Rafael da Silva Noleto

Poderosas, divinas e maravilhosas: o imaginário e a sociabilidade homossexual masculina construídos em torno das cantoras de MPB.

Dissertação de Mestrado

Belém, Pará

2012

Rafael da Silva Noleto

Poderosas, divinas e maravilhosas: o imaginário e a sociabilidade homossexual masculina construídos em torno das cantoras de MPB.

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Cristina Donza Cancela.

Belém, Pará

2012

Poderosas, divinas e maravilhosas: o imaginário e a sociabilidade homossexual masculina construídos em torno das cantoras de MPB.

Rafael da Silva Noleto

A Banca Examinadora dos trabalhos de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em _____ de _____ de _____ considerou o candidato Rafael da Silva Noleto _____.

_____

Prof.ª Dr.ª Cristina Donza Cancela (Orientadora – UFPA)

_____

Prof.ª Dr.ª Laila Andresa Cavalcante Rosa (Examinadora Externa – UFBA)

_____

Prof. Dr. Ernani Chaves (Examinador Interno – UFPA)

_____

Prof.ª Dr.ª Jane Felipe Beltrão (Examinadora Suplente - UFPA)

Dedico esta dissertação à minha mãe, Humbertina, de quem herdei a coragem; ao meu pai, Pedro, de quem herdei a música; ao Marcus Negrão, por continuar iluminando meus sonhos; ao Ronald Bergman (in memorian), por me mostrar outras "músicas"; à Gal Costa, que me ensinou a cantar; a Jorge Amado, Nelson Rodrigues e Claude Lévi-Strauss, por me ensinarem a escrever; a todos os fãs de todas as cantoras, por me ensinarem a respeitar.

“Como a matemática ou a música, a etnografia é uma das raras vocações autênticas. Podemos descobri-la em nós, ainda que não nos tenha sido ensinada por ninguém” (Lévi-Strauss 1996 [1955]: 53).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e às “deusas” que possibilitaram a existência deste trabalho.

Sou imensamente grato a todos os “meninos” que aceitaram fazer parte, na condição de meus interlocutores, desta pesquisa. Sintam-se homenageados!

À minha mãe, Humbertina, por ser meu anjo da guarda incondicional e por compreender, ao seu modo, a necessidade deste árduo processo de reflexão intelectual ao qual me submeti.

Ao Marcus Negrão por ser o maior guardião de meus segredos, de meus sonhos, inseguranças, verdades, mentiras, planos e desvarios. Agradeço pelas contribuições inestimáveis a muitas reflexões que tive ao longo de toda a concepção deste texto e, sobretudo, pelo companheirismo de tantos anos, pela paciência inesgotável e por sua predisposição a tornar melhor toda e qualquer experiência de vida.

À minha orientadora, Cristina Donza Cancela, pelo frescor sagitariano e pela competência antropológica tão necessários para a produção de um trabalho desta natureza; pelos desafios que me estimulou a encarar; pelo respeito à minha liberdade de pensamento e por ser minha “iniciadora” neste mundo dos estudos de gênero e sexualidade.

À Edna Alencar por ter me apresentado a Antropologia Social vista por seus olhos, pelo interesse que manteve, desde que nos conhecemos, por minha pesquisa e, finalmente, pelas contribuições (e muitas sugestões bibliográficas) relevantes em minha banca de qualificação e nos diálogos em sala de aula.

Ao Ernani Chaves pelas contribuições na banca de qualificação deste trabalho, pelo entusiasmo em relação ao progresso desta pesquisa, por ter me apresentado ao universo analítico de Michel Foucault e, obviamente, por suas observações sempre bem humoradas em nossas conversas pelos corredores da Universidade.

À Laila Rosa, amiga querida e etnomusicóloga “antenada” aos debates contemporâneos sobre gêneros e sexualidades, por ter aceitado o convite para avaliar este trabalho, pelas preciosas dicas bibliográficas ao telefone e pela doce companhia na Festa de Iemanjá, em Salvador.

À Laura Moutinho, com quem dividi algumas certezas e inseguranças. Sou grato pelos diálogos produtivos e pela leitura atenciosa (e qualificada) de fragmentos do meu trabalho quando ele ainda estava em processo de construção.

À Jane Beltrão pelos valiosos ensinamentos metodológicos e pela atenção criteriosa dada à forma de construir textos antropológicos.

À Denise Schaan, atual coordenadora do curso, por me proporcionar o conhecimento de outros fascinantes campos da Antropologia.

À Lívia Negrão, minha orientadora na graduação em Música, amiga queridíssima, por ter me mostrado o universo – com o qual hoje tenho total identificação – da Antropologia.

À Eliana Câmara Cutrim, professora na graduação, amiga, "mãe" e grande pianista com quem tive o privilégio de dividir o palco tantas vezes, sou grato pela torcida sincera e por toda a sua ajuda no início de minha vida profissional.

À Valdecíria Lamêgo, minha professora na graduação e chefe imediata em meu trabalho na Universidade do Estado do Pará, pela generosa compreensão canceriana em relação a todas as minhas ausências. Aos colegas de trabalho Mauro Reis, Thanissy Valles, Leide Moraes, Shirlene Gaia e Jean Gomes por "segurarem a onda" durante minhas ausências.

À Luciana Ribeiro da Cruz (mais conhecida como "a apegada a Iemanjá"), amiga para todas as horas, por ter me ajudado em importante etapa de minha vida durante este processo de conquistas e por ouvir um pouco dos meus sonhos. Agradeço ainda ao Gerson Neto, esposo de Luciana, por concordar com tudo isso.

À Ana Maria Castro, minha professora na graduação e amiga pessoal, por ceder seu recanto em Salvador para que eu participasse de dois congressos importantes para minha formação intelectual.

Ao Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, por ter participado, indiretamente (mas fundamentalmente), do meu processo de ingresso na Pós-Graduação em Antropologia e por ter me apresentado alguns dos interlocutores com quem convivi durante o trabalho de campo que rendeu esta etnografia.

Ao Ramon Reis, jovem antropólogo e amigo, por ter participado de forma tão próxima deste meu processo de formação, compartilhando leituras, impressões e ouvindo meus êxitos e queixas.

Ao Edyr Batista de Oliveira Júnior, meu primeiro amigo neste programa de Pós-Graduação, que, sendo “filho” da mesma orientadora, compartilhou comigo algumas experiências e disciplinas em comum.

À Manuela Corral, também “filha” da mesma orientadora, por “viajar” comigo em direção à Alta Birmânia.

Ao Milton Ribeiro da Silva Filho, pelas conversas super produtivas e dicas de leitura em nossos encontros apressados pelos corredores da UFPA.

A Milena Claudino, por me apresentar a um dos interlocutores presentes nesta pesquisa.

À Cláudia Melo por me proporcionar agradáveis momentos de conversa antes e depois das aulas de Antropologia e também por deixar nossas salas mais limpas e mais aconchegantes para as nossas aulas.

À Cléo Ferreira, secretária deste Programa de Pós-Graduação, por nossos diálogos engraçadamente sem nexo em nossa convivência cotidiana.

A todos os colegas de curso, por transformarem este “rito de passagem” numa experiência mais agradável.

Poderosas, divinas e maravilhosas: o imaginário e a sociabilidade homossexual masculina construídos em torno das cantoras de MPB.

Resumo

Esta pesquisa aborda, sob o ponto de vista da Antropologia, o imaginário e a sociabilidade homossexual que são construídos em torno das cantoras pertencentes à Música Popular Brasileira. Dessa forma, este trabalho se dedica a analisar quais os significados subjacentes às noções de "poder", "divindade" e "*glamour*" frequentemente atribuídas por fãs homossexuais às cantoras brasileiras de sua preferência. Este texto etnográfico aborda ainda outros aspectos relativos à construção de processos de performatividade de gênero e às relações de caráter afetivo, sexual e social que estes fãs homossexuais desenvolvem a partir do compartilhamento de um gosto musical em comum por cantoras.

Palavras-chave: Homossexualidade masculina; Cantoras brasileiras; Música Popular Brasileira.

Powerful, divine and wonderful: male homosexual's imaginary and sociability built around the brazilian female singers of MPB.

Abstract

This research addresses, from the point of view of Anthropology, the imaginary and the homosexual sociability that are built around the female singers belonging to Brazilian Popular Music. Thus, this work focuses on analyzing the meanings that underlying notions of "power", "divinity" and "*glamour*", often attributed by gay fans to your favorite brazilian female singers. This ethnographic text also addresses other aspects related of the process of a gender performativity construction and the affective, social and sexual relationship that gay fans develop from the sharing of musical tastes in common for female singers.

Key-words: Male homosexuality; Brazilian female singers; Brazilian popular music.

Lista de Figuras

Figura 1: Localização geográfica do Parque da Residência 239

Figura 2: Localização geográfica da Estação das Docas. 240

Figura 3: Trajeto da Transladação e do Círio de Nazaré. 241

Figura 4: Trajeto entre a casa de meus interlocutores e a Praça da República. 242

Figura 5: Trajeto feito para acompanhar a Transladação. 243

Figura 6: Local de realização da Festa da Chiquita. 244

Figura 7: Bolo de aniversário com imagem de Fafá de Belém. 245

Figura 8: Copo personalizado utilizado no aniversário de Tamba-tajá. 246

Lista de Quadros

Quadro 1: Perfil dos interlocutores 31

Quadro 2: Relação "cantora x corpo" 52

Sumário

Introdução 12

|Poderosas| 22
Ouvindo vozes ou “Nós somos apenas vozes” 23
Poderosa por quê? 41
Influências mútuas 68
“Sutis Diferenças” ou Da percepção das sexualidades na relação fã-idolo 88

|Divinas e Maravilhosas| 96
Uma divindade no palco 97
“Dai-nos a bênção, bondosa Senhora de Nazaré!” 125
Maravilhosa como assim? 152

|“Quero ficar no teu corpo feito tatuagem”| 155

|“... É tudo somente sexo e amizade”| 185

|Considerações finais e outras mumunhas mais...| 230

|Anexos| 238

|Referências| 247

Introdução

Esta dissertação é uma "fantasia". Explico. "Fantasia", em música, significa "peça instrumental de estrutura livre" (Hodier 2002: 36). A partir do século XIX, a forma musical denominada como "fantasia" passou a designar obras composicionais que davam novos arranjos a obras musicalmente muito conhecidas pelo público apreciador de música. Este é o desafio ao qual me propus: interpretar meu campo etnográfico, tentando construir novos arranjos teóricos a partir de um diálogo com obras antropológicas já conhecidas e, em geral, não voltadas para a discussão dos aspectos sociais da música.

Sou um cantor. Sou um cantor homossexual. Esta minha autodefinição, acrescida de minha formação acadêmica em música e sendo combinada com minha inserção no universo da antropologia, diz muito acerca do lugar de onde falo, dos interesses que manifesto e dos problemas que desejo abordar nesta pesquisa. Problematizar o fenômeno musical em seus aspectos sociais é também uma outra forma de fazer música. Portanto, acredito que, de alguma maneira, eu esteja agora compondo, ou pelo menos arrumando fragmentos, sobrepondo texturas, combinando sons, harmonizando timbres, como que tomando a liberdade de me posicionar feito um arranjador, aquele que – como se diz no *métier* musical – "prepara a cama pro cantor deitar e rolar". Sendo assim, esses fragmentos, texturas, sons e timbres sobre os quais tenho me debruçado são apenas os termos, os discursos, as vivências e as vozes de meus interlocutores. Quem "canta" são eles. Ao mesmo tempo em que "cantam", compõem essa obra junto comigo e, de algum modo, suas vozes são organizadas por minha regência. Ainda assim, no meio de tantas vozes, posso ouvir minha própria voz, meus próprios enunciados que funcionam como um fio condutor a perpassar toda essa experiência, ligando cada "nota musical" isolada, tentando encontrar pontos de convergência entre tantos timbres díspares, dissonantes, mas nos quais consigo enxergar uma estranha harmonia que, diante de minha escuta, obtém um sentido inteligível.

Esta não é uma pesquisa sobre cantoras da música popular brasileira. As estrelas não são elas. Nenhuma delas é o fim, mas o meio pelo qual consigo chegar até o cerne deste trabalho: as experiências de homens homossexuais que organizam parte de sua vida social a partir de sua relação íntima com um ícone feminino na música popular brasileira. Os movimentos musicais brasileiros são geralmente estudados nos cursos de música em função de seus compositores – a maioria homens, provavelmente

heterossexuais –, sendo o âmbito da interpretação posicionado em segundo plano, como uma atividade menor, quase indigna de um olhar acadêmico atencioso – embora haja uma tendência atual de mudança quanto a este aspecto. E mesmo sendo eu um compositor que hoje tem condições de registrar, por próprio punho, suas intenções composicionais em partitura, meu ingresso no mundo da música se deu pelas vias do canto e, assim, o olhar que mantenho em direção à música será sempre, primeiramente, o olhar de um intérprete.

E foi sob essa ótica que minha pesquisa nasceu, anteriormente, com o intuito de realizar uma abordagem crítica do Tropicalismo a partir da figura feminina de Gal Costa, enfatizando sua ligação com o público homossexual na transição entre as décadas de 1960 e 1970. O principal objetivo era analisar a percepção que homens homossexuais, na faixa etária compreendida entre 50 e 60 anos, tinham acerca da atuação performática de Gal Costa, de sua construção como *persona* pública, do uso do corpo na produção da *performance* e das interfaces existentes entre música e sexualidade dentro do movimento tropicalista.

Dois principais fatores contribuíram para que minha pesquisa fosse reorientada para outros rumos: em primeiro lugar, a impossibilidade de fazer o trabalho de campo em São Paulo (lócus de deflagração do Tropicalismo e onde possuo considerável número de interlocutores que atenderiam à demanda específica desse trabalho), e, em segundo lugar, as leituras antropológicas às quais fui sendo apresentado ao longo do curso de Mestrado em Antropologia. Devo admitir que, ao ler a introdução escrita por Roberto DaMatta (1983) como apresentação de uma coletânea de textos do antropólogo Edmund Leach (Coleção Grandes Cientistas Sociais), passei a refletir sobre meu próprio interesse em realizar uma etnografia na qual Gal Costa fosse um elemento central para discutir relações entre música e sexualidade. De acordo com DaMatta (1983), pesquisadores como Firth, Fortes, Evans-Pritchard e Victor Turner, estão associados, quase totemicamente e respectivamente, com os *Tikopia*, os *Tallensi*, os *Nuer*, os *Ndembu*. Isto é, permanecem associados às sociedades nas quais realizaram suas investigações e, consequentemente, às teorias que produziram a partir da vivência etnográfica com esses povos. Em contraponto, Gluckman, Lévi-Strauss e Leach são antropólogos muito mais diretamente associados às teorias que produziram para, em seguida, pensarmos nas sociedades em que estiveram. Meu desejo era não estar associado somente à Gal Costa (pois já havia produzido trabalhos anteriores a seu

respeito), mas a todo um complexo de ideias que me permitissem pensar numa teoria muito maior que unificasse discursos aparentemente distanciados.

