se tem o próprio campo competitivo que faz com que as quadrilhas queiram se destacar perante suas concorrentes e montar espetáculos cada vez mais “profissionais”. Para garantir os recursos, os grupos se tornaram associações; para se destacar na competição, passaram a contratar e incorporar profissionais das principais áreas artísticas e comerciais: estilistas, coreógrafos, músicos, cenógrafos, publicitários, dentre outros. O discurso do profissionalismo, recorrente tanto nas falas de João quanto no cotidiano do grupo – cobrança por boas execuções de coreografias, pontualidade, seriedade, etc. – reflete uma lógica organizacional similar à do mundo simbólico do trabalho: assim como em empresas, os integrantes da Babaçu são solicitados a atuar como “profissionais”, dedicando-se aos objetivos do grupo. Essa cobrança reforça a ideia de que a quadrilha opera sob uma ética do desempenho, que prioriza resultados coletivos.

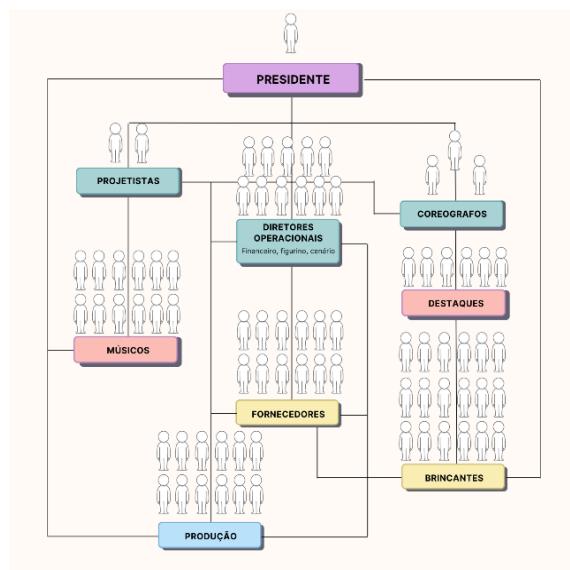
Explorarei a estrutura organizacional da Junina Babaçu para identificar o lugar ocupado pelos brincantes, agentes centrais desta pesquisa. Adianto que, assim como em outros espaços sociais, a posição que cada pessoa ocupa nessa estrutura constrói hierarquias que influenciam as relações internas. Embora essas interações sejam mais orgânicas do que lineares, apresentarei uma cronologia simplificada para facilitar a visualização. No lugar de maior

---

<sup>22</sup> Regional é como é chamado o grupo musical ou banda que toca as músicas, ao vivo, as músicas dançadas pela quadrilha.

prestígio e responsabilidades se encontra João, o presidente do grupo; em sequência, muito próximos a ele, se encontram os dois diretores de criação; depois vêm os três coreógrafos; os diretores operacionais que são divididos em financeiros, figurino e cenário; em seguida os destaques<sup>23</sup>, casal de noivos, rainha e seu par e casal destaque; os músicos; os fornecedores; os brincantes; e a produção, aqueles que colaboraram nas apresentações com trabalho braçal, como carregar o cenário ou ajudar a trocar alguns brincantes e destaques. Essa hierarquia está representada no organograma a seguir para tornar a informação mais visível.

Imagen 02: organograma empresarial da quadrilha Junina Babaçu.



Fonte: produção própria.

Como é possível perceber no organograma, a estrutura organizacional da Junina Babaçu não segue uma dinâmica linear, mas opera como um grande circuito, no qual os diversos setores se ligam em suas funções. No entanto, apesar dessa interdependência, a hierarquização prevalece em certos contextos: o lugar ocupado por João, pelos diretores criativos e pelos coreógrafos é incontestável. Em outros momentos, porém, essas hierarquias se tornam ainda mais fluidas e dissolvidas. Há diretores da quadrilha que também são brincantes, alguns são

<sup>23</sup> O formato da quadrilha junina segue um padrão que engloba seus dois modelos, estilizado e tradicional: um casamento encenado, uma quadrilha dançada ao som do forró, em comemoração ao casamento, e um marcador para guiar os passos que são dançados em par. Os personagens são os atores, que encenam o casamento – seus papéis dependem da estória criada pelo grupo; o marcador; o casal de noivos; a rainha e seu par; atualmente, pode haver também o casal destaque, que representa algum personagem importante na construção da narrativa do espetáculo; é também uma opção que mm balé faça parte do espetáculo, se apresentando em momentos específicos, como o desfile de noivos, por exemplo; e os brincantes.

membros da produção e outros atuam como fornecedores; alguns coreógrafos também desempenham papéis adicionais: um ocupa o papel de marcador e outro também é brincante.

Cada um desses setores da Junina Babaçu constitui um universo próprio, capaz de gerar reflexões profundas sobre as dinâmicas internas do grupo e do próprio campo festivo no qual ele se insere. Focando especialmente no cenário dos brincantes, é possível observar que aqueles que acumulam funções – como o brincante-diretor ou o brincante-coreógrafo – ocupam posições de status privilegiado nas interações cotidianas. Além disso, outras situações criam sinuosidades na complexa malha das relações sociais que envolvem os brincantes. Como mencionado anteriormente, a quadrilha junina, enquanto espetáculo de dança, é organizada em filas de pares. Esse arranjo traz elementos importantes para compreender a Babaçu e a experiência de seus brincantes.

Eles são divididos, por determinação de João, em filas compostas por seis pares. Nas apresentações competitivas, a performance do grupo se direciona a um conjunto de jurados que avaliam seus desempenhos a partir de notas direcionadas a itens de uma planilha de quesitos. Conforme João, são avaliados: a quadrilha, com subitens de tema, casamento, coreografia, repertório, figurino, animação, evolução e harmonia; o marcador, a partir da liderança, desenvoltura, animação e figurino; a rainha, também com desenvoltura, animação e figurino; e o casal de noivos, cada um a partir da desenvoltura, interpretação, animação e figurino. Os jurados são vistos, conforme aponta Castro (2018), como figuras centrais de poder na dinâmica competitiva. Eles concedem, através de suas notas, status e validação aos trabalhos apresentados pelos grupos, transformando a competição em uma busca por bens simbólicos (prestígio e reconhecimento).

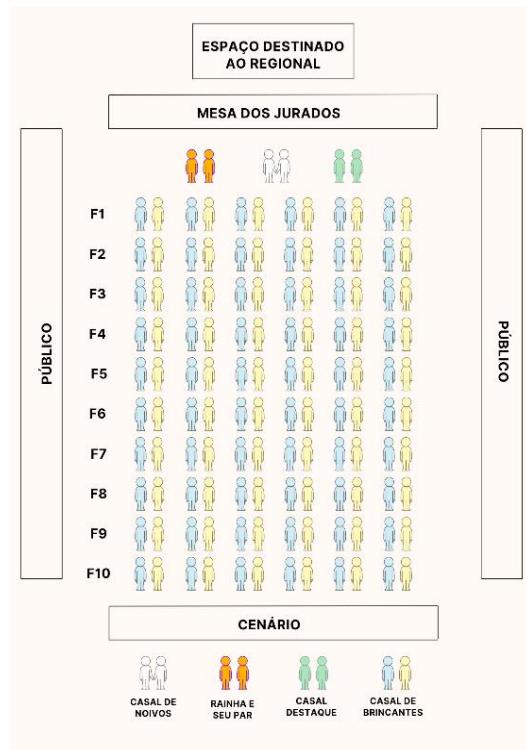
Nessa dinâmica, a primeira fila é a mais observada pelos jurados. Assim, os brincantes escolhidos para ocupá-la são considerados de extrema confiança, ou seja, quanto mais próximo da primeira fila, maior o status e a confiabilidade atribuídos ao brincante, fazendo com que essas posições sejam bastante cobiçadas pelos dançarinos. Outra posição valorizada são as laterais das filas (colunas externas), pois ficam mais próximas do público. Para aprofundar a questão das filas laterais, é essencial discutir a figura da dama na quadrilha junina. Esse tema será explorado adiante; por momento, ressalto que a performance da dama tem maior visibilidade no espetáculo. Tradicionalmente, a dama fica à direita do cavalheiro, o que cria uma especificidade nas filas laterais: a lateral direita, onde a dama dança mais próxima do público, é a mais cobiçada. O status, nesse sentido, é acumulativo: um par que ocupa a segunda

fila lateral tem mais status que um par na mesma fila, mas nas colunas centrais; um par na segunda fila tem mais reconhecimento que aqueles na terceira fila, independentemente da posição lateral; um par na lateral direita tem mais status que o par da posição lateral esquerda.

Apesar de essa visão ser recorrente entre os brincantes com quem conversei, ela não é fixa ou universal. Durante uma conversa no WhatsApp com Luna, uma brincante novata do grupo, ela trouxe um dado que revela a organicidade das filas: “Eu não estava na ponta da quinta fila, era na quarta, na ante ponta. Graças a Deus me desceram e me deram a ponta”. Em contraponto, Mel, uma veterana, destacou a importância das três primeiras filas: “Era todo mundo brigando; era briga mesmo por causa de canto”. Enquanto Mel enfatiza a concorrência pelas primeiras filas, Luna expressa alegria ao ser deslocada para a quinta fila, onde ocupou uma ponta. Esse contraste revela que, a partir da quarta fila, o status não está mais somente nas filas, independentemente da posição, mas sim nas pontas laterais, que garantem maior visibilidade ao público.

A primeira fila segue uma lógica própria: os pares que dançam no centro têm maior visibilidade, pois estão cara a cara com os jurados. Já os destaques, embora sejam classificados como brincantes, ocupam um lugar à parte. Eles se organizam em uma fila exclusiva, composta por apenas três pares, posicionados à frente da primeira fila. Além desse local privilegiado, os destaques têm momentos exclusivos de performance no espetáculo, chamados de “solo”, “momento da rainha” ou “momento dos noivos”. Essas partes da apresentação são itens de julgamento e contribuem diretamente para o resultado da competição, colocando-os em um local de prestígio e também de responsabilidade. A imagem a seguir tenta situar, visualmente, o mapa da quadrilha – organização dos brincantes nos locais de dança.

Imagen 03: mapa da quadrilha.



Fonte: produção própria.

A participação dos brincantes também é marcada pela visibilidade adquirida pela Junina Babaçu. O grupo é frequentemente chamado de “a maior quadrilha junina do Brasil” por seus membros – tanto diretores quanto brincantes –, reforçando a imagem de referência construída para o coletivo. Esse discurso é sustentado em argumentos como: as apresentações realizadas pelo grupo estão sempre lotadas (mesmo em eventos abertos ao público que acontecem nos períodos de ensaios), com plateias que reúnem admiradores, fãs e até rivais; os números expressivos alcançados nas redes sociais – 102 mil seguidores no Instagram (em 2025) –; e a reprodução de elementos visuais, coreográficos e sonoros por outras quadrilhas, que, conforme sempre é falado nos momentos de coletividade do grupo, “buscam inspiração em seu modo de criar espetáculo”. Castro (2018) aponta que a quadrilha é capaz de alterar o status das pessoas que fazem parte dela dentro e fora do próprio grupo a depender do status do grupo no meio junino. No caso da Babaçu, os brincantes fazem parte de um dos grupos mais reconhecidos no movimento, o que se reflete diretamente em como são percebidos.

A Junina Babaçu está inserida em um complexo campo de poder. Barroso (2019) enxerga o campo festivo em que a Babaçu se insere como um espaço dinâmico de disputa entre múltiplos agentes (quadrilheiros, políticos e patrocinadores). Dialogando de forma direta com essa ideia, Castro (2018) define o movimento junino como um “campo de forças” no qual o poder é predominantemente simbólico, atuando nas entrelinhas para construir a própria

realidade social. Esse poder é manifestado em uma complexa hierarquia de influência e prestígio. Essa disputa constante é materializada no que Castro (2018) define como “micropolítica quadrilheira”: as maneiras como o poder é construído, exercido e negociado no cotidiano do movimento. É justamente nesse emaranhado de relações de poder, muitas vezes invisível para quem está de fora, que o prestígio e as regras são construídos.

Os dois autores enxergam essas relações de poder em uma ordem geral do movimento junino. Ao olhar para a situação da Babaçu, percebo que o grupo é afetado e faz parte desse emaranhado descrito por Hayeska Barroso (2019) e Thiago de Castro (2018) – ocupando, inclusive, uma posição privilegiada. Porém, essa perspectiva que Castro (2018) denomina “micropolítica quadrilheira” também faz parte do cotidiano interno da Babaçu. O grupo constrói sua própria forma de se organizar – mesmo que influenciado por fatores externos – e nela as relações de poder vão se construindo e mobilizando fatores como lugares no mapa da quadrilha, papéis de destaque, aproximações com os diretores, dentre outros. Assim, consigo enxergar a existência de uma “micropolítica da quadrilha” dentro da “micropolítica quadrilheira”.

Portanto, podemos entender a quadrilha Junina Babaçu como um grupo inserido em um complexo campo de poder, inserido em uma lógica de “micropolítica quadrilheira”, forjado no âmbito competitivo e que tem sua história entrelaçada com a de seu presidente, carregando um pouco de seu percurso e referências: quando João passou por algumas situações pessoais, o Arraiá do Babaçu precisou parar; quando, em 2011, as atividades foram retomadas como Junina Babaçu, a quadrilha carregou consigo parte do caminho de João, um pouco de Luar do Sertão, de Arraiá do Babaçu e de Beija-Flor do Sertão.

A essência de grupos revolucionários vista em todos esses é a mesma que ele enxerga na Junina Babaçu. Como o mesmo afirma: “Conseguimos e talvez ainda mais que todos esses outros, pois a Babaçu não é uma quadrilha do Ceará, é uma quadrilha do Brasil. Sempre que saímos daqui a gente se depara com ginásios lotados de quadrilheiros cantando nossas músicas como se fossem parte da Junina Babaçu”. Para permanecer neste local, como mencionado pelo próprio presidente, é preciso que se faça espetáculos e isso pressupõe uma grande mobilização apoiada no modelo de empresa em sua organização e um sentido de profissionalismo na sua forma de agir; se dissolvendo em grandes investimentos. Assim, a quadrilha constrói o ambiente no qual as disputas internas por poder vão acontecendo constantemente.

A estrutura empresarial construída pela Junina Babaçu, com sua hierarquia definida e cobrança por profissionalismo, coexiste paradoxalmente com a noção do que Victor Turner (2015) chamou de *liminoides* – espaços de liberdade criativa e suspensão das normas cotidianas. O autor define o *liminoide* como uma atividade de lazer que permite a transcendência das estruturas sociais rígidas. Os ensaios e as apresentações da quadrilha funcionam, em certo ponto, assim. Mesmo com exigências de pontualidade e desempenho, os brincantes experimentam uma "não estrutura" em que podem assumir papéis simbólicos (como rainha, noivo ou destaque, ou simplesmente brincantes da Junina Babaçu) que os tiram de uma realidade cotidiana de trabalho e os elevam, mesmo que temporariamente, a um status distinto do cotidiano.

Considerando as respostas do formulário preenchido por parte dos brincantes (53 respostas, correspondendo a 38% do grupo), e cruzando-as com o IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) dos bairros de Fortaleza (último censo realizado em 2010<sup>24</sup>), observa-se que apenas 5 brincantes moram em bairros situados entre as 20 primeiras posições no ranking; 35 brincantes vivem em bairros que ocupam entre a 32º e 117º posição; e 14 deles residem em outros municípios. Mesmo representando pouco mais de 1/3 do grupo de brincantes, esses dados se mostram significativos e aproximam a situação dos brincantes da Junina Babaçu das percepções de Chianca (2007) e Barroso (2020), que identificam as zonas periféricas como os setores de ocupação urbana da população quadrilheira.

Essa dinâmica pode ser vista a partir da ideia de reversão de status discutida por Turner (1974) ao debater os ritos sazonais e também por Roberto DaMatta (1983) ao analisar a realidade das passistas no carnaval carioca, um rito que suspende a ordem social e permite inversões e transgressões, remetendo diretamente aos conceitos de liminaridade de Victor Turner. O contexto junino, que pode ser percebido enquanto um rito sazonal e também como uma manifestação popular que pode se assemelhar ao carnaval, uma vez que coloca em destaque pessoas, em sua maioria em situações socioeconômicas não favoráveis, que experimentam, mesmo que temporariamente, posições de destaque. Essa experiência proporcionada pelo ambiente junino, é capaz de inverter simbolicamente hierarquias cotidianas e fazer com que essas pessoas que vivem situações subjugadas ganhem visibilidade.

---

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://salasituacional.fortaleza.ce.gov.br:8081/acervo/documentById?id=22ef6ea5-8cd2-4f96-ad3c-8e0fd2c39c98>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

No entanto, a profissionalização da quadrilha – com diretores, coreógrafos e uma ética de desempenho – começa a tensionar o caráter *liminoides*, na medida em que consideramos que aquela fuga do contexto estrutural é também momento de trabalho (estrutura) para algumas pessoas. Na Junina Babaçu, a lógica empresarial acaba por aproximar o "brincar" do "trabalho". Essa ambiguidade é reveladora: por um lado, a competição exige eficiência e hierarquia (valores do mundo laboral); por outro, a apresentação em si mantém o aspecto *liminoides*, na qual os brincantes, mesmo submetidos a regras, transcendem seu cotidiano através da dança e da fantasia. Assim, a quadrilha opera como um rito sazonal moderno, em que a tensão entre profissionalização e brincadeira reflete as contradições da cultura popular em contextos urbanos: uma busca por reconhecimento sem abandonar a magia transitória que transforma, ainda que temporariamente, a realidade dos que performam.

A questão monetária é um dos pontos mais latentes na experiência de quem faz da quadrilha Junina Babaçu, seja para quem organiza ou para quem dança. Como alertaram os amigos de Ícaro, a Junina Babaçu é um grupo caro. Esse custo, no entanto, se reflete em uma experiência que se espalha como uma cascata: o grupo é amplamente conhecido por seu sucesso competitivo, esse reconhecimento transborda para os destaques que são reconhecidos pelos fãs da quadrilha, contratados para participar de eventos em outros estados, ganham presentes – e até para os diretores criativos, que frequentemente são convidados a dar palestras sobre seus fazer – e respinga nos brincantes, criando um ambiente com dinâmicas próprias repleto de sinuosidades, no qual eles – os agentes centrais desta pesquisa – estão inseridos.

## 2.2. "Rogai por Nós" e a ritualização do tempo na quadrilha Junina Babaçu

Com a criação dos grandes festivais de quadrilha, o surgimento das federações que regem as competições e o advento da quadrilha junina estilizada no Ceará, os grupos passaram a adotar temas para guiar a construção de seus trabalhos. Nas décadas de 1990 e 2000, o tema não aparecia de forma direta nas planilhas de julgamento<sup>25</sup>, embora a prática já fosse consolidada entre os grupos. Em 2017, o tema surgiu pela primeira vez como um subitem de avaliação, e, em 2018, tornou-se um item independente, abrangendo subitens como criatividade, pesquisa, desenvoltura e adaptação (Matos, 2021).

Essa mudança reflete a dinâmica da competição que orienta o fazer da quadrilha: os festivais atuam sobre os grupos, mas, ao mesmo tempo, são agenciados<sup>26</sup> por eles. Se as quadrilhas precisaram se adaptar à competição ao criar temas, os festivais, por sua vez, também precisaram se adaptar e passaram a julgá-los. Essa dialética entre grupos e festivais ilustra como a prática junina se modificou, incorporando novas exigências que influenciam diretamente a construção das quadrilhas. Sob essa lógica, refletiremos, nesse ponto, como o tema age sobre a lógica de funcionamento da quadrilha Junina Babaçu, criando dinâmicas temporais próprias.

Em agosto de 2023, ao final da temporada daquele ano, a Junina Babaçu divulgou o tema escolhido para 2024: “Rogai por Nós”. Um dos diretores do grupo explicou que a ideia surgiu durante uma conversa entre membros da diretoria: “No começo de julho de 2023, a gente teve uma conversa e João trouxe a proposta de sair do Nordeste e trazer um tema de outro estado. Eu dei a ideia de a gente falar sobre algo do Norte e a gente chegou ao Círio de Nazaré”. Apesar de o tema ter sido anunciado em agosto, seu desenvolvimento só começou em outubro, após os diretores vivenciarem o Círio *in loco*: “Quando a gente anunciou o Círio de Nazaré, a gente não tinha roteiro, não tinha nada, só construímos depois da viagem”.

---

<sup>25</sup> Documentos utilizados por avaliadores em festivais de quadrilhas nos quais são atribuídas notas para quesitos específicos. Essas notas determinam as quadrilhas que ficam nos pódios da competição e os melhores destaques (casal de noivos, rainha, rei e marcador. Alguns eventos podem adicionar outras categorias).

<sup>26</sup> Assim como Sherry Ortner (2011), comprehendo a agência a partir da perspectiva da prática. A autora entende que o ambiente configura a prática a partir da dominação nos processos culturais, psicológicos, materiais e políticos: os atores só podem agir a partir das realidades nas quais estão inseridos. Em contraponto, a prática também modela o ambiente a partir do reconhecimento, por parte das pessoas, da ação do ambiente nos atores. A mudança passa a ser suscetível quando os processos culturais, psicológicos, materiais e políticos não são suficientes para lidar com algo novo, causando mudanças de significados das relações existentes.

Imagen 04: divulgação do tema “Rogai por Nós”.



Fonte: imagem disponível na página do Instagram da quadrilha<sup>27</sup>.

A proposta do espetáculo foi representar um fim de semana da manifestação paraense, refletindo a experiência dos diretores durante a viagem de pesquisa. Em cena, elementos da cosmologia local foram retratados – como a Cobra Grande (ou Boiuna) e a Vitória-Régia –, além da pluralidade cultural do evento, com representações de povos indígenas, erveiras do Ver-o-Peso, dançarinos de carimbó, pescadores, devotos de Nossa Senhora de Nazaré e a diversidade promovida pelo Baile da Chiquita (festa realizada no Círio marcada pela representatividade LGBTQIAPN+). As músicas incorporaram ritmos do Pará (carimbó, guitarrada, calypso), enquanto as coreografias, figurinos e cenários reconstruíram simbolicamente a realidade paraense.

Na criação do espetáculo, os diretores da Babaçu assumiram esse papel de “intérpretes culturais”, reinterpretando os símbolos do Círio e ressignificando o espaço em que ocorreu, criando uma espécie de “Belém imaginada”. Em vez de representar a cidade ou a manifestação de maneira literal, a Babaçu reinventou esses elementos por meio da performance, articulando o sagrado e o profano em uma narrativa artística construída a partir das lentes cearenses daqueles que estavam à frente do processo criativo da quadrilha. Essa tradução do campo simbólico se mostra presente na música composta por um dos cantores do grupo especialmente para o tema:

Desde que chegou em seus altares a doce mãe de Nazaré,  
Com suas mãos maternas para guardar e embalar

<sup>27</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/CvWG\\_nnuVXC/](https://www.instagram.com/p/CvWG_nnuVXC/)>. Acesso em 15 de fevereiro de 2025.

As almas paraenses de alegria e esperança,  
E a bem aventurança de suas graças alcançar.

Magnifico, Círio de Nazaré!

Onde renovo minha fé e a incerteza se vai.

Vejo gente, vindo de todo lugar  
Pro meu Belém do Pará para a santa abençoar.

Na procissão da Junina Babaçu  
Todas as crenças se unem e a fé vai se espalhar.

Naza-Nazaré, santa Nazinha do Brasil  
Rogai por todos nós, o maior amor que existiu  
Naza-Nazaré, veio ao mundo iluminar  
E a Junina Babaçu vem nesse Círio te exaltar  
Naza-Nazaré, santa Nazinha do Brasil

(Santa Nazinha do Brasil – Junina Babaçu<sup>28</sup>)

Na letra da música, a divindade é humanizada – Nossa Senhora se transforma em “Nazinha”, intima e acessível –, enquanto o pluralismo cultural do Círio é sacralizado, integrando todas as crenças e corpos como parte de um milagre. Junto a isso, o ritmo de forró, representando a união entre Belém do Pará e o Ceará, a partir da festa junina, e a própria quadrilha que era dançada faziam plano de fundo para a canção. Ao interpretá-lo como um fenômeno social e artístico, a quadrilha, através da música, posiciona sua visão perante a manifestação paraense. Elementos como a procissão, a devoção e os ritmos locais foram reconfigurados em um espetáculo que buscou representar, simultaneamente, a cultura paraense e cearense através do espetáculo junino.

Assim como Thiago de Castro (2018), percebo que a temporalidade do rito da quadrilha é dividida em três momentos: planejamento, preparação e apresentações/competições. Embora eu tenha simplificado essa divisão em uma cronologia linear (de outubro a agosto), tais momentos são mais orgânicos que lineares. Não há um caminho fixo ou uma determinação temporal rígida, mesmo que o processo ocorra periodicamente. O tema “Rogai por nós” criou suas próprias dinâmicas nas atividades da Junina Babaçu: o planejamento iniciou-se em outubro, após o retorno da equipe de projetistas, estendeu-se durante os ensaios (momento de

---

<sup>28</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WgGUy8d4cPA>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2025.

experimentações e imersão dos brincantes no universo temático) e continuou nas apresentações, quando ajustes foram necessários para otimizar o desempenho competitivo.

Os ensaios seguiram uma lógica semelhante: embora tenham começado em 28 de janeiro de 2024 (com o Primeiro Ensaio), não houve uma predeterminação exata de finalização devido aos ajustes durante a temporada. O único marco temporal com definições claras foi o das apresentações, delimitado pela Estreia (08 de junho) – evento produzido pelo grupo – e pela agenda de festivais, organizada com antecedência para garantir a participação do grupo em todas as competições escolhidas. Em 2024, o encerramento das atividades da Junina Babaçu ocorreu em 01 de agosto. Embora a quadrilha tenha seguido essa programação neste ano, a cada nova temporada o tema orienta trajetórias distintas, mesmo que os eventos principais permaneçam os mesmos.

Apesar do consenso de que o ciclo da quadrilha ocorre de outubro a agosto, é perceptível aos próprios participantes a noção de que existem distintas experiências temporais dentro do grupo. Fátima, rainha da quadrilha, destacou em entrevista a dinâmica da pausa – que marca o fim de um ciclo e o início de outro –, enfatizando a situação dos diretores: “Eu penso que os integrantes e os destaques de qualquer quadrilha param em agosto, agora o dono da quadrilha, a diretoria não para. Todo momento eles estão trabalhando; quando encerra, eles já estão pensando em outro tema”. Essa mesma percepção foi reforçada por João durante um ensaio, em um discurso dirigido à coletividade: “Além de estar aqui igual a vocês, nós da direção nos encontramos muito em outros horários. Sempre depois das 22h, tendo que ir trabalhar no outro dia às 06h da manhã”. Embora os brincantes não conheçam detalhes sobre as atividades da diretoria, devido ao caráter privado em que elas se fazem, reconhecem que se trata de um trabalho anterior à sua própria participação nas atividades do grupo e que se estendem a momentos além das reuniões coletivas, mesmo quando as atividades de ensaios se iniciam.

Ao olhar para o contexto dos dançarinos, sua temporalidade é marcada por uma pluralidade de experiências: os destaques iniciam as atividades em determinado momento, alguns brincantes em outros, não há uma regra – mesmo que haja marcos temporais rigorosamente seguidos, alguns brincantes não seguem todos. Como exemplo, a rotina de Fátima com o grupo mostra uma forma específica de lidar com a participação nas atividades dele: “Como eu te disse, damos uma pausa de agosto até dezembro e em dezembro a gente tem a Festa Brilhantes, que é para apresentar os destaques. Nesse período de pausa eu foco na minha

vida, né? Estudo, trabalho, treino, faço minhas dietinhas”. Nessa fala, a rainha da quadrilha evidencia a distinção simbólica entre as duas realidades: em um momento, ela é destaque; em outro ela está imersa em sua vida pessoal.

A Festa Brilhantes (realizada em 16 de dezembro de 2023), como apontado por Fátima, marca a transição entre a pausa e o reinício das atividades coletivas. Ela é um momento de sociabilização e bebedeira, com a participação do grupo musical da quadrilha, cantando seus repertórios antigos, e a apresentação dos destaques para a temporada. A informação de quem serão os destaques é guardada somente com a equipe de diretores até esse momento da festa. Todos os anos, tanto os quadrilheiros que acompanham o meio junino, quanto os brincantes aguardam essa divulgação. É comum que de uma temporada para outra algumas dessas pessoas sejam substituídas por outras (por vontade própria ou da diretoria do grupo), com isso, dias antes da festa, as pessoas, principalmente nas redes sociais, começam a se questionar se todos os destaques do ano anterior permanecem ou apostam em nomes para a substituição. No caso da Junina Babaçu, todos os nomes permaneceram.

A Festa Brilhantes, embora formalmente marque o início das atividades coletivas, opera como um rito de integração: para os veteranos, é um momento de reencontro com amigos e conhecidos da quadrilha; para os novatos, é o primeiro contato tanto com os demais participantes quanto com seus novos pares. Sila, por exemplo, descreveu sua experiência nesse evento da seguinte forma: “Eu já tinha um par, só precisava conversar com ela para ver se rolava aquela química, né? Aí veio a Festa Brilhantes; foi a primeira vez que a vi. Dancei um forró com ela e já vi que dava certo”.

Após esse evento, os brincantes participaram de três momentos-chaves para a inicialização da temporada de 2024: dia 12 de janeiro ocorreu uma reunião para a assinatura de contratos e entrega de kits (camisa, copo e bolsa – todos temáticos); dia 20 de janeiro aconteceu outra festa, desta vez um bloco de pré-carnaval focado em arrecadação financeira; e dia 28 de janeiro, o Primeiro ensaio – o mais significativo para os brincantes. Enquanto os eventos anteriores têm caráter burocrático ou de arrecadação, o Primeiro Ensaio marca a entrada no universo performático da quadrilha. Ao pensar em sua experiência no evento, Ícaro, brincante novato do grupo, destacou: “O Primeiro Ensaio foi o meu primeiro contato com a Babaçu. Então, tipo, a partir dali o povo já iria me ver como o brincante da Babaçu”.

Um dos pré-requisitos para os dançarinos participarem do espetáculo – e desse rito de iniciação, que é o primeiro ensaio – é ter um par. Os veteranos geralmente mantêm seus

parceiros antigos; os novatos e aqueles que romperam relações anteriores enfrentam um processo de busca. Para mediar a busca e facilitar o contato, os diretores criam um grupo no WhatsApp, chamado “Tinder Junino” – uma referência a um aplicativo de relacionamentos –, no qual todos os brincantes sem pares são adicionados e passam a negociar parcerias com aqueles que se encontram na mesma situação. Aqueles que não conseguem um par são obrigados a se retirar do grupo ou são realocados para a produção – ou alguma outra atividade –, evidenciando um dos primeiros crivos seletivos do grupo.

Embora os brincantes iniciem suas atividades com a quadrilha Junina Babaçu de forma oficial na Festa Brilhantes, sua trajetória com o grupo já começa no momento em que investem na busca por um par – afinal, sem ele, não há participação no grupo. Além disso, a preparação para o Primeiro Ensaio se inicia meses antes do evento, como ilustra Ícaro, ao se referir à experiência do seu par e relatar que: “a anágua dela do primeiro ensaio foi paga em novembro, e ela ficou de receber no início de janeiro, dia 12, porque o rapaz tinha escolhido várias outras para fazer”. Nesse primeiro momento de aparição, as vestimentas foram de livre escolha dos brincantes – tendo como principal regulador o fator monetário, pois essas roupas foram custeadas e desenvolvidas pelos próprios brincantes. Mesmo sem compreender plenamente o tema, a inspiração para realização dessas vestimentas era encontrada na estética da camisa temática para criar seus figurinos, antecipando assim a integração com o universo proposto pelo grupo.

Imagen 05: camisa temática da temporada 2024.



Fonte: imagem disponível na página do Instagram da quadrilha<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CvWHPYcOawN/>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2025.

Ainda que esse momento inicial não pareça diretamente influenciado pelo tema, ele já se fazia presente em diversas etapas do processo. Durante a Festa Brilhantes, o grupo lançou a primeira música do espetáculo (“Banzeiro”); na reunião de 12 de janeiro, foram estabelecidos os deveres dos brincantes para a construção e apresentação do espetáculo “Rogai por Nós”; a festa de pré-carnaval, além de ser uma iniciativa para arrecadar fundos, também funcionou como um mecanismo de aproximação entre os brincantes e o próprio grupo; e o Primeiro Ensaio foi marcado pelo tema não só esteticamente (com as roupas dos brincantes), mas também em sua estrutura.

Todos os destaques da quadrilha e alguns brincantes – especialmente os que pertenciam às primeiras filas – foram convidados a montar um espetáculo em menores proporções, chamado de “Noite de Lua Cheia”. Inspirado na cultura paraense, esse evento temático trouxe mitos e estilos musicais simbólicos da região, demandando ensaios específicos, figurinos elaborados e pesquisas de musicalidade. Naquele momento, o tema ganhou ainda mais força, as pessoas tiveram uma prévia do que a quadrilha trabalharia durante a temporada. O empenho na pesquisa e produção do primeiro ensaio foi tão grande que tanto os integrantes do grupo quanto o público comentavam que a apresentação já parecia uma estreia.

Imagem 06: fotografia dos destaques no Primeiro Ensaio.



Fonte: imagem disponível na página do Instagram da quadrilha<sup>30</sup>.

Após o processo de inicialização, os ensaios se tornaram um espaço de imersão no universo do tema, conduzido estrategicamente pelos diretores e coreógrafos. A perspectiva da fé passou a influenciar diretamente as atividades da Babaçu – mesmo que nem todos compartilhassem da mesma dimensão religiosa. Os brincantes eram imersos em momentos de oração, músicas religiosas, encenações e falas sobre fé, incorporando elementos que iam para

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/C2s0rtQAAmt/>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2025.

além da técnica coreográfica. Em um dos ensaios, por exemplo, um dos coreógrafos pediu que os dançarinos ajoelhados “caminhassem” como em penitência, explicando no dia seguinte: “Quando eu coloquei vocês de joelhos, eu queria que vocês sentissem o que é agradecer. É assim que as pessoas fazem quando vão ao Círio”.

Em outra ocasião, antes do início das atividades, o mesmo coreógrafo convidou os brincantes a sentarem no chão da quadra, passou um microfone e pediu que compartilhassem “a maior graça alcançada”. Enquanto as experiências eram partilhadas, muitos se emocionavam. Mesmo em um ambiente competitivo, onde ensaios técnicos eram prioritários, havia uma preocupação em integrar os brincantes ao universo do Círio de Nazaré. A emoção passou a ser utilizada como estratégia da equipe de criação do espetáculo, como é possível perceber na fala de João: “Esse trabalho é muito mais emocional que coreográfico. Nós temos a obrigação de emocionar as pessoas que vão assistir; como se a gente pedisse o dez [nota máxima] já na primeira música”.

Apesar das atividades de introdução e dos direcionamentos dados ao coletivo, a experiência com o tema foi interpretada de formas distintas pelos brincantes. Silas relatou uma conexão pessoal: “Eu me envolvia muito. É porque, como eu respeito muito as crenças, eu conseguia enxergar a fé deles”. Já Rebeca, veterana do grupo, assumiu uma postura mais distanciada: “O tema em si foi muito importante para a Babaçu e para o São João em si, para educar, para informar sobre como é o Círio. Mas se eu te disser que eu fui pega de alguma forma por ‘Nazinha’ durante esse processo; eu não fui”. Mel, outra brincante veterana, por não ser religiosa, enfatizou: “Eu levei mais para o lado cultural do processo, que querendo ou não, não é só o Círio de Nazaré, não é só um movimento religioso, ele é um movimento cultural, envolve muito a cultura do Estado”. Rafaelle, por sua vez, destacou o desafio pessoal:

O tema para mim foi um desafio porque eu sou evangélica, apesar de não estar frequentando nenhuma igreja. Então, admiro o Círio de Nazaré, o quanto a galera tem aquela devoção, mas para mim é indiferente. Então, para mim foi o ato da dança. Era só dança, não teve essa questão da fé porque não é uma fé que eu acredito. Fiquei muito surpresa com a forma como o Círio acontece, a movimentação, a história, mas tipo assim, não é uma coisa que para mim pesou (Entrevista, 07 de outubro de 2024).

Apesar das percepções diversas, prevaleceu entre os brincantes uma noção de aprendizado. Fátima sintetizou essa ideia: “Eu não imaginava que existia isso dentro do Círio. Imaginava que era só fé, só que é uma das maiores tradições do Brasil. Isso eu passei a conhecer por causa da quadrilha. Eu comecei a estudar, ver como é que funcionava e tal”. Assim como Fátima, outros brincantes relataram passar a conhecer o Círio de Nazaré a partir das explicações

dos diretores e pesquisas realizadas por eles mesmos. Assim, percebe-se que além de guiar o caminho ritualístico e artístico do grupo durante toda a temporada, os temas trabalhados se convertem em aprendizados. O tema opera também como unificador das diferentes percepções em um processo coletivo, que ganha corpo em gestos simbólicos como o “grito de guerra” proferido antes e após as atividades: “Junina Babaçu 2024!” (anuncia o presidente). “Rogai por Nós!” (respondem todos em uníssono).

No período competitivo, marcado pela Estreia, a lógica dos ensaios foi substituída pela pressão das competições e avaliações dos jurados e do público. A rivalidade entre grupos se intensificava, e o próprio tema se tornava objeto de disputa, sendo utilizado tanto para provocar os adversários quanto para reforçar a coletividade da Junina Babaçu. O ano de 2024 foi desafiador para a Babaçu, o grupo não conseguiu bons resultados nas competições nas quais participou, o que levou diretores e coreógrafos a recorrerem a discursos motivacionais, muitas vezes ancorados na referência ao tema, para amenizar o sentimento negativo que permeava os brincantes: “Nazinha sabia de todas as coisas”, “o grupo fez um bom trabalho” e “os paraenses estavam orgulhosos”.

Rebeca, ao refletir sobre o papel da Junina Babaçu na temporada de 2024, após a última apresentação, revelou que mesmo com o baixo desempenho, o tema conseguiu suprir o esperado pelo grupo, absorvendo, em certo ponto, a narrativa motivacional construída pelos dirigentes: ”Por mais que o Círio não tenha sido um ano de bons resultados, eu ainda acho que a Babaçu foi Babaçu, sabe? Porque eu acho que ela conseguiu entregar informação, conseguiu educar, ela conseguiu ser pedagógica. E ainda assim, você trouxe uma cultura diferente”. Em razão da visibilidade construída e adquirida pela Junina Babaçu, mesmo sem alcançar o sucesso competitivo, o espetáculo teve grande repercussão. Dessa forma, o grupo consolidou o “Rogai por Nós” tanto internamente quanto externamente, reafirmando sua identidade em um contexto relacional com a coletividade que o compõe e com outros grupos.

No universo das quadrilhas juninas, há uma maneira singular de se referir aos anos anteriores. Em vez de situar temporalmente por anos, os quadrilheiros utilizam os temas dos espetáculos das quadrilhas juninas para tal. Falas como esta de Rafaelle, ao se referir a parceria construída com seu par, são constantes: “Eu estou dançando com ele há três anos. Foi “Armorial”, a “Festança” e o “Círio de Nazaré”. Durante as entrevistas realizadas entre setembro e outubro, a temporada encerrada em agosto já era referida como “ano passado” ou, mais precisamente, “o ano do Círio”. Essa forma de marcar o tempo evidencia como a memória

dos brincantes se estrutura em torno das performances e narrativas que a cada ano se modificam e dão forma à identidade coletiva da quadrilha, assim como a sua própria história.

A quadrilha junina, enquanto uma manifestação vinculada ao campo festivo junino, se insere em uma realidade na qual suas atividades ocorrem anualmente – planejamento, preparação e apresentações. Embora o processo de feitura siga uma repetição de eventos, motivado pela temática abordada pelo grupo, ele sempre se abre a novas experiências (inclusive a modificações no próprio processo). Nesse sentido, olhando para como o tema “Rogai por Nós” foi construído e vivido pelos integrantes da quadrilha, percebe-se que ele além de figurar como um mote artístico que guiou a estética e práticas de ensaios, também se abre como um elemento que estrutura o tempo ritual, a memória coletiva e a experiência individual dos brincantes.

Os debates sobre tempo ritual não são recentes, Humbert (2016) e Evans-Pritchard (2002), por exemplo, embora partam de contextos distintos – igualmente datados e localizados –, convergem ao desafiar a noção ocidental de tempo linear. Humbert (2016), focado em uma perspectiva do sagrado, descreve o tempo religioso como cílico e qualitativo, no qual rituais como a Páscoa reatualizam eventos míticos, criando "intervalos sagrados" que transcendem a cronologia. Evans-Pritchard (2002), ao estudar os Nuer, também rejeita a abstração numérica do tempo, vinculando-o a ciclos ecológicos (estações, migrações) e estruturas sociais (casamentos, conflitos). Ambos entendem o tempo como resultado de um conjunto de significados – seja pela recorrência ritual ou a relação entre ambiente e parentesco –, enfatizando o tempo, nessa perspectiva, não apenas como instrumento de medição.

Ao aproximar-se especificamente do ambiente festivo, Roberto DaMatta (1983), em sua obra Carnavais, Malandros e Heróis, assim como Humbert (2016) e Evans-Pritchard (2002) observam o tempo como uma categoria socialmente construída e manipulada. A discussão realizada por DaMatta está centrada em uma percepção de ritos nacionais que, segundo ele, “ajudam a construir e a cristalizar uma identidade nacional abrangente” (DaMatta, 1983, p. 46). A princípio, o autor estabelece uma distinção central entre tempo ordinário e extraordinário. O tempo ordinário diz respeito ao cotidiano, à rotina, chamado de “dia-a-dia”. Ele é um tempo repetitivo, automático, associado ao trabalho, um fluxo de eventos que frequentemente não são percebidos de forma consciente ou especial; o tempo do “cada coisa em seu lugar” e do autoritário “sabe com quem está falando?”. Já o tempo extraordinário está ligado às “festas”,

“cerimônias”, “solenidades”, “reuniões”, etc. Em contraste com a rotina, estes são os momentos que quebram o fluxo normal da vida.

O tempo extraordinário, conforme o autor, é dividido em duas categorias: o extraordinário previsto, planejado e construído pela própria sociedade, como a festa de São João, por exemplo; e o extraordinário, imprevisto, que também suspende a rotina, como as tragédias, desastres e catástrofes. Ao fazer a diferenciação entre tempo ordinário e extraordinário, DaMatta (1983) foca na relação dinâmica entre eles: um só tem sentido em contraste com o outro. Essa separação do tempo é realizada em diálogo com Victor Turner (2015) e sua perspectiva de *liminaridade*, percebendo a ritualização festiva como processo de passagem do domínio ordinário para extraordinário, capaz de operar por meio da inversão dos valores (como as hierarquias cotidianas), permitindo um rompimento com a estrutura e um significado novo e mais profundo a ela – mesmo que somente em alguns momentos.

DaMatta (1983) ainda sinaliza uma dicotomia entre os acontecimentos ordenados (cerimônias, solenidades, congressos, etc.), dominados pelo planejamento e respeito, e os eventos dominados pela brincadeira, diversão, situações em que o comportamento é dominado pela liberdade decorrente da suspensão temporária das regras. Para exemplificar essas duas percepções, o autor explora os acontecimentos do Dia da Pátria, como um tempo histórico que remete os participantes para dentro da história do Brasil, e o carnaval, um ritual cósmico que remete os participantes para um contato com o mundo do sagrado, divino ou sobrenatural. Ao definir e exemplificar como funcionam os dois rituais, o autor explica:

O desfile militar cria um sentido de unidade, sendo seu ponto crítico a dramatização da ideia de corporação nos gestos, vestes e verbalizações, que são sempre idênticos. [...] muito diferente é o desfile que ocorre no carnaval. Isso porque no carnaval os desfiles são organizados elevados a efeito por meio de organizações privadas (como as escolas de samba ou blocos – no Rio de Janeiro) que em geral reúnem, como corpo permanente, pessoas das camadas mais baixas e marginalizadas da sociedade local.  
(DaMatta, 1983, p. 57)

Analizando as vestes dessas duas vertentes de rituais, o traje das paradas do Dia da Pátria é o uniforme, que tem a função de esconder seu portador, protegendo o papel desempenhado da pessoa que o desempenha e, ainda, separando o papel que define sua posição no ritual dos outros papéis desempenhados na vida diária. Já no carnaval, segundo o autor, a roupagem é a fantasia, que revela muito mais do que oculta, representando um desejo escondido. De forma geral, se tem que o ritual formal celebra a estrutura, enquanto o ritual

informal, festivo, cria um sentido de *communitas* – teoria desenvolvida por Victor Turner (1974), que diz respeito a um período de quebra da estrutura social, fazendo com que as pessoas se relacionem como iguais. Para o autor, enquanto os mecanismos básicos de festas como o carnaval estão ligados à inversão e o de festas oficiais estão ligadas ao reforço, DaMatta (1983) ainda pensa sobre as festas religiosas, que focam simultaneamente em valores locais e universais em uma tentativa de conciliar o povo com o Estado por meio do culto a Deus (ou santos), tendo seus mecanismos ligados à neutralização.

Ao olhar para os acontecimentos em torno da Junina Babaçu, assim como percebido pelos três autores, o tempo se mostra como resultado de um conjunto simbólico socialmente construído e manipulado pelas práticas e pessoas. Uma construção moldada por ritos, ambiente e subjetividade, atuando como um espiral no qual a efemeridade e eternidade coexistem. Em diálogo com DaMatta (1983), se pode afirmar que a quadrilha junina se faz no que o autor chamou de tempo extraordinário, sobretudo no que tange às apresentações realizadas no ambiente festivo em que ela se insere: os brincantes podem experimentar uma quebra do cotidiano e uma inversão dos valores do dia-a-dia, pois na performance eles são percebidos como grandes estrelas. Ao mesmo tempo, os ensaios e o processo de construção do espetáculo colocam em pauta uma repetição de movimentos que podem ser percebidos como pertencentes ao tempo ordinário.

A relação construída pela dinâmica entre o tempo ordinário e extraordinário é constante. Ela ocorre não somente no momento da performance final, na festa junina onde o grupo apresenta o resultado de suas construções. Antes mesmo de iniciar a temporada de ensaios, os brincantes já se inserem em atividades nas quais a temporalidade se aproxima de um sentido de extraordinário: a Festa Brilhantes, o bloco de pré-carnaval e o Primeiro Ensaio, por exemplo, todos eles, de seu jeito, construíram uma dinâmica que, embora já fizessem parte do calendário anual da quadrilha, montaram um ambiente festivo próprio do processo de feitura (nesse caso de inicialização) da quadrilha. Além desses eventos, após o início da temporada de ensaios, algumas outras atividades também passam a ocupar um sentido de tempo extraordinário no processo de construção do espetáculo, como o caminhar de joelhos em penitência ou partilhar “graças alcançadas”, relacionados à introdução dos brincantes no ambiente do tema, a “curtição” e a Pré-Estreia – que serão debatidas mais a frente –, por exemplo.

Embora a Junina Babaçu tenha suas atividades diretamente associadas à festa junina (se aproximando também da noção de rito nacional), em suas projeções, estratégias de

arrecadações monetárias e de brincantes que incorporem o espetáculo planejado pelos diretores e apresentações se constrói um universo ritualístico próprio no processo de preparação do espetáculo que, em alguns momentos, é capaz de proporcionar aos participantes momentos de tempo extraordinário (DaMatta, 1983), para além do ambiente festivo em que ela se insere. Assim, a experiência vivenciada pelos participantes do grupo na feitura do espetáculo “Rogai por Nós” mostra uma complexa realidade na qual os três mecanismos identificados no carnaval, festas oficiais e religiosas, aparecem em distintos momentos. As experiências de *communitas* e quebra com a rotina cotidiana, compreendidas pelo autor como inversão, aparecem, principalmente, nas performances de apresentações nos ambientes competitivos, durante os 30 minutos em que o espetáculo se desenvolve, as hierarquias são quebradas, os brincantes são as grandes estrelas daqueles espaços e todos estão em prol de uma finalidade comum: vencer.

Entretanto, essas dinâmicas se estendem também a momentos que fazem parte especificamente do processo de feitura da quadrilha, a partir das festas produzidas pelo grupo (festa Brilhantes, bloco de pré-carnaval e Primeiro Ensaio). Embora parte desses eventos sejam hierarquizados, como a apresentação de destaque, a própria dinâmica de experiência das festas (bebidas, comidas, diretores, etc.), eles rompem com as atividades ordinárias da quadrilha, e em alguns momentos, como quando o grupo musical começa a tocar as músicas famosas do grupo, o sentido de *communitas* emerge e constrói um espaço no qual, mesmo que temporariamente, as estruturas sociais, em um sentido mais amplo, mas também as produzidas pela própria situação interna da quadrilha, são neutralizadas.

Além disso, a experiência de espetáculo em menores proporções, construída pelo “Noite de Lua Cheia”, em um sentido parecido com o das apresentações competitivas, também aproxima a quadrilha de uma conjuntura inversiva. As vestimentas usadas nesse evento da quadrilha carregam um sentido próximo às inseridas nas fantasias carnavalescas retratadas por DaMatta (1983): os brincantes, mesmo que tenham que seguir alguns padrões (masculinos, femininos, usar a estampa da camisa temática), têm a liberdade para se vestir como quiserem e experimentarem uma liberdade dentro da rígida estrutura da quadrilha.

O rigor das festas oficiais manifesta-se na disciplina cobrada aos brincantes em termos de “profissionalismo”, na hierarquização construída e seguida rigorosamente nas dinâmicas internas do grupo, na atribuição da criação dos espetáculos a um grupo específico de pessoas, na hierarquia construída a partir das filas e personagens performados por determinados brincantes, mas também na padronização de vestimentas que os apaga enquanto indivíduos em

prol do espetáculo e do próprio nome da Junina Babaçu, sobressaindo a sentido de reforço. E a própria inserção em uma festa com base religiosa traz o caráter de neutralização; na mescla de “momentos de fé” que se intensificam com o tema, mas também com a inserção de políticos nas atividades do grupo (como será retratado mais a frente). Em um sentido mais amplo, o ritual de feitura da quadrilha junina se insere em uma dinâmica de tempo cósmico, cíclico, universal e transcendente, capaz de mobilizar distintos momentos significativos para quem está envolvido. De outubro a agosto, os membros do grupo participam de atividades que se repetem em formato, mas também se modificam anualmente.

Pensar sobre o papel do tema abordado pela quadrilha nessa dinâmica temporal, tensiona o sentido de sazonalidade ritualística e a abre a novas experiências. Se por um lado o tempo extraordinário, cósmico, que se constrói em torno da competição realizada no universo da festa junina determina como a quadrilha desenvolve suas atividades, por outro, o teor artístico e contextual do tema, instrumentaliza esse tempo em prol da criação de um universo próprio – no caso da Junina Babaçu em 2024, o “Rogai por Nós”, em especial a realidade interpretada pelos diretores para o Círio de Nazaré. É justamente nesse ambiente criado pelo tema que a própria estrutura do ritual se abre a mudanças devido ao caráter experimental e a constante adequação às necessidades observadas pela equipe de criação para efetuar o que foi planejado, mobilizando atividades como o “andar de joelhos” ou a partilha das graças, por exemplo. A partir desse universo construído e apresentado na competição, o tema se torna central a ponto de se tornar a referência temporal da quadrilha: o ano do “Armorial”, da “Festança” ou do “Círio de Nazaré”.

Se a quadrilha, em seu processo ritual de feitura, constrói um sentido de tempo cósmico, o tema escolhido pelo grupo lhe confere um sentido de tempo histórico (mesmo que não estejam diretamente ligados a uma historicidade nacional) a partir do reconhecimento dos espetáculos pelo título do tema. No que tange à historicidade do movimento junino cearense, onde a Junina Babaçu se insere, e da própria quadrilha, uma linearidade e evolução é percebida pelos quadrilheiros a partir de cada espetáculo apresentado. A memória captada nos temas que faz a Junina Babaçu influencia diretamente no que será produzido no ano seguinte – em um sentido de superação e novidade, relacionado com os resultados obtidos na temporada anterior – e, automaticamente, também influencia em um campo mais amplo no qual o grupo se insere – devido à influência obtida pela Babaçu no meio quadrilheiro, ou pelo próprio senso de competitividade que guia o meio junino.

A situação vivida pela Junina Babaçu no espetáculo “Rogai por Nós”, ao se diferenciar da separação de tipos de rituais extraordinários, como percebido por DaMatta (1983), se mostra como um complexo ambiente no qual os três mecanismos básicos (inversão, reforço e neutralização) aparecem ao longo do planejamento, preparação e apresentação do espetáculo. Nesse sentido, a instrumentalização do tempo mediada pelo tema coloca em centralidade o sentido qualitativo e significativo da categoria – Humbert (2016), Evans-Pritchard (2002) –, que constrói um universo próprio vivido pelos seus integrantes a cada temporada. Assim, na Junina Babaçu, o tema e a temporalidade estão entrelaçados como fios de uma mesma tecitura, mobilizando identidades, rituais e memórias.

O espetáculo “Rogai por Nós”, revela como a escolha do tema se torna um organizador ritual que redefine o tempo do grupo. Desde o anúncio em agosto de 2023 até o encerramento em agosto de 2024, o Círio foi vivido como um ciclo, recriado através de coreografias, músicas e gestos que transformaram o calendário da quadrilha em uma experiência coletiva de temporalidades múltiplas. Ao se referir à passagem do tempo como “o ano do Círio” ou “a temporada da Festança”, a visão dos participantes do grupo se assemelha à dos Nuer descrita por Evans-Pritchard (2002), para quem o tempo é marcado por eventos como “o ano da grande seca”. Cada tema encapsula uma eternidade simbólica, reatualizada nas lembranças dos brincantes e na identidade do grupo.

As músicas, os figurinos e até o “grito de guerra” se tornam artefatos temporais, preservando o passado no presente e o projetando no futuro. Por esse motivo, o tema ou assunto que é retratado ganha dimensão de ano para os quadrilheiros. Assim, a Junina Babaçu mostra o tempo como uma performance contínua. O tema “Rogai por Nós” representou o Círio de Nazaré e o performou, criando uma temporalidade própria. Cada ensaio, festival que a quadrilha competiu, gesto coreográfico, foi um ato de construção do que fez o “Rogai por Nós”, transformando o efêmero em eterno e o cotidiano em extraordinário. Em 2024, esse foi o caminho da Junina Babaçu; a religiosidade, a fé e a cultura paraense construíram o tempo de todos que estiveram envolvidos nas atividades da quadrilha. Na próxima temporada, outros campos simbólicos e realidades serão reconfigurados e passarão a ser quadrilha junina e, consequentemente, trajetória da Babaçu.

## 2.3. O processo ritual dos ensaios

Agora que já foram devidamente apresentados a Junina Babaçu e sua relação com o tema, aqui debaterei os ensaios: espaços destinados não somente à construção de coreografias, mas a um ambiente de construção simbólica e afetiva, onde a experiência dos brincantes é marcada por uma longa jornada de preparação – para o espetáculo “Rogai por Nós”, foi de 04 de fevereiro a 31 de julho de 2024. Nos ensaios, os brincantes são apresentados e moldados pelo tema e pelas percepções de quadrilha junina construída pela Babaçu e seus diretores – como foi mostrado nos pontos anteriores –, mas também entram em contato com um campo simbólico em constante transformação que influencia – e é influenciado – diretamente em/por suas sociabilidades.

Na Junina Babaçu, os ensaios são divididos em modelos distintos e, dentre esses, eventos especiais ocorrem, como o Primeiro Ensaio, o Pré-junino e a Estreia. No processo etnográfico, tive a oportunidade de participar de todos esses momentos e conversar com os brincantes a respeito deles. Com isso, aqui apresentarei, sequencialmente, os tipos de ensaios e eventos realizados pelo grupo durante a chamada “temporada de ensaios” – determinação do tempo de encontros para preparação e modificação do espetáculo. A ideia é perceber como a preparação da quadrilha constrói símbolos que colocam em evidência a perspectiva de identidade coletiva, do que é ser participante da Junina Babaçu.

### 2.3.1. *Primeiro ensaio*

Após a temporada de inicialização com as festas e reuniões, o evento que marca o início da temporada de ensaios, como já anunciado, é o Primeiro Ensaio. Trata-se de um encontro institucionalizado<sup>31</sup> que marca a inicialização dos brincantes nos fazeres da quadrilha, sendo também o momento da primeira aparição pública dos dançarinos. Apesar do nome, o Primeiro Ensaio é um evento cujo principal objetivo é a captação de recursos e colaboradores, seja como brincantes, prestadores de serviço ou membros da produção. Ele não é um evento exclusivo da Junina Babaçu, pois muitos grupos fortalezenses realizam seus próprios Primeiros Ensaios. O grande foco é garantir que os brincantes veteranos permaneçam, e que aqueles que fazem parte de outras quadrilhas – ou que nunca dançaram – passem a fazer parte de seus espetáculos.

---

<sup>31</sup> É um evento que conta com a presença de personalidades da cena junina local, patrocinadores, políticos, dentre outros.

Durante a temporada de Primeiros Ensaios – geralmente na segunda metade de janeiro –, distintas estratégias são utilizadas para que as quadrilhas se destaquem e despertem o interesse do maior número possível de pessoas – o senso de competição já começa aqui e envolve a quantidade de brincantes e de público que os grupos conseguem mobilizar. Quanto maior a quantidade de integrantes, maior o status adquirido perante os outros grupos e maior a captação de recursos. Em 2024, a Junina Babaçu criou, pela primeira vez, um espetáculo específico para esse momento. A perspectiva do grupo era trabalhar o tema em três atos, sendo o Primeiro Ensaio, chamado de “Noite de Lua Cheia” – como já mencionado –, o primeiro deles.

O evento, pela primeira vez, foi realizado de forma privada, cobrando ingressos no valor de R\$ 10,00 e R\$ 25,00 (a depender do local em que o espectador ficasse). Ele ocorreu em um Ginásio chamado Aécio de Borba, localizado em um dos bairros mais boêmios da cidade de Fortaleza, o Benfica<sup>32</sup> – o espaço do ginásio é amplamente utilizado pelas quadrilhas da cidade, ocasionando disputas entre os grupos por datas. O formato novo causou um certo desconforto em seus brincantes, como é relatado por Mel: “Foi meio estranho, porque geralmente os primeiros ensaios das quadrilhas são abertos, né? Esse não era, era fechado. Então, tinha que comprar ingresso para poder participar”. Além da captação de recursos (humanos e monetários), esse evento funcionou também como uma forma de estabelecer a Babaçu em um local de um grupo que constrói grandes espetáculos.

Imagen 07: espaço do Primeiro Ensaio dividido em setores.



Fonte: fotografia produzida e editada pelo autor.

---

<sup>32</sup> O bairro Benfica ocupa a 19º posição no ranking de Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) da cidade de Fortaleza (que conta com 119 bairros), segundo o senso de 2010. Está situado em uma área privilegiada, próximo ao centro da cidade e de bairros entendidos como “nobres” – devido, justamente aos seus IDH. O ranking completo está disponível em: <<http://salasituacional.fortaleza.ce.gov.br:8081/acervo/documentById?id=22ef6ea5-8cd2-4f96-ad3c-8e0fd2c39c98>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

Nesse sentido, o primeiro ato foi dividido por nove apresentações realizadas por pequenos grupos de brincantes – a maioria veteranos: quatro delas referiram-se a costumes de Belém do Pará, como o mito do Boto e o Carimbó; outras quatro foram apresentações solos realizadas pelo casal de noivos, a rainha da quadrilha, o marcador e um dos coreógrafos; e, por fim, o grupo todo, novatos e veteranos, participaram de uma quadrilha improvisada, cujos movimentos foram indicados pelo marcador. Nesse momento, não havia regras claras: os brincantes precisavam seguir os comandos do marcador, mas poderiam improvisar à vontade.

Se, por um lado, a Junina Babaçu buscava cativar mais brincantes e colaboradores para a execução de seu espetáculo, ao mesmo tempo que se afirmava como um grupo que realiza grandes trabalhos, por outro, o Primeiro Ensaio foi visto pelos brincantes, dada a visibilidade do grupo, como um momento crucial de serem vistos e reconhecidos. Essa dupla perspectiva – atrair novos membros e consolidar a imagem do grupo – criou um ambiente onde a aparência assumiu um papel central. Nesse contexto, os brincantes se empenharam em investir em grandes produções – conjunto de elementos relacionados à aparência, como roupas, acessórios, maquiagem, cabelos, entre outros –, entendendo a estética pessoal como uma ferramenta essencial para garantir visibilidade e inclusão dentro do grupo.

Devido ao formato do evento e a perspectiva da visibilidade, a escolha dos brincantes para participar dos momentos apresentados pela quadrilha no primeiro ato ocupou também um papel central as experiências daqueles que participaram. Silas, um dos poucos novatos presentes nessas apresentações ensaiadas, comentou: “Antes de eu entrar na Babaçu, eu já estava no grupo da primeira coreografia. Eu me senti muito bem acolhido, porque eu sabia, apesar de não ter muita noção, que participar daquela coreografia era muito importante. Tipo assim, eles não chamavam todo mundo”. A participação em alguma dessas coreografias se mostrou como um símbolo de validação social no ambiente do grupo, pois o acolhimento narrado por Silas indica um sentimento de reconhecimento coletivo – ser acolhido para uma atividade que não incluía todo mundo sugere que ele foi visto como alguém com potencial ou valor.

No entanto, esse sentimento de inclusão é condicional: ele depende da aceitação daqueles que decidem quem pode ou não participar. Esta situação revela uma agência da aceitação na experiência do brincante, pois ele passa a tentar atender às expectativas do coletivo, ao mesmo tempo que o próprio brincante age na situação, escolhendo e se empenhando para participar de momentos como esses devido à visibilidade que proporcionam.

Há, então, uma dinâmica de relações de poder dupla: por um lado, a hierarquização na figura daqueles que podem escolher; por outro, o status daqueles que são escolhidos, que passam a ocupar um lugar no grupo diferente daqueles que não foram escolhidos para participar desses momentos.

O ambiente construído durante o Primeiro Ensaio da Junina Babaçu é um espaço de intensa performatividade, onde rituais, hierarquias e afetos se entrelaçam. Nessa dinâmica, a “Noite de Lua Cheia”, marcada por uma aura de profissionalismo em sua estrutura privada e espontaneidade ritualística na apresentação improvisada e na liberdade para os brincantes se vestirem como quiserem – e puderem –, funcionou como uma celebração coletiva combinando captação de recursos, afirmação do grupo e visibilidade individual. A música, as coreografias e os figurinos, nesse contexto, funcionaram como ferramentas de construção da imagem que a quadrilha buscava expressar; transformando o espaço em que o evento aconteceu em um palco de visibilidade.

Na experiência dos brincantes, o primeiro ato foi marcado por uma energia coletiva que mistura ansiedade e entusiasmo, já que eles buscam se afirmar tanto individualmente quanto como parte do grupo. A pressão por aparência e a necessidade de se destacar geraram um clima de competição silenciosa, mas também de apoio mútuo, especialmente entre aqueles que compartilham desafios semelhantes, que passam a se ajudar a vestir as roupas, acertar coreografias, em outras palavras, ali começam a se estabelecer os vínculos. Assim, o Primeiro ensaio construiu um ambiente ritualístico e simbólico que funcionou como porta de entrada para o universo da quadrilha, como indica o discurso realizado por João durante o evento: “Hoje, estreamos o nosso primeiro ato, aquele que dá o ponta pé inicial de toda a nossa caminhada rumo ao norte do país [Círio de Nazaré]”.

### **2.3.2. *Ensaio de Boas-vindas***

Após a passagem pelo Primeiro Ensaio os brincantes iniciaram, na semana seguinte, dia 04 de fevereiro de 2024, as atividades de ensaios para a construção do espetáculo do grupo. De forma geral, esses encontros acontecem sempre em quadras de instituições de ensino públicas, porém, nem sempre no mesmo local<sup>33</sup>. O ensaio após o “Noite de Lua Cheia” ocorreu

---

<sup>33</sup> Em Fortaleza, a Lei nº 11.075/2021 permite o uso de prédios públicos da rede municipal de ensino para ensaios de quadrilhas juninas. No entanto, a concessão dos espaços é mediada por acordos pré-estabelecidos entre as direções das escolas e as quadrilhas, definindo dias, condições de limpeza, organização e outras condutas. A

na quadra do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), localizado também no bairro Benfica. Com a participação restrita aos participantes do grupo (brincantes, diretores e acompanhantes), parte desse encontro foi destinado a dar boas-vindas aos brincantes novatos e veteranos e outra a construção das coreografias.

Imagen 08: coletividade no ensaio de boas-vindas.



Fonte: imagem disponível na página do Instagram da quadrilha<sup>34</sup>.

A programação desse momento foi dividida em três tipos de atividade: a primeira foi a oficina de passos básicos de quadrilha junina e de carimbó para introduzir os brincantes no fazer da quadrilha e no tema proposto; o segundo momento foi destinado a passagem de uma das coreografias apresentadas no Primeiro Ensaio – que também seria usada no espetáculo; e, por fim, o presidente fez as falas institucionais sobre algumas condutas, deveres e deu boas-vindas aos participantes.

Ao final das atividades práticas, era comum falas como: “mal começou e já estou morta. Não sei se aguento até o fim da temporada” ou “esse movimento de corpo para frente está me dando é dor nas costas [referente aos movimentos de carimbó]”. Como aquele foi o primeiro encontro contínuo para ensaio (de 17h às 22h), o cansaço físico podia estar associado ao longo tempo sem a atividade da dança em um período estendido – no caso dos veteranos do movimento junino – ou ao primeiro contato com a dança – no caso daqueles que nunca dançaram quadrilha. Após uma pausa para que os brincantes pudessem se hidratar e alimentar, João pediu que eles se organizassem em um grande círculo (como na imagem 08) – que na

---

escolha das escolas leva em conta a organização arquitetônica, já que ambientes mais discretos são preferidos para manter a privacidade dos ensaios. Essa demanda por espaços específicos gera negociações intensas e, no caso da Junina Babaçu, como relatado por um dos seus diretores, tensões com outros grupos, que também buscam acesso às mesmas escolas, reforçando um senso de competição que vai além das apresentações e se estende à disputa por infraestrutura.

<sup>34</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/C2-GucQroRm/>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2025.

verdade virou um quadrado pelo grande volume de brincantes – e começou a dar alguns avisos. As falas do presidente foram direcionadas, inicialmente, ao contato com outros grupos.

Primeiro se falou sobre os brincantes evitarem brigas nas redes sociais; depois sobre a partilha de informações: “A gente não precisa dar conhecimento do que acontece aqui. A gente precisa se concentrar no nosso e deixe que eles façam o deles”. Essa orientação para evitar conflitos públicos nas redes sociais coloca em pauta uma tática de preservação da reputação da Babaçu. Por estar em um contexto em que a visibilidade é crucial, as brigas ou polêmicas podem manchar a imagem da quadrilha, afetando diretamente sua credibilidade e atratividade para outros brincantes, patrocinadores e até para o público. Já a instrução para não compartilhar informações internas pode ser lida de duas formas: a primeira é que a quadrilha é um espaço de exclusividade – quem participa é privilegiado; a segunda está relacionada a vantagens competitivas, pois evita que coreografias e estratégias sejam copiadas.

Por fim, João direcionou sua fala à situação de novatos e veteranos, ressaltando a importância do entrosamento e da construção coletiva do grupo. Destacando também a importância de os veteranos serem solícitos com os novatos, os ajudando sempre que possível. Nesse momento, o presidente do grupo destacou o caráter de renovação que acontece anualmente: “Essa oxigenação que os novatos trazem todo ano é muito importante para a Junina Babaçu”. Após a fala de boas-vindas, ele continuou apontando algumas regras de convivência que os brincantes precisavam seguir. Uma delas era a assiduidade aos ensaios, respeitando horários e dias, pois, nas palavras de João “o cumprimento de ensaios e horários são importantíssimos para o sucesso de um grupo”. Foi falado também sobre a necessidade do cumprimento dos prazos de pagamento tanto das rifas quanto das parcelas, pois o grupo necessita do montante arrecadado para lidar com despesas da produção do espetáculo, especialmente com a contratação do grupo musical.

A fala se encerrou com a apresentação dos membros da diretoria. Em resumo, o Ensaio de Boas-vindas é um momento de acolhimento, preparação, socialização e apresentação das normas que organizam as bases para o desenvolvimento coletivo do espetáculo. Esse ritual de encontro organiza a dinâmica interna do grupo e também reforça a identidade coletiva por meio de práticas simbólicas e de uma comunicação institucional que tenta direcionar o comportamento dos participantes, afirmindo o caráter assimétrico no qual a quadrilha se faz a partir das normas que devem ser seguidas por todos que escolheram estar em suas atividades.

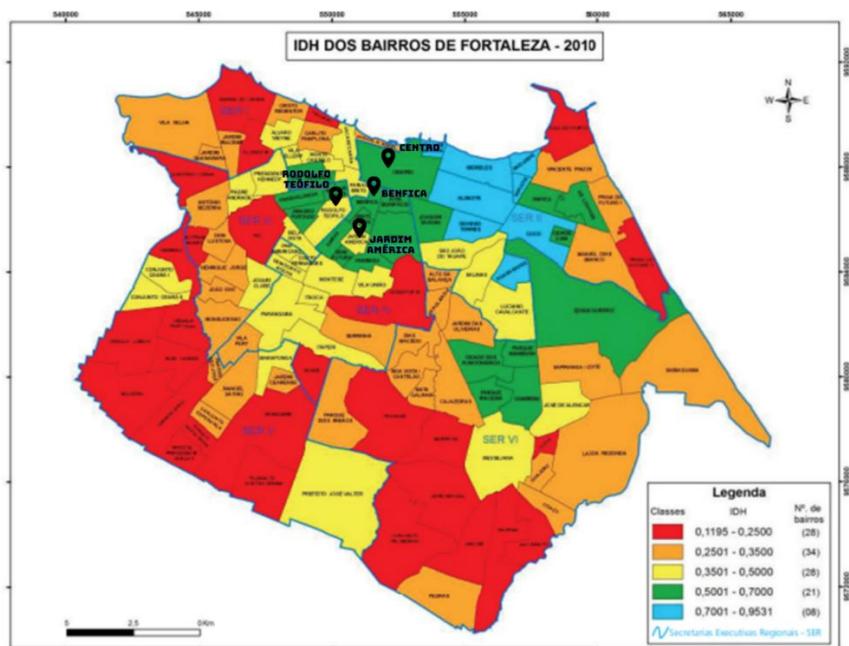
Esse momento pode ser definido como um encontro ritual, exclusivo para os membros internos do grupo, que marca a retomada de um novo ciclo de atividades.

### ***2.3.3. Ensaios de construção do espetáculo “Rogai por Nós”***

Os ensaios da Junina Babaçu em 2024 seguiram uma progressão temporal, se intensificando à medida que se aproximavam as competições e perdurando até mesmo depois que a performance final começou a ser apresentada. Inicialmente realizados aos domingos, os ensaios passaram a ocorrer também aos sábados, feriados e, a partir de maio, em alguns dias da semana, principalmente sextas-feiras. As atividades aconteciam em quadras de instituições municipais de ensino, em especial em duas escolas: aos fins de semana e feriados, em uma localizada no bairro Jardim América (37º no ranking de IDH de Fortaleza), e durante a semana, em uma escola no bairro Rodolfo Teófilo (33º no ranking de IDH).

A escolha desses locais considerou a disponibilidade da escola, as estruturas das quadras, suas condições para manter o viés privado das atividades e a centralidade e facilidade de acesso, já que o grupo recebe brincantes de diversos bairros de Fortaleza e de outras cidades. A proximidade de estações de metrô, pontos de ônibus e a disponibilidade de aplicativos de transportes acabaram sendo fatores decisivos – os bairros estão situados em áreas socioeconomicamente mais confortáveis, em relação a outros na dinâmica fortalezense, e próximos ao Centro, tornando esses acessos mais facilitados.

Imagen 09: mapa da localização dos ensaios.



Fonte: o mapa está disponível em um estudo realizado pela Prefeitura de Fortaleza<sup>35</sup>.

Apesar da localização privilegiada, alguns brincantes, especialmente os que moravam em outras cidades, enfrentavam dificuldades de locomoção. Estrela, uma veterana do grupo, relatou: “Eu moro em Maracanaú e tinha que ir para Fortaleza todos os ensaios. Muitas vezes eu ia de metrô e às vezes era até barrada porque a bolsa da saia [grandes bolsas chamadas também de “sacolões”, usadas para transportar as vestimentas das damas] não podia entrar”. Os ensaios aos sábados e dias de semana ocorriam das 19h às 22h, enquanto aos domingos e feriados iniciavam às 17h e, teoricamente, terminavam às 22h. No entanto, os encontros frequentemente se estendiam além do horário previsto, complicando a volta para casa de brincantes como Rafaelle, que dependia de transporte público ou de aplicativos. Ela explicou:

Eu ia para os ensaios de ônibus ou de metrô e voltava de Uber. Como tem um pessoal aqui do Maracanaú, a gente dividia umas turmas de três pessoas para dividir o valor. Mas já teve situação de o ensaio terminar às 23 horas e eu pegar o Uber meia noite. Passar uma hora tentando. E tinha que esperar, porque senão não tinha como voltar, naquele horário não tinha mais metrô e nem ônibus. Não tinha alternativa, a gente tinha que ficar. Quem mora em Maracanaú e não tem transporte, a gente dança, mas a gente passa por perrengues maiores por essa questão da distância, pelos ensaios terminarem tarde. O desafio, realmente, é a volta para casa. Todo ensaio é isso. Termina o ensaio, quando o [João] manda formar a roda, a gente já fica se olhando: chama o Uber! Para um já ir chamando para tentar chegar em casa (Entrevista realizada dia 07 de outubro de 2024).

<sup>35</sup> Disponível em: <<http://salasituacional.fortaleza.ce.gov.br:8081/acervo/documentById?id=22ef6ea5-8cd2-4f96-ad3c-8e0fd2c39c98>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

Além da estratégia de compartilhar carros em aplicativos de transporte, essa situação levou alguns brincantes a adotarem estratégias como sair antes do término do ensaio para pegar transporte público. Enquanto grande parte dos brincantes poderiam contar com transporte próprio (46,6% conforme as respostas do formulário aplicado ao grupo), outros dependiam de transporte público (5,4% das respostas) ou de transportes de aplicativo (44,6% dos brincantes), que se tornavam escassos e caros após os ensaios.

Os ensaios oficiais eram divididos em duas modalidades. Aos sábados e dias de semana o foco era a construção e experimentação de coreografias, com uma estrutura simples: uma caixa de som, na qual eram tocadas as músicas e microfones usados para passar instruções. Já aos domingos e feriados, o grupo musical se juntava aos ensaios, que duravam cerca de cinco horas e eram divididos em dois momentos. No primeiro, assim como nos ensaios técnicos, eram passadas novas coreografias e feitos ajustes chamados de “limpezas de coreografias”. O segundo momento começava após as 19h, quando o grupo musical entrava em cena. Esse período servia tanto para os músicos ensaiarem quanto para testar com os movimentos coreográficos se integravam às músicas ao vivo. João costumava dizer que os ensaios de sábado eram a preparação para os de domingo. Estes, com a presença do regional, eram mais intensos: os brincantes cantavam com mais vigor e dançavam com energia redobrada. Rafaelle descreveu a diferença entre os dois tipos:

Os ensaios de sábado são mais técnicos, sem muita emoção. No domingo, por conta do regional, a energia é outra. Parece que as pessoas se doam mais. Às vezes você já está cansado de ensaiar o técnico no sábado e domingo, mas o ensaio com o regional é a cereja do bolo, aquele gostinho de quero mais (Entrevista realizada dia 07 de outubro de 2024).

Apesar da diferença entre ensaios com e sem regional (domingos/feriados e sábados/dias de semana), a dinâmica geral era semelhante. Desde os primeiros encontros os brincantes eram orientados a usar roupas leves: shorts, calças leggings, tênis e a camisa temática do grupo (geralmente os brincantes compravam duas, uma para customizar para o Primeiro Ensaio e outra para os ensaios regulares). Os veteranos, orgulhosos, algumas vezes usavam camisas de anos anteriores – que funcionavam como marcadores de status e um certo poder. Quando as atividades de coreografia começavam, as damas tiravam suas saias volumosas dos “sacolões” e as vestiam, e os cavalheiros usavam chapéus, pois as coreografias se construíam em torno desses adereços.

Imagen 10: “sacolão” utilizado pelas pessoas que performam como damas para transportar suas saias.



Fonte: imagem produzida pelo pesquisador.

À medida que se aproximava a estreia das apresentações, geralmente em maio, as pessoas que performavam como damas começavam a ensaiar com saltos, e os cavalheiros com sapatos, para criar resistência e acostumar o corpo às dinâmicas da apresentação. Sara adicionava ainda outras estratégias de preparação: “Nos ensaios, eu já tinha o costume de ensaiar com duas a três anágua, sempre de salto e com uma cinta modeladora, que apertava, né? Isso fazia com que eu ganhasse resistência porque eu sabia que a minha roupa ia vir coladíssima, uma armadura”. A brincante agia dessa forma para simular as condições da performance competitiva.

Ao chegar à escola, alguns brincantes iam direto para a quadra ensaiar, de forma avulsa, coreografias que consideravam mais difíceis ou que por motivo de falta não as aprenderam. Outros esperavam as atividades guiadas pelos coreógrafos começarem e ficavam conversando entre si. O início dos ensaios era sempre marcado por uma oração cristã, embora nem todos partilhassem as mesmas crenças. Para esse momento, pedia-se que os brincantes formassem um círculo, com um representante da quadrilha (presidente, diretor ou coreógrafo) no centro, puxando a oração. Após a oração, um dos coreógrafos conduzia um alongamento. Para a atividade, os brincantes se organizam nas filas (explicadas na figura 03). No que tange aos locais de dança – que já eram marcados pelos espaços ocupados para o alongamento –, os ensaios eram os espaços nos quais os brincantes pleiteavam posições de destaque no mapa da quadrilha. Desde o início das atividades, as estratégias para ocupar esses lugares de status já eram evidentes, como destacou Mel:

Você vê, porque é nítido: quando estava perto de começar o ensaio, aí se juntava um grupo de meninas e ficava já quase na formação da fila. Quando o coreógrafo falava pra gente ir para a formação, elas só abriam o grupinho que elas estavam e se espalhavam na mesma fila. Aí pronto, estava feito a fila de seis. E isso não era só esse grupo, mas a galera já ia formando esses grupinhos antes de começar e na hora já iam pro local. Era tipo isso (Entrevista realizada dia 05 de outubro de 2024).

Nesse contexto, as roupas também serviam como estratégia para garantir bons lugares. Em alguns momentos, os brincantes deixavam saias e chapéus para “marcar” posições. Rafaelle comentou: “Normalmente, a gente vai marcando o nosso território, né?”. Sua fala sugere uma consciência sobre a importância de ocupar e controlar espaços dentro do grupo. No entanto, essa organização nem sempre era pacífica. Ícaro relatou um episódio de tensão que aconteceu nessa dinâmica de filas com ele e sua parceira de dança: “Teve uma vez, ainda no começo dos ensaios, que meu par foi para a quarta fila – nunca me esqueço –, e uma pessoa empurrou para tomar o lugar. A gente só saiu e foi ensaiar atrás”. Os relatos de Mel, Ícaro e Rafaelle revelam o clima competitivo que permeava a realidade dos brincantes nos ensaios.

No decorrer do período de ensaios, a diretoria da quadrilha percebeu que os conflitos gerados pela competição pelas filas estavam influenciando as dinâmicas dos encontros. Para resolver a situação, João passou a montar todas as filas de forma diferente, a cada ensaio; até maio – antes do início das atividades. Além dessas, outras estratégias eram criadas para tentar ocupar bons lugares no mapa. Como João é o responsável por alocar os brincantes nos espaços de dança, alguns tentavam se aproximar dele e das atividades da diretoria – devido ao status adquirido nessas funções –; outros brincantes tentavam se destacar a partir da técnica da dança e constante frequência nos ensaios; alguns se apoiavam em seus pares, sobretudo nas damas – como veremos no próximo capítulo –, dentre outras estratégias. O objetivo da grande maioria dos brincantes durante os ensaios era conquistar um “bom lugar”.

Somente quando os dançarinos estavam em seus locais, um dos responsáveis pela coreografia realizava as atividades de alongamentos que todos deviam reproduzir. Em 2024, influenciado pelo tema, esse momento acontecia ao som de uma oração cantada. Após isso, os ensaios começavam e mesclavam momentos de descontração entre coreógrafos e brincantes com situações de estresse. Em alguns desses momentos de estresse, os coreógrafos e João expressavam frustração, e acabavam as direcionando ao coletivo – às vezes de forma ríspida.

Ao longo dos ensaios, os coreógrafos liberavam pausas de aproximadamente 20 minutos para os brincantes se alimentarem, se hidratarem e descansar. Nesses intervalos, a sociabilidade entre os participantes se expandia. O grupo se dividia em pequenos subgrupos, formados por pessoas com maior afinidade. Essa movimentação se aproxima ao que Castro (2018) identificou no grupo que acompanhou para seu estudo, o Estrela do Luar, no qual percebeu que mesmo que a quadrilha enquanto grupo competitivo parte de um ideal de unidade durante a dança, esse tipo de grupo é bastante dividido e fragmentado nos distintos momentos

que o compõe. Como exemplo disso, a observação de Mel se faz bastante relevante: “Você pode prestar atenção que as meninas que dançam na primeira fila e algumas que dançam na segunda fila só sentam juntas”. A partir de sua própria vivência, Rafaelle descreveu como essa aproximação acontece:

No Armorial, eu dancei lá na última fila. Então eu tinha um grupinho de amizade mais com o pessoal lá da última fila. Na Festança eu dancei no meio da quadrilha. E eu tinha um grupo de amizade com aquela galera do meio da quadrilha. Quando foi esse ano no Círio, eu subi, fiquei na sexta fila. Algumas pessoas que dançavam lá atrás também subiram, e assim eu formei um novo grupinho também ali. A gente até brinca: a sexta fila show. De vez em quando eu conversava também com alguém da primeira fila, mas porque o grupo estava pouquinho e aí ficava todo mundo junto. Aí quando chega o grupão, todo mundo vai para o seu localzinho de origem (Entrevista realizada em 07 de outubro de 2024).

A fala de Rafaelle reflete, por um lado, a ideia de que as filas têm suas próprias dinâmicas sociais, nas quais os brincantes formam grupos de afinidade baseados em experiências compartilhadas e proximidade física. Esses grupos funcionam como redes de apoio, que se estendem às diversas atividades que cercam a realidade dos brincantes, além da apreensão coreográfica (partilha de lanches, de transporte, ajuda com figurinos e com as próprias coreografias, dentre outros). Por outro lado, evidencia o sentido de fragmentação interna do grupo, como percebido por Castro (2018). Quando a coletividade estava incompleta, as barreiras entre as filas se dissolviam, mas, com todos presentes, as hierarquias e divisões retomavam e se reafirmavam, limitando a conexão entre diferentes grupos. Fátima resumiu essa dinâmica ao olhar para sua própria situação, enquanto rainha que dança na frente de todos, e refletir: “Na Junina Babaçu, é muito difícil porque é como se fosse um condomínio: você não conhece quem mora longe”.

As aproximações que ocorriam na quadrilha não eram construídas apenas pelas filas; os brincantes também levavam amigos de fora do ambiente junino para aquele espaço, como é o caso de Rebeca, cujo o ciclo de amizades é composto principalmente por pessoas que estudaram na mesma escola que ela. Nos momentos de pausa, alguns desses grupos formados se organizavam para fazer lanches coletivos. Ícaro descreveu como funcionavam essas dinâmicas em seu grupo: “A gente tinha um grupo no WhatsApp que perguntava como o lanche de domingo ia ser. Aí um falava que ia levar bolo, outro levava outra coisa”. Além de fazer parte da dinâmica de socialização, construções de alianças e afirmação de vínculos, esses lanches eram também uma estratégia para economizar. Quem não participava da dinâmica tinha a opção de comprar comida nas barraquinhas montadas ao redor da quadra, que eram

organizadas por parentes de brincantes, diretores e fornecedores conhecidos daqueles que estavam à frente do grupo.

Imagen 11: barraquinhas de lanches.



Fonte: imagem produzida pelo pesquisador.

Após a pausa, nos ensaios técnicos os brincantes retomavam as atividades de coreografia. Nos ensaios de domingo e nos feriados, o grupo musical se apresentava. Enquanto os músicos se aqueciam – tocando músicas de espetáculos anteriores ou do próprio repertório do “Rogai por Nós” –, alguns brincantes se preparavam para voltar ao ensaio, outros, ao ouvir a música, já iam para o centro da quadra e começavam a dançar. A música ao vivo gerava um impacto emocional nos brincantes, descrito por Rafaelle como: “Uma realização de estar lá, de ensaiar, de ter um ensaio bom, aquela energia que o regional passa, que toca ali no nosso coração”. A fala de Rafaelle revela uma dimensão profundamente afetiva, “uma experiência humana que está aquém da linguagem verbal, e mesmo da expressão social das emoções e sentimentos” (Cavalcanti, 2020, p. 16).

Ao final, tanto nos ensaios técnicos quanto naqueles com músicas ao vivo, os brincantes demonstravam cansaço físico – e, às vezes, mental, devido ao estresse. Apesar disso, os encontros de preparação sempre terminavam com uma reunião conduzida por João. Na maioria das vezes, os informes dados por ele eram sobre questões financeiras, como a necessidade de pagar taxas e rifas, e sobre a confecção das indumentárias do espetáculo. A construção dos figurinos era tão importante quanto a das coreografias na dinâmica dos ensaios e da própria quadrilha.

Devido ao caráter competitivo, muitos detalhes do figurino eram tratados de forma privada e sequer os brincantes a ele tinham acesso, porém, as demandas de compra de materiais e contato com os fornecedores, eram de responsabilidade dos dançarinos, como explicou Ícaro:

“A gente que tinha que comprar tecido, a gente que tinha que comprar pedraria, a gente ia atrás de bordado, a gente que ia na costureira”. À medida que as competições se aproximavam, era comum ver brincantes bordando suas próprias roupas durante os intervalos dos ensaios. Eles faziam, especialmente, junto às suas “panelinhas”, termo constantemente utilizado pelos participantes do grupo, que é definido por Castro (2018) como forma de pensar a sociabilidade organizada em pequenos grupos, baseados em afinidades e, crucialmente, em oposições a outros membros.

Imagen 12: brincante bordando seu figurino no intervalo de um ensaio.



Fonte: imagem produzida pelo pesquisador.

Após as falas de João, aos sábados, muitos brincantes participavam dos chamados pós-ensaios. Grupos de pessoas – nem sempre apenas brincantes – se reuniam em uma praça no bairro Benfica para beber, conversar e brincar. Um aspecto marcante para os brincantes era a participação de diretores nesses momentos, como destacou Rafaelle: “O que eu acho bacana é que, tipo assim, [João] vai para a galera da bagunça. Ele vai lá para o Benfica e mesmo sendo presidente, ele está lá no meio do povão. Os coreógrafos também iam. A gente vai para lá, cada um leva a sua bebida, ou então compra, e é aquela festa”. Alguns grupos da quadrilha preferiam encontros mais reservados, como é o caso de Rebeca e seus amigos: “Às vezes a gente só saía pra algum lugar, ia pra casa de alguém, ficava conversando e tudo. A gente não era muito de farra, não”. Já brincantes como Estrela precisavam ir para casa logo após o ensaio, em razão do horário do transporte público, o que a fazia refletir: “Eu gostaria de aproveitar mais esse processo, sabe? Sair com o povo, beber, brincar, mas, infelizmente, não consigo”.