Leach (2001), de certa forma, facilitou minha procura por um caminho nesta direção. Partindo de suas contribuições teóricas no sentido de que ele reconhecia diversidades e instabilidades nas organizações dos mais variados grupos sociais, mas que, por outro lado, acreditava que "o mesmo padrão estrutural pode aparecer em qualquer tipo de sociedade", tendo um claro objetivo de "discernir possíveis padrões gerais nos fatos específicos de etnografias particulares" (Leach 2001: 23-27), cheguei à conclusão de que seria mais instigante buscar identificar padrões estruturais representativos das ideias de "poder", "divindade" e "*glamour*" frequentemente atribuídas à grande maioria das cantoras reverenciadas pelo público homossexual, considerando, obviamente, a diversidade de cantoras de que dispomos no Brasil e as idiossincrasias de cada uma delas. Cada intérprete possui características peculiares e que as diferem umas das outras, segmentando assim os seus públicos. Porém, apesar da diversidade de fatores que constituem a imagem pública das cantoras e da instabilidade e subjetividade envolvida nesses fatores quando percebidos por seus públicos, há aspectos estruturais que possibilitam aos diferentes espectadores homossexuais a atribuição, a cada uma delas, de características que remetem a noções de "poder", "divindade" ou "*glamour*", conformando-as em modelos que orientam tanto a percepção que seus fãs têm ao seu respeito quanto o posicionamento desses mesmos fãs nos grupos sociais homossexuais em que estão inseridos.

Fazendo as devidas adaptações dos postulados de Leach (2001) ao contexto de minha pesquisa, percebi que poderia ampliar minha observação no sentido de encontrar padrões estruturais que são acionados por homens homossexuais para designar suas cantoras prediletas; para elevá-las à condição de "rainhas", "deusas" e "divas"; para elegê-las como ícones de uma grande parcela de homossexuais que se identificam com a musicalidade dessas artistas. Sendo assim, iniciei o delineamento desta pesquisa que apresento agora, considerando a possibilidade de ingressar numa "busca de invariantes ou de elementos invariantes entre diferenças superficiais" (Lévi-Strauss 1978: 16) ao trabalhar com diversas cantoras brasileiras que povoam o imaginário homossexual masculino e que são constituídas, por esses próprios homossexuais, como um importante fator de sociabilidade em suas vidas cotidianas.

A partir da ampliação de possibilidades, iniciei o acionamento dos filtros necessários para facilitar meu encontro tanto com o objeto de estudo quanto com os

interlocutores que pudessem colaborar com a construção dessa análise à qual me propus. Meu principal objetivo foi trabalhar com o impacto social da música brasileira, mas não um impacto estritamente politizado, geralmente analisado quando se aborda a música nacional produzida durante a Ditadura Militar no Brasil. O impacto de que falo é um impacto que se estende às políticas comportamentais do cotidiano, que se revela na vida íntima das pessoas, em suas relações familiares, em seus encontros afetivo/sexuais, em suas *performances* de gênero, em suas escolhas profissionais e em suas vidas sociais como um todo. O foco deste trabalho é a investigação das representações que são ativadas e se tornam responsáveis por colocar uma determinada cantora na vida íntima de um homem homossexual.

Eu também cultivei um desafio: o de trabalhar com cantoras brasileiras, tendo em vista que seria muito mais fácil realizar esta pesquisa a partir da obra de cantoras internacionais, voltadas para a música *pop* e estrategicamente envolvidas em projetos destinados a satisfazer as demandas de um público homossexual. O cenário brasileiro guarda um "não dito", ao passo que, internacionalmente no cenário *pop*, percebe-se um "explicitar" de estratégias de *marketing*, uma clara rivalidade entre os fãs de cantoras diferentes e uma associação mais verbalizada entre essas cantoras e a homossexualidade de seus fãs. No Brasil, tanto as estratégias de *marketing* quanto as rivalidades entre fãs e associação dessas cantoras com o universo homossexual existem, porém são menos óbvias aos olhos do grande público. Há, também, dois outros fatores importantes que contribuíram para que meu olhar se voltasse para a música brasileira: minha própria relação com essas cantoras em meu cotidiano musical e o fato de que essas mulheres não produziram álbuns nem empreenderam seus *shows* pensando em conquistar um público homossexual. Elas, simplesmente, foram eleitas como ícones pelos seus seguidores homossexuais que, em geral, as qualificam como "poderosas", "divinas" e "maravilhosas". O mesmo acontece com as cantoras de *jazz* ou de ópera – frequentemente mencionadas, por homossexuais, como "ídolos" – com as quais eu também poderia trabalhar, mas que foram excluídas desta abordagem por minha convicção de que a música popular brasileira ainda carece de problematizações que abandonem (pelo menos parcialmente) aspectos puramente musicais ou factuais para se ocupar de aspectos sociais vinculados ao fenômeno musical.

A escolha do perfil desejável de meus interlocutores se deu por razões estritamente ligadas ao meu principal objetivo: observar a presença das cantoras na intimidade da vida social de seus fãs homossexuais. Sendo assim, escolhi fãs que

apresentam, nos termos de Butler (2010), uma ininteligibilidade de gênero, isto é, não "mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo" (Butler 2010: 38). Desta forma, selecionei como interlocutores homens que declaram não sentir desejo sexual por mulheres (embora alguns já tenham se relacionado sexualmente com o sexo feminino por outras motivações) e que, portanto, não representam as cantoras das quais são fãs como um objeto de desejo sexual. Minha intenção na escolha desses homens homossexuais é produzir uma reflexão acerca da construção de um imaginário em torno da feminilidade (atualizado, através das cantoras, por homens homossexuais, um imaginário que eles constroem em diálogo com sua sexualidade); do uso performático do corpo; das noções de "poder", "divindade" e "*glamour*"; e, finalmente, dos usos desse imaginário na vida real (e social) destes homens.

No que se refere à minha abordagem relacionada a pessoas que apresentam tal descontinuidade entre sexo e desejo, isso explica a não inclusão de fãs lésbicas nesta pesquisa, pois algumas dessas cantoras brasileiras também são lésbicas em suas vidas pessoais e, em muitos casos, são explicitamente representadas como objeto de desejo sexual por suas fãs com orientação homossexual. Caso esta pesquisa se propusesse trabalhar com fãs lésbicas de cantoras brasileiras, esse fator significaria um rompimento com o recorte analítico de pesquisar sujeitos que apresentam essa descontinuidade entre sexo e desejo. Isto não implica dizer que todas as fãs lésbicas desejam, afetivamente ou sexualmente, suas cantoras favoritas. Nem quer dizer que todos os fãs homossexuais desejem seus artistas masculinos favoritos. No entanto, apenas em termos de probabilidade, ainda que não desejem afetivamente ou sexualmente seus ídolos, é muito mais provável que uma mulher declaradamente lésbica possa vir a ter um desejo afetivossexual por um ídolo feminino do que masculino. Do mesmo modo, é mais provável que um fã homossexual possa vir a ter um desejo afetivossexual por um ídolo masculino do que feminino. Consequentemente, é também mais provável que uma mulher ou homem heterossexual possam vir a ter um desejo afetivossexual por um ídolo do sexo oposto. Em síntese, meu recorte analítico de trabalhar com fãs homens homossexuais que gostam de cantoras tinha o claro objetivo de afastar, ao menos em termos de probabilidade, a possibilidade de que essas cantoras fossem vistas, por estes fãs, como objetos de desejo afetivo ou sexual.

Considerando que esta busca se refere à vida cotidiana desses homossexuais, fiz outra escolha que acreditei ser relevante no sentido de possibilitar uma percepção mais

clara acerca dessa "convivência" diária entre o fã e a cantora: meus interlocutores não poderiam ser músicos ou estar exercendo qualquer atividade musical com objetivos profissionais. Utilizei desta estratégia para evitar discursos que traduzissem essas cantoras em termos musicais ou que me levassem a analisar a vida profissional de meus entrevistados. Definitivamente, não era minha intenção discutir sobre a influência de uma determinada cantora na vida profissional de um músico homossexual, isso seria muito óbvio. Meu olhar está voltado para o desafio de encontrar essas cantoras como uma presença viva na vida de homens homossexuais que exercem os mais diversos tipos de profissão e que evocam essas cantoras em seus gestos, em suas expressões verbais, em sua forma de se manifestar socialmente e na imagem de si que constroem para o mundo ao seu redor. Meu desejo é orientar a composição de uma "música" feita por não-músicos, cantada por vozes "cruas", elaborada por pessoas musicalmente "amadoras". Sendo assim, esta "música", dentro desse contexto que imaginei construir, tinha que ser vista de fora para dentro, deixando claro que os discursos coletados são reflexões de pessoas que não dominam, por completo, a arte de se expressar musicalmente.

Esta pesquisa abriga quatro grandes compartimentos que direcionam o meu olhar para a análise da organização social da vida desses homossexuais. Em primeira instância, proponho uma análise de certa "semântica" homossexual para designar essas cantoras, analisando as percepções e os termos que possibilitam chegar até a definição da ideia de "poder" atribuída por muitos fãs *gays* a estas artistas. Num segundo momento, adentrando com maior ênfase em uma interpretação mais simbolista do campo etnográfico analisado, o trabalho pretende discutir quais conceitos estariam subjacentes às noções de "divindade" e "*glamour*" associadas a essas cantoras. No terceiro compartimento deste trabalho, dedico-me a pensar sobre a inserção ou presença das cantoras na elaboração de um processo de performatividade de gênero que contribui para a construção das *performances* corporais cotidianamente adotadas por seus fãs em seus contextos de interação social. Por fim, o último ponto de discussão desta pesquisa reside na interpretação das sociabilidades construídas, pelos fãs homossexuais, em torno das cantoras de música brasileira. Assim, a experiência da convivência em grupo será enfatizada, possibilitando, dessa maneira, uma avaliação sobre como essas cantoras são "acionadas" na prática durante diversos momentos importantes da vida social desses interlocutores como, por exemplo, a ida para os shows, a troca de dádivas, o

envolvimento afetivo/sexual com outros homens e o encontro com os amigos fãs de outras cantoras.

Dialogando com a constatação de que "a sexualidade continua a ser marginal" (Vance 1995: 8), creio que uma pesquisa direcionada para a música em seus aspectos extramusicais, proposta a partir de uma abordagem que desloca as cantoras de seu lugar periférico para o centro da discussão, relacionando música e homossexualidade masculina, também seja uma proposta triplamente marginal de construir um trabalho. Tendo em vista que "os colegas frequentemente permanecem desconfiados e hipercríticos, pois o desconforto com o próprio tema da sexualidade é vazado em termos de adequação ou legitimidade acadêmica" (Vance 1995: 8), posso afirmar que, inicialmente, me senti constrangido por propor para a antropologia uma pesquisa ambientada no universo da música popular e, concomitantemente, percebo que este mesmo constrangimento se manifestou, por outro lado, pelo fato de levar para a música uma pesquisa ambientada no universo da sexualidade. Utilizo a palavra "constrangimento" no intuito de ressaltar meu receio quanto a uma possível não legitimação acadêmica do tema que escolhi tanto no âmbito antropológico quanto no musical. A partir dessa zona de liminaridade em que me encontro, admito que esta é a música que pretendo escrever em minha partitura antropológica: uma inusitada compilação de vozes de pessoas que, não sendo músicos, definem a música a partir de sua escuta pessoal, de suas experiências homoafetivas e da construção/percepção de si a partir de um gosto musical.

Pretendo fazer com que essas vozes que estarão presentes em minha pesquisa não sejam simplesmente reproduzidas textualmente para construírem uma ilusão de polifonia. Desejo estabelecer diálogo com essas vozes de forma que minha voz também seja ouvida na elaboração de uma teoria, fornecendo uma interpretação com base em uma literatura antropológica confrontada com os discursos encontrados durante a pesquisa etnográfica. Neste sentido, procurei colocar em prática o que o enunciado de Mariza Peirano (1990), em seu posicionamento a favor da etnografia, postula ao nos dizer que "na antropologia, a criatividade nasce na relação entre pesquisa empírica e fundamentos da disciplina" (Peirano 1990: 5). Para Vagner Gonçalves da Silva (2006), um dos grandes riscos de se fazer um trabalho que pressuponha um caráter polifônico é a possibilidade de cair na armadilha de "considerar que um enfoque dialógico ou polifônico de etnografia é por si mesmo uma saída capaz de resolver os problemas da representação etnográfica quando se limita a reproduzir o diálogo realizado em campo"

(Silva 2006: 57). Dessa maneira, ao contrário de apenas reproduzir falas coletadas em campo, tentei fazer ouvir a minha própria voz a interpretar e "harmonizar" esta coletividade de vozes e enunciados. As vozes que aqui serão "ouvidas" tornam-se instrumentos para que se estabeleça um debate e para que novos caminhos sejam percebidos durante a elaboração das conclusões às quais pretendo chegar através desses discursos e práticas.

"Meu problema residia em como encontrar uma posição privilegiada da qual pudesse observar a água em que havia vivido a vida inteira" (Martin 2006: 47). Esta frase de Emily Martin aponta de maneira muito clara as preocupações que tive quanto a necessidade de encontrar um posicionamento distanciado que me possibilitasse chegar a uma análise lúcida e coerente quanto à realidade observada. Sendo cantor, homossexual e tendo uma vida entrecortada por minha relação com o canto feminino, o desafio que se colocou diante de mim pode ser traduzido em diversos termos que se revelam no fato de eu ter que lidar com meus preconceitos musicais diante de cantoras que escapam dos parâmetros que, em minha percepção, legitimam a qualidade do canto e da *performance* de uma intérprete; em minha própria insegurança antecipada pelo medo de não conseguir estranhar o familiar e, finalmente, o receio advindo da consciência de que este trabalho poderia tornar explícita uma trajetória que, de certa forma, é tanto minha quanto dos homossexuais que se tornaram meus colaboradores.

É válido recordar que não consigo estabelecer diferenciações entre determinados sistemas simbólicos vinculados às suas culturas e a dimensão simbólica que as cantoras representam na vida desses homens. Assim como determinadas sociedades precisam de seus mitos para explicar e ordenar uma realidade (Lévi-Strauss 1978), em igual intensidade esses homossexuais se utilizam da obra deixada por essas intérpretes no intuito de modificar, organizar e constituir a realidade em que vivem, inclusive no que tange às suas sexualidades. As cantoras são acionadas através de imagens, frases, gestos e condutas tornadas explícitas por esses *gays* em seu cotidiano. Sendo assim, dentro desta abordagem antropológica que proponho, não há como compreender este processo de associação intencional entre fã e cantora como um simples fanatismo, mas como uma forma de enfrentamento, encontrada por esses homossexuais, para se posicionarem socialmente e politicamente, articularem relacionamentos, compreenderem suas sexualidades e se sentirem aceitos dentro de um grupo maior. É neste sentido que Geertz (1989) afirma que "para poder tomar nossas decisões, precisamos saber como nos sentimos a respeito das coisas; para saber como nos sentimos a respeito das coisas,

precisamos de imagens públicas de sentimentos que apenas o ritual, o mito e a arte podem fornecer" (Geertz 1989: 59-60).