Em certos momentos, as dinâmicas dos ensaios sofriam alterações. Um exemplo foi a homenagem realizada referente ao Dia Internacional das Mulheres, quando brindes foram entregues às brincantes. Apesar de parte do ensaio ser dedicada à ação, o restante das atividades

seguia o ritual estabelecido, pois o grupo não podia parar os preparativos do espetáculo por completo: eles precisavam se destacar nas competições. Outra situação que modificava a rotina era quando a equipe de marketing da quadrilha precisava gravar conteúdo para as redes sociais, seja em ações internas ou com alguma mídia junina<sup>36</sup>. Nessas ocasiões, os ensaios assumiam um caráter de visibilidade, e a aparência tornava-se uma ferramenta estratégica – assim como no Primeiro Ensaio. Os diretores avisavam que esses momentos aconteceriam com antecedência para os brincantes se prepararem: a imagem deles era também a imagem da quadrilha. Com isso, principalmente as damas, se produziam, dentro do possível, para essas gravações, fazendo penteados no cabelo, maquiagem, usando roupas mais elaboradas (geralmente as utilizadas no Primeiro Ensaio); os cavalheiros, por outro lado, tinham essa preparação refletida apenas no uso de uma camisa diferente.

O processo de construção do espetáculo “Rogai por Nós” incluiu também ensaios extras organizados pelos próprios brincantes. Como relatou Ícaro: “No início da temporada, sempre rolavam esses ensaios por fora. O pessoal se juntava para ir para a casa de alguém e repassar a coreografia da semana anterior. Eram grupos de cinco ou seis pessoas”. Esses encontros eram voltados para quem não havia aprendido a coreografia ou queria aperfeiçoá-la. Essas organizações não eram mediadas de forma direta pelos diretores, porém, sempre que possível, aqueles que participavam desses momentos eram utilizados como exemplo para o coletivo. Frases como “a gente sabe que tem um grupo que faz ensaios extras; é perceptível a diferença desses para quem não ensaia” ou “vocês precisam ensaiar mais, não esperem só pela a gente” eram constantemente proferidas pelos diretores do grupo. Em certo ponto, isso acabava chegando para os brincantes como uma forma de se destacar nas dinâmicas internas da quadrilha.

Além disso, havia os ensaios dos destaques. Os ensaios de Fátima passaram a acontecer a partir do mês de abril, principalmente aos domingos, como relata a rainha do grupo: “Normalmente eu chego mais cedo que todo mundo. Então eu fico ali de 13h da tarde até às 16h, trabalhando a minha parte. Quando é 17h30 começa a quadrilha. Então já é outra coisa. Os domingos são bem cansativos, eu sempre levo minha marmita e bastante água”. Ela também

---

<sup>36</sup> O movimento junino cearense conta com algumas mídias que funcionam, sobretudo, no espaço digital. A maioria iniciou como perfis no Instagram criados para comentar os acontecimentos do universo das quadrilhas juninas (pessoas que trocaram de grupo, novas nomeações de destaques, etc.). Com o passar do tempo, essas páginas foram saindo somente do espaço virtual e passaram a compor equipes para acompanhar os eventos promovidos pelos grupos, principalmente da capital cearense, e transmitir os eventos em seus canais (Youtube e Instagram).

tinha ensaios com os coreógrafos às sextas-feiras, das 19h às 22h. Os atores que participavam da encenação do casamento, o grupo de balé que participava do espetáculo e os outros destaques, como o casal de noivos, também tinham seus ensaios específicos. Devido ao foco nos ensaios gerais e ao caráter privado desses encontros, não foi possível acompanhá-los.

No mês de maio, próximo às apresentações do espetáculo (tanto na Pré-Estreia, na Estreia ou no período competitivo) os ensaios se mostraram estressantes em razão da competitividade interna e dos conflitos. Alguns dias antes da Pré-Estreia, os dirigentes da Junina Babaçu anunciam o mapeamento – modo como é chamado o processo de determinação definitiva dos locais onde cada brincante irá dançar a temporada de apresentações. Isso acontece somente no final da temporada de ensaios de forma estratégica para fazer os brincantes se empenharem mais na conquista dos locais (o esforço aqui é visto como empenho na dança, pontualidade e assiduidade nos ensaios) e para evitar desistências motivadas pela frustração de não dançar no local esperado. A estratégia consiste em divulgar somente depois que grande parte do investimento monetário em figurinos, pagamentos de taxas e rifas e a presença na maioria dos ensaios já foram realizados.

Esse momento promoveu bastante ansiedade nos brincantes, pois a demanda por lugares é um dos mais expressivos elementos dos ensaios da Junina Babaçu e a divulgação do mapa simboliza o sucesso ou insucesso das estratégias escolhidas por cada brincante. Enquanto João colocava as pessoas no local, foi possível observar o entusiasmo e as frustrações nas expressões dos dançarinos. Desde os primeiros ensaios, o tema do mapeamento já era recorrente nas rodas de conversas e também em âmbito digital. A maioria dos conflitos internos se relacionava com ele. Após a divulgação, entretanto, as repercussões das escolhas feitas pelos diretores não se estendem aos dias próximos devido à tensão das apresentações que se seguirão, mas também às falas realizadas por João, como: “Nós tomamos essa escolha querendo, visando o melhor da instituição”, “O ego de vocês em dançar em lugares específicos não pode se sobressair a esse trabalho”.

Na semana que antecedeu a Pré-Estreia, no dia 14 de maio, foi organizado pelos diretores da quadrilha um momento para apresentar o tema com detalhes aos brincantes. Esse momento aconteceu à noite em um teatro e se restringiu somente a diretores e dançarinos, não sendo possível a presença de acompanhantes. Nele os dois diretores criativos explicaram como chegaram ao tema, como as músicas foram escolhidas e como ele seria desenvolvido nas performances competitivas. Além disso, os brincantes puderam ver os figurinos e produções

(cabelo e maquiagem das damas) do espetáculo. Devido a se tratar de informações privadas, os brincantes, embora comprassem os materiais para suas roupas, as produzissem, bordassem e ensaiassem a dança em sequência, não comprehendiam como tudo estaria organizado em um sentido mais amplo. A percepção era fragmentada.

No dia 18 de maio, a quadrilha realizou outro de seus grandes eventos: o Pré-junino, ou segundo ato. As dinâmicas foram semelhantes às da “Noite de Lua Cheia”, realizado no Ginásio Aécio de Borba, no bairro Benfica, com atrações que remetiam ao campo cultural paraense. O segundo ato, intitulado “Círio em Cores”, diferenciou-se do Primeiro Ensaio por seu caráter mais rígido. Enquanto no primeiro os brincantes tinham liberdade para criar suas roupas e improvisar na dança, no segundo, a vestimenta, o cabelo e a maquiagem das damas, assim como o estilo e cor de calça dos cavalheiros, eram padronizados. Apenas a blusa poderia ser customizada – uma camisa temática foi produzida e vendida especialmente para esse evento. As coreografias apresentadas eram parte das que fariam parte do espetáculo que estava sendo produzido para competição.

Como o nome sugere, o Pré-junino era uma prévia do espetáculo para o público, que servia também como um ensaio aberto para o grupo. Dialogando com a “Sociedade do Espetáculo” de Debord, Hayeska Barroso (2019) discorda da ideia de um público passivo, defendendo que no contexto junino existe uma espécie de “público consumidor especializado”, composto por ex-quadrilheiros e admiradores. Esse grupo de pessoas possui os códigos de decifração para julgar aspectos técnicos e estéticos (coreografia, figurino, narrativa, etc.) que passam despercebidos pelo público geral. Nesse sentido, o público passa a participarativamente nas dinâmicas da quadrilha, conferindo prestígio e ajudando a consagrar os grupos.

Nessa perspectiva, essa prévia ganha sentido de teste. A quadrilha se abre ao retorno sobre as coreografias e músicas apresentadas por parte de um público geral, observando as reações de quem assistiu presencialmente e através das redes sociais. Mesmo considerando o todo, a validade dessas opiniões é colocada em escala, considerando com maior peso as observações feitas por aqueles mais engajados no ambiente competitivo de quadrilhas e que estão próximos ao grupo – uma resposta a competitividade que intensifica as críticas. Além disso, a Pré-Estreia é um momento para arrecadar recursos (os ingressos seguiam a mesma tabela do Primeiro Ensaio). Aqui, novamente, alguns dias antes foram distribuídos uma quantidade de ingressos que os brincantes deveriam vender, repassando os valores para a quadrilha. Nos casos em que as vendas não fossem bem sucedidas, caberia aos dançarinos arcar

com os custos dos ingressos com seus recursos próprios: a prestação de contas dos ingressos de forma integral era obrigatória. Para os brincantes, esse foi o primeiro contato com o público dentro do espetáculo. O nervosismo era evidente e generalizado, era comum ver situações como a experiência de Sara:

Meu Deus, parecia uma estreia. E não era nem o período de estreia. Aí eu vi aquela multidão, aquela loucura, aquela movimentação. No dia eu não me senti bem, fiquei com dor de barriga de nervoso. Meu par também, porque eu estava passando meu nervosismo para ele. A gente tomou logo uma dose de cachaça para dançar mais tranquilos (Entrevista realizada em 07 de outubro de 2024).

Após esse momento, a quadrilha voltou para suas dinâmicas de ensaios fechados e alguns pontos de observações, selecionados pela diretoria, foram corrigidos no trabalho coreográfico. Poucos dias depois desse evento, foram entregues novos ingressos para os brincantes venderem, dessa vez para a Estreia do espetáculo. Escrevo com a primeira letra maiúscula porque esse é um dos principais eventos da temporada da quadrilha. Como diz João: “A Estreia é a culminância de todo o trabalho de criação do espetáculo”. É nela que a quadrilha passa do período de preparação para o período competitivo, funcionando como um ritual de passagem (Gennep, 2011). Em 2024 o evento ocorreu no Ginásio Paulo Sarasate, localizado no bairro Dionísio Torres (3º lugar no ranking de IDH dos bairros de Fortaleza) no dia 08 de junho. Apesar do local indicar um perfil de público, a escolha se deu especialmente devido a capacidade máxima do local.

Em 2023 a estreia aconteceu também no Ginásio Aécio de Borba, mesmo local em que aconteceram o Primeiro Ensaio e a Pré-Estreia, porém o espaço interno não comportou a quantidade de pessoas que estavam presentes para assistir ao espetáculo da quadrilha. Algumas pessoas não puderam adentrar o recinto, mesmo tendo adquirido ingressos. Em razão disto, os diretores buscaram uma alternativa para a realização do evento e o Ginásio Paulo Sarasate foi a melhor opção. Enquanto o Aécio de Borba comporta 2500 espectadores, o local em que aconteceu a Estreia em 2024 comporta 10000 pessoas. A programação da noite contou com a estreia de mais dois grupos e encerrou com a apresentação da Junina Babaçu. A dinâmica do evento aconteceu de forma similar aos anteriores (Primeiro Ensaio e Pré-Estreia), porém se diferenciou no contato com outros grupos e na proporção de público – conforme os diretores do grupo, estiveram presentes 7234 pessoas para prestigiar a estreia do espetáculo das quadrilhas –, amplificando o nervosismo, a felicidade, a noção de centralidade.

Além de ser a primeira apresentação completa para uma audiência, a Estreia marcou também, em certo ponto, um senso de novidade para os próprios brincantes. Embora eles

tenham tido acesso à explicação do tema, a exibição da roupa e soubessem como o espetáculo aconteceria coreograficamente, algumas informações foram apresentadas ao coletivo de dançarinos somente nesse momento. Na Estreia eles entram em contato com o todo que foi criado, em grande parte, em âmbito privado pelos diretores do grupo. As roupas, embora conhecidas, foram experimentadas e colocadas a teste em seu primeiro uso; ali os brincantes dividiram o espaço de cena com os objetos que fizeram parte como cenário, colocando em prática uma nova forma de experimentar a dança; os efeitos visuais (luzes, fumaças, papéis picados) foram utilizados. O suspense foi quebrado para todos: aquela junção de coisas que todos viram e vivenciaram fizeram o “Rogai por Nós” que foi colocado à prova nas competições.

Devido ao primeiro contato com esse todo, a Estreia acabou sendo um momento de experimentação do que foi preparado, misturando uma audiência amplificada – talvez a maior de toda temporada de apresentações – com a novidade. Com isso, os dirigentes e os brincantes notaram, com base na vivência do momento e dos comentários ouvidos pessoalmente e lidos nas redes sociais, que algumas coisas não funcionaram como esperado. No fim de semana seguinte, foram marcados ensaios para resolver esses problemas e assim outra dinâmica de ensaios se estabelece: os ensaios para apresentações. Quando os diretores identificavam elementos que podiam melhorar os resultados competitivos, marcavam ensaios adicionais – realizados nas mesmas escolas – para ajustes nas coreografias. Silas descreveu como esses encontros eram percebidos: “Aqueles ensaios ali acontecem depois que começam os festivais, então ninguém quer mais ensaiar. Eram super chatos esses ensaios. Eles eram feitos para reclamar da gente, e a gente não suportava, mas a gente estava ali porque era nossa obrigação de brincante, né?”.

Dessa forma, os ensaios da Junina Babaçu vão além da preparação técnica para as apresentações; eles compõem um longo ritual de preparação para a competição, cheio de tensões, regras e ação dos participantes. Os ensaios são organizados em uma progressão temporal que se intensifica com a proximidade das competições e é marcado por importantes elementos simbólicos para a experiência de quem dança. O mais evidente é a questão das filas, que reflete hierarquias e status dentro do grupo. A competição por posições privilegiadas cria uma complexa rede de conflitos e alianças, por meio das quais os brincantes demarcam territórios ao mesmo tempo que constroem afetos. Dessa forma, a organização espacial acaba por regular as interações sociais, evidenciando a fragmentação do grupo.

Thiago de Castro (2018), a partir de sua experiência de campo percebe os ensaios como um espaço onde a disciplina do grupo é forjada e imposta. Nesse espaço, os brincantes vão construindo progressivamente um saber sistematizado que envolve a repetição exaustiva, a correção de detalhes mínimos (posição de mãos, expressões, espaços) e o controle da energia e do canto. Isso, segundo o autor, se faz em um sentido “adestrador” dos corpos para uma performance competitiva eficaz. A produtividade acaba sendo um valor central no cotidiano dos ensaios. Na realidade da Babaçu, essas dinâmicas também acontecem, mas elas dividem espaço com elementos como a música ao vivo, relações com figurinos, orações, reuniões, lanches coletivos, alianças, conflitos, estratégias e “curtições”. Os eventos extraordinários, para utilizar o termo de DaMatta (1983), que de certa forma também se apresentam como uma forma de ensaio para a competição, constroem um ambiente complexo em que o “treino corporal” se tornou uma parte do longo processo ritual de construção do espetáculo “Rogai por Nós”.

#### **2.4. A construção da identidade oficial da quadrilha Junina Babaçu**

O contexto da quadrilha Junina Babaçu é constantemente atravessado pelo discurso de ser a “maior quadrilha do Brasil”. É sob essa perspectiva de centralidade no movimento das quadrilhas juninas que sua identidade é forjada. A forma que o grupo se afirma nesse espaço, a partir de suas práticas e realidades, pode ser vista como um campo fértil para refletir sobre como as identidades coletivas são construídas simbolicamente, negociadas em contextos de poder e performadas por meio de práticas culturais. As teorias de Woodward (2005) e Benedict Anderson (2008) oferecem um caminho para essa compreensão direcionando o olhar para os sistemas simbólicos, hierárquicos e rituais que organizam e impõem valores, regras e pertencimento.

Woodward (2005) argumenta que a identidade é relacional, ou seja, ela só existe em contato com o outro, com aquilo que ela não é. A dinâmica altamente competitiva em que a Babaçu está inserida evidencia essa dimensão: se a Babaçu é o maior grupo, os outros não são. Ao olhar para a sua trajetória, mesmo com o reconhecimento da grandiosidade de outras quadrilhas, como a Beija-Flor do Sertão, João, ao perceber comparações entre as duas, destaca que “a Babaçu construiu uma identidade própria”. Em outras palavras, ela não é a Beija-Flor. A diferença, mesmo que implique exclusão, é, conforme a autora, um dos principais construtores da identidade coletiva de um grupo de pessoas, no caso aqui estudado, a da Junina Babaçu.

A experiência do grupo passa a definir seu próprio campo simbólico, reforçando sua identidade. O tema “Rogai por Nós” e a inspiração no Círio de Nazaré funcionaram, em 2024, como elementos centrais na construção dos símbolos que afirmam a identidade da Babaçu. As músicas, roupas, eventos, ações e dinâmicas de ensaios definiram o que significava ser parte da quadrilha naquele ano – e, por consequência, o que não era. Embora alguns elementos permaneçam constantes, como a dimensão pedagógica dos temas do grupo e a imagem de quadrilha que realiza grandes espetáculos, a renovação anual e a influência do tema nas atividades revelam uma identidade fluida, não fixa, na qual a temática tem uma importante função de construção de sentido temporal.

Em um de seus textos, ao analisar o conflito entre croatas e sérvios, Woodward (2005) observa que objetos cotidianos, como cigarros ou bandeiras, podem se tornar símbolos poderosos de identidade. No caso da Babaçu, a camisa temática usada nos ensaios e os itens do kit (copo e bolsa) uniformizam os brincantes visualmente e os integra ao grupo e ao tema automaticamente. Ao mesmo tempo, esses elementos se transformam em marcadores de pertencimento, distinguindo quem “veste a causa” do grupo daqueles que são somente espectadores. Os figurinos também assumem essa função, embora fixe os participantes como brincantes, não como diretores. Durante os ensaios, esses itens se misturam com as roupas esportivas e os grandes sacolões das damas, simbolizando o esforço coletivo para realizar um grande espetáculo.

As relações de poder são centrais na dinâmica do grupo. A divisão em filas – onde a primeira representa alto status e o lado direito é mais cobiçado que o esquerdo – materializa essa hierarquia. A hibridação das funções, como diretores-brincantes e coreógrafos-brincantes, também reflete essa conjuntura, na qual o acúmulo de funções está ligado ao acúmulo de status. Além disso, os contratos e obrigações são vistos como símbolos de compromisso. O pagamento das taxas e a venda de rifas se tornam exigências que testam o engajamento dos brincantes, reforçando a ideia de dedicação ao grupo.

A busca por reconhecimento, especialmente como referência no meio das quadrilhas juninas, se mostra como um dos mecanismos centrais na identidade da Junina Babaçu. O grupo se afirma, constantemente, por meio de figurinos luxuosos e caros, coreografias complexas e temas grandiosos, construindo um campo simbólico que reforça a ideia de que ser Babaçu é ser exclusivo, fazer o que nenhum outro grupo faz, ser “profissionais” e vencedores. É nessa perspectiva que, segundo Woodward (2005), o caráter social e simbólico se entrelaça para

construir a identidade do grupo: a maneira como os participantes dão sentido às suas práticas e, a partir disso, definem quem está incluso ou excluído. Esse sistema de significados influencia diretamente como os brincantes se veem ao fazer parte do grupo. A Babaçu e seus integrantes passam a ser vistos a partir dos sentidos que o grupo constrói.

Por meio de seus símbolos, rituais e hierarquias, o grupo forma uma comunidade imaginada – termo cunhado por Benedict Anderson (2008) em seu estudo sobre nacionalismos. Para pensar o conceito no cenário da quadrilha junina, vejo como necessário fazer uma abstração, pensando o universo junino como um todo e os grupos como pequenas “nações”. Anderson (2008) argumenta que uma nação é imaginada porque nem todos os seus membros se conhecem, e, apesar das desigualdades internas, ela é sempre entendida como uma camaradagem horizontal, na qual as pessoas estão dispostas a se doar para que a comunidade continue existindo. O autor destaca que o que diferencia as comunidades não é o fato de serem imaginadas, mas como e por quais meios elas são imaginadas.

Sob essa lógica, a quadrilha pode ser percebida como uma comunidade imaginada porque, como disse Fátima sobre os contatos nos ensaios, “não dá para conhecer quem mora longe”. No entanto, independentemente de onde dançam ou do papel que ocupam, todos estão unidos em prol da realização do espetáculo. A identidade da Junina Babaçu, como propõe Woodward (2005), se faz como uma construção simbólica que se sustenta na oposição nós/eles, em rituais (processo de construção) e em sistemas classificatórios (filas, contratos). Seus valores, “profissionalismo”, grandiosidade, inovação, são internalizados pelos brincantes, que investem não apenas dinheiro, mas também tempo, emoções e esforço físico para a manutenção do grupo. As questões que permanecem, e que tentarei responder nas seções seguintes, são: até que ponto os brincantes estão dispostos a se doar para que a Babaçu continue existindo? E o senso de comunidade imaginada, está presente em quais momentos?

### 3. BRINCANTES DE UMA BRINCADEIRA COMPLEXA

#### 3.1. Chegar e pertencer: as experiências de novatos e veteranos na Junina Babaçu

Neste capítulo, o foco será a experiência dos brincantes no grupo. Para iniciar a discussão, refletirei sobre a experiência de novatos e veteranos na Junina Babaçu. A forma como um brincante chega ao grupo pode influenciar diretamente sua vivência: alguns ingressam por status e prestígio, desejando fazer parte de uma quadrilha reconhecida; outros devido ao interesse pelo movimento artístico; há ainda aqueles que veem a quadrilha como um espaço de sociabilidade e pertencimento. Com isso, para refletir sobre as experiências e alargar as percepções sobre novatos e veteranos, partirei de perspectivas de ingresso de quatro brincantes: Silas e Ícaro, como novatos, Mel e Rebeca, como veteranas.

##### 3.1.1. *Silas: da identificação racial à Junina Babaçu*

Silas, ao falar sobre seu ingresso no grupo, começa destacando que a Junina Babaçu foi sua primeira experiência com quadrilhas juninas, ainda como espectador: “Sou muito recente no São João, a primeira vez que eu assisti uma quadrilha grande foi a Babaçu, em 2019”. Ele descreve sua reação ao ver o espetáculo visto como “ficar abismado”, já que nunca havia assistido uma quadrilha de grande porte. Esse contato despertou seu interesse pelo meio, levando-o a frequentar apresentações de outros grupos. Como homem negro, Silas encontrou em outra quadrilha de grande porte de Fortaleza um sentimento de reconhecimento racial que o aproximou ainda mais do movimento:

Ali eu me apaixonei. Vi aquela pessoa negra, aquela dama negra no meio de várias damas; ela chamava muita atenção. Eu ficava encantado, porque eu costumo valorizar muito essas pessoas da minha mesma pele, entendeu? Mesma cor. Quando eu olhava para ela, eu estava vendo uma diva do pop, entendeu? Porque eu achava ela muito incrível. No meio de todos, para mim ela era a que acendia mais. Por ela ser negra, por ela dançar muito, por ela ser alta, por ela estar lá na frente. Ela estava incrível. Eu passei a acompanhar mais esse grupo, eu não assistia muito a Babaçu, porque a Babaçu me encantou, mas não tinha uma pessoa que eu fosse assistir por ela, entendeu? E essa dama, eu até pegava fila pra tirar foto com ela, virei fã mesmo (Entrevista realizada em 11 de outubro de 2024).

No mesmo ano, 2019, Silas começou a dançar em um grupo diferente da cidade e, em 2022, por convite dessa dama – que se tornou sua amiga –, ingressou na mesma quadrilha que ela. Essa experiência foi marcada pela rivalidade entre grupos do meio junino. Em 2023, seu par enfrentou um problema que a impediu de concluir a temporada de apresentações, levando Silas a encerrar precocemente sua participação naquele ciclo junino. Ao saber da situação, um

conhecido o convidou para fazer algumas participações no espetáculo de outro grupo fortalezense. Ao aceitar, Silas procurou os responsáveis pela quadrilha da qual fazia parte para explicar a situação e evitar mal-entendidos, mas a reação não foi positiva:

Depois que eu dancei, era gente que virava a cara para mim, gente do meu meio, da minha roda, que virava a cara para mim. No festival mesmo, olhava para mim e fingia que não me conhecia, entendeu? E aí teve um grupo no WhatsApp que teve uma pessoa que me escuchou. As pessoas do São João apoiam tanto a arte e a cultura, mas se um integrante dos seus grupos faz isso, o integrante é apontado (Entrevista realizada em 11 de outubro de 2024).

A experiência gerou desconforto no seu grupo antigo, e Silas, por não se sentir mais confortável naquele espaço, começou a procurar outra quadrilha para dançar. Sua maior preocupação era encontrar um grupo no qual seus amigos também estivessem, para não se sentir deslocado. Ele relata que, apesar da vontade de entrar na Babaçu, havia muita incerteza: “Era uma dúvida muito grande, porque era rival da minha quadrilha antiga. Então, na minha cabeça, talvez não seria tão bem recebido, as pessoas me apontariam porque eu vinha de outro grupo”. Dois fatores o fizeram decidir ingressar na Babaçu em 2024: a dama que o cativou pela identificação racial também havia migrado para a Babaçu; além disso, outros amigos estavam fazendo a mesma transição, garantindo que ele não se sentiria sozinho.

Ao ingressar na Babaçu, algumas situações marcaram sua experiência como novato. A primeira delas foi logo no Primeiro Ensaio, quando participou de uma das coreografias apresentadas. Silas sentiu que precisava se colocar à prova logo em sua primeira aparição no grupo: “Eu fiquei bem nervoso no Primeiro Ensaio, por conta de que eu estava na primeira coreografia; bem no meio. Eu estava me sentindo com aquele fardo por vir de outra quadrilha, então eu tinha que entregar”. Apesar da pressão e do nervosismo, ele reconhece que naquele momento foi bem recebido pela maioria: “As pessoas foram muito gente boa comigo, me acolheram muito bem”. No entanto, nem todos agiram dessa forma: “Teve umas pessoas bem difíceis, elas criavam aquela barreira, por eu ser de outra quadrilha, estar chegando e já estar na coreografia. Já estar dançando com uma dama boa, entendeu?”.

Durante o período de ensaios, a situação das filas também marcou como novato, pois um veterano em específico não gostou que Silas, alguém que estava chegando ao grupo naquele ano, estivesse dançando em sua frente: “Eu escutei piada o período de ensaios todinho. Ele não aceitava de forma alguma que eu estivesse na frente dele. Eu ouvia que eu era desalinhado, que

não sabia dançar, não sabia marcar passo<sup>37</sup>. E ele falava pra eu escutar, porque ele dançava atrás de mim”. Apesar dessa situação mais crítica, ele relata que rapidamente passou a ser incluído, e alguns veteranos passaram a acolhê-lo. Silas tentava absorver tudo da melhor forma, para se adaptar à realidade do grupo: “Eu precisava sustentar, eu precisava entregar, eu precisava estar no nível da Babaçu”.

### ***3.1.2. Ícaro: a Junina Babaçu como homenagem e memória***

O contexto de novato também foi experimentado por Ícaro. O brincante relata que sua trajetória pelo São João foi marcada por uma admiração antiga e pela influência familiar. Sua entrada em uma quadrilha junina, como brincante, aconteceu em 2022, mas sua conexão com a dança veio desde a infância, quando participava das festas juninas nas escolas por onde passou, mas também porque alguns familiares já eram envolvidos com o movimento junino em quadrilhas competitivas. Ícaro relata que só passou a dançar depois que concluiu a faculdade, pois decidiu priorizar os estudos antes de se dedicar ao São João: “Eu pensava assim: eu vou me formar para depois eu seguir nesse ramo, porque eu sabia que não ia conseguir conciliar os dois”.

Ícaro fala que sua participação na Junina Babaçu foi motivada por um desejo pessoal, mas, principalmente, por a influência de sua tia, que faleceu em 2020: “Ela dançava na Babaçu em 2011 e 2012, no começo. Aí ela falava que, “se eu quisesse dançar, eu tinha que ir dançar lá”. Ao decidir começar, ele enfrentou alguns receios por causa dos custos elevados da quadrilha: “Porque para a nossa realidade, para a gente, a Babaçu era muito caro. Eu achava que de verba eu não conseguia pagar o meu sonho de dançar na Babaçu, aí acabei indo para uma quadrilha que eu gostava e que eu podia começar”. A experiência também foi um fator que influenciou sua decisão: “Eu também não queria entrar na Babaçu como alguém que estava iniciando no São João, sem saber o que fazer. Aí eu decidi dançar antes em outro grupo”.

Mesmo decidindo, inicialmente, dançar em outro grupo, o brincante relata que considerou migrar para a Babaçu já em seu primeiro ano como dançarino junino, após se sentir tocado com o espetáculo apresentado pela quadrilha em 2022: “Quando eu vi o espetáculo do

---

<sup>37</sup> Marca-passo é um movimento base da dança junina. Cada estado tem uma forma própria de fazê-lo. No Ceará, aqueles que dançam como cavalheiros se movem virando-se de um lado a outro enquanto batem palmas conforme a batida da música. As pessoas que performam como damas, fazem um movimento parecido com o corpo, virando-se de um lado a outro, porém no lugar das palmas, fazem um movimento com a saia, movendo-a também de um lado a outro.

Armoril eu senti que balançou um pouco, sabe? Porém, ainda tinha aquele medo de ainda estar muito cedo". A mudança definitiva aconteceu depois de algumas tensões internas em seu grupo anterior, que o levaram a buscar um novo rumo: "Estava rolando umas coisas internas e eu não sabia por que estava acontecendo isso. Eu fazia só o meu papel, ia lá, ensaiava, voltava para casa e me apresentava de boa. Essas briguinhas e situações fizeram eu pensar que não precisava passar por isso; aí eu fui para a Babaçu".

Seu primeiro contato com a Babaçu começou com um misto de expectativa e nervosismo, especialmente no Primeiro Ensaio, visto por Ícaro como um momento de grande pressão: "No Primeiro Ensaio da Babaçu, eu estava muito tenso. Eu até falei depois que eu queria reviver meu primeiro ensaio, porque foi a primeira vez que eu estava em ato". Por estar iniciando em um grupo novo e lidando com a realização de um desejo que também envolvia a afetividade com sua tia, ele descreve a situação como completamente fora de sua zona de conforto. Além disso, no grupo antigo ele já tinha um campo de amizades estabelecidas; na Babaçu sua única conhecida era seu par, que havia migrado de grupo junto com ele.

Ícaro também encarou a complexidade das coreografias como um dos grandes obstáculos. Enquanto os veteranos pareciam mais confortáveis com os passos, ele relata que procurava melhorar e fazer os movimentos da melhor forma possível: "Eu sempre buscava ver como é que o coreógrafo estava fazendo. Como era uma perna, o braço. Eu busquei trabalhar meus trejeitos vendo os coreógrafos". Devido ao empenho nos ensaios, ele e seu par conseguiram uma posição considerada como boa para os participantes do grupo (quinta fila na ponta da direita), o que gerou alguns comentários que questionavam seu lugar na formação: "Por ser novato e ter dançado na penúltima fila na outra quadrilha e esse ano ter pegado uma quinta fila ponta, já ouvi que eu só consegui o lugar porque pegava alguém da direção; que eu só estava naquele lugar porque pagava bebida para os coreógrafos".

### ***3.1.3. Mel: competitividade, dedicação e excelência na Junina Babaçu***

Mel, diferente de Ícaro, inicia sua narrativa destacando que ninguém em sua família dançava quadrilha – sua mãe, inclusive, critica sua participação por considerar um gasto desnecessário. Desde o início, ela sempre esteve envolvida em contextos competitivos: "Desde que eu comecei a dançar, meu primeiro ano já foi indo para Mossoró<sup>38</sup> competir". Sua trajetória

---

<sup>38</sup> Mossoró, município de Rio Grande do Norte, sedia um dos maiores festivais de quadrilhas juninas do país. A competição recebe anualmente grupos de vários estados do nordeste brasileiro.

se iniciou em 2013, em uma quadrilha considerada por ela como pequena. No ano seguinte, já ingressou em um dos maiores grupos de Fortaleza – no que tange à quantidade de pares e a disposição de recursos. Essa experiência teve uma pausa, em 2015, quando foi convidada para ser rainha em uma quadrilha no interior do Ceará (Limoeiro do Norte), retomando no ano seguinte e se estendendo até 2017.

Em 2017, uma disputa interna no grupo quase a deixou fora do São João: “Não queriam me deixar fechar par porque queriam me colocar na primeira fila. A pessoa que foi pra lá não quis dançar comigo porque eu não era conhecida no meio junino. Então, arrumaram outra menina para dançar com ele, e eu fiquei sem par”. Diante disso, um colega de faculdade que dançava em outro grande grupo de Fortaleza a convidou para dançar com ele. Em maio, faltando um mês para as competições, Mel migrou de grupo. Ela ficou nessa quadrilha durante o período de 2017 à 2022. Alguns acordos com os dirigentes do grupo, relacionados ao local de dança, a motivaram a migrar novamente: “Eu estava na quadrilha desde 2017. Aí teve um rapaz que saiu e foi para outro grupo e quando voltou foi exigindo local. Eu já tinha entendido que não ia dançar na primeira fila. Aí me falaram que eu ia para terceira porque ele só dançava se fosse no meu lugar, aí eu disse que não ia dançar”.

Mel relata que isso aconteceu no início da temporada de 2023; após a situação, assim como em sua experiência anterior, ela migrou para Junina Babaçu ainda em maio do mesmo ano. Um rapaz que havia dançado com ela nessa vivência anterior já havia migrado para a Babaçu e, ao saber da situação, a convidou para fazer o mesmo e até indicou um par para Mel: “Quando eu saí de lá, meu ex-par disse que tinha uma pessoa para dançar comigo. Eu disse que tudo bem, que ia. Aí eu saí em um domingo e no outro domingo eu postei uma foto dizendo que estava na Babaçu”. Apesar de ter migrado entre grupos rivais – que competiam diretamente em vários festivais –, Mel fala que foi surpreendida pela receptividade na Babaçu, o que a motivou a permanecer no grupo em 2024.

A brincante é marcada por um local de status nas dinâmicas da quadrilha por dançar na segunda fila. Devido a essa visibilidade, no Primeiro Ensaio foi chamada por um dos coreógrafos do grupo para participar de uma das coreografias apresentadas: “A gente apresentou a coreografia da primeira música da Babaçu, que é o Banzeiro, né? Esse processo foi praticamente uma intimação, porque eu não queria participar, porque era muito longe, os ensaios, eram durante a semana, então era muito corrido”. Ao falar sobre como se sentiu durante esse momento, a brincante relata: “Eu sempre levo o primeiro ensaio mesmo só como

uma diversão, como um encontro antes de começar os ensaios mesmo. Nunca levei como uma busca pela perfeição”.

Durante os ensaios, sua experiência do ano anterior – assim como o acúmulo de sua trajetória, que também era reconhecida pelos brincantes – e a posição que ocupa no mapa, fez com que ela assumisse papel de liderança em alguns momentos. Como veterana, ela era frequentemente procurada por brincantes, principalmente os novatos, para tirar dúvidas: “Quando eu ia ensaiar lá atrás, o pessoal começava a me perguntar as coisas, principalmente aqueles que estavam chegando que ainda não tinham o ritmo da quadrilha”. No entanto, devido às dinâmicas da quadrilha, Mel não conseguia colaborar sempre que solicitada, pois segundo ela: “Às vezes eu acabava pegando esse processo de ajudar e levando carão [chamavam sua atenção] porque quando a gente estava ensaiando, os coreógrafos não gostavam de conversas paralelas”.

O local de destaque que ocupa coloca sobre ela a pressão de servir de exemplo ao grupo, sobretudo para os novatos. Por estar em um local de visibilidade – por dois anos seguidos –, Mel relata que se sentia cobrada a manter uma postura de exemplo: “Se você deixa de fazer algo, todo mundo percebe. A galera fala logo assim: por que eu vou fazer assim se fulano não faz?”. O local que ocupa no mapa da quadrilha se une a experiências anteriores no universo junino e a deixa confortável para avaliar e tecer alguns comentários sobre as performances de novatos no grupo. Ao avaliar o desenvolvimento de alguns dançarinos novos, ela destaca que algumas pessoas não estão preparadas para o nível de exigência da Junina Babaçu: “Tem gente que chegou sem saber o básico. Não sabe segurar uma saia, não sabe marcar passo. Aí fica difícil, porque a gente não tem tempo de ensinar o básico”.

Para ela, os novatos deveriam começar em quadrilhas menores, nas quais poderiam receber mais atenção e desenvolver suas habilidades antes de ingressar em um grupo de grande porte, sobretudo na Babaçu:

Eu acho que a galera tem que ter consciência mesmo: não dá para mim; e começar de uma quadrilha menor. Porque você começando em uma quadrilha menor, você vai ter mais atenção para poder ser ajudado e começar a pegar ritmo de São João. Porque dançar São João não é só segurar uma saia e um, dois, três, não é. Na Babaçu tinha coreografia que começava do lado direito e terminava do lado esquerdo em cinco segundos (Entrevista realizada em 03 de outubro de 2024).

Seu discurso se apoia na crença de que começar em uma quadrilha menor é essencial para construir uma base sólida antes de enfrentar os desafios de um grupo como a Babaçu: “Se eles tivessem começado em uma quadrilha pequena, teriam mais apoio porque os coreógrafos

cuidariam de bem menos gente que aqui”. Sua visão sobre os novatos se apoia em uma noção de que é necessário um senso de dedicação e esforço: “A gente tenta ajudar o máximo que consegue, mas se a pessoa não parar para ensaiar e aprender em casa, tem gente que não se desenvolve. E ainda tem aquelas que a gente chega oferecendo ajuda e elas não aceitam e nem procuram outra ajuda”.

### ***3.1.4. Rebeca: de fã a integrante da Junina Babaçu***

Rebeca iniciou sua trajetória na Junina Babaçu ainda no ambiente escolar. A escola onde estudava tinha uma forte cultura junina, com competições internas entre as turmas. Ela relata que participou dessas competições de 2011 a 2014, e, a partir de 2013, um dos diretores da Junina Babaçu assumiu a organização da quadrilha de sua turma – ele foi contratado pela escola para tal. Mesmo antes de conhecer o diretor, Rebeca afirma com orgulho que já admirava a Babaçu: “Era uma quadrilha que eu já era fã. Em 2012, eu meio que invadi um ensaio deles; eles ensaiavam perto da minha casa, eu cheguei lá – não conhecia ninguém – e assisti parte do ensaio. Foi só para ficar encantada. Eu tinha certeza que quando saísse da escola eu ia dançar na Babaçu”.

Com o tempo, Rebeca se aproximou do diretor, se tornaram amigos, e ela passou a frequentar os ensaios da Babaçu sem o sentimento de “clandestinidade” e com maior frequência. Seu olhar de fã se estendeu também àqueles que faziam a quadrilha, e ela desenvolveu uma admiração por uma das brincantes que dançava na primeira fila do grupo: “Eu fiquei fã dela de uma forma que eu não sei nem explicar. Tietava mesmo”. Em 2019, Rebeca começou a dançar na Babaçu e o vínculo com essa brincante permaneceu: “Quando ela me viu dançando em 2019, ela me falou: “Eu não acredito que tu tá dançando. Aí ela chegava para o meu par e disse: ‘cuide bem dela, viu?’”. Sua trajetória na Babaçu é marcada por orgulho e pertencimento:

A Babaçu foi minha primeira quadrilha profissional, e tem sido desde então. Eu nunca nem cogitei ir pra outra quadrilha, tipo, nunca. Sempre foi a Babaçu e não vou dizer que sempre vai ser, mas eu espero que sempre seja, porque eu não tenho nenhuma admiração por outro grupo. É o grupo que admiro, é o grupo que eu faço parte. Minhas amigas fora do São João dizem que sou assim porque sou fã, mas eu sempre digo que não sou mais fã, hoje eu faço parte da Junina Babaçu, é uma visão diferente. (Entrevista realizada em 18 de setembro de 2024).

Após dançar em 2019, com a pausa forçada pela pandemia, Rebeca retornou em 2022, mas problemas pessoais a impediram de permanecer. Mesmo sem dançar, ela destaca que se

manteve próxima ao grupo: “No Armorial eu fui para algumas apresentações, estava mais por dentro ali dos bastidores e tudo. Não me afastei da quadrilha”. Devido aos desafios competitivos enfrentados pelo grupo em 2022, Rebeca relata que a equipe do ano seguinte passou por dificuldades para completar o quadro de brincantes esperado (mais de 60 pares). Ela ficaria de fora novamente devido a questões financeiras, no entanto, o presidente do grupo a convenceu a participar: “[João] falou para meu amigo: ‘eu quero muito que a [Rebeca] dance, porque nesse momento precisamos dos nossos, e ela sempre foi nossa. [Rebeca] nunca abandonou a quadrilha”. Assim, Rebeca dançou em 2023 e fechou com o mesmo par para 2024.

No começo da temporada do Círio de Nazaré, Rebeca relata que ela e seu par planejavam não participar do Primeiro Ensaio, pois demandaria muito gasto: “A gente não queria ensaiar no primeiro ensaio, porque era muito gasto. Eu ia ter que mandar fazer saia, eu tinha que procurar produção, eu tinha que fazer várias coisas”. Quando se aproximou da data do evento, foi tomada a decisão de participar do primeiro ato. Rebeca relata que escolheu não dançar no grupo que se apresentaria ao som de carimbó: “Eu ia dançar no carimbó, só que mandaram fazer saia e fazer blusa. Como eu não estava podendo gastar, eu decidi só dançar no ensaio mesmo”. O sentimento do evento para ela era de encontrar seus amigos: “A gente foi para o primeiro ensaio só para dançar com a galera e tudo”.

Um dos principais signos que marcam Rebeca como veterana é seu tempo de dedicação à Babaçu. Ela começou a dançar em 2019, mas sua conexão com o grupo vem de muito antes, desde 2012. A brincante destaca que já vivenciou momentos de glórias: “O ano de 2019 foi um ano muito bom, foi o ano do Grande Encontro. Foi um ano de muitas vitórias, a gente ganhou o Ceará Junino, né? (campeonato cearense de quadrilhas juninas promovido pela Secretaria de Cultura do estado do Ceará) A gente foi a melhor quadrilha do Ceará, no ano”. Mas também de anos difíceis como em 2022 – mesmo que não estivesse dançando. Assim como Mel, Rebeca coloca em pauta também a questão das filas, porém, reforçando sua progressão – quantos anos está na quadrilha: “Em 2019, eu dancei na sexta fila; em 2023, dancei na quarta; e esse ano eu dancei na terceira”.

### ***3.1.5. Novatos, veteranos e a dança da coletividade***

As vivências de Silas, Ícaro, Mel e Rebeca apontam bons caminhos para pensar sobre como as diferenças individuais contribuem com a coletividade ao mesmo tempo que a tensionam. Ao olhar para as vivências de cada brincante – marcadas por fatores como

reconhecimento racial, tradição familiar, competitividade, laços afetivos –, possibilidades e barreiras impostas pela identidade da quadrilha podem ser identificadas. Suas vivências como novatos e veteranos – marcadas por tensões e negociações simbólicas – na Junina Babaçu, se mostram destacadas em suas experiências, o que coloca essa realidade em um local privilegiado para refletir sobre como a quadrilha é vivida por seus brincantes.

O ingresso de novos dançarinos, como Silas e Ícaro, foi marcado por uma experiência de iniciação intensa, na qual o Primeiro Ensaio, além de ser um evento que determina o início dos trabalhos em torno do tema escolhido para a temporada, é, também, um campo de visibilidade – o que acontece para todos –, é incorporado também por um sentimento de nervosismo, pela necessidade de se colocar à prova, pelo peso das expectativas próprias e coletivas por passarem a fazer parte de um universo novo e pela própria trajetória e os grupos pelos quais passaram. Nessa situação, os brincantes invocam um sentido de performance, explicado por Marvin Carlson (2009) como atividades executadas com uma consciência de si. Para deixar a explicação ainda mais comprehensível, o autor diferencia o fazer e o performar: podemos fazer coisas sem pensar, diz ele, mas quando pensamos sobre elas, essas coisas são imbuídas de uma consciência que lhes dá a qualidade de performance.