Esta é a intenção de minha composição fragmentada: "harmonizar" vozes dissonantes, encontrar unidade nos discursos, compreender estruturas subjacentes às falas e práticas, tendo em vista que "a noção de estrutura social não remete à realidade empírica, e sim aos modelos construídos a partir dela" (Lévi-Strauss 2012 [1958]: 400), proponho que a construção dessas cantoras como "rainhas", "deusas" e "divas" seja confrontada, em seus aspectos simbólicos, com a realidade empírica a partir da qual a identidade desses homossexuais é socialmente construída. Isto é, a avaliação recai sobre práticas e valores socialmente construídos como uma "cultura *gay*" e que condicionam a produção de uma estrutura que permita alocar essas cantoras em "modelos" de "poder", "divindade" ou "*glamour*". É neste sentido que os aspectos textuais dos discursos, aliados aos fatos empíricos observados durante a pesquisa etnográfica, tornam-se essenciais para que eu desenvolva esta análise, visto que "o estruturalismo recusa opor o concreto ao abstrato", pois a estrutura "é o próprio conteúdo, apreendido numa organização lógica concebida como propriedade do real" (Lévi-Strauss 1993 [1973]: 121).

Também é oportuno ressaltar que não utilizo de pressupostos estruturalistas para analisar a sexualidade e as identidades de meus interlocutores, pois compreendo que estas sexualidades e identidades não poderiam ser conformadas a modelos estruturais apoiados em oposições binárias. Sendo assim, ratifico que, com relação aos aspectos relacionados à sexualidade e à combinação de múltiplos fatores identitários manifestados pelos sujeitos desta pesquisa, estou de pleno acordo com pensamento pós-estruturalista que concebe o sujeito a partir de uma noção de transitoriedade. Desta forma, "o sujeito no pós-estruturalismo é sempre encarado como provisório, circunstancial e cindido" (Miskolci 2009: 152). Minha intenção não é padronizar identidades, situá-las em um compartimento, pelo contrário, o que está em jogo nesta busca não são as identidades de meus colaboradores, mas a análise das percepções elaboradas por eles para constituir representações modelares de suas cantoras favoritas. Desta maneira, a estranha combinação que proponho encerra-se em utilizar, apenas em alguns momentos, pressupostos estruturalistas para dialogar com as construções desses "modelos" femininos no imaginário homossexual masculino, considerando que as sexualidades e as identidades desses sujeitos só podem ser entendidas a partir de uma compreensão *queer* que possui certa "desconfiança com relação aos sujeitos sexuais

como estáveis" (Miskolci 2009: 169), pois "os estudos pós-estruturalistas chamam cada vez mais atenção para a viabilidade de pensarmos o trânsito entre as identidades e as dissonâncias entre corpo, práticas sexuais e categorias classificatórias identitárias rígidas" (Cancela e Santos 2010: 132).

São estes os caminhos iniciais que norteiam a elaboração desta longa melodia. "Ouçamos", portanto, agora, esta "fantasia".

1

|Poderosas|

Ouvindo vozes ou “Nós somos apenas vozes”

- Vai, Bethâniaaa! Maravilhosaaaa!!

Essas palavras, gritadas enfaticamente e embevecidas de encantamento, são as palavras de um fã anônimo, mas que, para mim, fora eternizado pelo registro, ao vivo, de um show da cantora Maria Bethânia, lançado em LP no ano de 1969 e intitulado simplesmente como “Maria Bethânia ao vivo”. As palavras deste fã me perseguiram e é provável que ele mesmo tenha sido um (per) seguidor de Maria Bethânia ao longo de todos estes anos, talvez seja hoje um fã sexagenário que continua a gritar (agora mais rouco) ou, quem sabe, tenha apenas se eternizado ocasionalmente por ter comparecido àquela única apresentação de Maria Bethânia no dia em que seu show fora gravado em 1969.

Deixando de lado estas especulações, o fato é que, em todos os álbuns gravados ao vivo e lançados por Maria Bethânia até hoje, há sempre uma voz masculina que grita adjetivos como “poderosa”, “divina”, “maravilhosa” ou algum outro que lhes seja equivalente. Essas vozes masculinas ficaram guardadas em mim. Essas vozes anônimas não se dirigem apenas à Maria Bethânia, mas a outras vozes femininas que cantam e que encontram nos homossexuais um público consumidor fiel, que se reconhece nelas.

Não pretendo dizer que o fã anônimo que gritou “Maravilhosaaaa!!”, em 1969, seja um homossexual. Não tenho meios para realizar tal afirmação, mas posso dizer que este tipo de adjetivo é frequentemente verbalizado por homossexuais como um qualificador ou marcador de *status* que localiza suas cantoras prediletas dentro do que é comumente pensado como uma “cultura” musical *gay*. As vozes abstratas que estão gravadas nestes discos, tornam-se, agora, concretas para mim à medida que me aproximo delas – através de meus interlocutores reais – com o intuito de estabelecer um diálogo com e sobre elas. São vozes que falam a respeito de vozes. São vozes que falam a respeito de si ao demarcarem, a partir do grito, as suas próprias identidades e espaços ocupados pela condição de fãs. Nesta pretensão de dar voz aos “meus ‘nativos’”, intuo que talvez eu tenha encontrado uma forma de exorcizar estas vozes de meus ouvidos ou, é provável, eu apenas esteja procurando uma outra maneira de gritar junto com elas.

Iniciei esta narrativa a partir de um exemplo real que envolve a cantora Maria Bethânia porque, durante o processo de seleção de interlocutores para esta pesquisa,

pessoas próximas a mim realizaram várias indicações de fãs homossexuais cujo ídolo seria, justamente, esta intérprete. E isto também é um fato quantitativamente comprovável quando se tem a possibilidade de notar que, em comunidades virtuais inseridas em sites de relacionamento, o número de homossexuais do sexo masculino – entre 25 e 50 anos – que se autodeclaram como fãs de Maria Bethânia é, verdadeiramente, grandioso quando comparado aos números referentes a outras cantoras brasileiras. Há também uma motivação qualitativa para a escolha deste exemplo em torno de Maria Bethânia: a fidelidade de seu público homossexual (tanto lésbico quanto *gay*) e o fervor com que são arrebatados a acompanharem seus shows, posicionarem-se em sua defesa e classificarem-na como a intérprete mais emotiva da Música Popular Brasileira. Dessa forma, Maria Bethânia é apenas um caminho, um exemplo ilustrativo escolhido – pelas devidas motivações acima explicadas – com o intuito de causar um efeito narrativo e introduzir este discurso.

Malinowski (1976), ao analisar e explicar as funções e o uso da magia por parte dos *Trobriand*, afirmou que

> em todos esses atos mágicos o objeto é colocado bem ao alcance da voz, em uma posição adequada. Frequentemente o objeto é colocado dentro de um recipiente ou envoltório, de modo que a voz penetre em um espaço fechado e se concentre sobre a substância que vai ser encantada (Malinowski 1976: 300)

O intuito de Malinowski ao discorrer sobre a magia *trobriandesa* era ressaltar – além da importância vital que o encantamento (ou feitiçaria) tinha para toda a organização social daquele grupo – que, para os nativos das ilhas *Trobriand*, "a força da magia não reside nas coisas; ela está dentro do homem e só pode escapar através da voz" (Malinowski 1976: 303). A exposição do autor deixa claro que, na compreensão difundida entre "seus" nativos, "é a voz do recitador que transmite a virtude" (Malinowski 1976: 302), materializada em qualidades transferidas aos objetos, atividades econômicas e pessoas por meio dos poderes mágicos do feiticeiro. Para os *Trobriand*, "a mente, *nanola* – termo que compreende a inteligência, o poder de discriminação, a capacidade para aprender fórmulas mágicas, e todas as formas de habilidades não manuais, bem como as qualidades morais – situa-se em algum ponto da laringe" (Malinowski 1976: 303).

É óbvio que Malinowski, ao chegar a tais conclusões, escrevia estando inserido em um contexto histórico completamente diferente deste em que minha pesquisa se desenvolve, possuía outros objetivos para realizar sua empreitada, analisava uma sociedade que não compartilhava do modelo de organização social em que estamos enredados e, principalmente, realizava suas análises a partir de perspectivas teóricas funcionalistas, as quais, ele mesmo, ajudou a inaugurar na Antropologia. Ainda assim, com todas as diferenças que se possam tornar evidentes entre a sua pesquisa e esta que faço, considero válida a utilização da metáfora da "magia" para falar deste universo de encantamento da música.

No universo em que realizo minha etnografia, as "feiticeiras" são mulheres cantoras, os "feitiços" são canções, a "virtude" é a voz, os "recipientes fechados" são casas de espetáculo e os "enfeitiçados" não são objetos, mas homens homossexuais. Utilizo essa imagem de magia, encantamento ou feitiçaria para iniciar as reflexões acerca dos atributos de "poder", "divindade" ou "*glamour*" (relacionados a essas "cantoras-feiticeiras") que pretendo discutir ao longo destas páginas.

Antes de tornar evidente o perfil e os critérios de escolha dos "enfeitiçados" que se tornaram meus interlocutores para o desenvolvimento deste trabalho, desejo refutar qualquer tipo de essencialização ou vinculação equivocada que possa existir entre o gosto musical deles e a suas homossexualidades. Sendo mais objetivo, este trabalho não parte de um pressuposto essencializador que atribui o gosto por cantoras – e mais precisamente por *essas* cantoras que serão, aos poucos, apresentadas – a uma condição prévia para marcar a homossexualidade de meus entrevistados. Entendo que os estudos *queer* propõem, justamente, uma desnaturalização da compreensão dos sujeitos e dos gêneros. Dessa maneira, recuso uma naturalização do gosto por essas cantoras como sendo uma ontologia homossexual por compreender a crítica *queer* quando afirma que "os resquícios de essencialismo na teoria social permanecem em um conceito (ou pressuposto) que perpassa a maioria de suas correntes até os nossos dias: a normalidade" (Miskolci 2009: 162). Portanto, não quero produzir um "homossexual normal", marcado pelo fato de gostar de cantoras, ao mesmo tempo em que produziria um "homossexual anormal" por não compartilhar deste tipo de preferência musical. É também válido lembrar que essas cantoras possuem públicos heterogêneos, compostos por faixas etárias, classes sociais, orientações sexuais, nacionalidades e raças distintas entre si. Ou seja, não pretendo esconder a multiplicidade de marcadores que circundam

o público dessas artistas, embora esteja trabalhando com o preceito de que os próprios fãs dessas cantoras, aqui dispostos, as classificam como "cantoras *gay*"[1]. Considerando que "a concepção fortemente polarizada dos gêneros esconde a pluralidade existente em cada um dos pólos" (Louro 1997: 52), é importante destacar que, assim como existem diversas feminilidades e masculinidades, configuram-se também várias homossexualidades. Dessa forma, creio que existe, dentro dessas homossexualidades, uma multiplicidade de gostos e preferências que não necessariamente sejam perpassadas por uma relação entre o sujeito *gay* e a arte.

Os interlocutores escolhidos para esta pesquisa manifestam, em seus discursos e práticas, essas nuances variadas de homossexualidade. E, para serem convidados a colaborar com este trabalho, precisaram preencher os seguintes requisitos: ser homem, homossexual, reconhecer-se com uma identidade de gênero masculina, fã de uma cantora de MPB e não desenvolver atividades profissionais relacionadas à música.

A escolha do homossexual masculino como principal sujeito desta pesquisa se deu pelo fato de que percebo o grande espaço que muitas mulheres de destaque social (cantoras, atrizes, modelos, apresentadoras de TV e personalidades da mídia) ocupam nas redes de sociabilidade homossexual das quais faço parte ou com as quais mantenho certo contato. Essas mulheres se constituem como um assunto constante entre homossexuais, sendo objeto de análise desses sujeitos, ativando o uso de uma semântica que cria "teias de significados" (Geertz 1989), concedendo um *status* sóciocultural de "inteligência" e "refinamento" àqueles homossexuais que dominam os códigos de uma cultura musical (e junto a ela uma cultura literária, estética, "*fashionista*"[2]) que demanda saberes específicos, valorizados nessas relações de sociabilidade homossexual. Não tenho meios precisos para afirmar que esses aspectos sejam ou não valorizados entre pessoas heterossexuais de maneira hegemônica, mas posso sugerir que, no contexto da homossexualidade masculina aqui abordada, o domínio desses códigos e a demonstração de um conhecimento vinculado à arte e à moda são amplamente valorizados, constituindo-se em marcadores de *status* e, portanto, percebidos, de certa forma, como um "capital cultural" (Bourdieu 2007a) dos sujeitos que integram essas redes.

[1] Esta classificação não diz respeito, necessariamente, a orientação sexual das cantoras, mas à orientação sexual da maioria de seus fãs, de acordo com os depoimentos fornecidos por meus interlocutores.
[2] Utilizo esse termo para designar um conhecimento referente ao mundo da moda (ou, em inglês, ao universo "fashion") através do qual se pode reconhecer as tendências futuras, o passado e o presente da moda.

É possível perceber certa clareza em quase todos esses requisitos exigidos como "homem", "homossexual" e "não músico", mas o marcador "fã", além de soar indefinido, ostenta um aspecto de não ser mensurável e, por isso, mais vinculado a fatores qualitativos. O entendimento de "fã", utilizado neste trabalho, está relacionado àquelas pessoas que acompanham sistematicamente a carreira de uma determinada cantora, consomem os seus álbuns, comparecem (ou, pelo menos, desejam comparecer) aos seus shows, reconhecem a influência dessas artistas em seu cotidiano, participam de comunidades virtuais direcionadas para a discussão da vida e obra dessas intérpretes, dedicam tempo e dinheiro no intuito de estarem próximas de seus ídolos e, finalmente, articulam sociabilidades a partir da admiração por essas figuras públicas.

No que diz respeito à relação que esta pesquisa possui com as discussões sobre os processos de construção dos gêneros e das sexualidades, é válido destacar que, embora tenha passado por diversas transformações epistemológicas, o interesse da Antropologia pela sexualidade não é recente e, neste sentido, "a disciplina tem abordado o que se pode denominar como 'sexualidade' no decurso de investigações sobre instituições e práticas outras, a saber, o parentesco, a família e, mais tarde, o gênero" (Almeida 2003: 53). Entre o período de afirmação da disciplina e a aquisição de seu atual *status* entre as ciências sociais, a Antropologia contou com a contribuição de muitos pesquisadores – dentre os mais emblemáticos e pioneiros destacam-se Malinowski (1983 [1929]) e Mead (2011 [1935]) – que foram relevantes para o entendimento da sexualidade como um fato social moldado por pressupostos culturais. Entretanto, as reflexões iniciais sobre sexualidade na matriz disciplinar da Antropologia estavam sob o manto daquilo que Vance (1995) denominou como "modelo de influência cultural", isto é, um quadro teórico que, embora reconhecesse a variabilidade das relações de gênero e dos comportamentos sexuais vivenciados nas mais diversas culturas, sustentava a compreensão da sexualidade como estando, essencialmente, atrelada ao gênero, partindo do pressuposto da "naturalidade" biológica da heterossexualidade nas relações sexuais. No que diz respeito ao assunto, "é culturalmente difícil não cair na tentação de ver no sexo e no corpo a raiz do gênero. Por isso, o gênero é uma das últimas fronteiras da reflexividade crítica das ciências sociais. Constituinte de identidades sociais e pessoais, o gênero não cria, porém, grupos sociais, mas sim categorias" (Almeida 2003: 63).

Dessa maneira, ao considerar que esta pesquisa tem como foco a problematização de um imaginário e de uma sociabilidade homossexual masculina construídos em torno do compartilhamento do gosto por cantoras da Música Popular Brasileira, faz-se mister compreender, mais especificamente, as formas pelas quais a categoria "homossexual" é (ou foi) problematizada nos estudos antropológicos dos gêneros e das sexualidades, ainda que numa perspectiva em que a Antropologia interage com outras correntes disciplinares interessadas nessa discussão. Assim, é importante notar que "antes do século XIX, a 'homossexualidade' existia, mas o 'homossexual' não" (Weeks 2000: 65), visto que, apesar da prática sexual entre pessoas do mesmo sexo ter sido vivenciada ao longo da história, foi "somente a partir do século XIX e nas sociedades industrializadas ocidentais, é que se desenvolveu uma categoria homossexual distintiva e uma identidade a ela associada" (Weeks 2000: p.65), produzindo-se, dessa forma, parâmetros de normalidade e anormalidade no que concerne ao comportamento sexual dos sujeitos (Foucault 1988 [1976]).

Ainda assim, parece necessário um esclarecimento acerca da concepção de sujeito "homossexual" com a qual venho trabalhando nesta pesquisa. No intuito de situar esta categoria num local que denota ambiguidade ou, melhor dizendo, múltiplos significados, recorro ao trabalho de Fry e MacRae (1985) para concordar com a afirmativa de que "não há nenhuma verdade absoluta sobre o que é a homossexualidade e que as idéias e práticas a ela associadas são produzidas *historicamente* no interior de sociedades concretas e que são intimamente relacionadas com o todo dessas sociedades" (Fry e MacRae 1985: 10) [grifo dos autores]. Além disso, Carrara e Simões (2007), analisando a trajetória dos estudos sobre homossexualidade na antropologia brasileira a partir de um diálogo com a obra de Peter Fry e outros autores, apontam para o momento em que

> Mary McIntosh reuniu evidências sociológicas e históricas disponíveis em 1968 para sugerir que, embora desejos e comportamentos homossexuais pudessem existir em diferentes épocas e sociedades, somente em algumas se produzia uma identidade homossexual específica, conforme preocupações com as definições e os limites do que é aceitável em termos de conduta sexual (Carrara e Simões 2007: 82).

Há também teóricos como Butler (2010) que compreendem a orientação homossexual como uma das maneiras alternativas de vivência da sexualidade, isenta das

amarras heteronormativas que alinhavam os gêneros em sistemas de inteligibilidade, os quais pressupõem certa continuidade – direcionadas à orientação heterossexual – entre sexo, gênero, *performance* de gênero e desejo sexual. A autora acredita que a experiência da homossexualidade – ou de outras sexualidades não pautadas na heteronormatividade – articula a produção de "'sujeitos' que não apenas ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural como efetivamente expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível" (Butler 2010: 54). Apesar deste diálogo estabelecido com as contribuições de Fry, MacRae (1985) e Butler (2010), persiste a impossibilidade de conceituação da homossexualidade como uma conduta definida e reconhecida como tal em todas as sociedades.

Porém, mesmo diante desse impasse conceitual (que não será aprofundado neste momento), procurei trabalhar com o pressuposto de que os próprios interlocutores com quem tive a oportunidade de dialogar nesta pesquisa se reconhecem como homossexuais. Tal reconhecimento está fortemente pautado no fato de que eles se identificam como homens que, predominantemente, mantêm relações afetivossexuais com outros homens.

Além disso, há um aspecto importante que deve ser mencionado e que se refere ao fato de que escolhi homens homossexuais que se reconhecem em identidades de gênero masculinas. Essa escolha foi uma tentativa de compreender melhor o universo social de homens *gays* cuja *performance* e identidade de gênero são assumidas como masculinas, mas que apresentam como principal referência cultural, comportamental ou mesmo intelectual, mulheres artistas (cantoras) de grande destaque no cenário musical brasileiro. A intenção foi fugir de associações óbvias como, por exemplo, poderia ocorrer se minha pesquisa abrangesse homens com identidades e *performances* de gênero consideradas "femininas", cujos ídolos (as cantoras) seriam facilmente apontados como "modelos ideais" para que estes sujeitos "aprendam" formas de ser mulher.

Entretanto, minha pesquisa dialoga, majoritariamente, com homens homossexuais que pouco se identificam com o gênero feminino em suas *performances* corporais, portanto, são sujeitos que não necessariamente desejam "ser" mulher ou performatizar "como se fosse" uma mulher. Ainda assim, esses interlocutores buscam nessas cantoras uma referência de vida que é acionada para articular sociabilidades e

explicar seus próprios trânsitos dentre os grupos homossociais[3] dos quais fazem parte. É válido ressaltar que, mesmo nesta configuração acima discutida, esses homens realizam jogos de "negociações" entre feminilidades e masculinidades (assunto explorado no Capítulo III) nos quais inscrevem em seus corpos – e em suas performatividades como um todo – traços performativos de suas cantoras favoritas, promovendo assim uma imbricação de gestos, palavras, modos de ser, estar e vestir oriundos da mistura dos universos do fã e da cantora.

Durante o processo de elaboração desta pesquisa em seu âmbito teórico e empírico, um questionamento em especial apareceu diante de mim: como se deve manter uma presença duradoura dentro do campo quando se realiza um trabalho etnográfico urbano, perpassado por vários fatores que impedem o estabelecimento de uma relação de convivência contínua com os "nativos"? O legado deixado por Malinowski (1976) e sua fundamental contribuição para o estabelecimento de um método de pesquisa em antropologia, aliada à leitura que, naquele período de questionamentos, eu fazia da obra de Maybury-Lewis (1990), me levaram a tentar encontrar maneiras de estar, senão fisicamente, mas virtualmente próximo de meus interlocutores. Talvez eu tivesse a esperança fantasiosa de colecionar histórias e exemplos que, futuramente, me serviriam como ferramentas utilizáveis para produzir um texto tão rico de acontecimentos e emoções como a narrativa de Maybury-Lewis. Mas, ao pensar nisso e (naquele momento) ter esses dois autores como paradigmas do "estar lá" (Geertz 2009), fui conduzido a encontrar formas de manter uma presença mais constante na vida de meus interlocutores. Claramente inspirado na problematização feita por Emily Martin (2006) e nas soluções por ela encontradas para ultrapassar certos limites encontrados na realização de uma etnografia em contextos urbanos, recorri à internet e ao telefone como uma extensão de possibilidades do "estar lá". E foi, a partir disso, que pude coletar outros depoimentos, ainda mais espontâneos, fora do formalismo (mesmo implícito) de uma entrevista gravada, fortalecer os laços de confiança com os interlocutores e, principalmente, aprofundar minhas análises.

Ainda que minhas conclusões tenham sido auxiliadas pela convivência com muitos homens homossexuais (inclusive músicos e cantores) que fazem parte de minhas redes de sociabilidade e embora tenha estendido minha pesquisa de campo a

[3] Utilizo esse termo no mesmo sentido em que Carmen Dora Guimarães (2004 [1977]) o emprega em "O homossexual visto por entendidos".

comunidades virtuais (onde há forte presença masculina de fãs homossexuais) direcionadas ao compartilhamento de informações sobre cantoras da MPB, selecionei sete (07) principais vozes masculinas para dialogar comigo durante todo este texto etnográfico. São vozes de homens pertencentes às classe médias da cidade de Belém (Pará), sujeitos (em sua maioria) com grau de escolaridade em nível superior e faixa etária entre 27 e 45 anos. Seus nomes verdadeiros foram omitidos com o intuito de preservar suas identidades e, em lugar desses nomes, foram escolhidas outras denominações ora apontadas por alguns deles ora indicadas por mim, na falta de uma alcunha por eles requerida. Todos os nomes estão diretamente relacionados com o universo musical da cantora eleita, por cada um deles, como ídolo. Dessa forma, as denominações que usarei para fazer referência a todos eles em sua individualidade são: *Tamba-tajá*, *Pirata*, *Fatal*, *Brasileirinho*, *Elétrico*, *Atrevido* e *Pimentinha*. As referências às denominações selecionadas e aos respectivos ídolos poderão ser melhores compreendidas a partir do quadro abaixo:

Quadro 1: Perfil dos interlocutores

INTERLOCUTOR	ÍDOLO	IDADE/ PROFISSÃO/ ESCOLARIDADE	MOTIVAÇÃO PARA DENOMINÁ-LO
Tamba-tajá	Fafá de Belém/ Leila Pinheiro	32 anos/Enfermeiro. Formado em Letras (nível superior), mas trabalha como enfermeiro em nível técnico.	Este nome foi escolhido pelo próprio interlocutor; trata-se do título de uma obra do compositor paraense Waldemar Henrique, baseada em lendas amazônicas, que intitula o primeiro trabalho fonográfico lançado por Fafá de Belém em 1975. Este interlocutor define Fafá de Belém como uma cantora que reforça sua cidadania amazônica.

INTERLOCUTOR	ÍDOLO	IDADE/ PROFISSÃO/ ESCOLARIDADE	MOTIVAÇÃO PARA DENOMINÁ-LO
Pirata	Maria Bethânia	35 anos/Advogado. Possui duas formações em nível superior: Biologia e Direito. Trabalha como servidor público.	Denominação escolhida por mim, baseado nos depoimentos deste interlocutor, que faz referência ao álbum "Pirata", lançado por Maria Bethânia em 2006, trabalho em que a cantora interpreta canções cujas temáticas estão relacionadas aos rios e águas doces. Para este interlocutor, Maria Bethânia representa a doçura das águas.
Fatal	Gal Costa	45 anos/ Professor de Inglês.Possui formação, em nível superior, no campo das Ciências Contábeis. No entanto, não exerce a profissão.	Nome escolhido pelo próprio interlocutor a partir da inspiração no álbum "Gal FA-TAL a todo vapor", lançado em 1971. O interlocutor demonstrou atração pela dubiedade entre sexo e perigo que este nome evoca.

INTERLOCUTOR	ÍDOLO	IDADE/ PROFISSÃO/ ESCOLARIDADE	MOTIVAÇÃO PARA DENOMINÁ-LO
Brasileirinho	Maria Bethânia	32 anos/Pedagogo. Possui formação, em nível superior, em Pedagogia. Trabalha como servidor público.	Nome escolhido por mim, baseado nos depoimentos deste interlocutor, que faz referência ao fato de que este fã é adepto de religiosidades de matriz africana, e, por ser filho de Iansã (orixá dos raios, ventos e trovões), possui um forte ponto de identificação religiosa com Maria Bethânia, também filha deste mesmo orixá. A pluralidade religiosa é fator importante para este interlocutor, por isso a referência ao álbum "Brasileirinho", lançado em 2003, em que Maria Bethânia canta o sincretismo religioso do Brasil, reverenciando santos católicos, "cabocos" e orixás.
Elétrico	Daniela Mercury	27 anos/ Professor de Filosofia. Possui duas formações em nível superior: Filosofia e Direito.	Nome escolhido por mim, baseado nos depoimentos deste interlocutor, faz referência ao álbum "Elétrica", lançado em 1998 por Daniela Mercury, e reforça o caráter festivo que este interlocutor atribui à sua cantora favorita.

INTERLOCUTOR	ÍDOLO	IDADE/ PROFISSÃO/ ESCOLARIDADE	MOTIVAÇÃO PARA DENOMINÁ-LO
Atrevido	Fafá de Belém	35 anos/ Advogado. Possui formação Direito. Trabalha como servidor público.	Nome escolhido por mim, baseado nos depoimentos deste interlocutor, faz referência ao álbum "Atrevida", lançado em 1986 por Fafá de Belém. Para este fã, Fafá de Belém possui uma sexualidade exacerbada, explicação que incitou a escolha desta denominação para ser seu nome.
Pimentinha	Elis Regina	O entrevistado não revela sua idade. Aparenta estar na faixa etária dos 40 anos. / Abandonou o curso superior em Direito. Trabalha como cabeleireiro e maquiador.	Nome escolhido por mim, baseado nos depoimentos deste interlocutor, que faz referência ao apelido "Pimentinha" que Elis Regina ganhou logo no início de sua carreira. De acordo com este fã, Elis Regina representa astúcia e vivacidade, o que justificaria a escolha deste apelido para este interlocutor.

Se a escolha desses interlocutores se deu da maneira como foi especificada anteriormente – com base em alguns critérios vinculados ao sexo, à sexualidade, ao *status* de fã e à profissão –, a escolha das cantoras se deu de forma mais fluida. Minha intenção inicial era trabalhar com fãs de cantoras dos mais variados estilos e gêneros musicais, no intuito de não me manter aprisionado a um tipo específico de musicalidade, mas, antes, à percepção que os fãs *gays* possuem acerca dessas artistas como detentoras da condição de "divas", valorizadas em alguns contextos de sociabilidade homossexual. Contudo, no final das contas, devido à minha relação (pessoal e profissional) de proximidade com o universo da Música Popular Brasileira

(MPB), acabei sendo levado a interlocutores que possuíam um gosto musical vinculado a este universo musical, tradicionalmente percebido como um segmento musical "elitizado"[4]. Para os propósitos que tem esta pesquisa, entende-se como cantora uma mulher que exerce profissionalmente a atividade do canto (seja popular ou erudito); vinculada ou não a uma gravadora, mas que lance com regularidade álbuns de circulação nacional; que tenha nascido no Brasil ou que, sendo estrangeira, seja reconhecida como uma cantora "brasileira" (Carmen Miranda é um exemplo) e, por fim, que seja reconhecida por seus fãs homossexuais como um ícone relacionado ao imaginário *gay*.