A estrutura do evento, o papel dele para o processo de construção do espetáculo e as expectativas do próprio grupo como construtor de grandes espetáculos já injetam encaminhamentos importantes para a performance dos brincantes. Somado a isso, são atribuídas as demandas pessoais, no caso dos novatos, a necessidade de aprovação e suas próprias expectativas, que os fizeram tomar decisões conscientes sobre o que pretendem fazer naquela situação, como, por exemplo, o “tenho que entregar”, falado por Silas. Essa condição, evoca uma perspectiva de consciência em que a execução de um ato é colocada em comparação mental com um modelo (potencial, ideal ou relembrado) de como agir, explorado por Carlson (2009). Não necessariamente eles conseguem performar como idealizam, como fica claro quando Ícaro fala em querer reviver seu Primeiro Ensaio; a questão aqui é que se trata de ações refletidas.

Ao passar o primeiro ato – tanto do espetáculo construído, quanto das atividades dos novatos como brincantes da Junina Babaçu – foi preciso que os dançarinos provassem seu valor dentro do espaço dos ensaios. Nesse ambiente, a diferença entre novatos e veteranos, ganha um local destacado nas relações, se manifestando cotidianamente em gestos, olhares e comentários sutis. Silas e Ícaro, enquanto novatos, ao tentarem estabelecer seus locais no grupo, lidaram

com barreiras simbólicas que regulavam suas possibilidades de espaços e status (locais nas filas), quantidade de esforço empregado nas atividades (adaptação ao nível exigido), tensões sobre os grupos que dançavam anteriormente (competitividade), dentre outras atividades.

No decorrer do processo de construção do espetáculo, ao lidarem com essas barreiras, os conflitos vão aparecendo: seja com os questionamentos sobre seus lugares, os grupos pelos quais passaram anteriormente, as estratégias construídas para alcançá-los, as alianças e desavenças que vão aproximando e separando os grupos de brincantes. Nesse contexto, as experiências passam a ser atravessadas por dois conceitos diferentes de performance, como apontados por Carlson (2009): o primeiro ligado a exibição de habilidades, relacionado ao dançar bem ou esforço para melhor se adaptar às construções da dança; o outro, também relacionado à exibição, mas de um modelo de comportamento reconhecido e construído simbolicamente.

Na Babaçu as performances são sempre direcionadas a uma audiência, seja como público ou diretores. Se em uma realidade mais ampla, os jurados, conforme Castro (2018), têm um poder simbólico de conferir reconhecimento, ganho e status aos grupos, em uma conjuntura interna, os diretores têm o poder de decidir os locais de status ocupados pelos brincantes. Com isso, os elementos que compõem os fazeres da quadrilha, como a dança, o esforço para replicar os trejeitos dos coreógrafos, a dedicação em ensaios extras, o pagar bebida (ou não) para os coreógrafos, funcionam também como performances que simbolizam estratégias de sobrevivência e ocupação de lugar, direcionadas para aqueles que estão em um local privilegiado dentro da hierarquia da quadrilha.

Mel e Rebeca, como veteranas, passaram pelas mesmas situações que os novatos no processo de construção da quadrilha: primeiro ato, ensaios, Pré-estreia. Em suas falas, o tema do Primeiro Ensaio está relacionado à dimensão do custo, seja para estar nos locais de ensaio ou para customização e construção de vestimentas. A experiência do primeiro ensaio, para as duas, se encontra também na percepção que elas tiveram do momento: Mel o vendo como diversão e Rebeca como encontro com os amigos. Para elas, o evento foi permeado pelo sentido de brincadeira e encontro. Já as situações dos novatos Silas e Ícaro, marcadas pela insegurança, nervosismo, expectativas, busca por visibilidade, necessidade de se colocar à prova (pela dança, figurino, para seus antigos grupos). Nesse sentido, as vivências de novatos e veteranos se diferenciam já nos primeiros momentos de atividades do grupo.

Apesar dos sentidos de brincadeira e encontro se sobressaírem nas falas de Mel e Rebeca, não necessariamente isso significa que suas performances estiveram isentas de inseguranças ou nervosismo. Richard Bauman e Charles Briggs (2008), ao debaterem sobre a performance no campo da linguagem, escrevem sobre como interlocutores, especificamente em encontros etnográficos, escolhem o que falar conforme suas concepções sobre a pesquisa e o próprio pesquisador. Dessa forma, a escolha em tratar o Primeiro Ensaio pode se referir a como elas escolheram ser percebidas no contexto da quadrilha: pessoas que já estão acostumadas com aquela conjuntura, de forma que as preocupações são mais leves e, especialmente, o fato de que já não são novatas; têm experiências naquelas dinâmicas.

Como a conversa com Mel e Rebeca, foi direcionada a partir de suas trajetórias com o grupo, focando no contexto do espetáculo “Rogai por Nós”, elas podem ter julgado mais interessante falar sobre elementos que marcam suas experiências – de veteranas – e os privilégios que surgem dessa situação, as posicionando no sistema de status existente na Junina Babaçu: ter a certeza da participação e decidir não participar ou expressar que mesmo sem vontade foi convidada. As inseguranças e nervosismos, em seus casos, poderiam ter aparecido na narrativa a partir da pressão de ocupar local de destaque, no caso de Mel, ou no afeto e sentimentalidade que fazem parte da realidade de Rebeca, por exemplo. A perspectiva do status se estende em suas narrativas quando falam dos ensaios, local de ajuda para os iniciantes, ou de ascensão de filas.

Além do ambiente e das performances, outro fator importante é que as vivências dos brincantes, sejam novos ou experientes, nas dinâmicas da Junina Babaçu são resultado do acúmulo de experiências subjetivas. Silas, descreveu seu primeiro contato como um momento de encantamento, impulsionado pela identificação racial – a figura da “dama negra” que o atraiu e o representou como alguém que pode ocupar espaços de destaque. Ícaro, chega à Babaçu movido por um vínculo afetivo que atravessa gerações. A influência de sua tia, fez com que ele enxergasse o ingresso no grupo como a realização de um destino simbólico, quase como uma continuidade de uma herança familiar.

Mel, escolheu falar de sua trajetória dando foco no ambiente competitivo, no qual a excelência técnica e a capacidade de se manter em posições de destaque determinavam seu status dentro das quadrilhas. Essa vivência forjou nela um olhar criterioso e exigente – inclusive consigo mesma –, refletido em seu discurso sobre os novatos e sobre a necessidade de um ingresso gradual no movimento. Rebeca, por sua vez, constrói sua identidade dentro da Babaçu

a partir de um vínculo emocional profundo, que a acompanha desde a infância. Sua trajetória está ancorada na lealdade e no pertencimento afetivo. Se Mel vê sua posição de destaque como uma responsabilidade que exige disciplina e cobrança, Rebeca a enxerga como um compromisso afetivo

Silas, Ícaro, Mel e Rebeca, com suas experiências de novatos e veteranos, se encontram com os pensamentos de Carlson (2009) sobre o que move uma performance. O autor diz que as pessoas não performam como personagens previamente criados, mas pelos seus próprios corpos, suas autobiografias, experiências, em um ambiente no qual se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e do processo de se exibirem para uma audiência. Assim, se por um lado o campo simbólico que se construiu em torno do ritual da quadrilha incorporou uma realidade previamente construída pelo sentido de identidade do grupo e desafios para os brincantes, por outro, as performances realizadas por eles como estratégias para lidar com essas situações colocam em pauta a perspectiva de suas ações na estrutura na qual estão inseridos.

Ao debater sobre a prática enquanto teoria na antropologia, Sherry B. Ortner (2011) aponta que se trata de uma busca de compreensão sobre os vínculos entre a ação humana e o sistema (como um todo integral) de um ponto de vista político. Para tal, a autora entende que essa visão funciona em uma via de mão dupla. Por um lado, os atores experimentam as complexidades de suas situações e tentam resolver os problemas postos por elas – como é o caso dos brincantes, pois até mesmo as veteranas têm situações a serem resolvidas, como a situação financeira ou de logísticas que dificultam as participações no primeiro encontro, o pleiteio e a responsabilidade pelo local que ocupam na dança. Nesse sentido, as pessoas agem a partir do contexto em que estão inseridas.

Em contraponto, Ortner (2011) coloca que quando os processos culturais, psicológicos, materiais e políticos de um ambiente não são suficientes para lidar com algo novo, acontecem mudanças de significados das relações existentes no meio, ou seja, mudança do sistema – sempre de forma não intencional. No cenário dos brincantes da Junina Babaçu, momentos de modificações do sistema podem emergir das subjetividades dos brincantes e de como suas performances vão traçando caminhos novos dentro do rito da quadrilha. Como exemplo da ação das pessoas, a autora aponta os estudos dos rituais, que englobam reproduções da consciência e são uma maneira em que a vivência dos membros são uma forma em que a prática reproduz o sistema.

Ainda debatendo a ação enquanto área de estudo, Ortner (2011) coloca em pauta também a tensão como construção teórica. Os estudos da prática pressupõem algum tipo de motivação; nesse sentido, o interesse ela considera algo que coloca as pessoas em um local individualista que supõe que elas são motivadas para conseguir o que querem de forma racional. A autora, no entanto, questiona essa racionalidade e atividade constante, como um pensamento em que tudo seria sempre premeditado. O contraponto a essa ideia é justamente a tensão: se quanto ao interesse, as pessoas estão sempre lutando para ganhar algo, na tensão elas estão experimentando as complexidades de suas situações e tentando resolver os problemas postos por aquelas situações – elas estão performando. Isso não significa que as pessoas não buscam ganhos próprios, mas que suas lutas também se formam no meio em que estão.

Com isso, pensando na diferença, na relação entre novatos e veteranos, na performance, na ação e na tensão, nos encontramos novamente com Woodward (2005) e suas perspectivas sobre identidade. A autora afirma que as identidades são diversas e cambiantes, no caso da quadrilha, isso ocorre não só em um sentido pessoal, mas também em um sentido sistêmico: dentro da Babaçu, de sua identidade de quadrilha exclusiva, grande e referência no campo junino, a realidade vivenciada pelos brincantes coloca em pauta ao menos outras duas identidades individuais, a dos novatos e a dos veteranos. Essas identidades mudam anualmente, os novatos passam a ser veteranos, e/ou os veteranos passam a ser novatos em outros grupos, e novos novatos entram na quadrilha. As subjetividades, o contexto em que o grupo acontece e as performances dos brincantes poderão colocar em xeque a identidade coletiva. Woodward (2005) aponta que a identidade é contingente, produto de uma intersecção de diferentes componentes, discursos políticos e culturais e de histórias particulares.

Assim, ao observar as trajetórias dos quatro brincantes, percebemos que a identidade coletiva da Junina Babaçu, além de ser marcada pela excelência técnica e pela imagem de quadrilha referência, é também atravessada pela maneira como as diferenças individuais interagem dentro do grupo. Essas realidades reforçam a identidade coletiva ao contribuir para um ideal de excelência e pertencimento, mas também tensionam esse mesmo ideal ao expor as contradições e os conflitos inerentes ao processo de integração. Os ensaios, enquanto parte de um ritual de construção – do espetáculo, mas, sobretudo, simbólico –, são momentos de provação, nos quais novatos precisam demonstrar merecimento e veteranos reafirmam suas posições. Enquanto Silas e Ícaro enfrentaram a desconfiança e os desafios de adaptação, Mel e Rebeca assumiram papéis distintos na manutenção da identidade coletiva: uma pela exigência técnica, outra pela valorização da história do grupo.

Há de se considerar também a percepção dos próprios brincantes sobre a identidade da Junina Babaçu. Se por um lado temos um ambiente que se constrói em sua história, nas percepções dos diretores, na introdução de um sentido de profissionalismo, exclusividade e de referência; por outro, se tem uma quadrilha da qual se participa por razões de amizades, de identificação racial, de “herança familiar”, do sentido de competitividade, de uma afetividade que não se importa com o momento (bom ou ruim) que a quadrilha passe. Essas formas de enxergar a Junina Babaçu a partir das experiências subjetivas vividas pelos brincantes, também invocam um sentido de identidade para a quadrilha que se cruzam com a própria identidade de brincante dos dançarinos – novatos, veteranos, dançarinos da frente, de traz, das laterais, do meio, mas também de suas motivações, relações afetivas, etc.

No fim das contas, a identidade da Junina Babaçu não se resume a um conjunto fixo de valores; ela se constrói na interação entre aqueles que a compõem. A cada novo ciclo junino, as dinâmicas de ingresso, permanência e saída reorganizam a ideia de pertencimento, demonstrando que a coletividade não é algo estático, mas uma rede de relações que se atualiza a partir das tensões e negociações vividas pelos participantes do grupo. Assim, a dinâmica que manifesta tanto seu potencial inclusivo quanto os desafios de adaptação, é o que mantém viva e em constante transformação a identidade da quadrilha, fazendo com que o grupo se perpetue como um espaço em que o encontro entre singularidades constrói, e ao mesmo tempo questiona, a noção de pertencimento.

### **3.2. “Se eu colocar no papel, ano que vem eu não danço”: disposições financeiras e estratégias de permanência**

A questão financeira que permeou a vivência dos brincantes na Junina Babaçu ao longo da temporada de 2024 foi bastante complexa e envolveu várias nuances. As disposições financeiras necessárias para estar e se manter no grupo se alinharam ao peso de sua trajetória de sucesso competitivo, a vontade de permanecer nesse espaço e se somou, ainda, à identidade coletiva de um grupo que cria grandes espetáculos; em outras palavras, os brincantes precisaram dispor de altos valores monetários, sacrifícios pessoais e múltiplas estratégias para lidar com a situação. Estrela, ao fazer uma leitura sobre o assunto, coloca que: “A Junina Babaçu é a quadrilha mais cara do Brasil. Eu procuro não pirar, eu pago sem pensar”. É sob essa ótica que o pensamento da grande maioria dos brincantes vai se construindo no decorrer dos fazeres do grupo.

O universo que se cria em torno do processo ritual da quadrilha vai construindo gradativamente espaços em que os brincantes precisam realizar seus investimentos financeiros. Logo no início de suas participações nas atividades do grupo, eles são inseridos em um universo festivo, a “Festa Brilhantes”, em que gastos com bebidas, ingressos, roupas, maquiagens, transportes, são necessários. Por mais que eles passem a ser vistos externamente como brincantes somente quando passam pelo “Primeiro Ensaio”, na “Festa Brilhantes” acontece o primeiro contato da temporada com o coletivo, tanto para novatos quanto para veteranos, fazendo com que recaia sobre eles uma pressão, sobretudo, no que diz respeito à aparência, visto que, geralmente, esses eventos também são cobertos pelas mídias juninas.

Mesmo que essas circunstâncias, marquem o início das atividades, antes mesmo da festa os brincantes já estavam lidando com os preparativos para o “Primeiro Ensaio”. O anseio pela visibilidade era sustentado por grandes produções e investimentos. Eles encomendavam roupas, como a parceira de Ícaro fez, ainda em novembro, compravam seus kits (item obrigatório para ser inscrito no grupo), faziam vestimentas especiais para as apresentações ensaiadas, pagavam profissionais para estilizar suas camisas – muitas vezes em ateliês. Essa era a dinâmica comum, os brincantes precisavam dispor-se a esforços financeiros para participar das atividades. Porém, muitas estratégias iam se criando para lidar com a situação nesse momento, uma delas, por exemplo, foi conseguir vestimentas emprestadas com participantes de outros grupos para diminuir os gastos, como foi feito por Rebeca e seu parceiro: “Eu não queria ir com a saia do ano passado, aí a gente arranjou uma saia de outra quadrilha que tinha as cores da blusa. As cores que eu queria mandar fazer a saia nova”.

Os ensaios constituíam uma dinâmica própria de custos. Ao pensar sobre o tema, Silas aponta que: “Sempre tem Uber, sempre tem água, sempre tem lanche, sempre tem bebida. Você quer estar no canto, aí você quer beber álcool, aí você quer comer. O Uber é caríssimo pra voltar pra casa, entendeu? Então, sempre tem gastos a mais, nunca é só as taxas e roupas”. Na vivência cotidiana do grupo, esses custos iam se intensificando à medida em a quantidade de ensaios progredia; se no começo eles precisavam arcar com esses gastos somente aos domingos, no final do ritual de preparação os investimentos se estendiam aos sábados, domingos, feriados e alguns dias da semana. Com o início das apresentações competitivas, as disposições financeiras para as viagens (para outros municípios e estados) se fizeram, também, necessárias.

Sara, ao apontar elementos próximos aos mostrados por Silas, acrescenta um custo primordial na experiência do brincante: “Ainda tinha a curtição, que faz parte também, a gente já sabe que faz parte”. A “curtição” é um termo utilizado para se referir aos encontros festivos realizados para sociabilidades, algo que se assemelha ao sentido dado à “Festa Brilhante” – porém, sem a pressão estética. Neles a atenção está somente na descontração – se os ensaios da quadrilha constroem um senso de tempo ordinário, a “curtição” que acontecia sempre após os ensaios de sábado ou pré-feriados e se estendia às festas em que os festivais competitivos ocorriam, marcavam uma espécie de tempo extraordinário, conforme as percepções de DaMatta (1983). Nesses momentos os brincantes experimentavam uma fuga da cotidianidade dos ensaios e demais obrigações.

Essas ocasiões são regadas a brincadeiras, bebidas e comidas. Dentro do processo ritual da quadrilha, essa é uma atividade que acompanha a vivência dos brincantes do início ao fim: se eles gastaram para se produzir para ir à festa brilhante e ao bloquinho da quadrilha, ao final gastaram novamente com a curtição; se eles gastaram com materiais e profissionais para se montarem<sup>39</sup> para dançar a quadrilha no “Primeiro Ensaio”, no “Pré-Junino”, na “Estreia” e nas várias apresentações competitivas que acontecem na temporada, ao final eles se desmontam e começam os gastos com bebidas e comidas.

A logística de ensaios, envolve os brincantes em mais questões financeiras, pois, como já mencionado, eles residem em diferentes bairros e municípios. Mesmo que haja a preocupação em que as atividades ocorram em espaços centrais, os custos para locomoção afetam diretamente o planejamento financeiro dos brincantes. Pensando somente no fim de semana, Ícaro relata que o valor gasto por ele já é significativo para sua realidade: “Uber pra ensaio, por final de semana, era em torno de 100 reais que eu gastava. Mas além de você pagar o Uber, você vai ter alimentação, água, coisas assim”. As partilhas de custos de transportes de aplicativos e caronas são as estratégias coletivas para redução das despesas.

Esses gastos, embora pareçam pequenos, individualmente, se acumulam ao longo dos processos da quadrilha, criando um impacto significativo no orçamento dos brincantes. Para arcar com esses custos, muitos procuram formas alternativas para lidar com a situação. A venda de rifas extras, como já mencionado, é a primeira delas. Alguns brincantes, assim como Silas

---

<sup>39</sup> Vanessa Meira (2023) atribui o “se montar” ao campo do transformismo/dragqueen, o enxergando como uma forma de os brincantes que se identificam com o gênero masculino transformarem seus corpos e disciplinarem seus movimentos para performarem como damas. Apesar dessa dinâmica acontecer com frequência na Junina Babaçu, no grupo o termo se refere, também, a pessoas que se identificam com o gênero feminino, pois essas passam por grandes produções para momentos de apresentações.

e Fátima, focam em vendas extras para amenizar seus gastos. No entanto, uma problemática se constrói caso os brincantes não consigam vender os pontos destinados à quadrilha – como regra estabelecida no contrato assinado por eles. O que seria uma forma de ajuda financeira, acaba se convertendo em mais um custo, pois o brincante precisa, ele mesmo, arcar com os valores.

A forma de lidar com as situações em torno dos custos é subjetiva. Sara, por exemplo, relata que sua estratégia é fazer um fundo financeiro para conseguir dançar: “Eu tinha me preparado para dançar, porque desde janeiro eu já sabia que ia. Então a gente vai guardando um dinheirinho ali”. A mesma forma de lidar com a situação é descrita por Ícaro: “Quando eu vim para a Babaçu, eu vim mais preparado financeiramente porque eu estava em outro emprego, já estava trabalhando mais firme na área”. Para alguns brincantes, mesmo que se apoiem em uma estratégia parecida, frequentemente são surpreendidos com gastos extras, como indica Mel: “O figurino está sendo construído, a piloto [primeira roupa] está pronta, aí eles veem uma pedra bonita e já dizem que vão colocar essa pedra na roupa. Essa pedra não tinha antes, mas foi colocada. Aí já é outra coisa que foge do orçamento”.

Mel tentava solucionar a problemática que se formava em torno da imprevisibilidade dos custos destinando um valor de seus recursos para essas possibilidades: “Eu sempre deixava dinheiro guardado, porque eu sabia que ia ter um pix para fazer. Era assim, eu organizava o financeiro todinho e deixava um valor, porque eu sabia que em qualquer momento aparecia algo para pagar”. Devido à imprevisibilidade da situação, em alguns momentos os valores destinados a esses gastos não eram suficientes, então ela precisava recorrer a ajuda de seu parceiro de dança: “Amigo, eu não tenho dinheiro, tu tem? A gente ia se ajudando mesmo”. A relação entre os pares se encontra com o sentido de permanência, os dois colaboraram entre si, procurando estratégias conjuntas para resistir ao processo de construção e chegar ao final da temporada. É comum que durante o percurso de construção do espetáculo da quadrilha algumas pessoas desistam, principalmente quando se deparam com a condição financeira exigida.

Outra estratégia usada por alguns brincantes é assumir tarefas extras para reduzir as despesas. Alguns se envolviam em atividades de construção de elementos da quadrilha em troca de parte dos custos fixos ou até figurinos, como é o caso do coreógrafo-brincante. Outros procuravam comercializar alimentos no ensaio, como um dos brincantes do grupo, que em todos os ensaios levava uma caixa térmica (com rodinhas) repletas de dimdins<sup>40</sup> e saia de grupo

---

<sup>40</sup> Uma sobremesa gelada feitas com os mais diversos sabores. Ela é armazenada em saquinhos com formato cilíndrico. É conhecida também como sacolé, geladinho, chupe-chupe, porém, no Ceará, o nome utilizado popularmente é dimdim.

em grupo oferecendo a sobremesa. Outra estratégia, nesse mesmo sentido, era a montagem de barraquinhas de comercialização de comidas por parentes de brincantes e seus familiares.

Uma estratégia comum para a grande maioria dos brincantes era bordar o próprio figurino, como realizado por Mel: “Eu fico com a parte do bordado. Eu sempre bordei meu figurino”. Os custos com as vestimentas são, talvez, os mais expressivos nas vivências dos brincantes da Junina Babaçu, eles são realizados em vários processos como exposto por Ícaro: “A gente que tinha que comprar tecido, a gente que tinha que comprar pedraria, a gente ia atrás de bordado, a gente que ia na costureira”. Cada elemento desses é um custo diferente. O ato de bordar é uma forma de economizar no total dos gastos, pois ele, geralmente, tem um valor expressivo, como relatado por Silas: “Só o meu bordado foi R\$ 1.200 a mão de obra”. Esse custo varia a depender do profissional que o faça e de como o bordado será criado para a roupa conforme o tema e o processo criativo escolhido pela quadrilha.

Quando se aproxima o período de apresentações, os brincantes se juntam para bordar juntos em grandes grupos, seja nos ensaios ou nas casas uns dos outros. Essa estratégia acaba por mobilizar um campo ambíguo de significados, pois, se por um lado é um fazer exaustivo que requer muito tempo, por outro, constrói um ambiente de sociabilidade que engloba os companheiros de dança, mas também os familiares, como é o caso de Mel: “Ela [sua companheira] fica acordada comigo de madrugada, bordando figurino. Ela me acompanha do começo ao fim”. Assim como na venda de comidas, os familiares também são incluídos na estratégia do bordado. Esse ato acaba se convertendo também em uma forma de obtenção de renda, pois alguns brincantes, os mais habilidosos, cobram para bordar os figurinos de outros.

Imagen 13: par de brincantes bordando seus figurinos no intervalo do ensaio.



Fonte: imagem produzida pelo pesquisador.

Cada brincante vive uma realidade socioeconômica específica que os marca nas atividades da quadrilha, colocando a atividade da dança como um compromisso que exige planejamento financeiro e, na maioria das vezes, sacrifícios pessoais. Silas, por exemplo, mostra que em sua experiência foi preciso buscar fontes alternativas de renda, e para isso precisou trabalhar também aos fins de semana para conseguir pagar as despesas do São João:

Eu trabalho como auxiliar administrativo, de CLT normal, na semana, mas aí eu pego eventos fora para dançar nos fins de semana, entendeu? Então, como eu vou viver o São João, eu preciso pegar todos os eventos possíveis para eu juntar aquele dinheiro para eu jogar no São João. Aí, às vezes, eu ia para um evento e do evento eu ia para o ensaio, chegava no ensaio já tarde. Mas sempre deu certo. Eu só precisei deixar claro para a diretoria da quadrilha e para meu par que isso ia acontecer. Apesar do cansaço foi tranquilo (Entrevista realizada em 11 de outubro de 2024).

Mesmo que de forma distinta, aqueles que ocupam os papéis de destaque na estrutura tradicional da quadrilha junina (rainha e seu par, casal de noivos e casal destaque) também se veem envoltos em negociações e estratégias de permanência – porém, atravessadas por alguns privilégios. Fátima, enquanto rainha, buscou no patrocínio formas para se manter no grupo: “Como eu tenho uma visibilidade maior e estou sempre trabalhando as minhas mídias sociais, então eu tenho uma facilidade de ganhar patrocínios de maquiador, de figurinistas”. Os esforços da rainha, nesse caso, se construíram em torno da busca por patrocinadores que pudesse minimizar seus custos. Além do privilégio da visibilidade que ocasionava os ganhos de roupas e produções, sua posição no grupo também a livrava dos custos com as parcelas fixas – mesmo que precisasse pagar as rifas: “O carnê eu não pago. É um acordo que a gente [ela e os outros destaque] faz com a direção”.

De modo geral, a maioria dos brincantes travam verdadeiras lutas financeiras para permanecer no grupo. Estrela exemplifica muito bem essa situação ao falar que a privação financeira às vezes se reflete em sua participação nas atividades da quadrilha: “Teve dias que eu não fui para os ensaios porque eu não tinha dinheiro, sendo bem sincera. Não tinha dinheiro e não tinha de onde tirar”. Em tom de brincadeira, Sara fala que dançar na Babaçu “foi um sonho e um cartão de crédito”. Essa brincadeira se torna real na medida em que durante os ensaios constantemente os diretores avisavam que, caso quisessem, os brincantes podiam pagar suas taxas, rifas, itens dos figurinos, com cartões de crédito. A brincadeira de Sara, na verdade, pode ser vista como uma forma de expressar algo que ela reconhece existir e que faz parte da realidade de alguns brincantes – talvez até dela mesma.

Como o grupo de dançarinos é composto por um número expressivo de participantes, na Junina Babaçu existem também outras situações, como a dos membros privilegiados do

ponto de vista econômico. Entre estes, estão algumas pessoas que conseguiam construir um espaço de privilégio dentro do ambiente da quadrilha e, a partir disso, obter recursos que contribuem com suas permanências, como é o caso de Fátima. Porém, para outras pessoas, essas vantagens vinham de um contexto extra quadrilha, como é o caso dos “setembrinos”, relatado por um dos diretores do grupo: “Aqui temos um grupo que a gente chama de setembrinos. É um pessoal que vem de uma escola particular. Esse pessoal vive muito bem. A gente já teve caso aqui na Babaçu que uma pessoa vinha para os ensaios com motorista particular que deixava ela aqui na porta”. Essas diferenças transformam completamente as vivências no processo da quadrilha, mas as dificuldades enfrentadas pela maioria dos participantes não fazem parte do cotidiano dessas pessoas.

Diante dos desafios enfrentados, a dinâmica dos acordos financeiros entre pares é vivenciada quase como uma regra no ambiente da Junina Babaçu. Trata-se de um planejamento que precede a participação nas dinâmicas dos grupos; o ato que constrói os pares e divide aqueles que estão no “Tinder Junino” e os que já fecharam par. Esses acordos variam conforme as condições financeiras e as expectativas dos brincantes. Em muitos casos, os cavalheiros assumem a maior parte dos custos, especialmente os relacionados aos figurinos. A premissa é que a dama, além de todos os custos cotidianos como brincante, precisa comprar mais tecidos (suas roupas são mais volumosas), pagar maquiador, cabeleireiro, comprar apliques, gastar muito tempo para se produzir. Os cavalheiros, por outro lado, têm uma produção muito mais simples. Além disso, como será apontado mais à frente, a quadrilha junina enquanto manifestação reflete uma perspectiva binária e, em certo ponto, sexista presente nas estruturas sociais mais amplas.

Sara, nos acordos realizados com seu par, coloca em evidência uma situação em que o cavalheiro decide arcar com todas as despesas, exceto o carnê e as rifas: “Ele me disse que ia dar tudo, que eu ia ficar só com o carnê e as rifas. Aí eu só disse que estava tudo ótimo e que a gente podia seguir dessa forma. E foi assim que a gente dividiu”. Essa divisão de custos é comum em duas situações: a primeira diz respeito à situação econômica do cavalheiro; a segunda ao papel da dama na obtenção de status (local de dança) na quadrilha – tratarei sobre o tema de forma mais aprofundada adiante. Focando estritamente na situação financeira, para Sara o acordo foi fundamental para que ela pudesse participar do espetáculo de forma mais tranquila: “Tudo que ele prometeu, ele cumpriu”.

A brincante reconhece que sua contribuição ao par, como retorno pelo investimento feito por ele, se deu através da dança: "Eu sou muito boa na dança, que foi onde eu consegui contribuir com ele, que era dançar". Ela reconhece também que o parceiro trazia qualidades que complementavam as suas, além da relação financeira: "Ele é pontual e eu tenho preguiça de ser pontual. E ele me cobrava muito isso. E eu amava por conta disso, né? Porque o que faltava em mim, ele tinha para agregar". Estrela, por outro lado, não teve a mesma sorte: "Não, ele não pagou nada", disse ela se referindo à falta de apoio financeiro de seu par. Essa situação a obrigou a arcar com todos os custos sozinha, aumentando ainda mais a sua carga de despesas – que já era pesada somente por performar como dama na quadrilha.

Rebeca, por exemplo, relata um acordo mais equilibrado: "Ele paga uma boa parte da roupa. Eu basicamente paguei 25% de tudo, tipo, se era 100 reais, eu pagava 25". Em alguns momentos os apoios financeiros se adaptam, devido a imprevistos ou outros fatores, às dificuldades permeadas além do âmbito quadrilheiro. Nesses casos, os afetos construídos eram centrais para solucionar o problema e permanecer dançando. Rebeca comentou também que no início da temporada passou com um problema pessoal e precisou migrar de trabalho, com isso, seu par lhe deu suporte para continuar dançando: "Eu passei 60 dias sem receber nada. Só comecei a receber no final de maio; até lá meu par pagou tudo. Depois eu paguei para ele, mas ele me deu esse suporte".

Marcados pela ajuda financeira prestada às damas, aqueles que performam como cavalheiros, em alguns casos, se sobrecarregam para cumprir os acordos feitos. Eles justificam o sacrifício financeiro como parte do compromisso de ser cavalheiros, mas, dependendo do contexto socioeconômico, reconhecem que isso exige um esforço adicional. Essa dinâmica é perfeitamente exemplificada na realidade de Silas, quando ele descreve como foi realizado o trato com seu par:

Eu falei para ela as coisas que eu poderia pagar para ela. Não lembro ao certo, mas o que ela pagou foi o bordado dela, as taxas, viagens e a fantasia [uma das roupas usadas no espetáculo]. Tecido foi eu, costura foi eu, anágua foi eu, saia foi eu, pedraria foi eu. Ficou pesado, claro, porque é muito caro, mas eu cumpri meu combinado (Entrevista realizada em 11 de outubro de 2024).

Em alguns casos, ao conduzir os acordos, os pares tentam estabelecer uma dinâmica mais colaborativa, com as responsabilidades divididas de forma mais ou menos equiparada. A situação de Mel e seu par indica uma tentativa de uma divisão nesse formato: "A gente sentou e conversou. Eu perguntei o que ele podia me dar e ele foi dizendo o que eu podia ajudar. Ele ficou de pagar tecido, pedraria e aviamento, eu paguei minhas taxas e o valor das costuras.

Bordei meu figurino e ele bordou o dele e a gente seguiu”. Durante o processo de construção do espetáculo, Mel destaca que quando apareciam os custos extras, eles tentavam sempre se ajudar também: “Quando apareciam essas coisas por fora e eu não tinha como pagar eu perguntava se ele tinha. Quando ele tinha, ele pagava; quando eu tinha, eu pagava. Ele também chegava para mim para pedir, e a gente ia se ajudando”.

No caso dos destaques, como Fátima, os acordos são mais complexos. Como rainha, suas negociações se dão em três dimensões distintas: com os patrocinadores (que fornecem produções para apresentações em eventos), com seu par e com a própria quadrilha na figura do presidente. Os patrocinadores forneceram roupas completas para o “Primeiro Ensaio”, para o “Pré-Junino” e para algumas viagens que ela fez representando a Junina Babaçu. Além disso, a rainha do grupo relata que não teve custos com algumas produções (cabelo e maquiagem) para fotos e festas da quadrilha.

Em 2024, seu par não conseguiu ajudá-la, pois estava passando por problemas financeiros, porém, ainda assim, ele arcou com seus próprios figurinos: “Como ele precisou usar três figurinos, ele ficou responsável só pelos dele mesmo, que já eram mais caros por ser de destaque”. As falas de Fátima se concentraram na vestimenta, pois no espetáculo “Rogai por Nós” ela precisou fazer duas trocas de roupas. Todas tiveram um custo bastante elevado e, como ela não tinha condição financeira para arcar com eles, precisou negociar com o presidente do grupo: “[João] pagou o primeiro figurino, o da cobra, que foi feito em São Paulo com um dos maiores estilistas. Ele custou 24 mil reais. O da corda foi feito em Piauí e custou 12 mil. Ele também pagou. Aí eu paguei o colorido, que foi 7 mil”. Segundo Fátima, o investimento é realizado de forma particular pelo presidente do grupo, após o período de apresentações as vestimentas ficam com ele e são vendidas ou alugadas.

De forma geral, o tema dos custos é comentado pelos brincantes cotidianamente. Em um vídeo postado em algumas páginas no Instagram, em tom de brincadeira, uma brincante faz uma canção improvisada: “Para uma jovem de 30 anos dançar na Junina Babaçu, é mais de 8 mil reais”. No entanto, mesmo que seja um tema recorrente, ele carrega um peso que os brincantes tentam evitar. Durante as entrevistas, quando questionados sobre os valores investidos na temporada, as respostas eram sempre imprecisas, não pela diferença, mas pela escolha em não contabilizar para não precisar lidar com a informação, como relata Rafaelle: “Eu não vou mentir pra ti, eu não fiz conta. Na realidade eu não faço, porque se eu fizer, eu não danço”. As respostas de todas as pessoas com quem conversei, exceto Fátima, se

assemelhavam à de Rafaelle. Alguns até tentavam contabilizar, mas desistiam durante o processo, como Ícaro: “Eu parei de atualizar quando bateu mais de 7 mil”. Silas também tentou calcular, mas não conseguiu: “Menos de oito mil não foi, foi muito gasto”.

### **3.2.1. Dádiva, trocas e custos na Junina Babaçu**

A situação financeira do grupo é muito mais ampla do que apresento nesse texto. Ela envolve nuances presentes em instâncias às quais não tive acesso por pertencerem a um espaço restrito àqueles que fazem parte da diretoria da quadrilha. Na verdade, a proposta deste ponto da pesquisa não se trata de uma análise estritamente financeira – este deixo aos colegas mais próximos aos estudos da economia ou áreas correlatas. Meu interesse no tema financeiro surgiu conforme fui percebendo, ao longo da pesquisa de campo, que ele é um dos pontos mais latentes nas vivências dos brincantes da Junina Babaçu. A partir das estratégias realizadas pelos dançarinos, especialmente os acordos entre os pares, emergem elementos interessantes que dão indícios para pensar em como o campo simbólico das interações sociais emerge no espaço da Junina Babaçu.

Diversos motivos levam as pessoas a decidirem participar de uma quadrilha junina: questões familiares, de identificação racial, de afetividade, competitividade e status, entre outras. Na referência à Junina Babaçu, sua trajetória de sucesso competitivo, em meio a um campo que tem a competitividade como centralidade, como aponta Castro (2018), e a necessidade de auto superação (criação de grandes espetáculos) se fundem à realidade pessoal dos brincantes e constrói uma experiência única para cada um deles. Quando passam a fazer parte da quadrilha, os brincantes precisam lidar com os altos custos que fazem parte das dinâmicas da Babaçu. Ao perceber os altos custos com que têm que lidar, vem um questionamento: por que as pessoas escolhem pagar tanto para dançar quadrilha na Junina Babaçu?

Para tentar responder a essa questão, me apoio na ideia de dádiva de Marcel Mauss (2003). O autor aponta que as trocas são sistemas simbólicos que criam, mantêm e transformam as relações sociais. Nesse sentido, ele entendeu a dádiva como um sistema da troca que acontece de formas interessadas e desinteressadas. Sua realização envolve três etapas: dar algo, receber o que foi oferecido, e retribuir, em algum momento, algo equivalente ou superior ao que foi recebido; todos eles como obrigações. Ao tentar explicar por que esse sistema acontece, o autor se baseia na ideia de *hau*, construída pelos Maori, que significa “espírito da coisa dada”.

Quando algo é doado, carrega parte da essência (*hau*) de quem ofereceu, criando um vínculo entre os envolvidos. Por isso, a retribuição é obrigatória; não devolver o que foi recebido significa ficar com o *hau* do outro.

Os estudos de Mauss (2003), ocorreram em uma perspectiva datada que pensava em realidades ditas “primitivas”. Alguns debates foram realizados posteriormente, num contexto mais contemporâneo, sobre a existência desse sentido em sociedades marcadas pelo capitalismo e a troca material. Jacques T. Godbout e Alain Caillé (1999) pensaram se ainda existe espaço para a dádiva. Para responder a essa questão, os autores colocaram a lógica da dádiva em contraste com a de mercado – baseada no interesse, cálculo racional e no contrato, na qual a troca é impessoal e busca o lucro ou a utilidade – e o sistema estatal – baseado na lei, na coerção e na redistribuição, criando uma relação burocrática e impessoal –, a compreendendo como uma importante forma de criação e manutenção de vínculos pessoais e sociais.

A partir de vários exemplos no âmbito da família, amizade, doação de sangue e órgãos, grupos de ajuda como os Alcoólicos Anônimos, a arte e a ciência, Godbout e Caillé (1999), percebe a dádiva como paradoxal. Ela precisa ser livre e espontânea, mas, como mostrado por Mauss (2003), também cria uma obrigação na retribuição, que mantém as pessoas conectadas. Diferente da troca de mercado, no qual o objetivo é tudo, na dádiva, o que se troca é um veículo para o vínculo, uma doação não está no preço, mas no fato de que ela simboliza a relação. Na troca de mercado, o contato é instantâneo (paguei, levei, acabou), a dádiva, ao contrário, tem uma temporalidade larga, a doação feita hoje pode ser retribuída em meses. Há a possibilidade, claro, de o outro não retribuir – o que pode esfriar ou romper a relação. Para os autores, é justamente nessa espera que a relação se mantém viva, a incerteza se faz fundamental na medida que coloca à prova a confiança mútua.

Contrariamente ao utilitarismo marcado pelo interesse próprio, Godbout e Caillé (1999) atribuem à dádiva o prazer de dar, a necessidade de se conectar com os outros e o desejo de pertencer a uma comunidade. O “espírito” da dádiva está justamente nessa força que permite a existência da sociedade para além de um mero agregado de indivíduos competindo entre si. Assim, por baixo das transações comerciais e das obrigações legais, existe um emaranhado de relações baseadas na reciprocidade, na confiança e no desejo de criar vínculos. Na Junina Babaçu os brincantes se veem em meio a trocas mercadológicas, políticas e de dádiva que acontecem constantemente.

Ícaro, ao falar sobre seu ingresso na Junina Babaçu, comenta que seus amigos o desencorajavam a mudar de grupo, pois os custos da Babaçu eram muito altos. Ou seja, antes mesmo de participar das dinâmicas da quadrilha, ele já estava ciente da realidade financeira com a qual precisaria lidar ao se tornar membro dessa quadrilha. Dessa forma, acontece com a maioria que decide participar das dinâmicas da Junina Babaçu como dançarinos. É nessa perspectiva que se iniciam as dinâmicas de negociações entre os pares. Esses tratos iniciais nunca são precisos, são realizados em porcentagens, como no caso de Rebeca, ou em recursos materiais – nunca propriamente financeiros, embora estejam inseridos em uma lógica monetária de custos.

É nesse momento, antes mesmo de terem contato com o grupo, que a dádiva se inicia. Damas, cavalheiros e a própria quadrilha criam circuitos de trocas que vão estruturando os fazeres da Junina Babaçu. Tradicionalmente, a quadrilha é uma manifestação marcada pela binariedade e reproduz, em alguns níveis, dinâmicas patriarcais – como veremos mais à frente. Nesse sentido, mesmo que haja o pressuposto do gasto, o próprio gasto é atravessado pela cobrança estética feminina e a figura do homem funciona como provedor. Os cavalheiros, alguns mais outros menos, dão, de acordo com Mauss (2003), a ajuda: porcentagens dos custos, tecidos, costura, anágua, saia, pedraria, aviamentos, alimentações, transporte, etc. As damas, nesse sentido, são as receptoras; os itens recebidos passam a simbolizar permanência, pertença, concretização dos planejamentos, e status por fazer parte de um grupo que tem destaque no meio.

Por sua vez, as damas retribuem com a qualidade de sua performance, no sentido de expressão de habilidades (Carlson, 2009), como colocado por Sara, o status das filas e, o mais importante, a possibilidade que o cavalheiro dance. É importante frisar que essa realidade não se desconecta da construção política (com as regras e deveres a serem seguidos), comercial (com os custos de materiais e taxas que determinam aqueles que estão aptos ou não a dançar) e extra-quadrilha (com os diversos contextos socioeconômicos vividos pelos participantes). Essas trocas, no entanto, acabam ganhando muita força simbólica, na medida em que aproximam os dois membros dessa parceria de um objetivo comum de permanecer nas atividades do grupo. Nesse sentido, a dádiva figura principalmente como afetividade, em que situações como as descritas por Rebeca, quando seu par a ajudou financeiramente. Isto gera uma aproximação que supera o custo monetário e o torna um dos “seus melhores amigos” como ela própria afirma.

Nessa dimensão afetiva, os acordos se estendem a outros anos e faz com que alguns brincantes, como Silas, afirmem não gostar de mudar de par com facilidade, pois eles “passam por muitas coisas juntos”. Dessa forma, afetividade construída a partir da dádiva acaba por sustentar além da permanência, a manutenção e reconfiguração das estratégias adotadas para permanecerem dançando na “quadrilha mais cara do Brasil”, como diz Estrela. Como os tratos não seguem uma regra geral, os cavalheiros, no geral, ajudam as damas, elas analisam e se tornam ativas no exame das propostas e na escolha da melhor opção – que não envolve somente elementos físicos, como em uma troca comercial, mas também uma mínima identificação com o(a) parceiro(a) de dança, pois essa parceria se estende por muitos meses e se reflete nas estratégias de estabelecimento nas hierarquias internas do grupo.

Nesse sistema da dádiva, justamente por não se descolar do contexto mais amplo, a realidade das escolhas das damas acaba destacando a questão da desigualdade. Enquanto alguns brincantes procuram estratégias diversas para conseguir cumprir suas obrigações (vender doces, trabalhar fins de semana, privar os gastos), outros brincantes utilizam recursos oriundos de sua situação socioeconômica privilegiada. Essa situação acaba por hierarquizar a da dádiva, pois o acesso a capital econômico estabelece quem pode contribuir de forma mais expressiva e, assim, conseguir formar par com mais facilidade e estratégia e, automaticamente, ascender socialmente no grupo.