Aproveito a oportunidade para esclarecer que as concepções de imaginário às quais me afino foram problematizadas por Laplantine e Trindade (2003 [1996]) no sentido de considerar que "a representação imaginária está carregada de afetividade e de emoções criadoras e poéticas" (Laplantine e Trindade 2003 [1996]: 25). Dessa forma, deve-se dizer que a construção de um imaginário está permeada pelos elementos simbólicos que o constituem, visto que

> o simbólico se faz presente em toda a vida social, na situação familiar, econômica, religiosa, política etc. Embora não esgotem todas as experiências sociais, pois em muitos casos essas são regidas por signos, os símbolos

[4] O termo "MPB" subsume problemáticas conceituais que não serão abordadas aqui, pois fogem do escopo deste trabalho. É difícil definir o que seria a música popular brasileira e, dentro deste vasto campo, compartimentar músicas mais ou menos "elitizadas", sob o ponto de vista econômico e estético. A MPB se insere no âmbito da "canção comercial popular" (Wisnik 2004) e "uma das dificuldades de se falar sobre ela é levar em consideração a multiplicidade de seus usos, que corresponde à multiplicidade dos modos como ela é escutada" (Wisnik 2004: 174). Contudo, é preciso destacar a complexidade subjacente à produção de música popular no Brasil pelo fato de que "o fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje, e talvez por isso mesmo continue pouco entendido na cabeça do país, por causa dessa mistura em meio à qual se produz: a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da estandardização. Em suma, não funciona dentro de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles" (Wisnik 2004: 178). Wisnik (2004) ainda nos mostra como, ao contrário da música erudita europeia, a música popular do Brasil nunca foi utilizada, em grande parte, como um produto destinado apenas a uma escuta contemplativa. Pelo contrário, "lamente-se ou não esse fato, o uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da 'música desinteressada', como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa" (Wisnik 2004: 177). Assim, as raízes daquilo que, atualmente, chamamos MPB estão fincadas nessa musicalidade atrelada a práticas sociais relevantes para o cotidiano dos brasileiros. É neste sentido que Wisnik (2004) – valendo-se da inserção cotidiana da música na vida do povo brasileiro – problematiza que o compositor de música popular é um agente social de mudança porque tece uma "rede de recados", gera significados e produz uma música que permanece no imaginário popular, pois apropria-se das pulsações rítmicas que se destinam ao corpo e, portanto, convidam ao movimento.

> mobilizam de maneira afetiva as ações humanas e legitimam essas ações. A vida social é impossível, portanto, fora de uma rede simbólica (Laplantine e Trindade 2003 [1996]: 21)

Se desejo compreender a construção de um imaginário, é preciso observar que, deste ponto de vista, o imaginário é ou desencadeia um processo criativo de representação ou interpretação do real. Ele consiste numa maneira elaborada, por determinados grupos e contextos, para lidar com os aspectos da realidade circundante. Assim,

> como processo criador, o imaginário reconstrói ou transforma o real. Não se trata, contudo, da modificação da realidade, que consiste no fato físico em si mesmo, como a trajetória natural dos astros, mas trata-se do real que constitui a representação, ou seja, a tradução mental dessa realidade exterior (Laplantine e Trindade 2003 [1996]: 27)

Neste universo de sociabilidade homossexual permeada pelo compartilhamento do gosto por cantoras, a criação de um imaginário em torno dessas artistas está vinculada à produção de uma afetividade, que oferece o liame adequado para sustentar as relações entre fãs e, principalmente, entre fãs e cantoras. Vê-se que a criação de modos de perceber, hierarquizar e adjetivar essas cantoras mobiliza a elaboração de formas de interpretar/representar a realidade através da qual essas artistas se apresentam aos olhos desses fãs homossexuais. Portanto,

> o imaginário é um processo cognitivo no qual a afetividade está contida, traduzindo uma maneira específica de perceber o mundo, de alterar a ordem da realidade. [...] Se o imaginário recria e reordena a realidade, encontra-se no campo da interpretação e da representação, ou seja, do real (Laplantine e Trindade 2003 [1996]: 79)

No decorrer deste processo, tive que lidar com as vantagens e desvantagens de pesquisar dentro de um universo que, para mim, é tão familiar. As desvantagens, basicamente, se resumiam ao temor de não conseguir o distanciamento (e o "estranhamento") necessário para elaborar uma teoria a partir daquilo que é empiricamente familiar, fazendo com que esses fatos etnográficos fossem perpassados por uma ciência antropológica que lhes conferisse inteligibilidade e legitimidade no mundo acadêmico. "O estranhamento passa a ser não só a via pela qual se dá o confronto entre diferentes 'teorias', mas também o meio de auto-reflexão" (Peirano

1990: 4) a partir do qual, gradativamente, fui construindo hipóteses e fortalecendo uma forma "externa" de olhar para o familiar.

Por outro lado, houve vantagens quanto à familiarização com meu "lócus" etnográfico da homossexualidade e da canção popular. Eu sabia falar "a língua do santo" (Silva 2006). Em suas reflexões sobre trabalhos etnográficos desenvolvidos em terreiros de religiões de matriz africana, Vagner Gonçalves da Silva (2006) ressalta a importância de "dominar" certos códigos culturais e linguísticos da realidade pesquisada para que se possa empreender um diálogo mais bem sucedido com os interlocutores durante o exercício etnográfico. Para o autor, "dominar" esses códigos de conduta e de linguagem significa, metaforicamente, saber "falar a língua do santo", possibilitando uma melhor inserção no campo e um entendimento mais profundo do sentido dos discursos coletados durante a pesquisa. Sendo assim, ainda sob a ótica de Silva (2006), saber falar a "língua do santo" é ter um entendimento prévio de certas categorias, palavras e expressões utilizadas pelos interlocutores, pois "não saber o significado dessas palavras é estar alijado da compreensão mínima dos termos de reconhecimento do grupo" (Silva 2006: 48). Conhecendo "de perto" certos códigos da linguagem homossexual e estando a par da realidade musical vivenciada por meus interlocutores, percebi como vantagem o fato de que eu podia falar o mesmo "idioma" que meus colaboradores. De acordo com Silva (2006),

> conhecer a "língua do santo", além de ser um dos objetivos do trabalho de campo, é também sua própria condição de realização, pois, através de seu uso, os religiosos traçam fronteiras entre si, constroem identidade, reforçam pontos de vista e, principalmente, "confundem" ou "iludem" seus ouvintes, inclusive o pesquisador, quando acham conveniente (Silva 2006: 48)

Durante os diálogos que tive, muitas imagens eram acionadas pela linguagem desses intelocutores, suas identidades eram reforçadas a partir de termos familiares à linguagem homossexual e, mais importante, os vocábulos que eles utilizavam eram entrecortados por termos estritamente relacionados às carreiras de seus ídolos, de modo que o não conhecimento prévio – e de certa forma aprofundado – da obra dessas artistas e de todo um contexto relacionado à produção musical brasileira dificultaria a compreensão imediata de seus depoimentos, de suas piadas, de suas gestualidades mudas e das imagens que eles criavam a partir de suas palavras.

É precisamente à investigação dos significados embutidos na dinâmica de uma sociabilidade homossexual construída em torno das cantoras que me dedicarei em todo este texto. Assim como Emily Martin (2006) esteve interessada em verificar quais eram os pressupostos culturais que estavam embutidos na gramática médica para descrever e definir o corpo feminino, estou particularmente devotado a tentar compreender quais são os pressupostos de uma "cultura homossexual" (termo melhor problematizado no Capítulo IV) que contribuem para que estas cantoras sejam definidas, como ícones *gays*, através de qualificadores que as elevam à condição de "rainhas", "deusas" e "divas".

O objetivo a ser atingido é o conhecimento de uma semântica que indique a "teia de significados" à qual esses homossexuais estão amarrados (Geertz 1989) e como eles se utilizam desses significados para construírem "arquétipos" que encerram uma identidade estruturada para aquelas cantoras e que, de certa forma, são representações nas quais eles reconhecem parte de suas vidas.

Ao entrar em contato com os interlocutores para realizar entrevistas e, portanto, "perseguir pessoas sutis com questões obtusas" (Geertz 1989: 20), eu sugeria que os locais onde ocorreriam os diálogos fossem escolhidos pelo entrevistado. Na dúvida ou indiferença deste, eu escolhia o local com base naquilo que seria mais prático para o meu deslocamento e mais "rentável" para as entrevistas, ou seja, lugares de fácil acesso e sem muitas interferências externas como barulho ou intenso fluxo de pessoas. Quando entrei em contato com *Pirata* e pedi a ele que escolhesse o local de nosso primeiro encontro, ouvi a seguinte pergunta: "Onde [Maria] Bethânia iria?" À qual ele mesmo respondeu: "Ah! Tem que ser um lugar que tenha natureza... Pode ser no Parque da Residência?"[5] (Figura 1). O mesmo aconteceu com *Pimentinha*, fã de Elis Regina. Quando o contatei para realizar uma entrevista, respondeu-me: "Eu quero um lugar 'aberto' onde eu possa fumar e beber". Diante disso, escolheu a Estação das Docas[6] (Figura 2). E durante nossa conversa, *Pimentinha* me revelou que sua relação com as

[5] O Parque da Residência é o antigo local onde todos os políticos eleitos como governadores do Estado do Pará eram conduzidos a fixar residência durante seus mandatos. Atualmente, este local foi transformado em ponto turístico da cidade de Belém, abrigando um teatro, um restaurante, uma sorveteria e um parque com algumas espécies de plantas e orquídeas expostas ao público. Além disso, o palacete onde antigamente moravam os governadores é utilizado como sede da Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Estado do Pará.

[6] Ponto turístico de Belém, às margens da Baía do Guajará, próximo ao centro histórico, Sistema Integrado de Museus e Mercado do Ver-O-Peso. A Estação das Docas abriga um complexo de bares e restaurantes que oferecem aos seus clientes uma diversidade de opções gastronômicas. Além desses atrativos, o local possui um grande teatro que recebe importantes *shows* e espetáculos.

bebidas alcoólicas e com o cigarro possui forte vínculo com sua admiração por Elis Regina.

Percebi que, para todos os interlocutores, falar de seu universo musical e de sua cantora favorita constituía um grande prazer comparável ao que, para um torcedor, constitui imensa satisfação a oportunidade de falar de esporte e de seu time predileto. Mas estas falas não eram vazias de sentido, pelo contrário, eram reflexivas. Constituíam-se em falas que, a partir das perguntas realizadas e das experiências vividas em campo, eram orientadas a refletir sobre as sociabilidades homoafetivas envolvidas em suas experiências musicais e a pensar nas próprias palavras cotidianamente usadas para dizer algo sobre suas cantoras prediletas.

No intuito de deixar as entrevistas e os encontros mais fluidos, utilizei uma estratégia que consistia em estudar detalhadamente (e previamente) o roteiro de perguntas a fim de que essas questões aparecessem "espontaneamente" na entrevista e nos diálogos travados em campo sem que eu tivesse a necessidade de ler um roteiro na frente dos interlocutores. Esta foi uma saída para proporcionar o estabelecimento de um diálogo em que o interlocutor não se sentisse *entrevistado*, preso a um sistema de perguntas e respostas e submetido a responder a uma determinada quantidade de questões que esses tipos de roteiro estabelecem. Implicitamente, um roteiro indica que existe um ponto de partida, uma culminância e uma finalização, porém, preferi tentar proporcionar uma sensação de fluidez em que as perguntas não fossem percebidas – à primeira vista – como uma sequência lógica, mas que fossem sentidas como se tivessem surgido "no calor da hora", originadas somente a partir do que estava sendo dito pelo entrevistado naquele momento. Por isso, as entrevistas e os diálogos sem gravação nunca seguiram a mesma ordem de perguntas. As indagações apareciam em uma sequência aleatória, aproveitando as "deixas" dos discursos emitidos, encaixando-se nas frestas situadas entre a carreira da cantora e vida pessoal do interlocutor.

Apresentadas todas estas vozes, as condições de trabalho e a forma como a pesquisa foi conduzida, sinto-me à vontade para iniciar a exposição destes diálogos e das reflexões que fui estimulado a ter a partir deles. Não haverá um ordenamento cronológico das entrevistas e vivências em campo ou um encadeamento muito arrumado como, por exemplo, a análise desses discursos em separado, dividindo o trabalho em cantoras e interlocutores. O fator de comando para o encaixe desses discursos no corpo do texto assenta-se apenas sobre as noções que estarão sendo discutidas, isto é, cada

conceito discutido evocará fragmentos de falas desses interlocutores no sentido de confirmar conclusões, confrontar opiniões, encontrar tensões, revelar afinidades e disparidades com os assuntos abordados. Sendo assim, neste primeiro instante, passemos à discussão da noção de “poder”, frequentemente vinculada a essas cantoras por seus fãs, e da semântica homossexual direcionada à classificação, hierarquização, comparação, qualificação e representação das cantoras.

Poderosa por quê?

Inicialmente, é importante frisar que esta pesquisa tem como principal intuito a compreensão de três grandes qualificadores frequentemente acionados por fãs homossexuais para designar suas cantoras prediletas, são eles "poderosa", "divina" e "maravilhosa". Esses adjetivos nem sempre aparecem configurados dessa maneira nas falas dos interlocutores com quem dialoguei, mas surgem em sinônimos equivalentes – muitas vezes em formato de substantivo e não adjetivo – que concedem *status* de "poder", "divindade" ou "*glamour*" a estas artistas. Sendo assim, uma cantora pode ser chamada de "rainha" (numa alusão a uma figura de poder ou ao adjetivo "poderosa"), "deusa" (referindo-se a uma condição de divindade) ou ainda *glamourosa* (dizendo respeito a um *status* de *maravilhamento*, refinamento estético da arte e da *performance* desenvolvida por essas mulheres ou ainda ao modo elegante com o qual esses ídolos se comportam em suas aparições públicas). Portanto, de uma forma ou de outra, essas cantoras são constantemente elevadas, por seus fãs, à condição imaginária de "rainhas", "deusas" e "divas", justamente por serem detentoras de um saber musical e corporal específicos, valorizados por seus fãs.

No decorrer desta pesquisa, tento compreender quais seriam as definições desses qualificadores "poderosa", "divina" e "maravilhosa" que aparecem de forma rotineira nas falas desses interlocutores. E mais ainda, busco o entendimento de quais fatores e significações são acionados para localizar essas artistas nestes marcadores, tentando observar fronteiras e imbricações entre esses conceitos que definem o *status* dessas cantoras no imaginário de seus fãs homossexuais.