Essa dinâmica também se reflete na fragmentação interna da quadrilha, uma vez que as pessoas acabam se aproximando também por identificação socioeconômica. A situação vivenciada por Fátima evidencia uma dádiva que envolve o presidente da Babaçu e a própria quadrilha. O ato de dar foi realizado por João, quando ele pagou dois dos figurinos que ela utilizou. Fátima, ao receber, retribuiu à própria quadrilha com sua performance (de habilidade), participação, responsabilidade, doação, etc., ao mesmo tempo em que João recebeu o retorno simbólico da execução dos planejamentos realizados para o espetáculo daquele ano. Nesse processo, os laços entre a rainha e o presidente se estreitaram e se espalharam para atividades como viagens, jantares, festas, etc.

A “curtição” foi um importante ponto revelado pela situação financeira do grupo. Quando se reúnem com a finalidade de “curtir”, os brincantes experimentam um tempo extraordinário das dinâmicas da quadrilha. Naqueles espaços a dádiva (Mauss, 2003) se manifesta da seguinte forma: o dar está na compra de bebidas, no Uber coletivo; o receber, na

aceitação social, risos compartilhados, sensação de pertencimentos; e o retribuir fica empenhado pela participação na próxima “curtição”.

Mesmo que seja um momento de escape das dinâmicas ordinárias (DaMatta, 1983) do ensaio, a “curtição” é essencial para manter o status de brincante. É uma atividade que faz parte do processo da quadrilha, como diz Sara, “a curtição faz parte” – ou seja, é um dever disfarçado de prazer. Nela não há regras escritas, mas quem não participa desses momentos festivos pode ser visto como alguém fechado, que não faz parte, distante. Assim, a “curtição” cria suas próprias histórias, esta representa um acúmulo simbólico para quem participa e é acionada para negociar posições no grupo e construir vínculos pessoais e sociais.

Com isso, mesmo inserido em um campo de mercado, que requer dos brincantes grandes sacrifícios financeiros para arcar com esses custos, sobretudo as estratégias para lidar com eles, constrói um grande sistema de dádiva que aproxima, mas também distancia os brincantes uns dos outros, ao mesmo tempo que se revela como um sistema de trocas simbólicas e materiais que sustenta a percepção de coletividade. Ao pensar sobre os acordos entre os pares, as estratégias de sobrevivência financeira e as afetividades estabelecidas, há um indicativo de que a dádiva, na realidade da Babaçu, se apresenta como um rito de pertencimento que ultrapassa o teor puramente econômico. O campo econômico não é descartado dessa dinâmica, pelo contrário, ele regula e diz quem faz parte ou não.

Mauss (2003) destaca que a obrigação de retribuir está enraizada no *hau* – o espírito da coisa dada –, na Babaçu ele se materializa na pressão para manutenção de vínculos, seja por meio da performance impecável – de exibição de habilidade, mas também de um modelo de comportamento reconhecido (Carlson, 2009) –, da ajuda mútua ou do sacrifício financeiro. No entanto, a dádiva também expõe as tensões estruturais que acontecem na quadrilha. Enquanto alguns brincantes, como Fátima, convertem seu status em privilégios materiais, outros, como Estrela, vivenciam uma situação em que seu “dar” não é equilibrado com um “receber” por parte de seu par, o que faz com que tenha que carregar o fardo financeiro a sós.

Por fim, sobre a pergunta inicial – por que gastar tanto? –, tentarei traçar um caminho para pensar sobre ela. A ideia não é dar uma resposta fixa, mas apontar uma possibilidade. Conforme as vivências apresentadas, iluminadas pela noção maussiana de dádiva (2003), quando os brincantes escolhem participar da Junina Babaçu, eles investem não somente no espetáculo da quadrilha – uma ideia de amor à cultura –, seus investimentos estão em uma economia moral na qual o dinheiro é a moeda de troca para acessar afeto, status, identidade e

pertencimento. Assim, na Junina Babaçu acaba se construindo uma dádiva circular: os custos, simbolicamente, passam a ser o preço para pertencer a um coletivo que retribui com reconhecimento e pertencimento que se torna possível através dos vínculos construídos ali seja com os pares de dança ou com os aliados na busca por status interno – e consequentemente externo.

### **3.3. “A fila é da dama”: reflexões sobre a dinâmica das filas na Junina Babaçu**

Na Junina Babaçu, o status é adquirido de diversas formas: pela distinção entre novatos e veteranos, pelas trocas construídas no grupo, pela participação nas atividades da diretoria, pela performance como destaque, pela própria participação nas dinâmicas do grupo por ele ser reconhecido como o “melhor do Brasil” e, principalmente, pelo lugar nas filas. O mapa da quadrilha é um dos elementos mais expressivos na realidade vivenciada durante as atividades de preparação da Junina Babaçu. Ele é um grande regulador de status, separando aqueles que são considerados mais confiáveis, que dançam melhor, daqueles não estão nessa posição.

A experiência dos brincantes, como vimos, é pautada por estratégias para conseguir ocupar locais de prestígio nas dinâmicas da quadrilha. Isso ocorre, principalmente, porque, além de se constituir internamente, os privilégios e reconhecimentos de suas posições são também expressos em um ambiente extra grupo, no ambiente da quadrilha junina enquanto manifestação. Nesse sentido, uma das principais estratégias dos brincantes é conseguir dançar com um par que possa garantir um lugar privilegiado no mapa. Nessa dinâmica, as damas ocupam um papel central, já que são elas que, geralmente, concedem esse acesso aos cavalheiros. Assim, nesse ponto focarei em discutir o que torna as damas essenciais para as dinâmicas das filas na Junina Babaçu.

#### **3.3.1. *Quem é dama?***

A quadrilha junina, como já mencionado, é uma dança de pares que centraliza a binariedade de papéis sociais na figura da dama e do cavalheiro. Esses dois personagens carregam campos simbólicos incorporados de uma dinâmica de gênero mais ampla. Alguns autores como Thiago de Castro (2018; 2023), Rafael Noleto (2016) e Hayeska Barroso (2019), mostram em seus trabalhos como o gênero na quadrilha junina se revela como um campo regulador das atividades realizadas, repleto de tensões e contradições. Todos os autores partem

da ideia de que a festa junina se faz e reforça em parâmetros heteronormativos. Essa base normativa da festa está ancorada em uma ideia de tradição que, segundo Castro (2023), não é um reflexo fiel do passado, mas uma construção discursiva que frequentemente idealiza um universo rural e patriarcal.

Essa construção se manifesta no que Barroso (2019), utilizando o pensamento de Bourdieu, define como o “campo junino”, um microcosmo social onde vigora um *habitus* de gênero específico – um conjunto de disposições socialmente incorporadas sobre o masculino e o feminino. Esse *habitus* se materializa na estrutura da quadrilha, na qual a divisão entre damas e cavalheiros e a centralidade do casamento heterossexual funcionam como rituais que reforçam uma visão binária de gênero, legitimando, como coloca Castro (2023), a figura do “nordestino macho”. Barroso (2019), se apoiando nos pensamentos de Judith Butler, afirma que o gênero na quadrilha não é uma essência, um “ser”, mas um ato performativo, um “tornar-se”; ou seja, uma identidade que se materializa através da repetição estilizada dos atos, um conjunto de discursos e práticas que produzem e regulam as representações dos corpos.

Conforme aponta Castro (2018), esses papéis são construídos e inscritos nos corpos dos dançarinos por meio de um “aprendizado formalizado” a partir dos ensaios. Esses momentos são vistos pelo autor como um espaço onde a disciplina do grupo é forjada e imposta, estabelecendo o ambiente onde essa construção de gênero ocorre. O resultado desse processo, como debate Thiago Castro em seu trabalho mais recente (Castro, 2023), é que a própria estrutura da dança, como sua visão entre damas e cavalheiros, ritualiza e naturaliza uma visão binária de gênero. Noleto (2016), em um sentido muito próximo, afirma que a quadrilha é uma prática corporal profundamente marcada por convenções de gênero: os movimentos, os figurinos e as canções apresentam e reforçam noções normativas de feminilidade e masculinidade.

O autor, refletindo sobre a realidade junina de Belém do Pará, aponta como esses elementos vão sendo construídos a partir dos personagens que compõem a quadrilha. Para ele, os cavalheiros representam o conjunto dos dançarinos masculinos, construindo uma imagem de “masculinidade” que é, ao mesmo tempo, elegante e roceira. As damas, por sua vez, compõem a ala “feminina” da quadrilha. Elas carregam a ideia coletiva de que “a beleza das quadrilhas está nas mulheres”, isso se dá, conforme Noleto (2016), devido à sua proeminência visual. Elementos como o vestuário, funcionam para construir e comunicar noções de gênero. As damas são marcadas, segundo o autor, pelos seus trajes volumosos, cabelos e adereços

chamativos, desenhados para redimensionar completamente a amplitude de seus corpos em cena.

As saias, nesse sentido, são um dos principais elementos que contribuem para proeminência visual e a percepção da “beleza” das damas. Noleto (2016) a descreve como uma peça de múltiplas camadas, volumosa e chamativa. Essa peça do vestuário é colocada em oposição às calças (sóbrias e elegantes), interpretada como um símbolo da feminilidade e da domesticidade. Castro (2023), ao pensar em outras experiências de sexualidade na categoria dama, mostra como essa peça acaba por regular a imagem do “feminino” no contexto de uma interlocutora que se reconhece como uma mulher lésbica. O uso das “roupas de damas” gera nela expectativas de formas de agir e desconforto, expondo a pressão para que ela performe uma feminilidade padrão que não faz parte de seu cotidiano.

No entanto, é justamente na presença de pessoas que se desconectam, até certo ponto, dessa estrutura normativa, afirmada em diversas esferas da manifestação (política, passos, músicas, gestos, etc.) – que a rígida estrutura de gênero é constantemente tensionada. Castro (2018) identifica a expressividade da comunidade LGBTQIAPN+ como o principal agente que modifica os padrões tradicionais da quadrilha junina. A intensa participação de sujeitos homossexuais e transgêneros, como nota Noleto (2016), levou à percepção de que “São João é coisa de viado”, indicando uma profunda apropriação do espaço. Essa apropriação, para Thiago de Castro (2023), transforma a estética da festa, valorizando a “extravagância” e o “close” – elementos associados à cultura gay – que contribuem para a ascensão da rainha como figura de maior destaque em detrimento do tradicional casal de noivos.

Para além dessa valorização feminina, as vivências de participantes, chamados por Noleto (2016) como “elementos arredios” tensionam a estrutura binária e heteronormativa na quadrilha, gerando novas possibilidades de identidades. O autor apresenta uma mulher travesti que atua como marcadora (papel comumente ocupado por homens cis), uma mulher cisgênero que prefere performar como cavalheiro e um casal de namorados que dançam como par, desafiando a hegemonia heterossexual da coreografia. Além disso, Noleto (2016) também aborda a realidade de mulheres transsexuais que performam como damas, colocando em pauta um efeito de legitimação da identidade de gênero que esse ato proporciona a essas damas.

O ambiente da quadrilha, nesse sentido, é percebido pelos autores como um fenômeno híbrido, como aponta Castro (2023) um “grande caldo repleto de contrastes”, no qual a tradição é constantemente ressignificada e reinventada. A quadrilha se faz como um espaço

fundamentalmente paradoxal: por um lado, ela funciona como um mecanismo que reforça um padrão hegemônico de heterossexualidade; por outro, se constitui como um lócus de relativa liberdade e protagonismo para a comunidade LGBTQIAPN+. É nesse contexto em que os integrantes da Junina Babaçu, sobretudo as damas, se encontram, se constroem e reconstroem os sentidos de ser brincantes constantemente.

A quadrilha é um grupo amplo, que envolve diversas trajetórias, e a diversidade é um tema-chave para compreender a experiência de seus brincantes, especialmente das damas. Em 2024, a Junina Babaçu contou com 139 brincantes, marcados por questões raciais, paternidade, maternidade, situação socioeconômica, gênero e sexualidade. Apesar de contar com um número expressivo de pessoas heterossexuais (principalmente mulheres), a maioria dos brincantes da Junina Babaçu, assim como observado pelos autores em seus campos de estudos, fogem aos padrões de heteronormatividade, se identificando como homossexuais, bissexuais, lésbicas, pansexuais e alguns fugiam até mesmo dessas categorias. Além disso, havia uma presença significativa de pessoas não-cisgêneras (principalmente travestis/transgêneras e não-binários<sup>41</sup>). Na Junina Babaçu, essa pluralidade de marcadores de diferença<sup>42</sup> se reflete diretamente na realidade das damas.

Embora a manifestação seja marcada pela binariedade e as damas representem o “feminino” em seu campo simbólico, esse personagem era performado, em grande parte, por mulheres cisgêneros, mas também por mulheres transgêneros, pessoas não-binárias e, ainda, por homens homossexuais que “se montavam” ou “se passavam” por outro gênero, algo semelhante às *drag queens*, chamados internamente como transformistas – por vezes a categoria transsexual e transformistas se mesclam e se transformam em “trans”, porém, as pessoas participantes reconhecem a diferença. Para pensar o cenário das damas da Junina Babaçu, a categoria “sujeitos da feminilidade”, proposta por Noleto (2016), me parece bastante adequada. O autor a usa para agrupar mulheres cisgênero, homens gays, travestis e transsexuais que, de diferentes formas, produzem e performam a feminilidade no contexto junino.

É nesse contexto que as vivências de dama se desenvolvem e se conectam no ambiente da quadrilha. Algumas damas da Junina Babaçu, sobretudo aquelas que fogem do padrão cis-

---

<sup>41</sup> Mário Carvalho (2018), ao estudar o campo político de debates de gênero a partir de etnografias realizadas em alguns coletivos sociais, descreve a não-binariedade como um termo cunhado com objetivo de posicionamento político em relação às binariedades (masculino e feminino), seja por uma recusa política à categoria “homem”, seja pelo caráter revolucionário atribuído a essa posição a partir das novas literaturas que debatem gênero.

<sup>42</sup> Para pensar nos marcadores da diferença, me apoio nos pensamentos de Erving Goffman (1975). O autor aborda sobre como as características individuais que fogem daquilo que é normativo são utilizadas para marcar e estigmatizar corpos e grupos específicos.

heteronormativo, carregam experiências que extrapolam suas vivências com os grupos. Um exemplo é Sara, uma mulher transgênero, que dança no grupo desde 2011, mas cuja experiência no meio junino se estende à reabertura da Babaçu. Em nossa conversa, ela compartilhou um pouco sobre sua luta e representatividade para o movimento junino. Lembrando de sua trajetória, ela relata como foi sua experiência no início da jornada no mundo junino: “Era uma tortura que eu fazia comigo. Eu já tinha transicionado nesse período. Eu deixava o cabelo crescer o ano inteiro e quando chegava na véspera da apresentação, da estreia, eu raspava o meu cabelo para dançar”.

Em 2011, na reabertura da Babaçu, Sara passou a frequentar o grupo para acompanhar sua irmã e encontrou ali um espaço de acolhimento: “Na época, perdia ponto se tivesse transformistas ou mulheres trans. Os donos das quadrilhas não queriam. Mesmo assim eles me chamaram e falaram que eu ia ser a primeira dama trans da Junina Babaçu. E assim foi”. Por já ter passado por muitas situações de violência de gênero, mesmo inserida em um meio majoritariamente frequentado por pessoas da comunidade LGBTQIAPN+, Sara sempre deixa claro em suas falas que a partir do momento que passou a fazer parte e ter seu gênero respeitado, passou a lutar para que outras mulheres iguais a ela também pudessem se sentir da mesma forma, inclusas e respeitadas: “Se não existisse eu sendo a primeira, não sei quando seria. Em 2012 eu já chamei mais meninas”.

A presença de Sara na Junina Babaçu foi dividida em dois momentos. O primeiro deles, no período de 2011 a 2016, quando, devido a questões pessoais, ela decidiu se distanciar do São João. Mesmo longe das quadras, por alguns momentos ela continuou próxima de grupos e as pessoas que deles faziam parte. Com isso, os assuntos com respeito à realidade de “meninas” transsexuais, sempre chegavam a ela. No movimento junino cearense, até 2023, ainda havia grupos de grande porte que não aceitavam a presença de pessoas transgênero ou outra forma que se diferenciasse da cisgeneridez padrão na forma de ser dama. Diante disto, com sua trajetória marcada pela luta em prol da coletividade trans, Sara, mesmo se distanciando da dança junina por um período, relata que sempre dialogou com os dirigentes desses grupos: “Eu conversava muito com ele para ele abrir a mente e deixar as meninas dançar”.

Em 2022, seus esforços surtiram efeito, mas o representante desse outro grupo a convidou para o espetáculo com uma condição: ela seria a única mulher trans, a exceção. Sara recusou o convite, argumentando que a questão não era apenas sobre ela, mas sobre todas as outras mulheres trans: “Eu disse para ele que a questão não era só sobre mim, era sobre todas

as meninas trans. Antes de mim tem várias. Aí disse que quando ele abrisse a porta para todas, eu ia. Quando foi no outro ano ele abriu para todas e aí eu fui”. Seu retorno às quadras como dançarina ocorreu nesse grupo, no ano de 2023. No ano de 2024, Sara retornou à Babaçu porque, como ela mesma diz, a aquele espaço é sua casa: “Eu dançava lá já falando que ia voltar. Ali era só uma questão mesmo de militância”.

Ao refletir sobre as agressões causadas a partir de falas que tentam diferenciar mulheres cisgênero e transgênero, ela aponta que, no mundo junino, essa distinção não deveria existir, já que os corpos tendem a ser equalizados com os elementos que compõem o universo da dança: “Até as cis se montam. Elas têm que colocar peruca igual a que eu coloco. Elas vão ter que fazer maquiagem igual a que eu faço. Então por que não olham para a gente de igual para igual?”. Sara, em nossa conversa, se mostrou muito feliz com o crescimento da representatividade no universo junino e na própria Babaçu, mas demonstrou que espera por mais inclusão: “Me incomoda ainda não ter um menino trans dançando”.

Estrela também faz parte do subgrupo intitulado “damas da diversidade” pelos diretores da Junina Babaçu. Sua vivência é atravessada pela não binariedade. Ao tentar explicar como funciona a perspectiva não binária, ela fala: “Eu não sou só [Pedro], eu não sou só a [Estrela]. E tem uma coisa que diga que sou os dois, que é o não binário”. Ao falar como se dá o contato com os outros brincantes no cotidiano das atividades da quadrilha, ela relata que em alguns momentos há resistência com sua identificação: “Elas não querem me chamar de não binária, ficam com brincadeiras, elas ficam tirando. E pode até tirar [brincar], eu adoro”. Apesar dos desafios, ela enxerga no grupo, assim como Sara, um espaço de acolhimento: “A Babaçu escancarou as portas. Para o movimento LGBTQIA+ isso é muito importante. A gente se sente bem, acolhida. Eu me sinto perfeita”.

Essa percepção se conecta com a identificada por Castro (2023), quando, a partir da realidade de seus interlocutores, percebe que a quadrilha junina funciona como um espaço de protagonismo e resistência para a comunidade LGBTQIA+. Nesse ambiente, para o autor, as pessoas desenham um campo repleto de tensões e contradições, mas que são vitais. Na quadrilha, micro agressões são proferidas em tom de “brincadeiras”, funcionando como um mecanismo de integração e, ao mesmo tempo, como uma forma de perpetuar preconceitos. Por um lado, o grupo pode oferecer refúgio contra a dura situação enfrentada por pessoas dissidentes (maior parte dos brincantes); por outro, essa mesma comunidade pode reproduzir

opressões internas, evidenciando que o espaço não é uma utopia, sim um universo próprio com suas regras e conflitos.

Portanto, se pode compreender as damas como os “sujeitos de feminilidade”, como aponta Noleto (2016), que mesmo em um ambiente guiado pela binariedade de gênero, encontram formas para tencioná-lo a partir das vivências de pessoas que fogem à hetero-cis-generidade e constroem um ambiente contraditório onde a perpetuação da estrutura é reforçada cotidianamente em elementos como os passos, as músicas, as roupas, a estrutura performática da quadrilha, mas também se faz resistência e se cria um espaço de acolhimento e encontro para essa coletividade.

### **3.3.2. “Quer dançar em um lugar bom?”**

As filas em que os brincantes se organizam para dançar, na Junina Babaçu são um elemento importante na estrutura do grupo. Como já mostrado, elas constroem afetividades, formam alianças, geram conflitos – por exemplo, na relação entre novatos e veteranos, os espaços de privilégio alcançado pelos membros novos são constantemente contestados pelos antigos. Nas trocas, a dimensão do “dar” (Mauss, 2023) é também regulada pelos espaços que os brincantes podem ocupar – seja financeiro ou em termos de empenho. As estratégias para alcançar bons lugares se desenvolvem em diferentes níveis. Nos ensaios, por exemplo, a ocupação física dos espaços é uma estratégia comum, como mencionado por Mel, os brincantes se posicionam estrategicamente em momentos específicos dos encontros de ensaios ou usam materiais, como saias e chapéus, para “reservar” esses espaços.

Embora essas estratégias para conseguir bons lugares façam parte principalmente do cotidiano do ritual de preparação, elas se iniciam ainda nas negociações. Nesse sentido, as damas (“sujeitos da feminilidade”) ocupam um lugar central nas dinâmicas de filas da quadrilha. O investimento monetário ou simbólico realizado pelos cavalheiros está diretamente ligado à posição que a dama (em toda sua diversidade performática) ocupa nas filas. Um dos diretores do grupo, em uma conversa cotidiana, durante um ensaio, ao pensar sobre a situação das filas, disse: “Todo mundo sabe que aqui na Babaçu é a dama que garante o lugar do cavalheiro”. Sara constrói um pensamento muito próximo e explica como funciona a dinâmica das negociações da seguinte forma:

Mas a maioria das vezes a dama tem que ser muito boa e o homem tem que ser mediano bom e ter dinheiro. É mais ou menos isso: a dama que garante o local. O

cavalheiro tem que ser bom? Tem que ser bom. Mas não precisa ser excelente, entendeu? Ele tem que ser ok. Canta, dança, faz a entrega dele. E a dama não, a dama tem que ser excepcional. É por isso que eles pagam muito, entendeu? Eles chegam a bancar as damas. Isso é no São João todo, não é só na Babaçu. O São João é assim, entendeu? Eles pegam e falam: quero dançar contigo. Pago isso, isso e isso. Porque a dama é boa, entendeu? É isso, quer dançar em local bom? Vai ter que pagar uma dama boa, meu amor (Entrevista realizada em 07 de outubro de 2024).

Quando Sara fala sobre os cavalheiros “bancarem” as damas, essa realidade vai para além das demandas juninas. Sua própria vivência após a temporada de 2024 exemplifica como essas trocas funcionam: “Tem um menino que quer dançar comigo também, já me prometeu até me pegar em casa e plástica”. Essa situação expõe a lógica da vantagem econômica nas negociações e trocas que ocorrem entre os brincantes. Nesse sentido, o cavalheiro que tem uma situação econômica privilegiada tenta “comprar” o acesso ao prestígio que a dama traz. Para explicar o porquê isso acontece, Sara atribui a ação à visibilidade:

É a questão da visibilidade, né, amigo? Quando você vai olhar nas redes sociais, eu tenho um vídeo que chegou a 53 mil visualizações. E aí, quando vai comparar até com rainhas de outras quadrilhas, não tem a quantidade de números que eu tenho. Muito por conta da quadrilha, mas também muito pelo que eu entreguei. E aí, o que eles querem? Eles querem ser vistos (Entrevista realizada em 07 de outubro de 2024).

Essa discussão, no entanto, não é unânime. Alguns brincantes discordam, em parte, da visão que o local é garantido pela dama. Com base nas filas laterais do mapa da quadrilha, Luna afirma: “Do lado direito quem garante o lugar é a dama. Do lado esquerdo o cavalheiro. O canto é garantido por quem fica para fora”. Sobre as trocas, a brincante afirma que os homens pagam a mais devido à menor quantidade de damas: “A maioria dos caras bancam porque é mais difícil achar dama do que cavalheiro. Isso acontece justamente porque tudo é mais caro para a gente”. A ocupação de espaços nas filas da quadrilha, independente do lado ou de quem garante, se é o cavalheiro ou a dama, é definida pelo status e para o status.

Por mais que a situação financeira do cavalheiro influencie diretamente na busca por visibilidade e ele se disponha a trocar mais coisas pelo status das damas, há um senso moral entre os brincantes. As ajudas com elementos que compõem o universo da quadrilha, como figurinos, custos com fornecedores, prestadores de serviço e até as taxas, são consideradas dentro da normalidade. Quando as trocas extrapolam essa dinâmica, passam a ser alvo de críticas. Rafaelle, nesse sentido, comenta: “Comigo não tem essa questão de ele pagar Uber para mim. Ele paga realmente só a roupa, e no final a roupa fica para ele. No meu pensamento precisa ser uma diversão para os dois, eu me divirto e ele se diverte”. Ela rejeita a ideia de ser

“custeada” pelo parceiro, reconhecendo o esforço financeiro que precisa ser feito por ele para tal ação:

Ainda que eu fosse uma dama ‘instagramável’ [com visibilidade nas redes sociais], eu não acho justo. A não ser que eu estivesse na minha casa, desempregada, não tivesse condições e a pessoa insistisse para dançar comigo pagando tudo. Ainda assim eu ficava desconfortável (Entrevista realizada em 07 de outubro de 2024).

Para Rafaelle, o cavalheiro “bancar tudo” significa um controle financeiro exercido por ele, gerando um desconforto a partir de uma ideia de submissão simbólica. Essa submissão pode ocorrer de diversas maneiras, uma delas sendo o controle da aparência. Durante os eventos de Primeiro Ensaio e Pré-estreia, os brincantes ficam mais livres para construir suas imagens – embora haja exigências em alguns elementos estipulados pela diretoria da quadrilha. Nesses momentos, as definições das roupas são estabelecidas pelos próprios brincantes, e alguns cavalheiros se sobressaem na escolha. A prerrogativa é: “você vai usar o que eu queria usar, mas não posso”. Essa situação acaba acontecendo com certa frequência no decorrer do processo.

Se, por um lado, há a crítica de Rafaelle sobre a submissão da dama, por outro, há também uma crítica direcionada ao cavalheiro. O ato de dar coisas que extrapolam o campo da moralidade construída na realidade da quadrilha gera um certo desprezo coletivo para quem o pratica. Nesses casos, o pensamento é de que o doador precisou pagar pelo local, pois, de outra forma (meritocracia), não conseguiria alcançá-lo. Durante a temporada de ensaios, vários brincantes acusaram um cavalheiro de ter se aproximado da coordenação da quadrilha e conquistado seu local por meio de doações financeiras. A doação excessiva, nesse caso, era vista como algo negativo.

Outra situação observada e comentada pela coletividade durante o período de ensaios foi o esforço excessivo por parte de alguns cavalheiros para lidar com as contribuições. Um desses casos envolveu um par em que a dama já estava consolidada na hierarquia do grupo, enquanto o cavalheiro, para acessar seu local, precisou fornecer todos os elementos (dentro da moral da troca): roupas, bordados, taxas e rifas. Nessa situação, os familiares do cavalheiro se envolveram para ajudá-lo a arcar com os custos, já que sua situação socioeconômica não permitia, com tranquilidade, esse nível de doação. Durante a temporada de ensaios de 2024, aconteceu também de brincantes desistirem de participar após perceberem que não conseguiriam arcar com os custos.

Ainda sobre os acordos entre damas e cavalheiros, eles ocorrem também em uma dimensão terceirizada. Isso pode acontecer tanto entre veteranos quanto com novatos. Os brincantes podem querer mudar de par por diversos motivos, como ascender nas filas, resolver conflitos ou por questões de afinidade. Nesse contexto, as redes de apoio se mobilizam para garantir que a pessoa permaneça no grupo. Com os novatos, a dinâmica é semelhante. O rodizio de brincantes entre os grupos, e a competitividade, funcionam como mecanismo auxiliar nessa situação: o brincante tem sua rede de apoio, por algum motivo uma pessoa dessa rede migra para outro grupo; na primeira oportunidade que surgir para levar o amigo, se dá a mobilização para encontrar um par.

Esse sistema ocorreu com Mel, cujo antigo companheiro de dança encontrou um par para ela ao migrar para a Babaçu. Silas também vivenciou algo parecido e explica: “Meu amigo falou que tinha um par para mim na Babaçu. Ele também estava indo para lá junto comigo, mas já tinha um par lá, entendeu? Antes de sair da nossa quadrilha antiga ele já tinha fechado um par, e aí ele arrumou esse par pra mim e a gente já fechou”. O local que os brincantes ocupam na quadrilha é observado por outros grupos do movimento junino. A visibilidade, nesse sentido, ultrapassa as fronteiras da quadrilha em que participam. Como as redes de afeto se constroem também em relação aos locais que dançam, as mudanças de grupo e a terceirização de pares carregam essa dinâmica.

Ou seja, se o brincante dançava na frente ou lateral da quadrilha antiga, a rede de apoio também faz parte desse universo. Ao migrarem de quadrilha, o status é, de certa forma, deslocado de um grupo para outro, e a mobilização por par, seja para si ou para os amigos, ocorre dentro desse contexto. Um brincante veterano, durante um ensaio, em uma conversa descontraída, explicitou essa dinâmica de tentativa de manter, através do par, o espaço de dança na quadrilha, mesmo dançando em uma fila com menos prestígio: “Ano passado eu ia parar de dançar, mas o [Evandro] disse que ia arrumar um par para mim. Eu falei logo pra ele que só dançava com alguém que já fosse daqui e fosse da sexta fila para frente, para manter meu lugar”.

Silas, ao falar sobre a relação com seu par, expõe que as trocas de pares no grupo acontecem com uma certa frequência: “No mundo do São João, eu já vi que as pessoas desistem muito fácil, os meninos mudam de dama muito fácil”. Essa reflexão surgiu enquanto o novato falava sobre a relação de lealdade que cria com seus pares: “Eu não tenho cara de fechar com uma dama e arranjar uma dama melhor e desfechar com ela, deixar ela na mão; não tenho”. Por

um lado, a crítica feita por Silas revela uma ação do cavalheiro que, de certa forma, controla as escolhas; por outro, ela é contraposta pela ação das damas, que controlam a situação ao obter o status ou simplesmente as condições para os cavalheiros dançarem. Ao mesmo tempo, a “não troca” motivada pela afetividade funciona como uma estratégia que garante lealdade e continuidade para os dois.

Ainda no que diz respeito aos acordos, a situação de Estrela, que não recebeu apoio financeiro de seu par, coloca em debate a realidade das pessoas que performam como damas e fogem do padrão feminino cisgênero ou transgênero. Luna, em nossa conversa, comentou especialmente sobre a situação dos rapazes que performam como damas na quadrilha: “É realmente levado em consideração qualidade da “montação”. Aqueles que se montam a menos tempo, ou que não dançam tão bem, acabam pegando aqueles cavalheiros que não conseguiram fechar par logo. Os que dançam bem não têm nenhum problema para fechar par”. Nesse contexto, a excelência artística, seja na qualidade da dança ou até no poder de montagem, passa a funcionar como elementos fundamentais na troca.

### ***3.3.3. Centralidade feminina e as trocas***

Se por um lado há o sentido de vínculo, construído pela dádiva, por outro, a Junina Babaçu se faz em um espaço de tensões, onde a performance (artística, de habilidade ou de ações) e as próprias trocas simbólicas revelam dinâmicas profundas de poder e pertencimento. Assim, o contexto da Babaçu se mostra como um campo complexo onde questões de gênero, sexualidade, afetividades, visibilidades, econômicas, relações de poder, estão todas conectadas e constroem um ambiente próprio no qual as trocas e hierarquias se entrelaçam de forma complexa, se refletindo diretamente na experiência dos brincantes.

Thiago Castro (2018), ao refletir sobre o papel da dama na quadrilha, constrói um caminho para pensar a valorização feminina na quadrilha junina a partir da forte presença de homens gays e pessoas que fogem da lógica cisgênero. O autor acredita que se constrói “uma espécie de supremacia do feminino sobre o masculino, pelo menos no que se refere ao campo da performance artística” (Castro, 2018, p. 142). Ele reconhece a binariedade e o sistema patriarcal que subscreve a quadrilha junina, e acredita que a valorização feminina que acontece no meio procura romper com um padrão hegemônico, mesmo com algumas limitações.

Na realidade da Junina Babaçu, as damas, centrais na dinâmica de busca por status no sistema de filas, personificam uma ambiguidade própria: elas são, ao mesmo tempo, valorizadas e objetificadas. Há uma valorização pela excelência artística e visibilidade, mas também são percebidas como *commodities* em um mercado relacional. A exigência de que sejam “excepcionais” se encontra com a situação em que os cavalheiros devem ser “medianos bons”, funcionando como um motor para a binariedade que coloca homens e mulheres em um local de poder simbólico muito assimétrico, assim como em um contexto mais amplo: eles financiam e elas performam, em outras palavras, eles são provedores e elas precisam atender as expectativas (muitas vezes estéticas) da performance. Ou seja, o local de visibilidade que a dama ocupa é calcado na diferença e subjugação do que seria visto como “feminino”.

Essa situação aflora ainda a situação da ascensão. O cavalheiro consegue ascender na hierarquia da quadrilha (marcada pelo mapa) de forma mais simples à medida que consegue dar mais – aqui, claro, precisamos considerar que nem todos têm o poder monetário para tal – ; ele pode, inclusive, escolher mudar de par caso veja uma oportunidade de ascensão, embora a afetividade e o sentido de lealdade, como mostrado por Silas, possam ser uma estratégia de permanência na quadrilha. A dama, para ascender na hierarquia da quadrilha, precisa passar por uma dinâmica de esforço que coloca em jogo um sentido de meritocracia que não considera outras conjunturas extra-quadrilha e sequer as hierarquias já estabelecidas no ambiente. Embora a figura de feminilidade consiga um espaço de visibilidade no meio junino, ele ainda é conduzido pela figura de masculinidade que provê e possibilita; e mesmo que um sentido de mérito seja colocado na dama, ela ainda depende da aprovação de uma diretoria, no caso da Junina Babaçu, composta majoritariamente por homens.

Jacques T. Godbout e Alain Caillé (1999) propõem a dádiva como um terceiro sistema antiutilitarista que não é movida primariamente pelo interesse (como em um sistema de mercado) nem pela lei (como o sistema estatal), mas sim pela criação e manutenção dos vínculos pessoais. O contexto da Babaçu constrói um universo em que questões econômicas e regras são atravessadas pela busca pelo poder interno à quadrilha e externo em um ambiente mais amplo – algo próximo à noção de micropolítica da quadrilha, e micropolítica quadrilheira, como proposta por Castro (2018) –, fazendo com que os brincantes tracem estratégias de permanência que, baseadas em uma lógica da dádiva, constroem vínculos pessoais (ou afastamentos).

A submissão simbólica denunciada, mesmo que indiretamente, por Rafaelle, indica um caminho em que a moralidade que rege as transições na dádiva da Babaçu – em que ajudar com figurinos e custos diretos direcionados ao espetáculo é aceitável, mas oferecer plásticas ou Ubers gera desconforto – revela uma espécie de pacto coletivo: o dinheiro pode até comprar o acesso, mas ele não pode profanar o pensamento coletivo de que a quadrilha é movida apenas por paixão – falas comuns entre diretores e brincantes. No grupo, a dádiva, de forma geral, funciona tanto como um sistema em que não há como ser separado de um sentido de ganhos e regras, pois é justamente nesse local em que os vínculos vão se construindo e o sentimento de pertencimento se aprofundando: os brincantes querem obter poder, para tal eles precisam se adequar as regras, criando estratégias de permanência que geram os vínculos, alianças e afetividades – assim como os distanciamentos e as tensões.

As redes de terceirização de pares, por sua vez, mostram como a dádiva transcende os limites do próprio grupo. Quando um brincante migra para outra quadrilha e “arruma um par” para um amigo, ele não está apenas facilitando essa mudança de grupo, mas também estendendo as obrigações sociais para além do grupo do qual participava. Ali se cria um sistema de dívidas simbólicas que interliga diferentes grupos juninos, assim como o *Potlatch*, descrito por Mauss (2003), conectava os povos na costa noroeste do Pacífico através dos presentes. O status aqui deixa de ser somente um atributo fixo e passa a ser um bem circulante que pode ser transferido ou negociado – até mesmo o teor de disputa de riqueza entra em questão, pois os grupos acabam por disputar, simbolicamente, a presença dos “bons dançarinos” aqueles que ocupam locais de status em seus concorrentes.

Na Junina Babaçu a experiência dos brincantes é diretamente perpassada pela performance, dádiva e ação. Por um lado, os brincantes estão introduzidos em um fazer ritual no qual as decisões são performadas – pensadas, mesmo que não executadas como tal –, como propõe Carlson (2009). A ideia da dádiva proposta por Mauss (2003) e atualizada por Godbout e Caillé (1999), por outro, ajuda a entender como as trocas na Junina Babaçu, centrais como mecanismo estratégico de pertencimento, ao mesmo tempo que definem – especialmente nos contatos entre damas e cavalheiros – os vínculos também sustentam as hierarquias e as obrigações. Por sua vez, olhar a partir da ação, discutida por Ortner (2011), mostra as brechas pelas quais os brincantes reinventam essas regras e as adaptam às suas realidades, sendo capaz de modificar o sentido de feitura interno, externo e até do ambiente festivo em que a quadrilha junina se encontra.

## 4. O QUE SIGNIFICA SER JUNINA BABAÇU?

### 4.1. Desafios de dançar na “maior quadrilha do Brasil”

Minha primeira impressão da quadrilha Junina Babaçu foi a de um grupo bastante centrado. Isso ocorreu ainda em 2023, quando fui a um ensaio conversar com João, presidente da quadrilha, sobre a realização desta pesquisa. Na ocasião, observei os brincantes, enquanto ensaiavam em uma quadra, muito sérios e concentrados nos comandos dos coreógrafos. Em alguns momentos, o estresse tomava conta, e falas incisivas eram proferidas por aqueles que lideravam o encontro. Naquele mesmo dia, um dos diretores do grupo me apresentou a dimensão do profissionalismo que se construía ali e que era central nas atividades da Junina Babaçu. Naquele momento, os primeiros traços da identidade de uma quadrilha de destaque no ambiente competitivo – que eu já conhecia – começaram a se revelar para mim.

O grupo, na perspectiva dos diretores, ao ser reconhecido como destaque no meio competitivo do qual faz parte, construiu um campo simbólico centrado na busca por qualidade, inovação e criação de grandes espetáculos – compreendido como profissionalismo. Com isso, as vivências dos brincantes são atravessadas por uma alta exigência e pressão em suas atividades cotidianas. Todos os participantes, mesmo que em perspectivas diferentes, entram em uma dinâmica com a mesma base: é necessário criar um grande espetáculo para manter o destaque competitivo e continuar sendo a “melhor quadrilha do Brasil”. À medida que fui me aprofundando nas dinâmicas do grupo, principalmente durante o período de ensaios, a situação do profissionalismo se descortinava, mostrando a dimensão dos esforços que os brincantes precisam fazer para pertencer ao universo junino a partir de uma quadrilha reconhecida como referência.

Os encontros de construção do espetáculo carregam uma grande carga simbólica para o rito da quadrilha junina. Como já mencionado, eles são momentos de disputas, negociações, introdução dos brincantes ao tema da quadrilha, afetividades, sociabilidades, comensalidade e festividades – um espaço que absorve parte significativa das vivências dos brincantes. A progressão dos encontros e a temporalidade estendida – seis meses consecutivos – operam como elementos intensificadores dessa etapa, mas, ao mesmo tempo, criam desafios relacionados à disponibilidade. Rafaelle, ao falar sobre os efeitos que os ensaios têm em sua vida, explica que os vê como uma “válvula de escape” das obrigações cotidianas. Embora tenha uma visão positiva da situação, encarando-a como lazer em contraste com uma realidade difícil,

Rafaelle também reflete sobre os esforços necessários para participar das dinâmicas dos ensaios:

Eu sou divorciada, meu filho tem um final de semana com o pai e um final de semana comigo. Acaba que nesses seis meses, eu fico um pouco mais distante do meu filho, mesmo sem querer. Ele não quer ir para os ensaios porque ele não gosta. Então, eu chego do trabalho, passo em casa, pelo menos para ver ele e volto para o ensaio. No domingo, eu passo o dia com ele até dar a hora de eu ir. Mas são seis meses que a gente abdica de muita coisa com a nossa família. É um almoço, é um aniversário que você sai mais cedo para ir ensaiar. Porque a ansiedade de participar do São João acaba que faz com que a gente negligencie essa parte (Entrevista realizada em 07 de outubro de 2024).

A fala de Rafaelle indica que ser brincante da Junina Babaçu é, acima de tudo, uma experiência que exige dedicação extrema e sacrifícios significativos. É imprescindível que as pessoas que ocupam esse papel busquem equilibrar a rotina intensa da quadrilha – principalmente quando se aproxima o período de competições – com outras responsabilidades, como trabalho, estudo e vida familiar. Com esse esforço, aparece também a dimensão do cansaço e exaustão no processo de feitura da quadrilha, pois, como aponta Estrela, é necessário lidar com múltiplas demandas: “Você tem o seu lado profissional, você tem o seu lado do afeto, que é a família, que é o namorado, que é amigo, entendeu? Você tem o financeiro, você tem o psicológico, você tem o seu corpo, ele lhe julga. Você não é nada sem seu corpo”.

A busca pela “excelência” e “perfeição”, indicadas pelos diretores, são marcas registradas da Junina Babaçu – é aqui que se encontra a centralidade do que chamam de “profissionalismo”. Aproximando-se de uma ideia corporativa, esses valores – “excelência” e “perfeição” – são aplicados em todas as atividades do grupo, principalmente nos longos e exaustivos ensaios, que muitas vezes se estendem até altas horas da noite. É durante os ensaios, quando os coreógrafos passam os comandos de movimentos, que os brincantes precisam agir com disciplina – foi exatamente nessa ocasião que os encontrei pela primeira vez –, em um ambiente que exigia silêncio e concentração absoluta para garantir que cada movimento fosse aprendido e executado com precisão. Essa cobrança pela perfeição é tão intensa que alguns brincantes, como Ícaro, acreditam que até mesmo problemas pessoais devem ser deixados de lado durante os ensaios, sob o risco de prejudicar o desempenho do grupo.

Na prática, nem sempre isso é possível. Silas compartilha que, em dias de cansaço extremo, manter o foco pode ser um desafio: “Tem dias que você está tão cansado que não consegue processar mais nada. Tinha ensaio que minha cabeça não estava valendo mais nada. Às vezes você briga em casa e chega no ensaio para desopilar, mas mesmo assim você não consegue”. Durante minha presença nos ensaios, algumas situações revelaram como o

“profissionalismo” operava nas vivências dos brincantes. Em alguns encontros, quando os dançarinos erravam algum movimento e os coreógrafos ou João percebiam, o ensaio era interrompido, e o coletivo precisava recomeçar a coreografia. Essas situações aumentavam a tensão no espaço e a pressão para não errar.

Em um ensaio realizado no domingo (com a banda tocando ao vivo), uma situação como essa ocorreu, e João interrompeu a dança, dizendo: “Essa quadrilha precisa aprender a mudar a figura [formato visual coreográfico que os pares montam enquanto dançam; pode ser círculos, quadrados, “x”, etc.]. Vocês têm que aprender a fazer certo. É inadmissível que depois de terem marcado isso o dia todo vocês ainda errarem” [fala visivelmente irritado, em alto tom]. Falas como essas tornam-se cada vez mais frequentes ao longo do processo. Ícaro atribui isso ao estresse causado pelo acúmulo de funções nos meses de abril e maio: “O clima estava muito pesado, principalmente depois que passou o pré-junino, aí foi: caralho, só falta um mês. Então, tudo tinha que ser pra ontem. O povo já estava tudo sem paciência, tudo cansado”. Por um lado, os diretores querem que os planejamentos sejam realizados e o grupo entre na temporada de competições bem preparado; por outro, os brincantes precisam lidar com diversas atividades, principalmente relacionadas às vestimentas – além das outras, fora do ambiente junino.