Neste primeiro momento, a discussão estará centralizada na compreensão do significado da noção de poder utilizada no entendimento dos interlocutores deste trabalho. *Pirata* relatou um caso interessante para começarmos esta abordagem:

> (PIRATA) - Eu tava conversando com uma amiga e ela me falou que adorou a gravação de "Dê um Rolé" [composição de Moraes Moreira e Galvão feita na época da existência do grupo "Novos Baianos"] que a Roberta Sá[7] fez. Eu disse pra ela que a gravação da Roberta Sá pode até ser bonita, mas que, pra mim, essa música marcou com a Gal [Costa]. Essa música é a cara da Gal,

[7] Cantora lançada, nacionalmente, nos anos 2000 e considerada como pertencente à chamada "nova geração" de cantoras de MPB.

> né? [perguntando como que para si mesmo] Aí, tá. Fui pro You Tube [referindo-se ao site de compartilhamento de vídeos www.youtube.com] atrás da Gal cantando essa música. Olha... [pausa enfática] eu vi ela cantando "Dê um Rolé" naquele show "O sorriso do gato de Alice". Menino, a mulher tá po-de-ro-sa! Não tá? Gente, o que é aquilo? Essas cantoras de hoje em dia não têm peito pra cantar que nem a Gal...

Antes de partir para a análise desta fala, é bom destacar que esse depoimento de *Pirata*, autodeclarado fã de Maria Bethânia, ilustra um fato curioso desta pesquisa: todos os entrevistados – que sabiam de meu interesse musical por Gal Costa e da produção acadêmica à qual me dedico, paralelamente, no sentido de fazer uma análise crítica de sua obra – faziam questão de falar, comigo, a respeito dela. Com relação a *Pirata*, há também um fator interessante que envolve uma sutil "troca de personalidade". *Pirata*, em sua sociabilidade com amigos homossexuais, fãs de outras cantoras, assume a "personalidade" de Maria Bethânia dentro do grupo ao passo que cada amigo se "transforma" em seu ídolo correspondente. Esta não é uma transfiguração gestual, exageradamente *performática*, mas apenas uma mudança verbal na qual, um a um, recebe o nome da cantora e, na conversa em grupo, utiliza suas frases e fala como se fosse a própria. Participam desse mesmo grupo os interlocutores *Tamba-tajá* e *Elétrico* – Fafá de Belém e Daniela Mercury, respectivamente. Porém, há uma ressalva importante contada a mim, por *Pirata*, durante uma conversa telefônica, a partir da qual pude fazer inúmeras anotações.

> (PIRATA) – A gente tem um outro amigo que é louco por [Maria] Bethânia! Até mais do que eu. Nem sempre ele tá com a gente. Mas, quando ele chega, não tem pra ninguém: eu viro a Gal [Costa] e ele fica sendo a [Maria] Bethânia [gargalhadas].

Esta "troca de personalidade" vivenciada constantemente por *Pirata* será melhor explicada no Capítulo IV, em que essas sociabilidades homossexuais serão postas em evidência, para a realização da análise antropológica desses sujeitos na condição de uma rede de sociabilidade. Entretanto, este é um exemplo interessante para que se pense no interesse de *Pirata* em ver vídeos com atuação de Gal Costa a fim de apreendê-la em certas maneiras de ser cantora, de dizer coisas musicalmente e de utilizar o seu corpo para produzir imagens, mesmo que isto não signifique sua adesão total a uma *performance* de gênero considerada "feminina". Esta ação está diretamente relacionada

tanto à afinidade que *Pirata* possui com a obra de Gal Costa quanto com o fato de ter que "fazer a Gal [Costa]" nos momentos em que seu outro amigo se insere no grupo e "faz a [Maria] Bethânia".

Ao escolher a denominação "po-de-ro-sa" para se referir a Gal Costa, separando as sílabas da palavra para dar destaque a este qualificador, ao mesmo tempo em que afirma que "as cantoras de hoje em dia não têm peito pra cantar que nem a Gal", *Pirata* define que o poder de Gal Costa está ligado à forma de cantar. Esta "forma de cantar", neste caso, não pode ser circunscrita à emissão da voz, mas estende-se ao uso do corpo na *performance*, visto que o vídeo que provocou esta opinião de *Pirata* foi extraído de um dos espetáculos mais teatrais da carreira desta artista. O substantivo "peito" usado por *Pirata* adquire também um entendimento dúbio, pois foi, neste *show*, que Gal Costa exibiu os próprios seios no instante em que cantava a música "Brasil" (composição de Cazuza, George Israel e Nilo Romero). Sendo assim, ao dizer que "as cantoras de hoje em dia não têm peito pra cantar que nem a Gal", o substantivo "peito" ganha *status* de sinônimo do adjetivo "coragem". A tradução correta do sentido empregado por *Pirata* em sua construção discursiva diz respeito a um fator de poder atribuído, por ele, à Gal Costa devido a sua maneira de cantar e a sua coragem de *performatizar* cenicamente este canto.

Afastando-me um pouco da lógica que Foucault (1988 [1976]) emprega às relações de poder, pretendo, nesta etapa da pesquisa, compreender o significado das palavras e construções sintáticas utilizadas por esses homossexuais para designar os seus ídolos como "poderosas". Em conversa com *Fatal*, pude observar que suas representações de poder estão, de algum modo, relacionadas, mais especificamente, com dois pólos específicos da carreira de Gal Costa: o grito e a delicadeza.

> (RAFAEL) – E se tu fosses definir a Gal [Costa] com alguma palavra, algum adjetivo... Que adjetivo tu usarias para dizer: "a Gal [Costa] é 'isso'"?
> (FATAL) – Uma diva. [Respondeu lacônico]
> (RAFAEL) – Diva... E o que é que uma diva tem?
> (FATAL) – Poder.
> (RAFAEL) – Se tu fosses classificar, a Gal [Costa] é uma cantora poderosa, divina ou maravilhosa? [Maravilhosa no sentido de ser *glamourosa* ou de provocar "maravilhamento"].
> (FATAL) – Ela condensa os três. Ela é tudo. Ela é a perfeição! Porque a voz dela é algo sublime, é algo invejável. Parece que a Gal [Costa] não faz força pra cantar e essas palavras não são minhas, são de um show que eu assisti na

> Assembléia [Paraense][8] em que ela [Gal Costa] cantava só [composições do] Tom Jobim. E uma mocinha que tinha uns 19/20 anos disse:
> - "Gente! Parece que ela [Gal Costa] não tá abrindo a boca pra cantar!".
> [Fatal responde como se estivesse falando com a moça]:
> - "Mas ela não faz força pra cantar, querida! Ela é a maior cantora do Brasil!" [retoma em tom explicativo] E a menina ficou encantada, né?, de ver uma cantora com aquele talento cantando, assim, de uma forma muito sóbria, muito calma, muito serena. E era [um repertório de] *Tom Jobim* também, né? [Falava ressaltando uma suposta "responsabilidade" por cantar um repertório "difícil" deste compositor].
> (RAFAEL) – Então, tu achas que ela condensa um pouco dos três: poderosa, divina e maravilhosa. Mas tu falaste que ela é uma diva porque tem poder. Esse poder [es]tá na voz ou em outras características?
> (FATAL) – Eu acho que [es]tá na voz e também no que ela representa pra Música Popular Brasileira. Pena que muita gente não reconheça mais isso, né? A modernidade deixou a questão da cultura um pouco pra trás. Alguém que é realmente importante pra música, a modernidade vai deixando um pouco pra trás. Até a própria situação em que ela [Gal Costa] virou uma porta..., porta-bandeira, digamos assim... Porta-estandarte, sei lá o quê... Uma porta-voz do Tropicalismo. Então, através da voz dela [Gal Costa] o Caetano [Veloso] falava o que tinha vontade e o [Gilberto] Gil também. E muitos outros. Então, ela [Gal Costa] levava a coisa de brigar com o Regime Militar, né? Brigar com o governo, de alertar as pessoas, de gritar com as pessoas: "Acorde, o mundo tá aí! Acho que precisa fazer alguma coisa pra mudar".

O discurso de *Fatal* confronta duas grandes subdivisões identificadas na carreira de Gal Costa: a sutileza e a agressividade. Ao mesmo tempo em que *Fatal* a associa aos vocábulos "perfeição" e "sublime", atribuindo à sua forma de cantar um caráter "sóbrio", "calmo" e "sereno", também a vincula aos verbos "brigar" e "gritar", evocando um caráter "agressivo" para suas interpretações. Suas palavras possibilitam inferir que, tais características, são somente acessíveis às "divas", entendendo-se por este qualificador uma artista de grande apuro técnico, segura de seu desempenho musical como cantora, capaz de promover uma sublimação da própria voz. No mesmo discurso, *Fatal* sugere que esse poder também pode ser medido pela atuação de Gal Costa no movimento Tropicalista. Para ele, o fato de ter se tornado uma porta-voz da Tropicália durante o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, confere à cantora um grau de importância que a coloca num patamar superior, mas também revela uma artista que não apenas canta, mas grita, remetendo-nos ao período em que gravava canções vinculadas ao universo do *Rock'n Roll*.

Em contrapartida, para *Atrevido*, Fafá de Belém é passível de ser classificada como "poderosa" por conta de características que estão além da forma com que canta e mais ligadas ao fator "atitude".

[8] Clube recreativo destinado às camadas média/alta da sociedade de Belém. Possui uma casa de espetáculos para onde são trazidos importantes *shows* musicais.

> (ATREVIDO) – Eu gosto de ver ela [Fafá de Belém] atuando, cantando no palco. Mesmo que o povo diga: "Ah! Ela [Fafá de Belém] não consegue alcançar as mesmas notas que antigamente...". Não consegue mesmo, a gente vê. Mas eu gosto da atitude dela [Fafá de Belém]. Eu gosto. Ela [Fafá de Belém] tem presença de palco, né? Ela chega descalça, dançando... Isso é forte, tá entendendo? Eu acho legal isso de ver! Ter essa presença, ter essa atitude. Ela [Fafá de Belém] é uma mulher de atitude. Isso não tem o que questionar. Ninguém tem tanta atitude. Não vou dizer que ela [Fafá de Belém] é a única, mas ela é uma das poucas que tem atitude. O fato de ela ser daqui [da cidade de Belém] também, eu acho, né? Como disse uma vez o Milton Nascimento – ela cantou muita música dele também –, ele dizendo que lembra dela [Fafá de Belém] chegando no cenário [profissional da MPB], com as grandes cantoras... Elis [Regina] vindo do Rio Grande do Sul, né? A Gal [Costa] e a [Maria] Bethânia da Bahia, né? Outras de São Paulo e Rio de Janeiro e ela [Fafá de Belém] era a única sereia da Amazônia. Eu achei legal isso. Eu acho que pela questão do regionalismo também, por saber que ela é daqui [da cidade de Belém], né?

Ao ser indagado quanto à localização de Fafá de Belém dentro dos qualificadores "poderosa", "divina" e "maravilhosa", Atrevido respondeu que

> (ATREVIDO) – Ela [Fafá de Belém] tem um pouquinho dos três: é poderosa, é *glamourosa*, é diva...
> (RAFAEL) – É deusa também?
> (ATREVIDO) – É deusa. Ela [Fafá de Belém] é a única representante de uma região que despontou no cenário nacional. Ela traz o nome dessa região no nome porque Belém é a Amazônia. Então, por isso também... é vinculada com a política... porque move o país. Eu acho que ela tem de tudo um pouco. [risos].
> (RAFAEL) - O que seria o poder da Fafá? O "poderosa"?
> (ATREVIDO) – Poderosa? Se ela chegar aqui e ter, nos hotéis de Belém, nos dois melhores [hotéis] uma suíte permanente pra ela.
> (RAFAEL) – Isso é poder?
> (ATREVIDO) – Isso é... uma influência, um poder. Outro poder que ela tem: poder chegar aqui e... fazer um show ou então... com certeza ela vai ter esse poder de chamar o público, esse apelo. Tem sim. O poder da cantora mesmo, né? A influência. Tem isso.

A fala de *Atrevido* deixa explícita a importância concedida ao que ele chama de "atitude". Este substantivo está ligado à expressão "presença de palco", utilizada em sua definição. Por sua vez, ter presença de palco é ter domínio sobre o corpo, ou melhor, é fazer uso desse corpo para produzir uma representação de força, exteriorizada pelo aspecto gestual, entendendo-se como gestual, também, a própria força da voz, mesmo que esta voz esteja impossibilitada de cantar adequadamente. Entretanto, a voz deve emitir entusiasmo, energia vital e, principalmente, deve sair de uma dimensão etérea –

como *Fatal* reivindicou um caráter de sublimação para a voz de Gal Costa – para conectar-se com fatores mais ligados a uma dimensão terrena, traduzidos pelos pés descalços de Fafá de Belém a reforçarem sua personagem cabocla e amazônica.

Ainda em suas reflexões acerca dos atributos de poder de seu ídolo, *Atrevido* deixa transparecer que esse poder se revela em prováveis "homenagens" prestadas a Fafá de Belém como, por exemplo, ter uma suíte exclusiva em cada um dos dois hotéis mais luxuosos de sua cidade natal. Além disso, este fã considera como estratégica a associação que a cantora possui com o cenário político local, regional e nacional, o que, certamente, pode abrir-lhe oportunidades profissionais. Por fim, as palavras de *Atrevido* deixam escapar que Fafá de Belém possui outra característica que lhe é favorável: o carisma. Esta qualidade se traduz na expressão "esse poder de chamar o público, esse apelo". Pode-se inferir que, no fundo, esse seja um dos "poderes" mais importantes na hierarquia de *Atrevido*, pois ele o define como "o poder das cantoras mesmo".

Este exercício que venho fazendo é uma análise que pretende conhecer melhor a perspectiva pela qual os *gays* observam suas cantoras prediletas, quais são as características mais valorizadas, que fase da carreira dessas mulheres atrai mais a atenção de seus fãs e, principalmente, quais são os parâmetros para que esses homossexuais atribuam características de poder a essas cantoras.

Há dois outros exemplos pertinentes para chegar a algumas conclusões acerca dos atributos de poder relativos às cantoras. Durante uma entrevista com o interlocutor *Pimentinha* e uma conversa informal com *Tamba-tajá* após nosso comparecimento a um *show* que a cantora Leila Pinheiro fez em Belém, dois momentos diferentes da carreira de Gal Costa foram acionados. Vejamos:

> (PIMENTINHA) – Rafael, tu já viste o Phono 73, né? A Gal [Costa] [es]tá liiiinda...!!! Eu adoro a Gal [Costa] cantando com a [Maria] Bethânia, rodopiando, parecendo uma louca com aquela flor no cabelo, aquela saia... Foi um momento muito poderoso de todas elas... [referindo-se a Gal Costa, Maria Bethânia e Elis Regina – artistas que participaram da série de *shows* intitulada "Phono 73" e registrada em vídeo pela gravadora Phonomotor].
> (RAFAEL) – A Gal [Costa] [es]tava rouca...
> (PIMENTINHA) – Ela não tava cantando nada, mas tava maravilhosa! [risos]

A fala de *Tamba-tajá* faz referência a outra *performance* de Gal Costa:

> (TAMBA-TAJÁ) – Já assististe o "Mulher 80", né? [programa da TV Globo, gravado em 1980 e lançado em 2008 no formato DVD]. A Gal [Costa] [es]tá poderosa cantando aquela música... "Eles se amam de qualquer maneira, à vera..." [cantarola]. Gente, eu fico impressionado! Ela corre no palco, pra lá e pra cá, canta, bate no peito. Acho lindo! E ela [Gal Costa] [es]tá vestindo só um pano que cobre os peitos, bem sensual...

Estas duas declarações dadas por *Pimentinha* e *Tamba-tajá* (fãs de Elis Regina e Fafá de Belém, respectivamente), incitam à conclusão de que, na percepção destes espectadores, o atributo que confere poder a uma cantora, constituindo-a como "mito", é o domínio que ela tem sobre o próprio corpo em cena e a capacidade de transfigurar esse domínio do corpo num artifício provocador de um magnetismo que prenda a atenção da plateia. Os discursos de meus interlocutores são sintomáticos da importância que dão ao corpo e de como, neste caso, o valor da corporalidade cênica supera a estima que, geralmente, é dedicada à voz de uma cantora. Principalmente, se essa intérprete é Gal Costa (citada nas duas falas) em que as cobranças recaem, sobretudo, sobre a qualidade da emissão de sua voz e o alcance de sua extensão vocal. Nas duas *performances* citadas por esses fãs, Gal Costa não está cantando da forma que lhe seria desejável como cantora, ou seja, com a "perfeição" técnica que lhe é atribuída pela crítica. Pelo contrário, na primeira *performance* (1973), sua voz está rouca e a emissão das notas é comprometida pelos rodopios que executa no palco. Na segunda apresentação (1979/1980), sua qualidade vocal é também comprometida pelo fato de que seu deslocamento no palco é intenso e, talvez, ela não possuísse um preparo físico compatível com a atividade de cantar bem (satisfatoriamente) enquanto *performatiza*. Porém, na percepção destes interlocutores, o corpo, em sua totalidade, fala por si. A sensualidade é também valorizada e a intenção da mensagem musical é percebida mesmo que o canto esteja prejudicado por algum outro fator externo.

A partir do contato com esses depoimentos que marcam ou constroem uma relação entre corpo e noção de poder, sinto-me estimulado a dialogar com os postulados de Mary Douglas (1991 [1966]) acerca das zonas de poder e de perigo do corpo, pois, de acordo com esta autora, "o corpo humano [...] é matéria de simbolismo; [...] reproduz, a uma pequena escala, os poderes e perigos atribuídos a uma estrutura social." (Douglas 1991 [1966]: 138). Ao trabalhar com o universo musical destas cantoras e dos interlocutores que têm contribuído para a realização das reflexões antropológicas colocadas nesta pesquisa, devo mencionar que grande parcela dessas artistas está

diretamente relacionada a partes de seus corpos que, inspirando-me em Douglas (1991 [1966]), seriam avaliadas por mim como zonas de "poder e de perigo" – essas noções serão melhor esclarecidas ao final deste item dedicado à discussão da noção de poder. Adentrar a obra de cantoras como Gal Costa, Fafá de Belém, Maria Bethânia e Daniela Mercury proporciona a percepção de que, de maneira cíclica ou constante, toda a identidade visual de seus trabalhos é direcionada para a valorização da estética ou expressividade do corpo.

Uma observação atenta ao show "Maria Bethânia Ao Vivo – As Canções que você fez pra mim" (dirigido por Walter Salles e Andrucha Waddington e lançado no formato VHS, em 1995, mas reeditado em DVD em 2009) possibilita verificar a atenção que é dispensada a certas partes do corpo como, no caso de Maria Bethânia, os pés, dedos das mãos, antebraço (fartamente adornado por pulseiras de prata e ouro) e cabelo. Os diretores do vídeo que registra o *show* esforçam-se em produzir imagens que captem a expressividade das mãos da cantora a fazer "desenhos" no ar, intensificando suas emoções interpretativas, incitando um gestual de reverência para com seu público e para consigo mesma. O mesmo acontece com a captação de imagens direcionadas aos pés, nas quais Maria Bethânia aparece correndo pelo palco ou, ainda, alongando uma de suas pernas para os lados direito ou esquerdo, tocando o chão apenas com a ponta dos dedos de seu pé enquanto canta notas fortes, impulsivas, aliadas a palavras de impacto coincidentes com mudanças bruscas nos arranjos musicais que revestem as canções.

Fafá de Belém, por sua vez, é sempre associada aos seus próprios seios, lembrada por suas formas corporais "grandes" e pelo exagero de sua gargalhada. Essas referências ao corpo e à gestualidade aparecem nos depoimentos dos interlocutores com quem dialoguei ao longo da pesquisa e são, frequentemente, acionadas como atributos de poder ou marcadores que identificam a "atitude" de suas cantoras prediletas. A seguinte fala de *Atrevido* deixa transparecer essas adjetivações que interseccionam percepções corporais, sexualidade e noções de poder.

> (ATREVIDO) – Eu acho legal as atitudes dela como mulher [sic]. Porque vê bem: ela chegou [começou a carreira] numa época do Brasil em que as grandes cantoras que estão aí até hoje – pelo menos a maioria delas, tirando a Elis [Regina], tirando a Elis inclusive desse comentário que eu vou fazer – ela [Fafá de Belém] chegou num momento em que o cenário brasileiro, qual era? Muitas cantoras, todas esquálidas, magras... – [como, por exemplo] a

> [Maria] Bethânia, a Gal [Costa]... – e lésbicas[9]! E ela [Fafá de Belém] chegou gordinha, peituda, dando gargalhada e gostando de homem... [risos] Isso é atitude! Estás me entendendo? E eu gosto disso, dessas coisas dela [Fafá de Belém], eu gosto bastante.

Tal depoimento dado por *Atrevido* evidencia a sua conceituação acerca dos aspectos diferenciais que Fafá de Belém apresentou quando do seu lançamento no mercado de cantoras nacional. Para *Atrevido*, estes diferenciais não estiveram estritamente localizados na música ou nas interpretações de Fafá de Belém, mas, principalmente, nos predicados apresentados pelo seu corpo, no uso do corpo como produtor de imagem e no ato de tornar explícita sua heterossexualidade que, no contexto do mercado musical da época (transição entre os anos 1970 e 1980), contrastava com a homossexualidade predominante atribuída, pelos fãs e jornalistas, às "grandes" cantoras da Música Popular Brasileira.

Outro exemplo notório e atual refere-se à percepção consciente que as cantoras constroem de si mesmas. Em 01 de outubro de 2010, ao apresentar o *show* "Gal Total" em São Paulo, a cantora Gal Costa, no intervalo entre duas músicas, falava da roupa escolhida para cantar naquele *show* e respondia, indiretamente, à cobrança de seus fãs e dos jornalistas para que ela adotasse outro figurino, diferente daquele que já usava em todos os *shows* daquela longa turnê, que já se prolongava por mais de três anos[10]. No depoimento, Gal Costa diz:

> (GAL COSTA) – Eu não preciso de roupa não. O cabelo já tá grande... Vocês [fãs] vão reparar é no cabelo! Porque vocês sabem que o cabelo e a boca são as minhas marcas. Não é a roupa, né? [Faz expressão de desdém] A roupa não é nada. [O que importa] é a voz, cabelo e boca. E acabou! [aplausos e gritos do público].

Excluindo o fato de que esta foi uma resposta dirigida aos seus críticos, a fala de Gal Costa deixa implicitamente clara a percepção que possui acerca da associação existente entre partes de seu corpo e atributos de poder. É neste aspecto que sugiro um diálogo mais estreito com os trabalhos de Terence Turner (1980) e Mary Douglas (1991 [1966]), pois a composição visual da obra de Gal Costa evoca, ciclicamente, o uso de

[9] Estas cantoras nunca se pronunciaram publicamente acerca de suas sexualidades. Esta é uma informação de responsabilidade de meu interlocutor *Atrevido*.

[10] O video que contém esta fala foi por mim registrado e disponibilizado no *link*: http://www.youtube.com/watch?v=BCrQ3eoqI5g

sua boca, quase sempre pintada por um batom cuja cor é vermelha, nas capas de seus álbuns.

Apesar de ter pesquisado em contexto indígena (entre os *Kayapó*), as conclusões deixadas por Terence Turner (1980) auxiliam a pensar nas relações entre cor, corpo e significado. Utilizo a concepção de Turner (1980) acerca da roupa e dos acessórios corporais como uma "pele social", acionada pelos indivíduos de um grupo, para compreender que, na *performance* artística, o figurino é também um demarcador dos diferentes "espaços" ocupados e "papéis" desempenhados pelo artista e pelo público. No entanto, Turner (1980) associa cores usadas na pintura corporal dos *Kayapó* com diferentes partes do corpo e estados de espírito, o que é útil para fazer uma analogia ao uso das cores na maquiagem e figurinos das artistas. Para o autor, "a cor vermelha está associada com a noção de vitalidade, energia e intensidade" e geralmente "é aplicada nos pontos periféricos do corpo que estão em contato direto com o mundo exterior", podendo-se exemplificar tais áreas periféricas como sendo "mãos e pés e os órgãos sensoriais da face" (Turner 1980: 123)[11].

É interessante observar como essas associações entre cor, roupa, acessórios e partes do corpo representam noções de repressão e intensificação que habitam um terreno que está num nível inconsciente, mas que, de alguma forma, surgem explícitas seja na composição visual de um figurino destinado a uma apresentação artística ou na formulação estética da pintura corporal de uma determinada população indígena.

Geertz (1997) apropriou-se dos conceitos psicanalíticos de experiência-próxima e experiência-distante, utilizados por Heinz Kohut, para afirmar que "as pessoas usam conceitos de experiência-próxima espontaneamente, naturalmente, por assim dizer, coloquialmente; não reconhecem, a não ser de forma passageira e ocasional, que o que disseram envolve 'conceitos'" (Geertz 1997: 89). De acordo com a exposição de Geertz acerca da contribuição de Kohut, as noções de experiência-próxima e experiência-distante diferem entre si porque a primeira diz respeito às denominações mais usuais, triviais ou comuns utilizadas pelos seres humanos para definir seus sentimentos e vivências; já a segunda refere às designações científicas sobre esses mesmos fenômenos da experiência humana, traduzidos racionalmente a partir de uma elaboração à luz de uma linguagem técnica.

[11] Livre tradução minha a partir do original escrito em inglês.

Seguindo este raciocínio, é possível sugerir que, muitas vezes, essas noções de repressão e intensificação identificadas por Turner entre os *Kayapó* são utilizadas e vivenciadas no corpo, como uma experiência-próxima, sem que se perceba com total clareza toda a formulação conceitual que se esconde por trás do uso de cores (pintura), roupas e acessórios para adornar certas partes do corpo. Da mesma maneira, um artista pode utilizar determinada composição de cores, roupas e adereços com certo nível de consciência conceitual, mas sendo passível de não conseguir extrair (ou perceber) toda a complexidade de significados que sua imagem pode imprimir diante da percepção de seus interlocutores. Sendo assim, o uso da roupa e de todo o seu aparato acessório por parte do *performer* pode ser realizado de maneira "intuitiva", envolvendo significações sobre as quais não se tem total dimensão de sua representação, caracterizando, dessa forma, a vivência de conceitos no corpo que, na verdade, são resultantes de um saber ligado a uma experiência-próxima, a uma consciência cotidiana que integra o senso comum.

Neste sentido, proponho uma interpretação de que os lábios de Gal Costa e sua constante associação com o uso de batom vermelho estão, de certa forma, associados aos conceitos de repressão e intensificação descritos por Turner, na medida em que servem para reforçar a fabricação de sua condição feminina como uma cantora marcada pela intensidade e sensualidade de suas *performances* dentro de um contexto politicamente repressor e machista: a Ditadura Militar que estava instaurada no Brasil no momento em que o Tropicalismo (movimento musical ao qual a cantora estava vinculada) eclodiu. O objeto de maquiagem (batom) e a cor vermelha foram, ciclicamente, evocados em sua obra nos álbuns "FA-TAL" (1971); "Gal Tropical" (1979); "Profana" (1984) e "O sorriso do gato de Alice" (1993)[12].

Aproximando esta análise das contribuições de Mary Douglas (1991 [1966]), entendo que o conceito de "margens do corpo" não se configura como algo determinado ou fixo. Pelo contrário, as margens do corpo podem ser percebidas como tal de acordo com o ponto de vista do observador e da cultura na qual está inscrito. Sendo assim, apenas para citar um exemplo fictício, os órgãos sexuais podem ser representados como

[12] Ver artigo "Gal Costa e o tropicalismo no feminino: corpo, subjetividade e sexualidade no discurso performático" no qual analiso as possíveis intersecções entre *performance* musical, erotismo e sexualidade através do diálogo com a obra de autores como Terence Turner, Marcel Mauss, Judith Butler, George Bataille, entre outros. Este trabalho foi apresentado no X Congreso Argentino de Antropología Social (X CAAS) – Grupo de Trabalho 49: Antropología del cuerpo y subjetividad. Buenos Aires, 29 de novembro a 02 de dezembro de 2011. Texto disponível em: http://www.xcaas.org.ar/grupostrabajosesiones.php?eventoGrupoTrabajoCodigoSeleccionado=GT49.

“zonas corporais periféricas” em uma determinada cultura, mas, em contrapartida, podem ser percebidos como “zonas corporais centrais” em outro contexto cultural. A partir dessa concepção instável do conceito de “centro” e “periferia”, minha sugestão é de que as partes do corpo acionadas por cantoras como Fafá de Belém, Gal Costa e Maria Bethânia (considerando o período histórico em que essas cantoras foram lançadas no mercado fonográfico) foram mobilizadas na condição de “margens” e não de “zonas centrais”, pois apresentam atributos que denotam comportamentos “poluidores” associados à sexualidade não conjugal, homossexualidade, religiosidades não cristãs, vinculação com estilos de vida “alternativos” etc. como veremos a seguir.

Durante a formação de uma imagem pública para Fafá de Belém, Gal Costa e Maria Bethânia, é notável a articulação realizada entre as cantoras e determinadas partes de seus corpos. Os três exemplos citados podem ser melhor compreendidos a partir do quadro abaixo:

Quadro 2: Relação "cantora x corpo"

Cantora	Partes do Corpo
Fafá de Belém	seios
Gal Costa	boca e cabelo
Maria Bethânia	mãos, pés e cabelo

Neste quadro, fica clara a associação entre cantora e partes de seus corpos. Entretanto, pretendo elucidar, neste momento, as motivações que me levam a crer que essas partes do corpo foram mobilizadas como “zonas marginais” interessantes para compor a imagem pública dessas artistas.