As cobranças sobre a atuação dos brincantes ocorrem tanto dentro quanto fora da quadrilha. Internamente, os diretores e coreógrafos exigem cada vez mais perfeição nos movimentos, gestos e expressões. Mel comenta que essa cobrança pode ser intensa e, às vezes, até desnecessária, especialmente quando feita de forma pública, gerando desconforto e frustração: “Quando eu erro, a quadrilha tem que chegar para mim e falar mesmo – todo mundo ali quer ganhar –, mas não me expor na frente de todo mundo”. No entanto, muitos brincantes, como Rafaelle, mesmo discordando da forma como algumas situações (como a citada por Mel) acontecem, reconhecem que essa pressão faz parte da manutenção do lugar de destaque: “Mas eu entendo, porque para estar no patamar que a Babaçu está hoje, precisa dessas cobranças”.

Externamente, o público e os jurados também esperam esse traço perfeccionista nas produções da Junina Babaçu, o que aumenta ainda mais a cobrança sobre os participantes. Fátima expressa um pouco dessa pressão ao dizer: “Mesmo quando você está bem, você sempre precisa melhorar, sempre tem que estar melhor que qualquer outra”. Apesar do peso, alguns brincantes enxergam nessa cobrança uma motivação para superar limites, como Ícaro: “Eu acho que o que me fazia esperar ansioso pelo ensaio, por incrível que pareça, era a sensação de estar

evoluindo. Era pegar as coreografias, dar meu máximo e mostrar que eu posso”. Essa motivação também pode surgir como uma estratégia para ocupar melhores posições no mapa do grupo.

Durante os ensaios, era comum ouvir os dançantes reclamando de dores e exaustão: “minhas pernas estão doendo”. Essas queixas se intensificaram especialmente no final da temporada, quando as coreografias já estavam mais avançadas. Em alguns casos, os dançarinos precisavam abandonar seus postos por se sentirem mal e ir descansar. Também não eram raras as situações em que alguém torcia o pé e precisava sair do ensaio em busca de atendimento em um hospital. Esses episódios, embora marcados pela pressão de fazer um espetáculo “perfeito”, acabam se tornando parte da rotina e passam a ser tratados com certa naturalidade, ainda que, no momento, gerem bastante comoção. Ao final dos ensaios, o cansaço toma conta do ambiente; ofegantes, alguns brincantes se deitavam no chão, outros sentavam; os chapéus eram usados como leques improvisados e as saias eram rapidamente deixadas de lado, na lateral da quadra.

Imagen 14: descanso após ensaio.



Fonte: imagem produzida pelo pesquisador.

Outra situação recorrente nos encontros de construção do espetáculo, e que evidencia os desafios enfrentados pelos brincantes, está ligada ao processo criativo dos coreógrafos. Os ensaios funcionam como um verdadeiro laboratório e as criações dos passos são experimentadas; normalmente, algumas alterações são realizadas e, em alguns casos, sequências de coreografias precisam ser refeitas – motivadas pelo incômodo dos próprios coreógrafos ou do presidente do grupo. Essa situação acaba por gerar desconforto em alguns brincantes que empenharam tempo e esforço para aprender os passos, resultando em falas

como: “Eu sabia que isso ia acontecer”, “por que eles não criam logo de uma vez?”, entre outras. Ao perceber um dançante reclamando que a coreografia tinha mudado, um dos coreógrafos muito irritado comentou:

Principalmente novatos, não venham exigir conforto da gente. Aqui na Junina Babaçu não tem conforto para ninguém. Nem nós coreógrafos temos conforto, o tempo todo estamos criando, mudando, testando coisas. O pessoal da criação igual. Se não gostou da nossa cobrança, de como as coisas funcionam, pode se retirar. [Outro, tentando amenizar a situação, complementou] O processo quando se inicia, se inicia para todos. Tudo é novo para todo mundo, inclusive para nós coreógrafos. O processo é passível de mudança (Dados dos cadernos de campo).

Quanto mais o tempo passa, mais os ensaios se tornam tensos, principalmente na relação entre os coreógrafos e os brincantes. Os “erros” ganham proporções maiores, e as reações a eles, por vezes, são bastante intensas: “Não adianta a gente se matar a semana toda para criar uma movimentação se vocês não fazem. Eu não vou admitir que vocês dancem de qualquer jeito, que joguem nosso trabalho no lixo”, disse um dos coreógrafos após corrigir, repetidas vezes, um movimento. Essa cobrança gera um clima de pressão constante, em que os detalhes são minuciosamente observados, e as falhas são ampliadas e expostas ao coletivo. Episódios como esses causam desgastes cotidianos; enquanto alguns brincantes, principalmente os veteranos, afirmam já estar acostumados com a situação, para outros, isso se torna motivo para desistir das atividades do grupo, como aconteceu com um par em 2024.

Além de lidar com as exigências da dança, os brincantes precisam se adaptar a um padrão estabelecido pelo grupo, que demanda dedicação e, muitas vezes, a renúncia de parte de sua individualidade. Estrela explica que ser brincante da Babaçu significa se moldar a regras específicas: “Quando eu decido dançar na Babaçu, eu tenho que aprender a ser do jeito que eles querem, seguir o padrão e me moldar. É uma série de coisas que você tem que aceitar para ser a melhor, entendeu? Não é se apagar, é se adaptar”. Esse molde engloba a forma de se portar, vestir, maquiar, posicionar nas redes sociais, entre outros aspectos. Os brincantes, de forma geral, tratam isso como “o preço” a se pagar para dançar na quadrilha que é o “topo do topo”, como diz Fátima, revelando a pressão constante por perfeição que permeia a vida dos brincantes.

Ao refletir sobre o tema do profissionalismo no meio junino, Hayeska Barroso (2019) pensa sobre a relação das quadrilhas com a política de editais situando-as em um contexto mais amplo das políticas culturais no Brasil que, a partir dos anos 1990 e com mais força nos anos 2000, passaram a exigir “profissionalização” dos grupos culturais. A autora aponta que o maior pressuposto é que para acessar os recursos, os grupos juninos precisavam se formalizar e se

adaptar às exigências burocráticas do universo dos editais. Com isso, o campo que é artisticamente competitivo, também ganha traços de disputa em um ambiente político de concessão de recursos.

Castro (2018) observa isso no contexto sobralense, onde sua pesquisa de campo ocorre com mais vigor. É percebido por ele que a disputa por recursos escassos faz com que a vitória (aprovação) em um edital por um grupo rival acirre ainda mais as tensões competitivas entre eles. Barroso (2019) aponta que a adesão às regras e acesso aos recursos dos editais garante um certo monopólio de status aos grupos contemplados – embora isso ocorra com base na “rotinização da criação”, a forma como a autora trata o efeito da institucionalização. Assim, ser selecionado em um edital, além do ganho monetário, garante também poder simbólico que pode ser convertido por um sentido de “profissionalismo”: “a quadrilha tal é tão competente que sempre consegue ser aprovada nos editais das Secretarias de Cultura do município de Fortaleza e do estado do Ceará”, é uma fala que comumente se escuta em grupos menores.

Como já debatido anteriormente, no movimento junino cearense os grupos são marcados por diferenças que dizem respeito ao porte (pequeno, médio e grande) e a região das quais eles fazem parte (interior, suas subdivisões e a capital). Com isso, eles vão garantindo um acúmulo de poder simbólico obtido especialmente por esses dois marcadores: no caso da Junina Babaçu, quadrilha de grande porte e da capital. Diferente da realidade da quadrilha retratada por Castro (2018), a Junina Babaçu se posiciona e é posicionada de forma distinta no movimento quadrilheiro. Seu acúmulo simbólico se reflete em percepções de um grupo “referência”, cujas “grandes produções” são marcadas por um sentido de “riqueza”, motivado pelos grandes investimentos em elementos estéticos, do qual é necessário um certo nível de organização para alcançar esses resultados. Em uma das conversas que tive com Luna, a questionei sobre o que é esse “profissionalismo” da quadrilha e a brincante me respondeu da seguinte forma:

Acredito que a organização e a divisão hierárquica da direção, quando bem estruturadas, claras e funcionais, já demonstram um certo nível de profissionalismo. O cumprimento de prazos, o respeito às regras pré-estabelecidas que devem valer para todos, a forma de lidar com questões envolvendo os brincantes e um trabalho efetivo, que une bons profissionais a condições adequadas para o desenvolvimento do trabalho, também são características de grupos mais profissionais. Mas eu danço há 22 anos e nunca vi uma quadrilha que reunisse todas essas características. Já participei de grupos que possuíam uma ou mais delas, assim como de outros que não apresentavam nenhuma das qualidades que eu mencionei e, por coincidência ou não, esses últimos já não existem mais. A Babaçu tem muitas dessas qualidades e isso fica claro pelo tempo que ela existe e pelo sucesso que conquistou. Como o próprio [João] falou, mesmo quando a quadrilha não tem um ano tão bom, no ano seguinte continua com a mesma procura de sempre, o que mostra a força da Babaçu. Eu admiro muito

a equipe que faz o espetáculo acontecer. Na minha opinião, estão entre os melhores do Brasil. E o que mais gosto é a segurança que sinto em relação ao dinheiro que invisto. Já passei por grupos onde pagava dois ou três mil reais e não via resultado nenhum. Na Babaçu é diferente. Aqui eu vejo onde meu dinheiro está sendo aplicado: na estrutura, nos figurinos, na organização. Tudo é um pouco mais transparente (Conversa realizada via WhatsApp, em 02 de maio de 2025).

Luna aproxima o profissionalismo de uma noção de organização, importando termos comuns do campo empresarial: “divisão hierárquica”, “estrutura”, “funcional”, “cumprimento de prazos”, “trabalho efetivo”, “bons profissionais”, “condições adequadas”. Implicitamente há em sua fala uma metáfora que enxerga uma quadrilha junina de sucesso como uma empresa bem administrada. A direção é colocada como os gestores, os brincantes como colaboradores, o espetáculo como o produto final. O “amadorismo” (no sentido da falta de estrutura) é explicitamente associado ao fracasso: “[...] esses últimos já não existem mais”. É aqui que a posição ocupada pelo grupo em um ambiente mais amplo (quadrilha grande da capital) entra no jogo da micropolítica quadrilheira como apontado por Castro (2018). As hierarquias externas e internas são normalizadas e deslocadas de uma visão de opressão para um pré-requisito para a ordem, a eficiência e, consequentemente, o sucesso.

Assim, a Babaçu vai se construindo como uma “marca” forte e confiável, na qual sua história e a procura constante – mesmo em anos ruins – são vistas como provas dessa força que, ainda dentro da metáfora empresarial, se apresenta de forma similar à fidelidade de clientes a uma grande empresa. O sucesso aqui é diretamente associado a um modelo de gestão superior, que ocorre devido ao grupo ter mais brincantes, recursos, títulos, e se amplifica por se tratar de um grupo de grande porte e estar em um ambiente da capital: assim a imagem de “a melhor quadrilha do Brasil” se constrói. É nessa perspectiva de gestão, que passa pela adaptação histórica ao universo cultural da política pública, como tratado por Barroso (2019), e pelas relações de poder que se estabelecem no universo quadrilheiro e garantem acumulo simbólico para alguns grupos, como discutido por Castro (2018), que o sentido de profissionalismo se cria e se adapta ao cenário das quadrilhas que constroem seus próprios sistemas de organização.

Ao focar na realidade dos brincantes, a fala de Luna apresenta uma contradição no sentido empresarial que se constrói na quadrilha. Quando ela fala sobre o dinheiro disposto para sua participação, ela afirma que faz um investimento: Luna espera um retorno sobre esses recursos investidos. O fato de se perceber como uma investidora, a desloca de um local de colaboradora, situada em um lugar mais baixo e específico na assimetria da hierarquia empresarial construída pela quadrilha, e a redefine para um espaço simbólico mais central como uma pessoa que paga por um serviço/produto e espera a “entrega”. Ao mesmo tempo, os

brincantes ocupam dois lugares dentro da hierarquia de poder da quadrilha: eles são a base, aqueles que têm que executar com perfeição e não têm muito contato com o todo até ser apresentado a eles; mas também são investidores, pois a maior parte do espetáculo é custeada por eles e, o mais importante, esperam um retorno para seus investimentos.

Nesse sentido, a perspectiva do profissionalismo se desenvolve na Junina Babaçu em uma acepção organizacional. É necessário, no entanto, localizar esse profissionalismo no sistema hierárquico e de poder que se constrói na Junina Babaçu. Por um lado, como criadores, organizadores, e coordenadores das atividades, há um grupo de pessoas que se preocupa com a execução dos espetáculos, com a perpetuação da imagem construída e reconhecida de um grupo de destaque no meio quadrilheiro que precisa se manter como tal. Algumas frases são constantemente ditas com o intuito de “motivar” os brincantes, como: “A Babaçu tem uma coisa chamada autoridade no que faz. Então precisamos nos apropriar disso” ou “Vocês precisam respeitar os meses que passamos criando esse espetáculo e agir como profissionais”. Ao mesmo tempo que essas frases sintetizam o acúmulo simbólico dessa identidade de referência reconhecida, que se faz a partir do árduo trabalho de quem está à frente, também há a cobrança sobre a forma específica como os brincantes devem agir. Luna também discorre sobre o que é ser um “brincante profissional”:

Em relação aos brincantes, acredito que há profissionalismo quando ele cumpre seus deveres dentro da quadrilha, conforme o combinado, entendendo que, ao decidir dançar em um grupo, é preciso respeitar as regras estabelecidas e as pessoas que o lideram. Outra questão importante é a capacidade de lidar bem com as dificuldades, imprevistos e desafios da temporada. Saber que nem tudo ocorre exatamente como planejado. Manter a calma e paciência para contornar essas situações também é uma forma de demonstrar maturidade e profissionalismo. Confesso que, mesmo com meus mais de 22 anos de experiência, ainda tenho certa dificuldade em lidar com alguns problemas, como atrasos na entrega das roupas, falhas na confecção ou contratemplos de última hora. No entanto, compenso isso sendo extremamente respeitosa com meus superiores na hierarquia da quadrilha: quase nunca faltou os ensaios e sempre me esforço para agir com educação e atenção (Conversa realizada via WhatsApp, em 02 de maio de 2025).

Se para a quadrilha o sentido de profissionalismo se dá a partir de uma estrutura “empresarial”, para Luna, a noção de profissionalismo se constrói em um sentido de ética do “brincante ideal”, se dá a partir de um perfil de “bom funcionário”. O ponto de partida é o “cumprimento dos deveres” e o “respeito às regras estabelecidas”. Para tal, se faz indispensável o respeito àqueles que ocupam espaços de poder dentro dessa hierarquia. Essa “ética de brincante” é utilizada até como forma de equilibrar uma “falha” sua de não conseguir lidar muito bem com dificuldades logísticas que fogem do seu controle e geram algum nível de

frustração em seus investimentos: “[...] sendo extremamente respeitosa com meus superiores” e “[...] quase nunca faltou ensaios”, por exemplo.

Com isso, o profissionalismo se faz na realidade da quadrilha Junina Babaçu, a partir de um ambiente mais amplo em que o grupo acumula status e se reflete internamente nas formas de construção e organização de seus espetáculos. O profissionalismo pode ser visto a partir de duas lentes, a dos diretores e a dos brincantes. A primeira diz respeito a uma forma de organização, planejamento e execução; um discurso mobilizador utilizado sempre que se faz necessário agir sobre as práticas dos brincantes, seja para que eles se entreguem mais no processo de ensaio e apresentações, ou para que eles arquem com os custos e sigam as regras postas pelos diretores. O segundo, para os brincantes, marcado por submissão às regras, aceitação da hierarquia, cumprimento das regras e respeito à liderança. Destaco, que a liberdade individual é constantemente cedida em nome da funcionalidade do grupo. Os brincantes estão, ainda, sujeitos à autogestão emocional, sendo responsáveis por gerenciar suas próprias frustrações e ansiedades.

Embora essas percepções estejam introduzidas e sejam reproduzidas constantemente no cotidiano do grupo, há também uma situação específica em que essa forma de autopercepção profissional se tensiona. A principal é o deslocamento de um brincante posicionado na base da hierarquia interna do grupo, como um colaborador, para um investidor, uma pessoa que custeia e espera retornos da quadrilha. Em alguns casos, brincantes reconhecem seu lugar enquanto “cliente”, “investidor”, e a hierarquia é minimamente subvertida: “Eu estou pagando, é inadmissível que essa roupa seja entregue dessa forma”, disse um brincante ao questionar sobre um dos figurinos recebido com o tamanho trocado. Nesses momentos, a frustração sai de um local de culpa e ocupa um sentido de cobrança; aqui o profissionalismo é colocado à prova, “a quadrilha se diz tão profissional e deixa uma situação dessas acontecer”, e o respeito pela coordenação se transforma em questionamento, podendo até mesmo produzir conflitos.

#### ***4.1.1. Entre a fuga e o pertencimento***

As dinâmicas de inclusão dos brincantes no contexto do Círio de Nazaré e, consequentemente, no ambiente criado pelos diretores para a construção do espetáculo, também revelam caminhos de reflexão sobre a participação dos brincantes nos processos da quadrilha. O exercício da “graça”, guiado por um dos coreógrafos da Junina Babaçu durante um ensaio, chamou especialmente minha atenção. Embora a ação tenha sido planejada com um

objetivo específico – introduzir os brincantes ao tema –, quando foi pedido que compartilhassem suas “graças”, muitos deles expressaram uma perspectiva de fuga da realidade. Alguns encontraram na quadrilha caminhos para melhorar problemas psicológicos; outros, para lidar com situações difíceis do cotidiano. A grande maioria falou sobre suas dificuldades e atribuiu à quadrilha um papel de melhoria em suas vidas.

Não me aprofundarei nas discussões sobre o aspecto psicológico do contexto da quadrilha, pois esse tema mereceria um foco de pesquisa específico. Dentro do que foi proposto neste trabalho, as vivências compartilhadas pelos brincantes apontam para a noção de *liminoide* estudada por Turner (2015). Mel explicita o teor de “escape” que a quadrilha representa para ela ao relatar: “Olha, esse ano quase perdi minha avó, foram seis meses internada. Então, eu passava muito tempo no hospital ou trabalhando. Quando ia para a quadrilha, eu meio que me descarregava; dançar quadrilha me tirava dos problemas” [falou emocionada]. Rafaelle compartilhou algo semelhante: “Voltar a dançar foi um momento muito importante para mim, porque eu tinha me separado; estava com problemas sérios de ansiedade e depressão. Realmente estava passando por essas questões psicológicas”.

A premissa das brincantes, ao apontarem essas perspectivas, é se libertar da estrutura cotidiana, assim como Turner (2015) sugere acontecer em uma experiência liminoide. A quadrilha funciona como um lazer que as afasta do mundo do trabalho cotidiano – mesmo que as introduza em um universo também estruturado, com seus processos, negociações e hierarquias, como vimos ao longo deste trabalho. Mel, ao relatar como enxerga sua participação na quadrilha, expressa como o processo a ajuda a fugir das estruturas cotidianas:

A experiência é desestressar. Você passa a semana todinha trabalhando, aí final de semana você chega e vai descontar na dança, descontar na saia da quadrilha. É desestressante, apesar de ter os estresses. Mas acalma, é uma coisa que você faz por hobby. Dançar é bom. Ter uma coisa para você fazer todo o fim de semana para descontrair, ter aquele momento de descontração da vida. Tem muitos problemas que acontecem na vida, aí quando chega o São João a gente descarrega ali (Entrevista realizada em 05 de outubro de 2024).

A vivência que a quadrilha proporciona a Mel é apresentada quase como um momento de cura: os problemas são temporariamente deixados de lado para dar lugar ao pertencimento, ao status de participar da “maior quadrilha do Brasil”, às “curtições”, entre outros. Todo o processo ritual da quadrilha indica fazer parte do liminoide escolhido pelos brincantes para participar. No entanto, quando Mel fala sobre ter o que fazer todos os fins de semana, sua fala se direciona principalmente aos ensaios. Ali, os brincantes passam a maior parte do tempo ritual – de janeiro a junho (os ensaios após a temporada de apresentações não têm o mesmo peso para

eles). Meses depois do término da temporada competitiva, em outubro, uma brincante fez uma postagem em suas redes sociais dizendo: “Um ensaio da minha junina hoje teria caído bem, viu... só para me desconectar de sentimentos que ainda permito que me afetem”.

Thiago de Castro (2023), ao pensar sobre a perspectiva da inversão de papéis – e, em certo sentido, a fuga da realidade –, retratada por Turner (1974), a partir dos ritos fixados pelo calendário, e DaMatta (1983), ao estudar o cenário do carnaval carioca, tensiona esse poder de inversão com a situação de pessoas que fogem da cis-hetero-normatividade na quadrilha. Usando o carnaval como centro de debate e o aproximando da quadrilha junina, o autor Castro (2023) argumenta que para sujeitos de identidades de gênero e sexualidades não normativas, a festa não é uma inversão, mas um momento de reivindicação da aceitação de sua diferença e afirmação identitária. Ali as vivências cotidianas desses grupos minoritários, muitas vezes invisibilizados, são centrais, tornando esses espaços um cenário onde se desenrolam micro resistências.

A noção de *liminoide* criada por Victor Turner (2015), embora desloque a referência às ditas “sociedades tradicionais” para a percepção de funcionamento da liminaridade em sociedades tidas como industrializadas, que têm o trabalho como centralidade, não abarca a conjuntura atual. As distintas formas de trabalho, por exemplo, podem tensionar a noção de *liminaridade* (nômades digitais, trabalhos realizados por contratos, etc.), assim como uma experiência de fragmentação do “eu”. Nesse sentido, a perspectiva teórica das identidades fragmentadas de Stuart Hall (2006), pode trazer reflexões interessantes para pensar a *liminaridade* a partir da Junina Babaçu e, ao mesmo tempo, contribuir com a percepção de como a quadrilha é vivida pelos brincantes.

A ideia da fragmentação surge a partir de um olhar para a contemporaneidade e a percepção de que a identidade de um indivíduo é múltipla e móvel. Hall (2006), considera a identidade em três momentos históricos distintos: o sujeito do Iluminismo, que tem sua identidade centrada e unificada; o sujeito sociológico, que pensa a identidade com base na ideia de alteridade: “se eu sou bom é porque o outro é mau”; e o sujeito pós-moderno, marcado principalmente pela globalização, composto por várias identidades, por vezes contraditórias, ou seja, os sujeitos assumem identidades diferentes em diferentes momentos. Assim, para o autor, a fragmentação está associada ao sujeito pós-moderno, marcado por um hibridismo e composto por múltiplas identidades.

A teoria de Hall (2006) dá subsídio para pensar a identidade dos brincantes da Junina Babaçu como uma fragmentação de suas próprias identidades. Ao colocar em análise essa "fuga da realidade", pressupõe-se que os brincantes expressem outras identidades na estrutura da qual querem fugir: o lugar ocupado na estrutura familiar ou de trabalho, de estudante, de namorado ou namorada, entre outros. Essas identidades, por vezes, entram em conflito, quando, por exemplo, um brincante precisa escolher entre dançar ou manter seu trabalho; ou, ainda, colocar mais esforço nas dinâmicas da quadrilha que nas relações familiares. Quando se fala sobre "deixar as coisas de fora", como Ícaro disse, ou sobre não conseguir se concentrar por ter brigado em casa, como Silas falou, a discussão é sobre os tensionamentos entre suas identidades, seja se forçando a viver somente as atividades da Babaçu ou não conseguindo fazê-lo.

Nesse sentido, as identidades dos dançarinos são entrelaçadas a campos fora da quadrilha (família, trabalho, estudos, etc.), mas também é dada pela atuação como brincantes. Luna, por exemplo, afirma que é brincante há mais de 22 anos. Destaque-se, ainda, que embora as atividades da quadrilha, para os brincantes, ocorram de janeiro à agosto, suas preparações para os eventos iniciais e contatos com seus pares acontecem antes; ou seja, essa identidade de brincante ou quadrilheiro é quase permanente. Além disso, as redes sociais e as páginas especializadas no ambiente quadrilheiro não param suas atividades – os brincantes, de alguma forma, continuam engajados. Com isso, a noção de "fuga", abre espaço para pensá-la como reflexo das várias outras identidades (no sentido de fragmentação) das pessoas que dançam, marcada por um ambiente em que as cobranças são específicas e precisam de atenção e envolvimento (algo que se aproxima de uma ideia de "brincante profissional") daqueles que fazem parte. Assim, embora haja momentos de conflitos identitários, os brincantes conseguem, momentaneamente, "esquecer" as vivências e demandas extra quadrilha.

Outro tema que ajuda a pensar na motivação dos brincantes para enfrentar as situações que surgem no processo ritual da quadrilha é a própria imagem de "melhor quadrilha". Durante o período em que estive em campo – tanto com a Babaçu quanto com outros grupos –, essa percepção de quadrilha de destaque foi ganhando cada vez mais força nos diversos comentários que ouvi. Ao me inserir nas dinâmicas internas da Babaçu, temas como ser referência, criar tendências, ser copiado e observado por outros grupos eram constantemente abordados. Em contrapartida, os rivais competitivos falavam sobre os participantes da Babaçu "se acharem" e serem prepotentes – embora, em algumas situações, também expressassem admiração. Assim

como os rivais do grupo, algumas vezes o discurso de “melhor do Brasil” me causou desconforto.

Essas falas não são exclusivas da Junina Babaçu; outros grupos, especialmente os de grande porte, frequentemente usam frases como: “temos as mais belas damas do Brasil”, “o melhor grupo musical”, “a melhor noiva”, entre outras. Silas, em nossa conversa, trouxe uma reflexão que, assim como os caminhos percorridos até aqui – entendendo que as referências à competição e à própria trajetória de João contribuíram fortemente para a construção da identidade de “melhor quadrilha” –, contribuiu às reflexões sobre a autoafirmação de “melhor quadrilha do Brasil”:

Essas quadrilhas grandes têm nome, elas têm estrutura para fazer espetáculos enormes. Todo mundo que está ali investe muito para fazer trabalhos impecáveis. É muita gente, é muito esforço. Assim como na Babaçu, o pessoal de lá [do seu grupo anterior] também se vê como a melhor quadrilha do Brasil. Quando você está lá dentro, eles [os diretores] fazem o mesmo discurso: aqui é a melhor quadrilha do Brasil. E você realmente se sente na melhor quadrilha do Brasil, entendeu? (Entrevista realizada em 11 de outubro de 2024).

Em sua fala, Silas abre caminhos para pensar sobre o discurso de superioridade. O próprio brincante reconhece, em outro momento, que o caminho percorrido pelo grupo o faz ser quem é hoje para o movimento junino: “Eu acho que é uma trajetória, uma crescente que eles vieram. Eles vieram da Beija Flor do Sertão, que era grandona, e eles pegaram um pouco daquela carga e juntaram para ser a Babaçu e isso foi crescendo”. Mesmo que a trajetória nos traga elementos importantes para pensar a construção do grupo, ao invocar o esforço coletivo como justificativa para a situação, Silas ilumina uma outra realidade para olhar para essa perspectiva da “melhor quadrilha”; mais próxima das vivências dos brincantes, ao mesmo tempo, da lógica da dádiva debatida no capítulo anterior.

No capítulo 2, foi abordada a situação financeira e o esforço pessoal como elementos “dados”, “recebidos” e “retribuídos” – considerando, claro, a situação socioeconômica, as hierarquizações que se constroem nessa lógica e a manutenção de vínculos pessoais e sociais. Quando é dito por Silas que “Todo mundo que está ali investe muito para fazer trabalhos impecáveis”, esse investimento é apresentado como símbolo de um compromisso que envolve o financeiro, o tempo e o esforço contínuo para conseguir permanecer. Essa conjuntura, vista a partir da dádiva, mostra que o investimento funciona como uma forma de “dar” para o próprio grupo; a crença de fazer parte da “melhor quadrilha”, mais que prepotência ou “se achar”, entra em uma lógica de “retribuição” pelo esforço que se reflete em um sentido de vínculo social com a quadrilha. Olhar para essa situação dessa forma, apresenta uma chave para perceber o

porquê esse discurso de superioridade é reproduzido por várias quadrilhas e também para entender a motivação das doações feitas pelos brincantes.

Ao explicar como enxerga a Junina Babaçu, Estrela atribui o custo diretamente à referência de “melhor”: “É um valor que você está pagando para estar inserida no que é de bom e de melhor, sabe? Se você, talvez, pagar menos, você não vai estar inserido no que tem de melhor. É muito isso. Você quer estar aqui? Paga. Não quer? Vai para outra”. Em uma primeira leitura, pode ser percebida uma lógica excludente, até classista. Porém, ao olhar para a situação de forma mais contextualizada, percebendo que a maioria dos participantes da quadrilha, embora os custos sejam altos, são pessoas que vivem em periferia e de situações econômicas não muito favorecidas, a percepção segue outro rumo. A noção da dádiva apresenta uma forma para ler o “pagar” de Estrela como o valor monetário, claro, mas também a rotina exaustiva dos ensaios, as cobranças constantes e no impacto na vida pessoal que “estar inserido no que tem de melhor” tem em sua vida.

Assim, ver a Junina Babaçu como uma quadrilha que confere “status”, “excelência”, “prestígio”, “inovação”, “auge”, “relevância”, “estudada”, “reconhecida”, “premiada”, “de alto nível”, “artística”, “que dá visibilidade”, “a maior”, “topo do topo”, “prestígio” – todos esses adjetivos foram ditos pelas pessoas que contribuíram com a pesquisa como interlocutores –, se torna um retorno para os esforços deixados no ato de participar do grupo. Esses adjetivos, construídos pela trajetória do grupo e fortificado pela adesão do público, pode assumir também um papel de expectativa de retorno pelo investimento: “Lá eu vou conseguir tudo que um quadrilheiro almeja”, como dito por Estrela.

É incontestável que a quadrilha se faz pela competição, porém, algumas vezes, principalmente quando o retorno competitivo não chega, essa visão é deslocada para um lugar secundário, como mostra Rebeca quando fala que a Babaçu conseguiu ser ela, relevante, pedagógica, mesmo com os resultados negativos na competição, ou ainda quando a brincante diz: “Mas, tipo assim, eu sinto que ninguém tira todo o resto da gente, entendeu? Tudo que a Babaçu já conquistou, tudo que a Babaçu é hoje em dia, ninguém tira”. Essa percepção é também bastante difundida pelos diretores do grupo, que constantemente falam sobre o tema da incompreensão, “dever cumprido”, dentre outras expressões que também simbolizam o orgulho e relevância.

Essa realidade acaba expondo um certo nível de contradição. Por um lado, se tem o orgulho pela trajetória, pelo reconhecimento de “melhor quadrilha”, construídos,

principalmente, com base no campo competitivo e os títulos conquistados, como reconhecido por João, mas também pelos brincantes, como Mel: “A Babaçu realmente ganhou esse direito de ser conhecida como referência, porque ela venceu, se não me engano, uns dois anos seguidos do Global [festival de quadrilhas da Rede Globo<sup>43</sup>], e participou de festival brasileiro representando o Ceará. Lá fora isso conta muito”. Por outro, quando não há um retorno positivo das competições, mesmo que ela seja constantemente retratada no cotidiano da quadrilha, os participantes se apoiam na força da trajetória histórica do grupo.

Mesmo que haja a intenção de retirar a competição de seu lugar destacado, ela nunca perdeu a centralidade. Ela é encoberta – pois a derrota traz uma certa crise a imagem de quadrilha destaque – quando há falta de resultados, para que haja a coesão na prática de todos que estão envolvidos, seja aqueles que preparam ou aqueles que dançam. Para que o circuito da dádiva se complete, os brincantes precisam que a ideia de estar no “topo do topo”, como diz Fátima, aconteça. É aqui que o fator histórico entra como coesão para a identidade de “melhor quadrilha do Brasil” que passa a ser contestada pela situação competitiva desfavorável. Observando a situação da historicidade para a identidade, Woodward observa que “[...] essa re-descoberta do passado é parte do processo de construção da identidade que está ocorrendo neste exato momento e que, ao que parece, é caracterizado por conflito, contestação e uma possível crise (Woodward, 2005, p. 12).

A imagem de “melhor quadrilha”, ao mesmo tempo, diz respeito à trajetória da Junina Babaçu, funciona como um traço importante de sua identidade e dá insumo para as ações dos brincantes. Quando Estrela afirma que “fazer parte da Babaçu, amigo, é, acima de tudo, status. Não vou mentir, é status mesmo”, ela está falando sobre essas três nuances, especialmente sobre sua perspectiva pessoal, ativa (Ortner, 2011) e performada (Carlson, 2009). Dessa forma, as realidades aqui debatidas nos indicam que os brincantes escolhem participar da quadrilha pelo encontro das seguintes perspectivas que agem simultaneamente em suas escolhas – trajetória, identidade coletiva, identidade pessoal e retorno pessoal – que faz os brincantes se engajarem nas atividades da Junina Babaçu, passando por todos os desafios que enfrentam para estar naquela que eles consideram ser a “melhor quadrilha do Brasil” e, ao mesmo tempo, constroem afetividades, laços e vínculo com a própria quadrilha.

---

<sup>43</sup> O festival realizado pela Rede Globo ocorre anualmente desde 1995. A competição ocorre, geralmente em Recife, recebendo sempre 10 grupos, cada um representando um estado do Nordeste brasileiro. Os participantes são escolhidos em etapas eliminatórias que acontece em cada estado, tendo a campeã como representante – o estado que sedia o evento, geralmente Pernambuco, tem duas quadrilhas representantes. É justamente no caráter interestadual que o festival é considerado como importante para os grupos.

#### **4.2. A visibilidade, o reconhecimento e o impacto pessoal de ser brincante da Junina Babaçu**

Para dançar na “melhor quadrilha do Brasil”, os brincantes enfrentam desafios que, vistos pela lógica da dádiva, representam também suas doações ao grupo que resultam em um vínculo e pertencimento com o coletivo e com pessoas específicas. Como retribuição por seus esforços, como já debatido, eles colhem os frutos de suas escolhas em pertencer a um grupo com destaque no movimento junino. Esses benefícios são manifestados em diversos aspectos de seus cotidianos de quadrilheiros – às vezes até além dessa esfera. Durante a pesquisa de campo, ao entrar em contato com outras quadrilhas de Fortaleza para a realização da pesquisa exploratória, percebi que, nos momentos de pausa das atividades práticas dos ensaios, os participantes desses grupos se reuniam para conversar sobre assuntos cotidianos e, principalmente, sobre temas relacionados ao universo competitivo das quadrilhas juninas.

Em algumas dessas ocasiões, presenciei comentários sobre a realidade da Junina Babaçu, especialmente sobre seus destaques e sobre brincantes que haviam migrado para o grupo. Situações semelhantes também ocorriam no ambiente digital. Uma das mídias juninas, que publica notícias sobre o meio, utilizava como forma de engajamento uma ferramenta do *Instagram* que permite às pessoas enviar mensagens anônimas sobre temas livres para serem respondidas, publicamente, pelo administrador da página. Em várias ocasiões, brincantes da Junina Babaçu eram citados, assim como a própria quadrilha, seus eventos e competições. Diante da quantidade de seguidores e da facilidade da virtualidade, essas dinâmicas acabavam por trazer muita visibilidade aos brincantes, especialmente nos meses que precedem o início da temporada. Situações como essas se estendem a eventos, grupos em aplicativos de conversas, até mesmo a outros estados e países, como aponta Silas.

Devido a esse reconhecimento do meio quadrilheiro, fruto do acúmulo simbólico conquistado pelo grupo, a visibilidade vivenciada pelos brincantes da Babaçu se dilata e ganha proporções que os fazem experimentar realidades muito específicas do grupo. A relação que se cria com o público é, talvez, um dos aspectos mais marcantes e significativos para aqueles que dançam. Todos os brincantes experimentam a sensação de dançar para uma grande quantidade de pessoas que lotam os espaços para vê-los, seja em seus eventos realizados durante a temporada de preparação ou nas apresentações competitivas. Nesse sentido, Estrela aponta que o grupo tem um público fiel, algo que ela não via em outros grupos pelos quais passou: “Na

Babaçu eu nunca dancei para pouca gente, coisa que em outras quadrilhas acontecia. Cansei de dançar só para os jurados ou para a produção”.

Durante os eventos produzidos pelo grupo, o público se constitui em parte pelos familiares, amigos e conhecidos dos brincantes, que vão para vê-los dançar. Porém, a grande maioria das pessoas que vão aos eventos são os fãs que o grupo possui. A Babaçu possui um fã-clube chamado de “Lounge da Junina Babaçu”, que está presente em todas apresentações competitivas distribuindo balões, apitos, estendendo faixas, etc. Constantemente esse grupo faz ações para arrecadação monetária dentro do próprio grupo, pedindo ajuda dos brincantes para custear os materiais distribuídos. Além disso, as apresentações são realizadas também para um grande público de outras regiões, que os assistem de forma digital – todos os eventos são sempre transmitidos por mídias juninas. Nessas apresentações, quando a quadrilha termina de dançar, o público toma a quadra para conversar, tirar fotos, gravar vídeos, as mídias fazerem entrevistas com os brincantes – principalmente os destaques. Momentaneamente, todos eles se tornam uma espécie de celebridade – mesmo que haja distinção com base no local onde dança ou no papel de destaque que o brincante ocupa.

Imagen 15: finalização da Pré-Estreia.



Fonte: imagem produzida pelo pesquisador.

Nas apresentações competitivas, o público se expande, pois abrange também as comunidades em que as festas juninas acontecem, as pessoas que estão ali para vivenciar a festa e, ainda, participantes de outros grupos – que os assistem por curiosidade, admiração, ou para fazer comparações competitivas. Rebeca, ao lembrar de um momento de competição marcante, relata a presença de componentes de outros grupos esperando até quatro horas da manhã para vê-los dançar: “Em Juazeiro do Norte a gente estava indo dançar era quatro e tanto

da manhã, embaixo de chuva e ninguém foi embora. Até as outras quadrilhas ficaram para assistir a gente. Tipo, pra mim isso vale muita coisa, sabe? Eu não sei explicar". Mesmo em outra cidade, sob a chuva, o grupo conseguiu manter um grande número de pessoas para assisti-los.

Imagen 16: público na apresentação de Juazeiro do Norte.



Fonte: imagem produzida pelo pesquisador.

O contato com o público não se restringe somente ao grupo como coletivo, ele se direciona também a alguns brincantes através de gestos de afeto realizados nos eventos realizados pela Babaçu e nas competições. No festival que descrevo no início deste trabalho, ocorrido em Juazeiro do Norte, Fátima, rainha da quadrilha, compartilha a experiência tida com um admirador: "Tipo assim, eu recebi um fã lá em Juazeiro do Norte, que ele chegou, estava na chuva, estava chovendo muito em Juazeiro, com rosas, um presente, chocolate, outro presente e começou a chorar". Assim como Fátima, Sara também relata que recebe atenção de admiradores, especialmente de meninas transgênero que se sentiam representadas por ela: "Muitas vezes as pessoas que chegam perto, que tiram foto, que me gravam são meninas trans ou meninos gays muito afeminados".

A visibilidade da quadrilha também acontece além das apresentações e o reconhecimento também é percebido de forma mais individualizada pelos brincantes. Luna, fala como seu status de brincante da Babaçu funciona como uma forma de visibilidade ao visitar os ensaios de um grupo do qual fez parte anos atrás: "Eu dancei dez anos no interior. Era humilhada, sofria bullying. Hoje, quando eu chego lá, o dono falta lamber o chão que eu piso porque eu já passei por grandes grupos da capital e hoje eu danço na melhor quadrilha do estado". Essa vivência também se aproxima da noção de materialidade como um elemento

simbólico importante para construção da identidade, como aponta Woodward (2005), pois, em sua fala, Luna coloca centralidade no uso da blusa da quadrilha como importante elemento para essa mudança de tratamento: “Eu faço questão de ir no ensaio da quadrilha onde dancei com a blusa da quadrilha que estou dançando. Esse ano fui com a blusa da Babaçu, até o olhar das pessoas mudava quando viam a blusa”.

A situação descrita por Luna apresenta um processo de ressignificação simbólica, em que a Babaçu e o material que a representa – no caso, a blusa da quadrilha – funcionam como marcadores de identidade e status. O nome da quadrilha e a blusa foram capazes de tirá-la de um lugar com problemas graves de convivência e colocá-la em uma posição de prestígio. A blusa, nesse sentido, funcionou como um importante elemento simbólico, percebida como um símbolo de distinção e, mais do que isso, de afirmação de um lugar hierárquico mais alto: “a melhor quadrilha do Brasil”, ou, nas palavras de Luna “a melhor quadrilha do estado”. Com isso, Luna experimenta, em uma situação particular de sua trajetória, o retorno de seu investimento (financeiro, de tempo e de esforço) nas atividades da quadrilha.

Se, para Luna, a camisa da quadrilha é essencial a partir da escolha de usá-la por saber que será vista de forma diferente, algumas vezes ela não se faz necessária para que os brincantes sejam tratados de forma privilegiada. Mel, ao falar sobre algumas viagens realizadas com a Junina Babaçu para apresentações em Recife e Rio Grande do Norte, percebe que o reconhecimento ocorre mesmo sem identificação do grupo pela forma visual: “Aí você vê os olhares; as pessoas sabem de onde vocês são, sabem que você é da Babaçu. As pessoas sabem de onde você é, mesmo você não estando com a blusa da quadrilha”. No contexto descrito por Mel, o olhar das pessoas, carregado de reconhecimento, mostra que a identidade de grupo com destaque no meio das quadrilhas juninas é internalizada, mas também projetada. A visibilidade dos participantes não se limita somente ao contexto da performance dançada.

Essa situação, descrita por Mel, vai de encontro com as observações feitas por Estrela sobre o sentido de “ser referência” se estender a vários espaços: “Onde você vai, você é referência. Onde você mora, você é referência. Onde você trabalha, você é referência. Só por você fazer parte da melhor quadrilha do Brasil”. A visibilidade que ultrapassa o momento da performance e se estende por “onde você vai”, simboliza uma mudança íntima que ressignifica sua posição no mundo, mostrando como pertencer a um coletivo de prestígio também atribui a sua realidade um certo tipo de autoridade simbólica. A fala de Estrela carrega um sentido de empoderamento, indicando que o pertencimento à Junina Babaçu pode ser usado pela brincante

como ferramenta de afirmação pessoal. Ao mesmo tempo que essa autoestima se manifesta, os motivos para que ela exista (pertença a um grupo com destaque, exclusividade, reconhecimento, etc.) podem se converter em um marcador de distinção social.

Todos os brincantes, em algum nível, sentem o reconhecimento de fazer parte da “melhor quadrilha do Brasil”, porém, a intensidade do retorno está diretamente associada aos locais que ocupam na hierarquia da quadrilha. As filas e suas dinâmicas de visibilidade (destaques, primeira fila, laterais direitas, laterais esquerdas) funcionam como termômetro que pode indicar essa intensidade. Mel expressa essa percepção ao relatar: “Querendo ou não eu tenho status, mas é porque eu já danço nas quadriñhas maiores, eu danço na frente da quadrilha, então quem dança ali tem status”. Sua fala revela uma consciência clara de como sua posição dentro da hierarquia da quadrilha confere a ela um status social reconhecido e valorizado.

Além de perceber a hierarquia a partir do local de dança, Mel também indica que as damas ocupam locais centrais nessas dinâmicas: “Quando você é da Babaçu, principalmente as meninas que são mais vistas nas redes sociais; porque hoje gira muito nas redes sociais. Essas meninas, as que dançam na Babaçu, a gente tem fãs. A gente ganha brindes deles, a gente bate fotos”. Como já debatemos ao longo do trabalho, a hierarquia das filas se encontra com atributos de gênero e sexualidade, fazendo com que aquelas pessoas que performam como damas, como destaques, frente e laterais da quadrilha consigam acumular prestígio. Mel também destaca o papel das redes sociais na realidade dos brincantes, especialmente das damas. Essa conjuntura acaba passando também pela dinâmica das hierarquias internas da quadrilha, que refletem para o público aqueles que estão em destaque.

A perspectiva do prestígio, nesse sentido, é amplificada e transformada pelas redes sociais, criando uma dinâmica em que alguns brincantes são tratados como verdadeiras celebridades. Mel, por fazer parte desse grupo de damas que tem visibilidade nas redes sociais, também fala sobre esse sentimento: “Eu ganho brindes, bato fotos, eles seguem a gente nas redes sociais. Aí do nada forma uma fila para tirar foto com você quando você sai de dentro de quadra. Isso só porque a gente dança na Babaçu. É legal, eu acho muito legal”. É principalmente no mundo virtual que as brincantes se tornam essas figuras públicas, com fãs e uma espécie de “culto” à sua imagem. O fato de essas brincantes receberem brindes, fazerem fotografias e interagirem com os admiradores mostra que existe também uma relação de afeto e uma espécie de “devoção” que reforça o status dessas dançarinhas e as coloca em um local de ícone.

Vale ressaltar que essa conjuntura, mesmo ocorrendo com mais frequência com aquelas pessoas que dançam como dama, em alguns casos também perpassa a vivência de cavalheiros do grupo, como Silas, que produz alguns vídeos relacionados a quadrilha para serem postados em suas redes sociais e constrói também essa relação próxima com admiradores: “Eu recebia uns comentários que eu ficava abismado: eu consigo ficar feliz quando eu vejo teus stories. Eu passo o dia triste aí eu vejo teus stories e fico feliz. Eu não consigo mais me sentir depressivo por conta dos stories”. Para os brincantes, as redes sociais acabam se assemelhando a um palco ampliado que alcança pessoas de vários locais diferentes, e traz mudanças para suas próprias identidades, que passam a incluir a dimensão de “celebridade” ou “influenciador”.

Na referência aos destaques da Junina Babaçu, essa ampliação é realizada de forma muito mais acentuada. Fátima relata que quando foi anunciada para ser rainha da Junina Babaçu, em 2023, seu número de seguidores no *Instagram* aumentou de forma considerável: “No dia do lançamento eu tinha 2.400 seguidores, no outro dia eu tinha quase 7.000 seguidores”. Em dezembro de 2024 a rainha do grupo já contava com 20.230 seguidores. Por ter uma projeção maior que os brincantes, como já abordado, Fátima foi contratada para participar de eventos juninos em Roraima e Piauí; mesmo em locais distantes de Fortaleza, sua visibilidade alcança públicos desses estados ao ponto de alguns admiradores a esperarem no aeroporto:

Tipo, eu nunca imaginei que eu estaria em um aeroporto de Belém e tinha pessoas me esperando lá. Como as pessoas estavam assistindo meus stories e sabiam que eu ia fazer uma conexão em Belém, as pessoas foram imediatamente para lá. Isso aconteceu aqui em Fortaleza também. É muito incrível. É cansativo, é trabalhoso, mas é incrível viver isso (Entrevista realizada em 13 de outubro de 2024).

Esse reconhecimento, que ela descreve como “incrível”, mas também “cansativo” e “trabalhoso”, evidencia uma dualidade emergente no ato de se tornar uma figura pública, mas que simboliza perfeitamente a noção do dar, receber e retribuir: por um lado, se obtém a admiração, o afeto e a validação de sua performance; por outro, se tem a pressão e a demanda constante por desempenho e disponibilidade, tanto quando está dançando quanto em sua vida cotidiana. O dar, para Fátima, extrapola somente o ambiente da quadrilha, pois ela precisa estar atenta em seu cotidiano, como na viagem, por exemplo, para ter essa disponibilidade com os admiradores. Ao mesmo tempo, a dinâmica de retribuição é também maior; essa visibilidade, adquirida pela quadrilha e intensificada nas redes sociais, traz também retornos materiais para ela, que consegue patrocínios de roupas, além das próprias viagens.

#### **4.2.1. A dádiva de ser um “produto”**

Estrela, ao refletir sobre sua participação no grupo, diz que: “Ali eu sou um produto Junina Babaçu e eu adoro ser esse produto, entendeu? Eu amo, porque muitas querem ser e não conseguem”. Ela se percebe como um produto porque precisa agir conforme a quadrilha determina: usar a roupa, a maquiagem, a dança, até se posicionar nas redes sociais (sem entrar em brigas). Ao mesmo tempo, quando ela fala do sentimento de “amor”, de “adorar ser esse produto”, Estrela expressa um sentido de orgulho e realização de pertencer a um grupo de destaque, um lugar assinalado por uma certa exclusividade. Em sua fala também é expressa a aceitação consciente de uma certa “objetificação” simbólica que acompanha seu papel. Ser um “produto” não é visto por ela como algo negativo, mas como uma oportunidade de se destacar, de ser admirada e de representar algo grande.

Além disso, a fala de Estrela é carregada de consciência sobre seu papel na Junina Babaçu. A metáfora do “produto”, nesse sentido carrega consigo uma percepção de sua posição como alguém que representa os valores (“excelência” e “perfeição”) e o prestígio da Babaçu, passando pela noção de profissionalismo e a percepção de organização empresarial: o produto aqui aparece quase como o espetáculo final, o brincante precisa se adaptar para que o que foi planejado pelos diretores saia conforme criado. Isso os coloca em um local privilegiado em uma perspectiva hierárquica dentro do meio junino. As colocações de Estrela também evocam alguns pensamentos da teoria da ação proposta por Ortner (2011), que, como já abordado, reconhece que a ação humana é sempre mediada por estruturas de poder e significados, mas que as pessoas agem de forma ativa diante dessas estruturas, as reinterpretando, contestando e as utilizando para seus próprios fins – o que pode levar a mudanças estruturais.

Quando Estrela se entende como um “produto”, ela reconhece que sua identidade está inserida em uma estrutura cultural e simbólica específica na qual a Junina Babaçu ocupa um lugar, especialmente, de desejo. Quando ela fala que “ama” ser esse “produto”, ela se apropria dessa identidade de maneira ativa, usando a própria estrutura do grupo a seu favor para alcançar o reconhecimento, status e realização pessoal esperados. É nessa mesma percepção que alguns brincantes enxergam sua participação na quadrilha como um investimento, como é possível perceber de forma mais clara nas colocações de Silas: “Para o meu currículo, eu chegar e dizer para alguém que conhece o meio que eu danço na Babaçu, ela vai entender que a Babaçu é um trabalho gigante”. Igualmente ele reconhece a estrutura e a utilizaativamente para conquistar o que deseja, nesse caso, reconhecimento artístico em participar do espetáculo da Babaçu.

Essa situação não é isolada, ela acontece de forma quase generalizada: todos os participantes do grupo (brincantes, diretores, fornecedores, etc.) reconhecem e enxergam algum benefício na situação da visibilidade do grupo. Alguns diretores prestam serviço a outras quadrilhas, alguns brincantes são convidados a participar de outras quadrilhas com promessa de ocupar espaços de destaque, os fornecedores também são procurados, isso ocorre até mesmo nas coisas mais pessoais e cotidianas, como quando Luna usou a blusa da Babaçu durante um ensaio de seu grupo antigo, performando uma identidade de prestígio que ressignificou sua posição naquele espaço. Sua ação de vestir a blusa foi uma estratégia consciente para alterar a percepção que os outros tinham dela naquele grupo.

As colocações de Estrela exemplificam muito bem a ideia da dádiva construída no ponto anterior: ao dar, os brincantes assumem ser esse “produto Junina Babaçu” que precisa se adequar à realidade exigida pelo grupo em todas as suas condutas; o próprio grupo recebe a disciplina, o empenho, o profissionalismo; e, como já falado, devolve os benefícios de pertencer à “melhor quadrilha do Brasil”. Nesse processo, vínculos e conflitos vão acontecendo e as pessoas, consequentemente, se aproximam, criando seus grupos afetivos, e se distanciam a partir dos conflitos. Além disso, a noção de “produto”, que perpassa todos os participantes do grupo, coloca seu processo de trocas em um local consciente, em que o reconhecimento e a visibilidade são o retorno para os brincantes, assim como coloca Fátima: “Eu olho aquele momento e digo assim: meu Deus, é isso aqui que faz eu passar por todo o processo do São João. É isso aqui que vale a pena. É todo o agradecimento das pessoas que faz a gente continuar”.

#### **4.3. Identidade, diferença e renovação na Junina Babaçu**

A cada novo ciclo, a Junina Babaçu perde brincantes veteranos, mesmo que eles tenham passado por todos os processos do ritual de construção da quadrilha, lido com todas as demandas de tempo, monetárias e sociais, participado das competições, recebido o prestígio da identidade de “melhor quadrilha do Brasil”; por outro lado, ela também constantemente recebe novos dançarinos. Essa renovação constante, conforme os diretores do grupo, faz parte do cotidiano da Junina Babaçu. Nesta seção a intenção é debater sobre o sentido de ser brincante da Junina Babaçu. Com isso, pensar sobre a constante renovação de dançarinos, especialmente, como isso se relaciona com a identidade coletiva do grupo, se mostra frutífero para o objetivo deste estudo.

#### ***4.3.1. Os caminhos das desistências na quadrilha***

Muitos motivos levam os brincantes a deixar as atividades do grupo, seja para migrar para outro ou simplesmente parar de dançar – a frase “ano que vem eu não danço” é uma das mais repetidas pelos brincantes, principalmente em momentos de estresse e cansaço. Um dos principais motivos está relacionado a questões financeiras. Mel, em nossa conversa, falou um pouco sobre o tema:

Eu quero parar porque é muito dinheiro investido. Tipo assim, por ano a gente investe em São João, com viagem, figurino, alimentação, Uber, é uns 6 mil reais. Esse valor eu pago a metade de uma moto, eu poderia terminar de mobiliar minha sala, minha cozinha. É muito dinheiro investido (Entrevista realizada em 05 de outubro de 2024).

Embora a troca por status, reconhecimento e pertencimento esteja em jogo, a fala de Mel aponta os sacrifícios materiais como impactos diretos em sua vida cotidiana. Ao ponderar sobre o valor investido na quadrilha, além de colocar em questionamento o gasto financeiro necessário, ela também está pensando sobre aquilo de que precisa abrir mão para se manter com o grupo. Outro elemento que pode influenciar a desistência de brincantes é o estresse que se materializa em palavras durante alguns ensaios. No mês de maio, faltando alguns dias para a estreia do grupo nas competições, ocorreu um episódio em que um dos coreógrafos, ao se deparar com erros constantes, expressou sua inquietação com palavras duras. Alguns brincantes se sentiram ofendidos e, até certo ponto, desrespeitados, o que ocasionou a desistência de um par da quadrilha.

Essas duas pessoas, devido a dificuldades relacionadas à saúde, estavam faltando alguns ensaios consecutivos e, consequentemente, não estavam conseguindo acompanhar as demandas coreográficas do espetáculo. Parte do discurso do coreógrafo foi direcionado aos dois, o que os chateou e fez com que saíssem da quadrilha. Nessa situação houve o choque do modelo de brincante com base no “profissionalismo” com questões individuais de saúde que colocaram em jogo a própria identidade perfeccionista do grupo. Situações como essas, devido aos investimentos de tempo e dinheiro realizados, não costumam acontecer nas proximidades do período de competições. Outros brincantes desistem de continuar no grupo por situações parecidas, mas, geralmente, eles esperam a temporada finalizar para se desligarem. Outro momento em que as trocas acontecem com certa frequência é entre o “Primeiro Ensaio” e o mês de março, após este período, os participantes tendem a se fixar nos grupos e se engajar nas demandas do espetáculo.

Em alguns casos, os dançarinos buscam oportunidades para ocupar espaços de maior visibilidade na estrutura da quadrilha. Em 2024, uma brincante da Babaçu que ocupava uma posição de status nas dinâmicas internas do grupo (dançava na primeira fila) foi convidada pelo presidente de outra quadrilha de grande porte de Fortaleza para desempenhar o papel de noiva em seu espetáculo. Após a finalização da temporada, ela se desligou da Babaçu e aceitou essa posição de destaque no outro grupo. Isso ocorre constantemente com os brincantes; eles buscam ocupar posições melhores, mesmo que seja em outros grupos. Essas situações são apenas alguns exemplos, os brincantes podem desistir de dançar por questões familiares, de trabalho, de conflitos internos ao grupo, seja com outros brincantes ou com membros da diretoria (aqui os sentidos de brincante dançarino e brincante investidor entram em choque), ou simplesmente por quererem viver novas experiências no mundo junino. Há ainda aqueles, como Rebeca, que não se veem em outros grupos – mesmo que sejam igualmente atravessados pela questão do status e das hierarquias.

As motivações são diversas e passam pela dimensão da subjetividade. Mesmo em meio às pessoalidades, é possível ainda traçar uma forma de entendimento para a situação da desistência com base na dádiva de Mauss (2003). Se os brincantes doam tempo, dinheiro e esforços, eles esperam ser retribuídos de forma equivalente aos seus empenhos. Quando a temporada é finalizada – ou até mesmo antes, como no caso do par que desistiu ainda no processo de construção –, é realizada uma avaliação sobre o que foi recebido; se o retorno não supre as expectativas, os brincantes procuram outras formas de vivenciar o meio junino de modo a supri-las – ou simplesmente compreendem que não vale a pena continuar na atividade de dançar quadrilha. Assim também ocorre quando há tensões com outros membros do grupo – que geralmente ganham proporções maiores, pois as redes afetivas também se envolvem. Quando não há retorno que faça com que os vínculos permaneçam, os brincantes buscam outras quadrilhas em que isso possa ocorrer.

Na situação descrita por Mel, ela, ao refletir sobre como seu “dar” podia ser investido em outras esferas de sua vida, questiona se a “retribuição” está sendo suficiente; o mesmo ocorre com o par que desistiu por perceber que o “dar” implicava em suportar pressão e situações que eles avaliaram não corresponder ao que estavam “recebendo”, percebendo que o vínculo estava fragilizado; e, ainda, com a brincante que alcançou em outro grupo um lugar em que a “retribuição” de status seria ainda maior que a obtida na Babaçu. Em situações em que a os dançarinos têm condições para continuar as atividades – mesmo que enfrentem desafios para permanecerem nas dinâmicas do grupo –, pensá-las com base na dádiva pode apontar caminhos

para compreender as permanências no grupo. No entanto, quando questões adversas e de conflito são colocadas em jogo, como problemas familiares, de saúde, de trabalho e até financeira, que impedem a participação dos brincantes, se faz necessária outra chave de leitura. Com base na noção de identidade fragmentada formulada por Hall (2006), retratada anteriormente, é possível entender que justamente por acontecer esse tensionamento entre as identidades é que os brincantes se veem “forçados”, em alguns casos, a desistir de dançar. Nesse caso, mesmo que essas pessoas sejam permeadas por uma identidade quadrilheira – que diz respeito àqueles que fazem parte do meio quadrilheiro como dançarinos, coordenadores, seguidores, admiradores da manifestação e afins –, elas são obrigadas a exercer essa identidade de outra forma que não seja como brincante. Com isso, a rotatividade da quadrilha vai acontecendo a cada temporada.

#### ***4.3.2. Fragmentação e unidade na Junina Babaçu***

O movimento de desistências, mudanças e também chegadas de novos brincantes, assim como o status, as hierarquias e o profissionalismo, constrói a identidade coletiva da Babaçu. No entanto, por mais que o foco seja a identidade do grupo, as situações individuais descritas pelas pessoas com quem conversei ao longo do trabalho de campo e suas vivências no processo ritual da preparação do espetáculo Rogai por Nós, também se mostram importantes para a percepção identitária da quadrilha. Ao refletir sobre essas vivências, percebi que elas revelaram uma dinâmica muito próxima à perspectiva da identidade fragmentada estudada por Hall (2006). Nessa identidade construída pelo grupo, os brincantes podem ser novatos, veteranos, damas, cavalheiros, diretores-brincantes, destaque, dançar na frente, nas laterais, atrás, dentre outros. Todos esses marcadores constroem dinâmicas próprias que delineiam formas diferentes de experimentar a mesma identidade coletiva e também de brincante.

Como já mencionado, a Junina Babaçu, pelo recurso à conformação de uma identidade coletiva constrói, em verdade, um sentido de comunidade imaginada, como descrita por Anderson (2008), como uma forma de pertencimento coletivo. Isto acontece ainda que os participantes do grupo não se conhecem em totalidade/ou não tenham proximidade, pois compartilham um senso de identidade e conexão uns com os outros que é transmitido a eles constantemente pela afirmação do que é ser Junina Babaçu – especialmente pelos diretores. Embora todas as pessoas estejam em um mesmo espaço, como apontado por Fátima, nem todos se conhecem. Além disso, apesar das desigualdades internas, em muitos momentos um discurso

equalizador é realizado a partir de falas como “ninguém é maior que a instituição” ou “vocês não precisam exagerar nos movimentos, vocês estão na maior quadrilha do Brasil. Todo mundo está sendo visto”, marcando uma camaradagem horizontal, na qual boa parte dos brincantes internaliza e se convence a se doar para que o coletivo continue existindo.

Vale notar que Stuart Hall (2006), em seu conceito de identidade relacional, situacional, fluida e não homogênea, também se apoia na noção de comunidade imaginada de Anderson (2008) para debater sobre a noção de culturas nacionais – aqui, igualmente, será necessário fazer a abstração para o meio junino. Conforme Hall (2006), uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade. Seguindo sua lógica, vários elementos reforçam a definição ideológica do que significa ser brincante da Junina Babaçu: ter um par, fazer os acordos e trocas, vínculos, conflitos, participar do processo de preparação, sobretudo os ensaios, passar pelos desafios, obter a visibilidade do grupo, participar da temporada competitiva, dentre outros.

Então, quando se tem noção do que significa ser Junina Babaçu, automaticamente é gerado um sentimento de pertencimento e uma necessidade de lealdade, de defesa. Na realidade junina, essa situação é intensificada devido à competição. O investimento de tempo, dinheiro e esforço realizados, são feitos também na espera da retribuição em vitórias. Ao longo de seus escritos, Hall (2006) apresenta elementos que constroem a identidade coletiva como uma identidade imaginada. Ele aponta o uso de narrativas, contações de histórias que dão significado à existência, conectando as vidas cotidianas a um destino comum que prevalecerá. Observando o processo vivenciado nas dinâmicas da Babaçu, o tema vai construindo essa dinâmica narrativa e a própria competição conecta os brincantes com as expectativas de sucesso competitivo.

Hall (2006) também aponta elementos essenciais como valores e características próprias. Como vimos ao longo desta dissertação, a Babaçu constrói sua identidade coletiva com base em afirmações de exclusividade, de serem vencedores, grandiosos, profissionais e, por fim, a “maior quadrilha do Brasil”. Hall aponta, ainda, a existência de um mito fundador como marcador simbólico das identidades. No grupo aqui referido, não só a fundação da quadrilha é relembrada constantemente, mas os outros grupos de sucesso pelos quais os fundadores passaram e também a própria forma de ser brincante – seguindo um ideal de “brincante profissional” que serve como exemplo para os dançarinos da Babaçu –, são resgatados constantemente por diretores que fizeram parte dessa história. Para Hall (2006), a

grande problemática que se encontra em uma comunidade imaginada é que independente da diferença entre seus membros, ela sempre busca unificá-los. Isso ocorre na tentativa de construir uma ideia de horizontalidade, mesmo que ela não exista. O autor enxerga esse ato como uma estratégia para construir conquistas na identidade.

Essa unificação, conforme Hall (2006), acaba sendo violenta porque não existem pessoas iguais em uma perspectiva coletiva. No caso da quadrilha, isto fica muito evidente já que além das diferenças sociais (divisão de classe, gênero, raça e etnia), a própria estrutura interna incorpora diferenças entre os brincantes. Estas, em diversos momentos, são diminuídas o máximo possível, seja na forma de se vestir ou na forma de dançar. Os brincantes são constantemente cobrados para esquecer do seu eu individual e focar no coletivo, pois, o próprio meio competitivo pede que seja assim. Como os diretores querem obter resultados positivos, incorporam essas cobranças em seus cotidianos e práticas. Tudo isso se mescla ainda com outras identidades exercidas por essas pessoas nos diversos ambientes que fazem parte de seus cotidianos.

Assim, essa comunidade imaginada chamada Junina Babaçu, se sustenta por meio de uma complexa malha de fatores simbólicos, emocionais, sociais e práticos que, juntos, criam um forte senso de pertencimento e um propósito comum. Ela se sustenta pela combinação de fatores que vão desde o reconhecimento e o status até os laços afetivos e as experiências emocionais compartilhadas. A rotatividade constante de brincantes que, em teoria, tensiona essa percepção coletiva, é absorvida como uma característica de dar à identidade do grupo um caráter fluído e homogêneo – embora haja uma tentativa de se fixar em seus valores como indissociáveis –, ao incorporar novas formas de ver e viver a Babaçu a cada novo integrante, ao mesmo tempo em que garante a perpetuação de sua ação e continuidade no meio junino.

Hall (2006) afirma que o contato com as diferenças leva os sujeitos a uma reflexão sobre suas próprias referências, ou seja, o encontro com o diferente traz reflexões sobre aquilo que você tem vivido e defendido e isso acaba levando às mudanças. No universo junino, os brincantes de vários grupos têm contato entre si. Eles vão aos eventos uns dos outros, assistem às competições uns dos outros, e, como diz Sara, eles “curtem” uns com os outros. Esse contato e as reflexões que eles trazem sobre a diferença, tem um peso em sua análise sobre o “investimento” que fazem na quadrilha, porém, no decorrer do processo, eles estão submersos em um ambiente permeado por estratégias e cobranças que visa construir um “espetáculo

campeão”, como diz João. Nesse momento, todos estão juntos em prol da vitória competitiva e o destaque que isso lhes dará.

## 5. DESCRIÇÃO DA COMPETIÇÃO VIVENCIADA PELOS PARTICIPANTES DA JUNINA BABAÇU

Como ponto de chegada de todo o processo descrito até aqui, se tem a competição. A temporada de apresentações de uma quadrilha junina competitiva simboliza o ápice de um intenso percurso de preparações. Nesse momento, os sentimentos de alívio por ter conseguido construir o espetáculo – com todos os seus componentes (música, dança, indumentária, cenografia, encenação, efeitos audiovisuais, entre outros) – se mescla à incerteza de como o trabalho será recebido pelos jurados dos concursos dos quais participarão e pelo próprio público, mas também com o senso de festa que se cria em cada encontro competitivo. As apresentações iniciam-se, geralmente, no começo de junho e se estendem até o início de agosto. Diferentemente do Carnaval do Rio de Janeiro, por exemplo, em que as agremiações desfilam oficialmente duas vezes – no dia sorteado e, caso fiquem entre as seis melhores colocadas na competição, também no sábado das campeãs –, as quadrilhas juninas realizam, em média, vinte apresentações por temporada.

Os grupos fortalezenses – contexto em que se insere a quadrilha Junina Babaçu – constroem seus próprios circuitos de apresentações, mesclando competições locais, estaduais, interestaduais e nacionais. Elas ocorrem quase sempre à noite, especialmente às sextas-feiras, sábados e domingos; em alguns casos, embora raramente, acontecem também em dias úteis da semana. Em 2024, a Junina Babaçu realizou 22 apresentações oficiais e algumas participações menores em eventos privados – empresas e artistas contratam alguns integrantes do grupo para participações em festas, gravações de vídeos, entre outros. Nesses casos, a quadrilha e os brincantes selecionados recebem cachês. Em outras situações, quando a quadrilha inteira é contratada, somente a instituição (chamada dessa forma porque possui um Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica – CNPJ – e uma organização que se espelha em uma empresa) é remunerada. Algumas dessas apresentações são realizadas com artistas renomados, como a cantora de forró Solange Almeida, por exemplo – isso ocorre devido à visibilidade da quadrilha.

De modo geral, a quadrilha não teve um bom desempenho nas competições das quais participou, ficando, geralmente, nas posições mais baixas das colocações finais dos eventos. A motivação para o mau desempenho era constantemente explicada pelos participantes da quadrilha a partir de dois pensamentos: favorecimento a outros grupos por parte das federações e não compreensão, por parte dos jurados, do tema apresentado pela quadrilha. Em alguns ensaios, antes do início das apresentações competitivas era comum ouvir João falando: “Vocês

precisam ser profissionais; a caneta tem peso diferente para a gente”. A premissa, além de incentivar os brincantes, era que por se propor a fazer grandes espetáculos, a quadrilha gerava expectativas nos jurados e, somado a isso, que os jogos políticos acabavam amplificando os erros e diminuindo as notas. Por outro lado, pessoas que acompanhavam o movimento junino comentavam que o espetáculo da quadrilha foi prejudicado por falar de uma realidade fora do campo simbólico do Nordeste – rompendo com uma certa tradição de temas.

Assim, das 22 apresentações competitivas, o grupo conseguiu ficar entre as melhores quadrilhas pouquíssimas vezes. Dentro dessa agenda competitiva marcada por muitos resultados abaixo do esperado, no dia 5 de julho de 2024, às 23h10, a Junina Babaçu levou seu espetáculo “Rogai por Nós” ao festival denominado “Arraiá da Juventude”. Este evento foi promovido pela Rede CUCA (Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte), um equipamento de proteção social mantido pela Prefeitura de Fortaleza por meio da Coordenadoria Especial de Políticas Públicas de Juventude na unidade localizada no bairro Mondubim (92ª colocação no ranking do Índice de Desenvolvimento Humano – IDH – da cidade de Fortaleza). Um dia antes da apresentação, o setor de marketing da quadrilha iniciou a mobilização do público para assisti-la, divulgando um material gráfico com as informações do festival (data e hora) em seu perfil no Instagram, com o intuito de alcançar as pessoas que os seguem nesse canal de comunicação.

Imagen 17: arte de divulgação da apresentação da quadrilha no Arraiá da Juventude.



Fonte: disponível na página do Instagram da quadrilha<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/C9BOTyXuwk6/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/C9BOTyXuwk6/?img_index=1)>. Acesso em 15 de maio de 2025.

A mobilização não se restringiu somente ao público; os próprios brincantes receberam mensagens de incentivo dos dirigentes da quadrilha. Um dos diretores, ao se referir a uma apresentação realizada no dia anterior, comentou: “Hoje é o ensaio para ganhar o CUCA amanhã, viu?”. João, presidente do grupo, na véspera da apresentação, enviou uma mensagem pelo grupo de WhatsApp da quadrilha, afirmando: “A gente tem que dar um show amanhã nesse CUCA. Esse CUCA Mondubim tem que ficar pequeno para a Junina Babaçu”. Paralelamente a esse discurso ativo e de teor competitivo, foi solicitado que os brincantes chamassem amigos, familiares e conhecidos que morassem na região da apresentação, para que a quadrilha conseguisse ocupar todo o espaço destinado ao público e contar com uma torcida expressiva.

As expectativas do grupo e de seus participantes para este festival eram elevadas, pois, além da significativa premiação monetária – R\$ 12.000,00 para o primeiro lugar, R\$ 9.000,00 para o segundo, e R\$ 6.000,00, R\$ 4.000,00, R\$ 3.000,00 e R\$ 1.200,00 para o terceiro, quarto, quinto e sexto lugares, respectivamente –, a Junina Babaçu já havia vencido esta competição em edições anteriores. A repetição do sucesso competitivo nesse espaço representaria, por um lado, um importante retorno financeiro para a diretoria do grupo e, por outro, a consolidação da posição simbólica de quadrilha vencedora, o que conferiria aos brincantes prestígio e orgulho.

Embora a apresentação estivesse marcada para as 23h10, o combinado com os brincantes era que todos deveriam estar no local às 21h. Por volta das 20h30, o presidente do grupo chegou ao local da apresentação e enviou uma mensagem ao grupo, informando que o espaço estava lotado – basicamente, uma confirmação de que a estratégia de divulgação da quadrilha havia funcionado. Logo após, imediatamente, ele tratou de lembrar aos brincantes, por meio de mensagens no grupo de WhatsApp da quadrilha, sobre a importância da pontualidade: “O Arraiá da Juventude não tem atraso, por favor, todos na concentração às 21h. Sabemos do rigor do evento e queremos entrar com toda a energia necessária para ganharmos mais uma vez este evento”. Apesar do aviso e do pedido prévio para que os dançarinos chegassem às 21h, houve atrasos por parte de muitos participantes, o que levou João a enviar outra mensagem, já às 22h12, explicitando seu incômodo: “Ei pessoal, vocês estão de brincadeira? Estou esperando todo mundo aqui para fazermos a marcação”.

A Junina Babaçu é um grupo com muitos participantes, e nem sempre todos os seus componentes estão presentes em todas as apresentações. A “marcação”, também chamada

pelos membros do grupo de “15, 16”, é um ajuste realizado por um dos coreógrafos da quadrilha, no qual se alocam dançarinos em lugares distintos no “mapa” – uma determinação do local onde os brincantes dançam, que abordarei com mais detalhes posteriormente – de modo a preencher as posições daqueles que não puderam comparecer. Havia duas rotas de acesso ao local: a primeira, pelo estacionamento, onde, no caminho para a quadra, estava acontecendo uma feira com suvenires de temática junina (cadernos, bolsas, chaveiros, etc.) e uma variedade de alimentos e bebidas; a segunda rota era pelo espaço interno, reservado exclusivamente aos membros das quadrilhas que se apresentariam no evento naquele dia.

Os participantes dos diversos grupos chegavam e se reuniam com os integrantes de suas respectivas quadrilhas. Em alguns momentos, brincantes de quadrilhas distintas se cumprimentavam, pois já se conheciam de temporadas anteriores em que haviam dançado juntos; porém, logo retornavam aos espaços onde estavam seus respectivos grupos. Apesar daquele festival ter uma estrutura específica, essa dinâmica de agrupamentos sempre ocorre: os dirigentes do grupo sempre marcam um local de encontro no local da festa. Alguns integrantes já estavam nesse espaço destinado aos grupos desde a hora marcada pelos diretores; outros chegavam aos poucos, se desculpando pelo atraso e o justificando com os preparativos para uma viagem que o grupo realizaria logo após essa apresentação para dançar em Juazeiro do Norte<sup>45</sup>. Alguns chegaram momentos antes de a quadrilha entrar em cena.

Este período de espera também foi marcado por contratemplos que impossibilitaram duas brincantes de dançar. Uma delas esqueceu parte de seu figurino no carro de aplicativo de transporte que a levou ao local da apresentação. Apesar da assistência da empresa, ela e seu par não conseguiram contato com o motorista – a situação se tornou ainda mais dramática devido à viagem que ocorreria após a apresentação. Outros brincantes tentaram ajudar a resolver o problema, incluindo dois policiais civis que estavam no local; ainda assim, não foi possível recuperar o traje a tempo de que ela e seu par pudessem dançar naquele festival. Outra situação similar ocorreu minutos antes de entrar em cena, quando mais uma brincante percebeu que também havia esquecido parte de seu figurino, mas dessa vez em casa.

Momentos antes de a quadrilha entrar – ela foi a última a se apresentar naquela noite –, João pediu que os brincantes vestissem seus trajes e o encontrassem em um local determinado no espaço reservado aos grupos. Imediatamente, os brincantes, com a ajuda de seus pares e

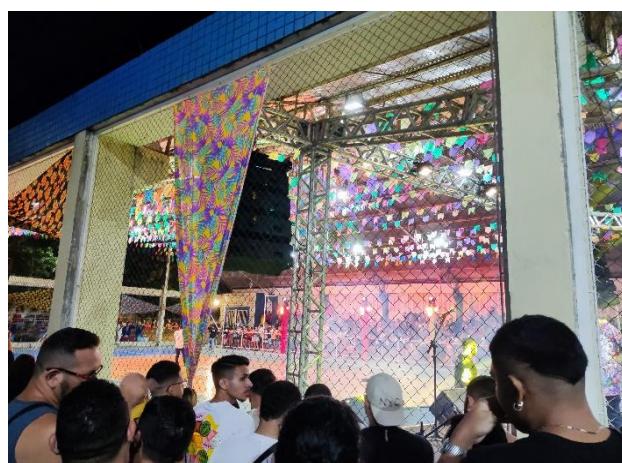
---

<sup>45</sup> Cidade localizada na Região Metropolitana do Cariri, no sul do Ceará, distante 491 km de Fortaleza – cerca de 10 horas de viagem de ônibus.

acompanhantes, começaram a se arrumar e, em pouco tempo, se reuniram no local combinado. Inicialmente, foi realizada a marcação pelo coreógrafo e, em seguida, o presidente da quadrilha fez algumas observações sobre os atrasos, a necessidade de o grupo dançar com excelência para vencer a competição, e acerca dos preparativos para a viagem. Este momento foi finalizado com uma oração cristã – da qual participavam mesmo aqueles que não comungavam da mesma fé – e, em seguida, com uma espécie de grito de guerra. O presidente gritava: “Junina Babaçu 2024!”. Os brincantes, em coro, respondiam com o nome do espetáculo: “Rogai por Nós!”.

Depois da reunião dos membros da quadrilha, a equipe do evento chamou o grupo para o local da apresentação – a quadra poliesportiva do CUCA. Apesar do horário avançado, o público seguia no local e aguardavam para assisti-los. Não havia como identificar quais espectadores estavam ali especificamente pela divulgação da Babaçu ou a convite de seus brincantes; porém, era notável a presença de muitos membros de outros grupos que já haviam se apresentado – talvez por um misto de espírito competitivo, rivalidade ou simples admiração. O espaço do festival não comportava tantos espectadores; as pessoas lotavam tanto a área interna quanto a externa da quadra. Tive dificuldade para encontrar um local de onde pudesse assistir de modo confortável, tive que ficar do lado de fora da quadra.

Imagen 18: vista de fora da área de apresentação do Arraiá da Juventude.



Fonte: fotografia produzida pelo pesquisador.

Quando o grupo adentrou a quadra, foi recebido com grande entusiasmo pelo público. Os brincantes entram carregando grandes sacolas com suas trocas de indumentárias junto com os diretores da quadrilha, músicos e a equipe de produção que carregavam cenários, equipamentos de iluminação e instrumentos. Rapidamente todos se posicionaram em seus locais. Antes da apresentação, é comum que o conjunto musical – também conhecido como

“grupo regional” ou apenas “regional”, responsável por executar ao vivo as músicas do espetáculo – realize um teste de som. Nesse momento, a banda da quadrilha sempre toca a música “Não tem jeito”, uma composição de um dos seus cantores, amplamente reconhecida no meio quadrilheiro devido a notoriedade alcançada pelo espetáculo realizado no ano de 2016, mas também pelo significado que a letra tem para os quadrilheiros. Quando os músicos começam essa canção, brincantes, diretores, espectadores – incluindo até mesmo integrantes de grupos rivais – acompanham a letra, que diz:

Você pode por aí de mim falar  
Que eu perco tempo em São João dançar  
Pode falar que eu aceito  
Amo São João e não tem jeito  
Não tem jeito, não tem jeito.  
  
Tudo o que eu faço é com emoção  
Tenho tanto orgulho de dançar São João  
E se for na Babaçu, é perfeito  
Amo São João e não tem jeito  
Não tem jeito, não tem jeito.

Este momento de aquecimento prévio funcionou para que os músicos testassem o som do evento e se preparassem; para que os brincantes aquecessem o corpo, dançando e pulando enquanto cantavam e interagiam com o público; e para que aqueles que estavam assistindo adentrassem a atmosfera que a quadrilha desejava criar. Paralelamente, a equipe de produção montava o cenário, organizava os elementos cênicos que surgiriam ao longo do espetáculo e posicionava os equipamentos de iluminação responsáveis pelos efeitos especiais. Quando tudo estava pronto, o locutor do evento anunciou o grupo e o cronômetro foi disparado (neste evento, cada grupo dispôs de 35 minutos para sua apresentação; este tempo pode variar, dependendo do regulamento do festival). Automaticamente, o público fez silêncio, aguardando o início efetivo da apresentação da quadrilha.

Geralmente, os festivais contam com fotógrafos e equipes de filmagem que realizam transmissões ao vivo pelas redes sociais. Além disso, frequentemente a própria quadrilha faz essa transmissão por meio de seu perfil no Instagram, que foi o que aconteceu nessa apresentação. Mesmo estando presente no local, devido à grande quantidade de pessoas, uma espectadora colocou a transmissão em seu telefone e entregou ao seu filho para que ele pudesse

assistir por ali. Essa estratégia é utilizada também por diretores e admiradores da quadrilha, que abrem as *lives* para acompanhar os comentários feitos pelas pessoas que as assistem. Reconhecendo a capacidade de mobilização de público dos grupos de grande porte – no que tange o investimento financeiro e humano –, alguns eventos investem em transmissões simultâneas em telões posicionados fora das quadras ou tablados de apresentação, o que não ocorreu neste evento específico.

O espetáculo “Rogai por Nós” consistia em uma releitura, feita pelo grupo, do Círio de Nazaré – manifestação cultural e religiosa de Belém do Pará, centrada na figura católica de Nossa Senhora de Nazaré. Ele foi dividido em sete momentos: entrada, casamento, evolução da quadrilha, Baile da Chiquita, desfile dos noivos, desfile do casal destaque e desfile da rainha. Na entrada, a quadrilha encenou o Auto do Círio, um cortejo que congrega diferentes pessoas e crenças, evocando um sentido de celebração. Nesse momento, os brincantes vestiam trajes distintos, chamados por eles como “fantasias”. Em dado momento, a rainha da quadrilha surgiu em uma alegoria de serpente, fazendo o público vibrar muito com sua aparição.

Imagen 19: entrada da quadrilha na apresentação do CUCA.



Fonte: imagem retirada do vídeo produzido Igor Portela e publicado no Youtube.<sup>46</sup>

O casamento, a parte dramatizada do espetáculo, foi responsável por apresentar o fio condutor do espetáculo. A trama narrou a história de uma mãe que fez uma promessa quando seu filho nasceu: ele – o noivo da quadrilha – precisaria atravessar o Círio de Nazaré de joelhos. A noiva, uma cearense residente em Belém do Pará, em nome de seu amor o ajudaria na realização da promessa, uma vez que o tio do noivo, o padre da cidade, só realizaria o casamento se o jovem cumprisse a promessa feita por sua mãe. Além desses personagens centrais, figuravam também: um amigo do noivo; o tio da noiva, organizador de um concurso

---

<sup>46</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b8h9u311Pw&t=123s>>. Acesso em 15 de maio de 2025.

para a comunidade LGBTQIA+ durante o Círio; a prima da noiva, que promoveria uma festa junina para celebrar o matrimônio; e uma erveira, que comercializava “água de cheiro” em uma feira livre.

Enquanto o casamento acontecia, os demais brincantes, atrás dos painéis que faziam o fundo da cena, trocavam apressadamente de roupa. As damas levavam mais tempo para se vestir, devido aos seus trajes volumosos e com mais elementos que os masculinos. Por isso, era comum os cavalheiros se vestirem primeiro e, em seguida, auxiliarem suas parceiras a finalizar a troca de indumentária. Ao meu redor, na plateia, era perceptível a aflição de parte do público – especialmente daqueles que já conheciam o espetáculo e sabiam do pouco tempo para a troca de roupa –, receosos de que algum brincante não conseguisse se aprontar a tempo. Uma espectadora ao meu lado comentou: “Nessa hora eu sempre fico com medo de não dar tempo. Teve um [espetáculo] que eu fui que o casamento acabou e ainda tinha gente se vestindo”. Essa tensão nos bastidores frequentemente desvia a atenção de muitas pessoas na plateia da encenação principal.

Imagen 20: troca de roupas.



Fonte: fotografia produzida pelo pesquisador.

Após o casamento, os brincantes voltaram à cena usando suas indumentárias principais, o que provocou um grande impacto no público. Nesse instante, muitas pessoas filmavam dançarinos específicos, sobretudo aqueles que se apresentavam mais próximos da plateia; era possível ouvir gritos direcionados a determinados brincantes. Em resposta, os brincantes interagiam: apontavam, sorriam, acenavam para as câmeras – ainda que isso pudesse comprometer a coreografia. Em determinados momentos, o público reagia de forma particularmente eufórica ao que se desenrolava na quadra. O primeiro desses momentos aconteceu durante a representação do Baile da Chiquita – um evento LGBTQIA+ que integra

os festejos do Círio. Nessa ocasião, o marcador da quadrilha surgiu em cima de um palco, e algumas damas (transsexuais e meninos que estavam performando como damas) fizeram uma performance à frente. O público reagiu com muitos gritos e aplausos a este momento.

Imagen 21: momento em homenagem ao Baile da Chiquita.



Fonte: imagem também retirada do vídeo produzido Igor Portela e publicado no Youtube.

Conforme a apresentação acontecia, o público se tornava mais quieto e observador. Porém, bastava surgir um momento de maior impacto para que aqueles que assistiam voltassem novamente a gritar e aplaudir, a ponto do barulho das manifestações se sobressair ao volume da música ao vivo executada pelo grupo regional. O momento seguinte a provocar essa reação do público foi a apresentação dos noivos. Todos os dançarinos da quadrilha recuaram, e o casal fez uma coreografia à frente do grupo. Toda a atenção – e, consequentemente, câmeras e celulares – se voltou para os dois. Enquanto se apresentavam, ouvi comentários ao meu redor sobre o que assistiam: “Eles parecem noivos de verdade, né? Essas roupas devem ser caríssimas!”. Outra pessoa, especulando sobre o valor, respondeu: “Deve ser uns R\$ 10.000,00”.

Imagen 22: momento de apresentação dos noivos.



Fonte: imagem também retirada do vídeo produzido Igor Portela e publicado no Youtube.

Ouvi também comentários de integrantes de um grupo rival da Junina Babaçu, que comparavam o que assistiam com o que foi feito pelo seu próprio grupo naquele mesmo festival: “Prefiro os nossos noivos. Esses aí parecem que são só dois brincantes”. Logo após a apresentação dos noivos, e dando seguimento à narrativa da quadrilha, ocorreu a apresentação do “casal destaque”, que buscou mesclar a dança de quadrilha com o carimbó. Ao contrário do casal de noivos, esses não tiveram tanto foco. O casal se apresentou junto com as damas, ocupando uma posição central em relação a elas. Embora prenhessem a atenção do público, a expectativa estava na apresentação da rainha, que viria logo depois. Um rapaz próximo a mim comentou, enquanto o casal dançava: “Depois deles aí a rainha entra. Estavam falando que ela pula de um negócio bem alto”.

Imagen 23: momento de apresentação do casal destaque.



Fonte: imagem também retirada do vídeo produzido Igor Portela e publicado no Youtube.

Quando os cantores anunciaram a rainha da quadrilha, o público ficou muito agitado – talvez o momento de maior comoção geral. As pessoas gritavam, chamando seu nome. Ela era, para muitos dos presentes, uma verdadeira celebridade. Até mesmo os competidores de outros grupos, que assistiam, pararam por um momento de fazer seus comentários para observar a desenvoltura da rainha. Nesse momento, sua personagem representava a corda do Círio de Nazaré. Embora os cavalheiros da quadrilha participassem ativamente dessa cena, interpretando os fiéis que puxam a berlinda na procissão do Círio, todo o foco estava nela: os cantores exaltavam seu nome, o público o ovacionava, e as câmeras seguiam cada movimento que ela fazia. Uma parte expressiva de seu solo foi girar seguindo um percurso determinado pela posição dos brincantes. Enquanto ela executava esses giros, grande parte do público gritava, aplaudia e dançava como podia ao som da música instrumental que estava tocando.

Imagen 24: momento de apresentação da rainha.



Fonte: imagem também retirada do vídeo produzido Igor Portela e publicado no Youtube.

Após sua apresentação, a rainha se aproximou do público nas duas laterais da quadra para agradecer, enquanto a quadrilha se encaminhava para a finalização do espetáculo. Este se encerrou com um trecho da música religiosa “Círio Outra Vez”, interpretada pelos cantores do grupo. Os brincantes finalizaram a apresentação de joelhos, segurando velas com luzes de LED, enquanto os destaques permaneciam de pé, ao centro. Ao fundo, a equipe de produção criava um efeito visual com fumaça de extintores de incêndio – um recurso cênico utilizado em todos os momentos “especiais” (entrada, Baile da Chiquita, apresentação dos noivos, casal destaque, rainha e finalização). Como efeito adicional, papel picado era jogado sobre os brincantes. Enquanto todos os dançarinos reverenciavam o público em agradecimento, os espectadores, em resposta o que viram, aplaudiam com os braços erguidos – sinal de grande apreciação.

Imagen 25: momento de finalização do espetáculo.



Fonte: imagem também retirada do vídeo produzido Igor Portela e publicado no Youtube.

Logo após a apresentação, os brincantes saíram de cena e junto com eles o público também deixou aos poucos o local. Isso ocorreu porque a Junina Babaçu foi o último grupo a se apresentar naquela noite – embora essa cena seja comum mesmo quando a Junina Babaçu

não encerra a programação do evento. Geralmente, as quadrilhas de grande porte possuem considerável capacidade de mobilização de público, que comparecem aos eventos somente para assisti-las. Ao deixarem o local da apresentação, os brincantes voltaram ao espaço onde haviam se reunido anteriormente. Como a programação era vinculada à Prefeitura de Fortaleza, foi distribuído um lanche para todos os integrantes (um refrigerante e um sanduíche). Imediatamente, alguns foram buscar a alimentação e já começaram a despir suas roupas.

Outros brincantes, especialmente os de maior visibilidade como o casal de noivos e a rainha, ao saírem da área de apresentação, foram abordados por admiradores, espectadores e até por representantes de mídias juninas para tirar fotos e conceder entrevistas. Apesar do cansaço após os quase 33 minutos de apresentação, essas pessoas não mediam esforços para atender a todos que aguardavam por fotos ou para parabenizá-las pela apresentação. Aqueles que acompanhavam esses brincantes nas apresentações auxiliavam nesses momentos: ajudavam a enxugar o suor, retocar a maquiagem das damas e, em alguns casos, organizavam filas e tiravam fotografias. Naquele instante, os brincantes assumiam um status de celebridades: funcionários do CUCA, adultos, fãs da quadrilha, pessoas que não a acompanhavam regularmente e até crianças aproveitavam para registrar o momento com fotos.

Imagen 26: brincante tirando foto com admiradores.



Fonte: fotografia produzida pelo pesquisador.

A organização da quadrilha para esta apresentação específica havia começado algumas semanas antes, pois ela precedeu uma longa viagem. Dois dias antes do evento, um dos diretores do grupo divulgou um comunicado com algumas diretrizes que os brincantes deveriam seguir:

[...] Saindo do CUCA, vocês têm duas opções: ou vocês tomam banho por lá, ou vocês dão um jeito de tomar banho no meio do caminho. Em uma academia ou

alguma coisa, mas vocês precisam estar na escola, que é de onde a gente vai sair, até 1h da manhã. Nesse horário o ônibus sai. “Não vou estar na escola 1h da manhã”, então eu desejo que você arrume um jeito de chegar em Juazeiro do Norte, certo? E não tem devolução de dinheiro para quem chegou atrasado (Mensagem escrita por um dos diretores criativos da quadrilha e publicada no grupo de WhatsApp da quadrilha Junina Babaçu no dia 04 de julho de 2024).

Devido ao curto tempo que os brincantes teriam para se deslocar até a escola, ponto de partida dos quatro ônibus que os levariam a Juazeiro do Norte, as cobranças por agilidade não demoraram a aparecer. Aqueles que atendiam ao público se juntaram aos demais, foram receber seus lanches, procurar um local para se limpar do suor – alguns tentando até mesmo tomar banho no próprio CUCA, que estava prestes a encerrar suas atividades –, arrumaram as malas, organizaram os figurinos e traçaram estratégias para chegar à escola. No período de apresentações, acontecem duas dinâmicas de locomoção dos brincantes: para eventos em Fortaleza ou na Região Metropolitana (cidades vizinhas), eles se deslocam aos locais por conta própria; já em viagens mais longas, para o interior do Ceará ou outros estados, a quadrilha geralmente cobra uma taxa dos participantes para o fretamento de ônibus<sup>47</sup>.

Nesse dia, ambas as dinâmicas ocorreram: os brincantes foram por conta própria para a apresentação no CUCA e, após se organizarem, começaram a formar grupos para conseguir caronas com quem possuía carro ou para dividir o custo de um transporte de aplicativo. Me incluí também nessas articulações, pois os acompanhei nessa viagem. Fui até a escola com duas integrantes, Fátima, a rainha da quadrilha, e Sara, uma das dançarinas. Muitos brincantes não conseguiram ir às suas casas para se higienizar e, ao chegarem à escola, buscaram alguma forma de fazê-lo. Porém, a estrutura da escola que foi o ponto de encontro dos integrantes não contava com vestiário, assim, a solução improvisada por alguns foi utilizar a água da pia de um dos banheiros para uma limpeza superficial.

Aos poucos, os brincantes chegavam à escola e, o mais rápido possível, organizavam suas malas no bagageiro externo dos ônibus. Cada um dos quatro veículos contava com representantes da diretoria da quadrilha, chamados de "líderes", responsáveis por uma lista de chamada que deveria ser conferida antes de qualquer partida. Alguns brincantes, assim que chegavam, já entravam no ônibus para escolher uma poltrona, aproveitar o ar-condicionado e

---

<sup>47</sup> Para esta viagem, visando diminuir os custos dos brincantes, os dirigentes promoveram uma rifa para que os membros que desejassesem participar não precisassem pagar o traslado para a cidade da apresentação com recurso próprio. Cada participante que desejasse participar pegaria 50 cartelas da rifa, que deveria ser vendida por R\$ 5,00, totalizando R\$ 250,00, valor que seria utilizado para custear o valor unitário cobrado ao coletivo para fretar os ônibus da viagem.

descansar da apresentação que aconteceu poucas horas antes. Outros, por outro lado, encararam a viagem como uma verdadeira festa: levaram aparelhos de som portáteis e bebidas para celebrar durante o percurso – essa prática é comum que aconteça nas festas nas quais o grupo dança, antes e depois da competição; dessa vez não foi possível devido ao tempo que a quadrilha levaria para chegar em Juazeiro do Norte. Aos poucos, os brincantes escolhiam seus assentos e os ônibus ficavam preenchidos. Embora a saída estivesse marcada para a 1h da manhã, os ônibus deixaram Fortaleza com uma hora de atraso, às 2h.

Imagen 27: brincantes festejando no ônibus.



Fonte: fotografia produzida pelo pesquisador.

Os assentos escolhidos foram, em grande medida, simbólicos, pois os brincantes que seguiram festejando (ou "curtindo", como eles próprios diziam) passaram boa parte da viagem de pé, cantando, bebendo, rindo e dançando. Por se tratar de uma viagem longa, um dos diretores, antes mesmo da apresentação no CUCA, havia alertado aos participantes: “Jantem antes de ir para o CUCA; levem comida para comer no ônibus. Esse é o ideal”. Apesar do aviso, que foi seguido por boa parte dos brincantes – muitos levaram petiscos em bolsas de bordo –, uma das acompanhantes da quadrilha aproveitou para comercializar lanches durante a viagem: caldos, sucos, salgados, sanduíches e água. A dinâmica no ônibus foi dividida em dois setores: os que queriam festejar ocupavam as poltronas do fundo do veículo; já os que preferiam descansar – apesar do barulho das conversas, risadas e cantorias – ficaram nas poltronas da frente.

Após algumas horas de viagem, por volta das 5h da manhã, João, no exercício de sua função de presidente e preocupado com a competição que aconteceria logo mais, enviou uma mensagem pelo canal de comunicação online da quadrilha: “Parem de beber e se preparem para a apresentação. Descanse! Queremos todos sóbrios e descansados, temos um objetivo”. Um

dos coreógrafos da Babaçu, igualmente apreensivo com o desempenho dos brincantes, enfatizou: “Por gentileza, pensem na competição!”. Aos poucos, especialmente depois das mensagens, aqueles que estavam bebendo e festejando se sentaram em suas poltronas para descansar. Por volta das 7h da manhã, os ônibus pararam em um restaurante, na estrada, para que todos pudessem tomar o café da manhã. A parada durou aproximadamente 1h30min.

Imagen 28: parada para o café da manhã.



Fonte: fotografia produzida pelo pesquisador.

Durante a parada dos ônibus, além de se alimentarem, os integrantes do grupo comentavam de forma entusiasmada sobre a apresentação recém-realizada, motivados, principalmente, pelos comentários lidos nas redes sociais. Como o grupo não vinha obtendo bons resultados competitivos nos festivais anteriores que participaram, a expectativa por um bom desempenho naquele evento era grande. Era comum a formação de pequenos grupos, que compartilhavam e comentavam entre si imagens da apresentação do CUCA. Ao mesmo tempo, logo após a refeição, os mais ativos na internet começaram a fotografar e gravar vídeos dos bastidores da viagem para publicarem em suas redes sociais. Em dado momento, os diretores responsáveis pelos ônibus começaram a apressar os integrantes para que retornassem aos veículos.

Ao chegarem a Juazeiro do Norte, por volta das 14h do sábado, uma escola municipal foi cedida pela prefeitura para servir de base à quadrilha: os ônibus chegariam e partiriam dali. O festival, denominado “Nordestão Padre Cícero”, era uma competição interestadual que reunia grupos representantes de diversos estados do Nordeste. Graças à mobilização econômica gerada para a cidade, os promotores do evento firmaram parcerias institucionais e mobilizaram membros da organização para que a escola, além de ponto de encontro da Junina Babaçu, funcionasse também como alojamento para os integrantes que não podiam ou queriam arcar

com os custos de hospedagem em hotéis ou pousadas. A equipe do evento disponibilizou colchões nas salas de aula, as quais contavam com ar-condicionado, além da permissão para o acesso à copa, aos banheiros e vestiários. Rapidamente, os brincantes se instalaram e utilizaram os espaços disponíveis para organizar seus figurinos.

Imagen 29: escola de apoio em Juazeiro do Norte.



Fonte: fotografia produzida pelo pesquisador.

Após se instalarem na cidade (parte na escola, parte em pousadas e hotéis), a dinâmica de locomoção para a apresentação seguiu o modelo adotado em Fortaleza e cidades vizinhas: cada brincante deveria ir à escola, local de encontro, por conta própria, às 21h, para a formação. Durante o restante da tarde, os integrantes da Babaçu aproveitaram a estadia para conhecer Juazeiro do Norte. Os brincantes combinaram passeios com seus amigos mais próximos para visitar os pontos turísticos possíveis, considerando que era uma tarde de sábado. O grupo de WhatsApp se tornou um canal para o compartilhamento de fotos, assim como os perfis individuais de cada um nas redes sociais. Durante a tarde, João tentou mobilizar todos que faziam parte da quadrilha para que contribuissem com a compra de balões que seriam distribuídos ao público durante a apresentação, usando a rivalidade como argumento: “Vamos contribuir, gente, porque o outro grupo lá, cada integrante levou cinco pacotes”.

Quando a noite foi se aproximando, os diretores começaram a enviar os informes para a organização da apresentação. O grupo dançaria às 1h da manhã; por isso, foi combinado que os brincantes deveriam estar na escola às 21h para a marcação com o coreógrafo. Após essa preparação, os ônibus levariam os dançarinos para o local do evento. Contudo, duas situações atrapalharam os planos da quadrilha: alguns brincantes que haviam bebido durante o trajeto continuaram a consumir bebidas alcoólicas após a chegada, e, além disso, uma chuva muito forte desabou sobre a cidade. O encontro, previsto para às 21h, de fato só aconteceu às 22h30, depois que um dos diretores cobrou, no grupo de comunicação da quadrilha, a presença dos

integrantes ausentes. A marcação durou cerca de 30 minutos e, logo em seguida, o grupo foi ao local da apresentação.

Imagen 30: marcação realizada na quadra da escola em Juazeiro do Norte.



Fonte: fotografia produzida pelo pesquisador.

Ao chegarmos ao local do evento, a chuva persistia, o que forçou os brincantes a permanecerem dentro dos ônibus, aguardando que ela parasse ou ao menos diminuísse – o que, infelizmente, não aconteceu de imediato. As condições climáticas adversas afetaram toda a programação do festival, atrasando as apresentações dos grupos que se apresentariam antes da Junina Babaçu, que novamente foi a última da noite. Após algum tempo, quando a chuva diminuiu, os brincantes desceram e procuraram se abrigar onde puderam. Embora já estivessem usando o primeiro figurino da apresentação – a pedido do presidente –, não havia previsão de horário para a quadrilha entrar em cena. A esperança era que a chuva diminuísse o suficiente para não danificar o cenário, não encharcar os volumosos vestidos das damas e reduzir os riscos de os integrantes escorregarem.

Conforme o tempo passava, membros de outros grupos se aproximavam para conversar, tirar fotografias com os brincantes da Babaçu e reencontrar antigos colegas de outras vivências juninas. Apesar das aproximações, nesses momentos de espera, os componentes da Babaçu ficaram mais reclusos; alguns aproveitaram para descansar antes da apresentação. O festival ocorreu em um amplo espaço que parecia ser um grande estacionamento. Havia uma área de apresentação para as quadrilhas, com arquibancadas nas laterais e um grande palco à frente, destinado aos jurados e aos grupos musicais das quadrilhas. Apenas o palco possuía cobertura. No lado oposto ao de apresentação, diversas barracas comercializavam bebidas e comidas. Nessa área, existiam alguns poucos espaços cobertos, e foi neles que os brincantes da Junina

Babaçu aguardaram seu momento de dançar. Peças de roupa e papelões serviram de colchões improvisados; devido ao cansaço extremo, alguns conseguiram até mesmo dormir.

Imagen 31: espera para apresentação em Juazeiro do Norte.



Fonte: fotografia produzida pelo pesquisador.

Por volta das 4h da manhã, ao perceberem que a chuva não cessaria, a diretoria decidiu que o grupo dançaria assim mesmo. No início, os brincantes se mostraram muito apreensivos; frases como “Tomara que eu não escorregue!” eram repetidas diversas vezes. A maior preocupação recaía sobre Fátima, pois seu solo como rainha incluía vários giros. Ao caminharem para o tablado de apresentação e perceberem que, apesar do grande atraso do evento e da chuva que não parava, a plateia continuava lotada – inclusive com integrantes de outros grupos –, os membros da Babaçu começaram a se reanimar. Antes de entrarem em cena, João fez um breve discurso, revelando ter informações de que havia ali espectadores de diversas localidades – não apenas da região do Cariri, onde Juazeiro do Norte está –, que haviam se hospedado na cidade exclusivamente para vê-los. Suas palavras provocaram muita vibração entre os brincantes, que as complementaram com frases como: “Vamos para cima!”, “Vamos fazer nossa melhor apresentação”, “Esse público merece que demos o melhor de nós”. O momento foi finalizado com o grito de guerra: “Junina Babaçu 2024 (João); Rogai por Nós (os brincantes em coro)”.

Imagen 32: apresentação em Juazeiro do Norte.



Fonte: fotografia produzida pelo pesquisador.

O espetáculo seguiu a mesma sequência apresentada no CUCA: abertura, casamento, evolução da quadrilha, Baile da Chiquita, apresentação do casal de noivos, apresentação do casal destaque, solo da rainha e encerramento. Durante toda a apresentação, o público interagiu com os brincantes, gritando e cantando, assim como foi no CUCA; porém, em Juazeiro, a emoção dos brincantes estava amplificada, devido às condições meteorológicas e ao horário avançado. Ao final, mesmo encharcados, os brincantes foram novamente solicitados pelo público para tirar fotos, gravar vídeos e conceder entrevistas. Os ônibus retornaram para a escola por volta das 5h da manhã, acompanhados do aviso de que às 9h retornariam a Fortaleza. Aqueles que não estivessem no ponto de encontro no horário determinado ficariam na cidade. Ou seja, novamente os brincantes que gostam de festear não teriam tempo para fazê-lo.

O tempo de descanso e organização foi muito curto. Embora tenham acontecido alguns atrasos, todos conseguiram embarcar. A dinâmica da viagem de volta foi parecida à da ida: um dirigente organizando cada ônibus e, em geral, as mesmas pessoas ocupando os mesmos lugares. O clima de festa se repetiu durante boa parte do trajeto; desta vez, até mesmo João, o presidente, participou das brincadeiras. Durante o percurso, o grupo parou no mesmo restaurante da ida, mas, dessa vez, para almoçar. O que diferiu na dinâmica da viagem foi que um dos quatro ônibus avariou durante o trajeto, e foi preciso alocar as pessoas que estavam nele nos assentos livres nos outros três veículos. Nesse momento, devido à superlotação, a bebedeira e a festança pararam. Essa situação durou apenas até um ponto da estrada onde a empresa de ônibus contratada disponibilizou um veículo para substituir e aqueles que tinham sido realocados para os outros ônibus foram para ele. Após o desembarque dos passageiros extras e a normalização da lotação, a festa recomeçou.

Imagen 33: chegada em Fortaleza da viagem de Juazeiro do Norte.



Fonte: fotografia produzida pelo pesquisador.

Por volta das 22h, os ônibus chegaram à escola em Fortaleza. Rapidamente, os brincantes desembarcaram e começaram a recolher seus pertences dos bagageiros. O cansaço era notório no rosto de todos – inclusive no meu. O clima de festa havia desaparecido por completo. Novamente, se formaram grupos para o retorno aos lares: aqueles que haviam deixado seus veículos na escola os pegaram, oferecendo carona aos que moravam próximo às suas casas; outros solicitaram carros por aplicativos de transporte, dividindo os custos; alguns foram sozinhos. Após um fim de semana intenso de apresentações, a chegada simbolizava não apenas o retorno a Fortaleza, mas também para as suas realidades cotidianas – a grande maioria dos integrantes voltariam ao trabalho no dia seguinte. Por outro lado, o retorno ao cotidiano também era marcado pelo anseio pelo próximo fim de semana, que levaria o espetáculo a novos lugares e a novos públicos – dispostos a fazer o que for preciso para assisti-los e registrar que o fizeram.

## 6. CONCLUSÕES

Ao longo de toda a temporada de 2024, acompanhei de forma próxima as atividades desenvolvidas pela quadrilha Junina Babaçu. Tive a oportunidade de dialogar com diversas pessoas, presenciar momentos de tensão, mas também de intensa emoção. Estive presente nos eventos, ensaios, reuniões, apresentações e até em uma viagem para Juazeiro do Norte, como descrito no segundo capítulo deste trabalho. Além disso, tive acesso a aspectos das vidas pessoais de alguns brincantes, ouvindo relatos de trajetórias distintas que se encontram e se entrelaçam nesse fazer coletivo. Para conseguir me inserir desta forma, a constância no campo foi essencial, mas, além disso, precisei também contribuir; realmente foi necessário colocar em prática o sentido de observação participante.

A pesquisa de campo se descontou como uma grande troca – para usar a dádiva como instrumento de reflexão mais uma vez. Como apontei na introdução deste trabalho, sou graduado em design-moda; foi exatamente daí que minha contribuição veio. João perguntou se eu poderia criar um dos figurinos da quadrilha e, a partir disso, meu contato tanto com a diretoria quanto com os brincantes se intensificou. Com isso, vivenciando de perto as realidades do grupo, percebi que refletir sobre essas múltiplas conjunturas que emergem do campo simbólico construído pela Junina Babaçu me permitiu aprofundar uma perspectiva da festa junina que, apesar de ser tão expressiva na cultura brasileira, ainda carece de debates. Estudar junto àqueles que se dedicam intensamente para fazer parte desses grandes espetáculos, ao mesmo tempo, revela uma conjuntura social complexa e, como afirma Maria Laura Cavalcanti (2018), colabora com reflexões sobre uma dimensão celebratória que se mostra vital em nossa experiência coletiva.

A abordagem do processo que escolhi utilizar como chave de compreensão da quadrilha junina, coloca em pauta uma visão de uma manifestação da festa junina não estática, de fluxo, constantemente negociada, reinterpretada e transformada pelas pessoas que as vivem. No meio junino, sobretudo quadrilheiro, há muito debate sobre tradição que, conforme Woodward (2005), diz respeito a uma tentativa de recuperar uma ideia de identidade cujas pessoas julgam estar se perdendo. Isso ocorre, conforme a autora, sempre que os coletivos se confrontam com uma espécie de crise identitária. Castro (2023), introduz essa discussão ao meio quadrilheiro apontando a tradição junina como resultado de um longo processo de institucionalização, iniciado pela Comissão Cearense de Folclore, fundada em 1948, que buscava estabelecer o

entendimento do que seria considerado tipicamente cearense e, se aproximando dos pensamentos de Barroso (2019), se consolidando com a política de editais do Estado.

O contexto da Junina Babaçu, uma quadrilha que tem como centralidade de seus fazeres a inovação e o constante tensionamento do sentido tradicional, ao ser vista a partir de seu processo, levanta reflexões sobre como a cultura junina e a sociabilidade que se constrói em torno do ambiente quadrilheiro estão passíveis de mudanças. Seus eventos, as interações e as sequências temporais, revelam algumas lacunas sobre as mudanças da manifestação, que vão se mostrando a partir dos conflitos, desorganizações, adaptações às rápidas transformações do entorno social e das relações de poder que se manifestam em um sentido mais amplo no movimento de que a quadrilha faz parte e também internamente. Assim, a conjuntura da Junina Babaçu atua como uma chave para compreender fenômenos sociais em sua dinâmica, se distanciando de uma visão estática tradicional.

A escolha de olhar para o campo por meio de uma etnografia “do fazer” desloca o foco da quadrilha para como se faz a quadrilha. Em meio aos conflitos por lugares, negociações entre pares, das estratégias de ascensão social interna e a constante fluidez dos brincantes, até a noção de tempo é ritualmente construída e manipulada pelo coletivo; estruturada pelo ciclo junino, que se repete anualmente, mas é ressignificada a cada novo tema. Diante desse contexto de constante mudança, os papéis ativos das pessoas na construção desses espaços sociais e culturais são essenciais. Os brincantes, por meio de suas performances e estratégias, negociam, contestam e reinventam as regras do grupo – embora as hierarquias trabalhem constantemente, especialmente na diferença entre diretores e brincantes.

Dessa forma, em conjunto com minha orientadora, João, Luna, Ícaro, Rafaelle, Silas, Fátima, Estrela, Rebeca, Mel, Sara, entre tantas outras que fizeram parte desse percurso, é que fui construindo e reconstruindo os caminhos que conduziram às reflexões aqui apresentadas sobre identidade coletiva e pertencimento entre os brincantes da Babaçu. Destaco, entretanto, que esta pesquisa, embora feita por múltiplas vozes, reflete uma parcialidade inerente ao trabalho etnográfico, conforme destacado por James Clifford (2016). Em última instância, ela é mediada pelas minhas próprias lentes que, em um processo artesanal – tal qual propõe Mariza Peirano (1995) –, foram inventando os caminhos que aqui trilhei. Diante do vasto mundo que se apresentou sob a forma de dados etnográficos, selecionei aqueles que dialogavam com o foco do trabalho, compondo uma espécie de mosaico que se totalizou neste texto.

Dessa forma, olhar para a feitura da quadrilha possibilitou uma compreensão sobre a festa junina que não se limitou a sua performance final, mas englobou todo o processo de produção bem como o próprio evento ritualístico. Com o detalhamento sobre o funcionamento de uma quadrilha junina de grande porte como a Junina Babaçu, alguns temas cruciais para o entendimento da manifestação junina foram se apresentando como as questões econômicas, micropolítica interna, a adoção de práticas empresariais tidas como “cultura popular”, como questões de gênero e sexualidade aparecem nesses contextos, o papel do tema para o desenrolar das práticas da quadrilha, dentre outros. Diante do campo de estudos sobre quadrilha junina que vem se desenvolvendo nos últimos anos, especialmente no campo das ciências sociais, essas reflexões podem se mostrar como frutíferas para outras reflexões e contribuir com avanços nesse campo de estudos.

De modo geral, nesta pesquisa, que teve como foco o processo de construção do espetáculo “Rogai por Nós”, apresentado em 2024 pela quadrilha Junina Babaçu, busquei, por meio de uma abordagem etnográfica, responder três questões centrais: quais elementos associados ao contexto de construção de espetáculo da quadrilha Junina Babaçu colaboram ou não com a adesão dos brincantes na formação de uma identidade coletiva, como proposto pelos responsáveis pelo espetáculo? Como esses elementos são produzidos e reforçados durante esse processo? Em que medida essa adesão se sustenta, considerando a rotatividade constante dos brincantes? Para responder a essas perguntas, tracei um caminho que começou com o ponto de chegada do processo da feitura da quadrilha, as apresentações competitivas; em seguida apresentei a construção da identidade coletiva do grupo e apresentação do processo de construção do espetáculo; logo depois expliquei, a partir da realidade de alguns brincantes, como esse processo é experimentado; e, por fim, o que significa pertencer à Junina Babaçu.

Para responder a essas perguntas, parti do mesmo lugar construído por Castro (2018): considero que a competição é um elemento estruturante da quadrilha. Esse teor competitivo opera de forma ativa criando um sentido de busca constante por excelência – inflado ainda mais pelo destaque competitivo e simbólico da Babaçu no universo das quadrilhas juninas –, refletindo-se constantemente nas atividades e condutas dos participantes do grupo. Com isso, a adesão dos brincantes à identidade coletiva da Junina Babaçu diz respeito a um processo complexo construído a partir de uma série de elementos que se entrelaçam durante a preparação do espetáculo e são diretamente atravessados pelo teor competitivo, que opera como centralidade no desenrolar da forma própria do grupo (marcado pelo reconhecimento, acúmulo simbólico, organização empresarial, etc.).

Assim, alguns elementos se mostraram fundamentais para a adesão dos brincantes a uma noção de identidade coletiva. O primeiro deles é a identidade de prestígio e exclusividade que se constrói na Junina Babaçu. Seu posicionamento como “a maior quadrilha do Brasil” coloca em jogo marcas de excelência e “profissionalismo” – que se apresentam tanto na perspectiva dos diretores, como na forma de engajar e perpetuar a imagem do grupo, quanto na dos brincantes, que precisam seguir os comandos e respeitar as hierarquias. Fazer parte da Junina Babaçu confere um status significativo no meio junino, o que atrai e faz com que os brincantes queiram estar ali, pois, em alguns casos, eles enxergam suas participações como investimento em seus próprios prestígios. Outro elemento descortinado pela pesquisa foi o próprio processo ritual de construção do espetáculo. O conjunto de eventos e ensaios se mostrou como um longo ritual de preparação que, embora passasse a fazer parte do cotidiano das identidades de brincantes dos dançarinos, criam uma experiência compartilhada intensa e forjam um sentimento de coletividade.

A adesão também foi permeada por uma complexa rede de trocas materiais e simbólicas, especialmente nos acordos entre os pares de dança. Nela os cavalheiros investem financeiramente em suas damas em troca da possibilidade de dançar e ascender na hierarquia do grupo, criando laços de obrigação mútua ao mesmo tempo que as afetividades vão se constituindo e sustentam a permanência dos brincantes. Outro elemento vem do próprio ambiente competitivo em que a quadrilha se insere: a rivalidade. A identidade da quadrilha tem como um dos pontos centrais a oposição a outros grupos. A rivalidade constante reforça a fronteira que existe entre um “nós” e os “outros”, unindo os membros em torno de um objetivo comum: vencer e se permanecer sendo “a melhor quadrilha do Brasil”. As práticas compartilhadas também colaboram fortemente com a adesão à identidade coletiva. O uso obrigatório da camisa temática, as coreografias padronizadas, as orações coletivas e o grito de guerra, por exemplo, são marcadores que unificam o grupo visual e simbolicamente, reforçam o sentido de pertencimento.

Sobre a forma como os elementos são produzidos e reforçados, os ensaios se mostraram como o principal espaço. Os discursos oficiais, realizados pela diretoria da quadrilha, são uma das principais formas de como isso ocorre. O presidente e os coreógrafos constantemente fazem falas para injetar os valores do grupo, como a necessidade de “profissionalismo” e o “respeito à instituição”. Essas falas são acompanhadas de elementos que frequentemente lembram aos brincantes do status da quadrilha e da responsabilidade que carregam. Esse compromisso se materializa especialmente na disciplina corporal que os brincantes precisam ter. Assim, os

ensaios surgem como o campo que impõe uma certa disciplina rigorosa sobre os brincantes. A repetição exaustiva das coreografias e a correção minuciosa dos gestos servem para aprimorar a técnica e homogeneizar – na medida do possível – o grupo, inserindo uma identidade que se materializa na forma específica de se dançar na Junina Babaçu.

A hierarquização do espaço a partir da competição por lugares de destaque nas filas da quadrilha também se mostrou como um elemento importante na produção de elementos associados à identidade coletiva. Essa competição ocorre intensamente durante os ensaios, reforçando a hierarquia interna e a centralidade do mérito (ou das estratégias ativamente traçadas) como valor do grupo. Junto a isso, a imersão no universo temático também aparece como um momento importante nos fazeres da quadrilha. Os diretores utilizam momentos nos ensaios para imergir os brincantes na temática do ano (no caso, o Círio de Nazaré). Isso é feito por meio de exercícios específicos, músicas e explicações que constroem pouco a pouco um universo simbólico compartilhado e exclusivo daquela temporada.

Esse universo criado, além de sustentar as atividades da temporada (cenários, roupas, músicas, passos, etc.) criando um senso de temporalidade própria, ele também se insere na própria história da quadrilha e ganha um sentido de marcador temporal para a temática em um sentido mais amplo: o ano do Círio. Além disso, são nas dinâmicas de socialização que acontecem nos intervalos dos ensaios, nos encontros informais de “curtição” e também durante o período de apresentações, quando os laços afetivos se fortalecem, as alianças se formam e a identidade do grupo é vivida e negociada de forma mais orgânica nas “panelinhas”. Esses momentos funcionam como uma linha que costura todas as atividades que compõem a experiência de brincante; tudo ocorre em torno dos laços que se constroem.

Sobre a adesão da identidade coletiva diante da rotatividade constante dos brincantes, a realidade vivida pela Junina Babaçu mostrou que se trata de algo condicional que se sustenta enquanto os brincantes percebem que o retorno simbólico supera o alto custo de participação. Inicialmente, essa adesão se mantém porque o grupo “retribui” o investimento dos brincantes com visibilidade, reconhecimento e o status de pertencer à “melhor quadrilha”. A sensação de ser admirado por um grande público, de ser reconhecido por outros quadrilheiros e de fazer parte de algo grandioso opera como o principal “pagamento” por todos sacrifícios realizados para estar ali. Os vínculos afetivos novamente aparecem como âncoras, especialmente a partir das fortes ligações com os pares e com o grupo de amigos, servindo como um poderoso fator de retenção, tornando a decisão de sair da quadrilha mais difícil.

A quebra da adesão, ou desistência, ocorre especialmente quando os brincantes não obtêm o retorno esperado, como conseguir um bom lugar nas filas, por exemplo. Algumas outras situações, como não conseguir arcar com os custos financeiros, físicos ou emocionais, ou conflitos entre a identidade de brincante e outras identidades de suas vidas (trabalho, família, etc.), também fazem com que os brincantes passem a não aderir a identidade da quadrilha. Com isso, a alta rotatividade se mostrou parte intrínseca do fazer quadrilheiro; em vez de enfraquecer a identidade do grupo, ela a torna fluida. A cada ano a quadrilha consegue absorver novos membros, moldá-los aos seus valores centrais, ao mesmo tempo que é moldada pelas suas formas específicas de vivenciar a manifestação, garantindo a perpetuação do fazer, suas mudanças e atualizações, ao mesmo tempo que garante a perpetuação de sua imagem e, no caso da Babaçu, seu lugar de destaque no cenário junino.

Para pensar sobre a identidade da Junina Babaçu, no entanto, é necessário diferenciar como ela é vista pelos dirigentes e pelos brincantes. A visão dos diretores é símbolo do discurso oficial que a considera como uma construção estratégica e profissional, focada em manter o status e a hegemonia do grupo no cenário competitivo. Essa visão se manifesta por meio de uma noção de identidade como marca de excelência, guiado pelo discurso de ser “a maior quadrilha do Brasil”; profissionalismo e organização empresarial, cuja cobrança constante é uma forma de garantir que o “produto final” – o espetáculo – seja de alta qualidade e mantenha a reputação da “marca”; e como um projeto a ser executado, enxergando a identidade como algo que eles criam e planejam e que os brincantes têm o dever de executar com disciplina e perfeição.

Por outro lado, na perspectiva dos brincantes, a identidade se mostra como uma experiência vivida e um recurso a ser utilizado para fins pessoais, sociais e emocionais. Eles internalizam o discurso de “ser a melhor”, mas o ressignificam a partir de suas próprias vivências. Isso se dá por meio de uma percepção de status pessoal, que confere visibilidade e reconhecimento dentro e fora do meio junino; vínculo afetivo, na qual a participação é motivada por amizades, herança familiar ou um sentimento de lealdade e pertencimento que transcende a competição; um “produto” a ser vestido, como apontado por Estrela, no qual os brincantes conscientemente “vestem” a identidade construída pelos diretores porque ela lhes confere o status e a exclusividade que desejam; ou como um investimento, em que sua adesão à identidade é condicional ao retorno recebido. Assim, enquanto os diretores criam uma identidade institucional baseada no sucesso e profissionalismo, os brincantes a vivenciam e a

utilizam como capital simbólico que lhes proporciona status, afeto e uma identidade própria de brincante.

A partir disso, algumas questões teóricas também foram se desenvolvendo conforme a pesquisa caminhava. A primeira delas diz respeito à ideia de reversão de status, que acontece, pois, muitos brincantes são oriundos de bairros periféricos de Fortaleza e experimentam, assim como relatado por Turner (1974), uma elevação temporária de status. Durante as apresentações, eles se tornam o centro das atenções, são tratados como celebridades, ganham fãs, recebem presentes e são ovacionados por multidões de pessoas que lotam os festivais para vê-los. Essa, embora faça parte de suas identidades de brincantes, é uma clara inversão em relação às suas realidades cotidianas. No entanto, essa inversão não é o que Victor Turner denomina antiestrutura espontânea, pelo contrário, ela é um produto arduamente conquistado por meio de altos investimentos financeiros, submissão a uma estrutura rígida marcada pelo “profissionalismo”, hierarquias, pela exaustão física e mental dos ensaios e pela competição interna.

Outra questão se fez em torno do possível tensionamento que a fluidez identitária poderia causar na noção de ritual como dispositivo de coesão. Nesse sentido, o contexto da Babaçu mostrou que o grupo não se baseia na estabilidade de seus membros, mas sim na força de sua “comunidade imaginada”, no sentido formulado por Benedict Anderson, e na validação de seu processo ritual. A identidade coletiva é central na realidade da quadrilha, a lealdade dos brincantes não se constrói de forma direta a outras pessoas (devido a fragmentação interna e a quantidade de pessoas que compõem o grupo, algumas mal se conhecem), mas com a instituição e sua identidade de “melhor quadrilha do Brasil”. É essa identidade forte e desejada que se faz central nas dinâmicas do grupo.

Assim, o ritual de construção do espetáculo (festas, ensaios, etc.) opera como um poderoso mecanismo que socializa e integra os novos brincantes a cada temporada, inserindo-os em um sistema de regras, valores e práticas guiadas pelos diretores do grupo. Nesse espaço, a busca por status e diferenciação, que gera competição e conflitos, coexiste com uma profunda dimensão afetiva. Os laços criados dentro das “panelinhas”, a relação de interdependência com o par de dança e as constantes emoções compartilhadas se tornam fundamentais para a experiência. A afetividade e a disputa não são opostas, elas acontecem mutuamente a partir do momento em que o brincante passa a fazer parte da quadrilha e se alimentam mutuamente na construção do sentimento de pertencimento.

Com isso, entendo que os problemas iniciais que motivaram a pesquisa foram respondidos, ao mesmo tempo que trouxeram contribuições com os debates realizados sobre a quadrilha junina e sobre o ambiente festivo em que ela se encontra a partir de uma visão interna que coloca em pauta os desafios, regras, tensões e agências dos próprios participantes em um grupo situado em um local privilegiado de poder no meio quadrilheiro. Diferente das abordagens realizadas por Barroso (2019) e Castro (2018; 2023), que focaram suas análises no ambiente em que a quadrilha se faz, o “campo junino” – embora tenham olhado também para a situação interna de alguns grupos – como um espaço de disputa política; a forma que decidi olhar para a Junina Babaçu foi de dentro, como o próprio foco em que ocorre um complexo ritual em que a identidade e o pertencimento são forjados cotidianamente. O diferencial aqui está na análise da “feitura” como o principal *lócus* da experiência.

Como posto anteriormente, a ideia não é trazer uma resposta única e definitiva para as questões, mas apresentar caminhos que possam ser utilizados para tal. Dessa forma, durante a construção desta dissertação, outras possibilidades de caminhos de pesquisas também foram se apresentando, como, por exemplo, entender o cenário de quadrilhas de pequeno e médio porte, podendo revelar se o “profissionalismo” e a organização empresarial são exclusivos de grandes grupos como a Babaçu; expandir o contexto geográfico, estudando de forma processual quadrilhas do interior do Ceará, buscando entender como se dão as relações com a comunidade, as fontes de financiamento e como as pressões competitivas se diferenciam da realidade vivida em uma quadrilha como a Junina Babaçu; entender como quadrilhas que fogem de um sentido “estilizado” são pensadas e vividas em termos de valores, organização social e motivação. Além disso, alguns outros temas também foram surgindo, como o universo do público e dos fãs que lotam as apresentações, a rede de fornecedores e suas relações com a quadrilha, as mídias juninas e seu papel na competição.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Adriana. Potencial urbanístico e representatividade social do Bom Jardim tem contribuído para o desenvolvimento da Capital. **Câmara Municipal de Fortaleza**, 2023. Disponível em: <<https://www.cmfor.ce.gov.br/2023/09/14/potencial-urbanistico-e-representatividade-social-do-bom-jardim-tem-contribuido-para-o-desenvolvimento-da-capital/>>. Acesso em: 31 abril de 2025.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: companhia das letras, v. 305, 2008.

BARROSO, Hayesca Costa. "Dança Joaquim com Zabé, Luiz com Iaiá, dança Janjão com Raqué e eu com Sinhá": a espetacularização da festa e o caráter performativo do gênero nos festejos. 2019. 169f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza, 2019.

BAUMAN, Richard. BRIGGS, Charles. **Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social**. Revista Ilha, vol. 8, n. 1 e 2, Florianópolis, 2008.

GODBOUT, Jacques T.; CAILLÉ, Alain. **O espírito da dádiva**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O Trabalho do Antropólogo**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CARDOSO, Ruth C. L. **A aventura antropológica**: teoria e pesquisa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARVALHO, Mário. “**Travesti**”, “**mujer transsexual**”, “**homem trans**” e “**não binário**”: interseccionalidades de classe e geração na produção de identidades políticas. Cadernos Pagu, n. 52, p. e185211, 2018.

CASTRO, Jânio Roque Barros de. **Da casa à praça pública**: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano. Salvador: EDUFBA, 2012.

CASTRO, Thiago Silva de. **Política das relações quadrilheiras**: um estudo a partir da experiência do grupo competitivo Estrela do Luar, em Sobral/CE. 2018. 271f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

CASTRO, Thiago Silva de. “**São João de cores, esse show vai começar!**”: gênero, sexualidade e vivências LGBTQI+ no contexto da festa junina cearense. Orientador: Antônio Cristian Saraiva Paiva. 2023. 284 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O ritual e a brincadeira:** rivalidade e afeição no bumbá de Parintins, Amazonas. Mana, v. 24, n. 1, p. 9-38, 2018.

\_\_\_\_\_. **Drama, Ritual e Performance: A Antropologia de Victor Turner.** Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2020.

CHIANCA, Luciana de Oliveira. **A Festa do interior.** São João, migração e nostalgia em Natal no século XX. Rio Grande do Norte. EDUUFRN, 2006.

\_\_\_\_\_. **Quando o campo está na cidade:** migração, identidade e festa. In: Sociedade e cultura. Goiânia: UFC.v.1, p. 45-59, jan./jun. 2007.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. **A Escrita Da Cultura:** Poética e Política da Etnografia. 1986. Rio de Janeiro, EduERJ, 2017.

Cruz, Danielle Maia. **Sentidos e significados da negritude no Maracatu Nação Iracema.** 2008. 342f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza-CE, 2008.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis:** para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

EVANS-PRITCHARD, Edward E. **Os Nuer** – uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

GENNEP, Arnold van. A. **Os Ritos de passagem.** Petrópolis: Vozes, 2011.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis, Vozes, 1975.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tupy Kurumin, 2006.

\_\_\_\_\_. **Quem precisa de Identidade?** Em: SILVA, Tomaz Tadeu. Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. 7ª Edição. Petrópolis, RJ. Vozes, 2007.

HUBERT, Henri. **Estudo sumário da representação do tempo na religião e na magia.** São Paulo: Edusp, 2016.

MATOS, Francisco Breno Guedes. **A influência da moda na constituição e construção da quadrilha junina moderna** – Análise do espetáculo da quadrilha Ceará Junino no ano 2019. 2020. 172 f. Monografia (Graduação em Design-Moda) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

MENEZES NETO, Hugo. **O balançê no arraial da capital:** quadrilha e tradição no São João do Recife. Recife: ed. do Autor, 2009.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social:** Teoria, método e criatividade. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

NOLETO, Rafael da Silva. **Brilham estrelas de São João:** gênero, raça, e sexualidade em performance nas festas juninas de Belém – PA.2016.351f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, São Paulo, 2016.

ORTNER, Sherry. **Teoria na antropologia desde os anos 1960.** Revista Mana, n.17, v.2. 2011.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

\_\_\_\_\_. **O dito e o feito.** Relume-Dumará: Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. **Etnografia não é método.** Horizontes antropológicos, Porto Alegre, 2014.

PEREZ, Léa Freitas. **Festa, religião e cidade:** corpo e alma do Brasil. Porto Alegre: Medianiz, 2011.

\_\_\_\_\_. **Do Lazer à Festa:** Em Questão o Solo Epistêmico da Modernidade Ocidental. LICERE - Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, 2009. DOI: 10.35699/1981-3171.2009.876. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/licere/article/view/876>. Acesso em: 21 abr. 2024.

SILVA, Juliana Hermenegildo da. **Quadrilha Junina Babaçu:** processos folkcomunicacionais, identidade e representações culturais. 2017. 97f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

SILVA, Wagner Gonçalves da. **O Antropólogo e sua magia:** trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

TURNER, Victor. **O processo ritual:** estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

\_\_\_\_\_. **Dramas, campos e metáforas:** ação simbólica na sociedade moderna. Niterói: Universidade Federal de Fluminense, 2008.

\_\_\_\_\_. **Do ritual ao teatro.** A seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MEIRA, Vanessa Belmiro dos Santos et al. **Transformando o São João:** montagem e passabilidade de gênero na quadrilha junina. 2023.

WOODWARD, Kathry. **Identidade e diferença:** uma introdução teórica e conceitual. Em: SILVA, Tomaz Tadeu. Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. 7ª Edição. Petrópolis, RJ. Vozes, 2005. p. 7-72.

**ANEXO 1 – TABELA DE INFORMAÇÕES SOBRE OS INTERLOCUTORES**

<b>Nomes</b>	<b>Idade</b>	<b>Profissão</b>	<b>Lugar no mapa</b>	<b>Posição no ranking de IDH do bairro que vive</b>
João	49	Professor	Presidente	104
Ícaro	27	Designer de interiores	5º fila	86
Rafaelle	38	Gerente	6º fila	Vive em outro município
Silas	26	Assistente administrativo	3º fila	81
Fátima	24	Assistente administrativo	Rainha da quadrilha	Vive em outro município
Luna	34	Assessora parlamentar	5º	30
Estrela	34	Artista	10º	Vive em outro município
Rebeca	27	Psicóloga	4º	69
Mel	29	Assistente administrativo	2º	Vive em outro município
Sara	32	Cabeleireira	2º	1