Começando por Fafá de Belém e considerando que em 1975 (ano de seu lançamento nacional) não havia no Brasil uma cultura maciça de aumento dos seios através de intervenção cirúrgica (implantes de silicone), é possível sugerir que os seios da cantora foram acionados como “zonas marginais” do corpo, pois além de divergirem dos padrões estéticos hegemônicos e socialmente desejáveis entre mulheres

"respeitáveis", os seios de Fafá de Belém eram constantemente evocados em todo o seu material publicitário como deslocados das funções "naturais" de reprodução e amamentação. Isto é, a imagem de Fafá de Belém foi construída como uma mulher "farta", "abundante" de desejos e "cheia de amor para dar", sendo os seios os principais marcadores desse modelo de mulher sexualmente ávida e, por esse motivo, "poderosa" e "perigosa". Estando deslocados de suas funções maternas e considerando o período historicamente mais conservador em que esse deslocamento foi produzido, os seios foram utilizados para denotar "funções marginais" vinculadas ao sexo não reprodutivo e ao prazer desvinculado do casamento. A veiculação da imagem pública de Fafá de Belém como uma "personagem" pouco ligada às convenções de conjugalidade exigidas para uma mulher "de respeito", simbolicamente, desestabilizava a inserção desta "personagem" no sistema de "sexo/gênero" (Rubin 1975) socialmente aceito em nossa sociedade.

É interessante notar que até mesmo seu repertório foi mobilizado neste sentido. O bolero "Sob medida" – composto por Chico Buarque e gravado por Fafá de Belém nos anos 1970 – descreve a realidade de uma mulher "bandida" e "solta na vida" que exerce certo "domínio" sobre o homem amado através de seus predicados sexuais vinculados à vulgaridade e ao descompromisso conjugal. Isto quer dizer que a personagem "Fafá de Belém" foi pensada a partir de pressupostos que negam a condição da mulher "fiel", "passiva" e, principalmente, "discreta". De certa maneira, uma mulher à margem do padrão comportamental legitimado na época.

Com relação à Gal Costa, é necessário também considerar o momento histórico em que sua boca e seus cabelos foram utilizados como representantes de sua identidade performática. O ano de 1970 marcou a primeira vez em que os cabelos da cantora foram evocados como um símbolo de rebeldia na capa do álbum "LeGal". Isto me conduz a acreditar que

> a utilização do cabelo como um recurso cênico, carregado de significações simbólicas associadas a Gal Costa, foi explorada pelo artista plástico Hélio Oiticica ao desenvolver a capa e o *design* gráfico do *Long Play* (LP) "LEGAL" (1970), no qual havia uma fotografia onde, dentro dos cabelos de Gal, estão contidos vários ícones, da cultura brasileira e mundial, pertencentes ao imaginário dos jovens como, por exemplo, Gilberto Gil, Waly Salomão e James Dean. São, na verdade, fotos de personalidades e eventos sociais que representam as tensões políticas, sociais e artísticas de uma época e que, neste caso, também estavam representadas implicitamente pela rebeldia dos cabelos da cantora (Noleto 2011: 4-5).

Assim, neste momento histórico, o uso de um cabelo desgrenhado simbolizava rebeldia de comportamento e estabelecia fortes ligações com os movimentos *hippie*, *rock* e *black power*, vigentes na época. A vinculação com estas realidades "sóciomusicais" identificava o sujeito – neste caso, a cantora – como situado dentro de um contexto "marginal" de sociabilidade, optando por formas alternativas de vida e afetividade. É neste sentido que pretendo alinhavar o uso do cabelo de Gal Costa a uma noção de "periferias do corpo".

O mesmo pode ser percebido quanto ao uso da boca nas capas dos álbuns desta cantora. Num contexto de ditadura militar, a boca de Gal Costa foi utilizada, pela primeira vez na capa do LP "FA-TAL: Gal a todo vapor" (1971) como um elemento que denota uma ampla simbologia. Em análise anterior, cheguei à conclusão de que este álbum

> é repleto de simbologias a começar da capa ilustrada com a boca de Gal Costa por trás do microfone que usa para cantar. Além do forte apelo sexual da boca (que se tornaria, a partir de então, emblema representativo da presença física da cantora), a foto dá margem a interpretações de que a boca pode ser usada para cantar, calar, denunciar ou até relacionar-se sexualmente (Noleto 2010: 23-24).

É com base nessa ambiguidade produzida em torno da boca, principalmente no que diz respeito à sua condição de possível emissora de discursos (cantados ou falados) dentro de um contexto em que o país vivia sob tutela de um regime não democrático, que pretendo sugerir que esta parte do corpo de Gal Costa também pode ser percebida como uma zona periférica do corpo (e, portanto, uma representação de "poder e de perigo"), pois implicitamente incitava discursos e comportamentos discordantes dos padrões hegemônicos da época.

O mesmo raciocínio é utilizado para analisar as mãos e os pés de Maria Bethânia. Fortemente vinculada ao candomblé, Maria Bethânia foi uma cantora pioneira na Música Popular Brasileira no que diz respeito a colocar a sua religiosidade como um fator relevante para a constituição de sua obra. Neste sentido, é notável em seu repertório a grande quantidade de gravações de "pontos de santo" que remetem ao culto dos orixás africanos. Apesar de hoje o Brasil ser considerado um Estado laico, a

predominância histórica do catolicismo entre as camadas brancas e ricas da população contribuiu para que as religiões de matriz africana fossem estigmatizadas como crenças "inferiores", "primitivas", "marginais" e até "maléficas". Ao mesmo tempo em que foram assim estigmatizadas, essas religiosidades também tiveram – seguindo a lógica interpretativa de Douglas (1991 [1966]) – suas capacidades mágicas reconhecidas, visto que "o poder mágico atribuído à macumba e ao candomblé é um corolário da posição socialmente marginal de seus produtores" (Fry, 1982, p. 49). Maria Bethânia, portanto, desde o início de sua carreira em 1965, sempre esteve ligada à imagem de "cantora macumbeira". A partir desta constatação, analiso que a valorização de suas mãos e pés em todo o seu material discográfico, em seus vídeos e em seu material publicitário, pode também ser interpretada como uma simbologia que ativa "margens" do corpo. Dessa forma, na interpretação que tento sugerir, as mãos podem ser ressignificadas como partes do corpo, simbolicamente, capazes de lançar feitiços, acionar poderes, apontar caminhos e empunhar "armas de guerra", a exemplo da orixá guerreira da cantora, Iansã, à qual Maria Bethânia é frequentemente associada (Passos, 2008).

Com relação aos pés descalços, até hoje adotados por Maria Bethânia em seus *shows*, eles podem ser considerados como fortes símbolos de seu vínculo com a cultura e religiosidade de matriz africana, evidenciando sua ligação com as danças empreendidas nos rituais de candomblé e nos sambas de roda do recôncavo baiano (região onde nasceu), todas elas dançadas, ao menos idealmente, com os pés descalços. Além disso, cantar com pés descalços não era, na época em que Maria Bethânia iniciou essa prática, uma atitude esperada dentro da *performance* musical de qualquer cantora. Vale lembrar que Gal Costa, neste mesmo período, também utilizava os pés descalços como recurso performático, embora essa atitude esteja também relacionada ao universo *underground* do *rock.* É neste aspecto que abordo mãos e pés, contextualizadas desta forma e consideradas na época em que foram acionadas, como zonas periféricas do corpo.

O que há em comum entre estes três exemplos de Fafá de Belém, Gal Costa e Maria Bethânia é que essas partes do corpo já não são necessariamente percebidas, na atualidade, como zonas periféricas, detentoras de "poderes" e "perigos". A crescente exploração midiática da imagem da mulher exercendo sexualidades não reprodutivas e a maior abertura para a promoção do respeito à diversidade religiosa (sobretudo a partir da Constituição Federal de 1988) faz com que seios, bocas e religiosidades não cristãs

deixem de ser percebidos como fatores de marginalidade. Porém, para os fãs dessas cantoras é importante o reconhecimento de que essas artistas foram, um dia, consideradas "marginais" e transgressoras. Sugiro que decorre daí o fato de que ainda hoje essas cantoras mantenham ativadas essas simbologias em torno de seus corpos: como uma forma de evocar a constituição de suas trajetórias como uma figura pública aliada aos parâmetros da transgressão.

Para Douglas (1991 [1966]),

> todas as margens são perigosas [...] Qualquer estrutura de ideias é vulnerável em seus limites. É lógico que os orifícios do corpo simbolizem os pontos mais vulneráveis. A matéria que sai por esses orifícios é, evidentemente, marginal. Cuspo, sangue, leite, urina, fezes, lágrimas, ultrapassam os limites do corpo pelo simples facto de serem segregados. O mesmo se passa com os resíduos corporais como a pele, as unhas, os cabelos cortados e o suor (Douglas 1991 [1966]: 144-145).

A partir da composição de um contraponto entre a presente pesquisa e as conclusões de Douglas (1991 [1966]), é possível inferir que a percepção e as conceituações de poder manifestadas pelos meus interlocutores ao longo de nossos encontros, são condizentes com a compreensão de que "se é verdade que tudo simboliza o corpo, também é verdade [...] que o corpo simboliza tudo." (Douglas 1991 [1966]: 145). Considerando a análise e os argumentos expostos anteriormente, as partes do corpo que são, geralmente, percebidas pelos interlocutores como identificadoras de um poder ou que são reforçadas pelas próprias cantoras nas capas de seus álbuns, nos vídeos de seus *shows* ou mesmo nos depoimentos que proferem em suas entrevistas, são interpretadas, neste trabalho, como zonas periféricas do corpo, pois ostentam elementos "poluidores" (Douglas 1991 [1966]) que sugerem uma desestabilização da ordem social hegemonicamente aceita ao legitimar "personagens" que, em geral, são estigmatizadas pela sociedade como "sapatão", "vulgar", "maconheira", "macumbeira", "baiana", "cabocla", "índia", "safada", "*hippie*" etc.

Dessa forma, de acordo com o quadro 2 e ainda na perspectiva de Douglas (1991 [1966]), "seios", "boca", "cabelo", "dedos", "mãos" e "pés", podem ser interpretados tanto como extensores da expressividade vocal quanto como zonas de "poder e perigo" ativadas na *performance* dessas artistas. Ou seja, essas zonas de "poder e perigo" são fragmentos do corpo percebidos, por estes homossexuais com quem

mantive contato, como fatores que realçam uma condição de poder. E com esta configuração sugiro que, provavelmente, a própria orientação homossexual de meus interlocutores seja influente nesta percepção dessas zonas do corpo, que considero como "periféricas", como um dos maiores atributos de poder utilizados por uma cantora. Minha sugestão é de que por terem sido historicamente estigmatizados por suas sexualidades, os homossexuais, que compartilham entre si o gosto por cantoras diversas, atribuem com mais frequência características de "poder e perigo" a essas partes do corpo evocadas no discurso performático dessas mulheres. Isto é, sugiro que há um encontro de "marginalidades" que permite um reconhecimento e identificação entre o aspecto "marginal" da sexualidade dos fãs e as prováveis "marginalidades" presentes nas trajetórias artísticas dessas cantoras. Na realidade, ao identificar esse encontro (ou empatia) entre supostas marginalidades, pretendo situar esse fato como um derivado da própria expressão da lógica *queer*: apropriar-se daquilo que é considerado, socialmente, como abjeto para, a partir disso, "desenvolver uma analítica da normalização" (Miskolci 2009: 151). A aproximação com o socialmente marginal seria, nestes termos, o caráter *queer* que dá significado às *performances* dessas artistas aos olhos de um público homossexual. E esta seria uma das maneiras encontradas para explicar a predominância maciça de homens *gays* no rol de fãs dessas intérpretes[13].

Espero que, até o presente momento, tenha ficado claro que estou devotado a compreender a construção de um imaginário e uma sociabilidade entre homens homossexuais que compartilham do gosto por cantoras diversas. Entretanto, devo considerar que não estou tentando produzir uma generalização que associe a figura do homem homossexual ao gosto por cantoras, pois nem todos os homens homossexuais

[13] Green (2000: 320), em nota explicativa posta ao final de um dos capítulos de "Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX", tenta alinhavar uma suposta identificação entre homens *gays* e as cantoras da Era do Rádio, levantando a hipótese de que os homossexuais, marginalizados por suas sexualidades, identificavam-se com as cantoras que tinham uma vida particularmente "trágica", no intuito de insinuar que ambos (cantoras e fãs) viviam tragédias pessoais que os aproximariam. No entanto, ao conversar com Alcir Lenharo – que escrevera livro sobre os cantores de rádio – Green (2000: 320) extraiu a opinião de que nem todas as cantoras do rádio vivam tragédias pessoais e, ainda assim, eram admiradas por homens homossexuais, o que contribuiu para que Green (2000: 320) descartasse a hipótese que explicaria a identificação entre fãs *gays* e cantoras brasileiras. Contudo, nesta análise que faço, pretendo afirmar que há, de fato, um encontro de marginalidades que possivelmente explicaria a identificação de um público *gay* com algumas cantoras de MPB. No entanto, considero que a vivência de marginalidades não precisa necessariamente ser "trágica" ou "infeliz", mas, pelo contrário, pode ser encarada como uma atitude de enfrentamento político, que ressignifica padrões morais de comportamento, inclusive no que tange à inteligibilidade dos gêneros e das sexualidades. Tal enfrentamento parece, neste caso de minha pesquisa, ter sido apropriado pela indústria fonográfica a fim de investir na construção de imagens públicas para artistas que se constituíam como peças interessantes para a produção de um mercado de consumo de música popular no Brasil na transição dos anos 1960/1970.

nutrem uma relação com a música ou alimentam uma admiração por cantoras. Por outro lado, essas artistas possuem, em seu rol de fãs, homens heterossexuais, além de pessoas que se identificam com as mais diversas identidades sexuais e de gênero. Porém, é necessário ponderar que ser fã de uma cantora ou cantor pode possuir significados diferenciados para pessoas com orientações sexuais e identidades de gênero diferentes entre si.

Talvez seja conveniente um exemplo que envolva o elemento raça/"cor" para entendermos o que pretendo dizer. Neste sentido, acredito que ser fã de Gilberto Gil tenha significados diversos para seus fãs homens "brancos" e seus fãs homens "negros". O homem "branco" ocupa uma posição de conforto social, simbolizada pelas prerrogativas da "branquitude" (Sovik 2009), ao passo que o homem "negro" foi vítima de um processo histórico de discriminação e segregação não vivenciados, nem de longe, pelos homens "brancos". Daí, ser fã de Gilberto Gil adquire novos matizes de significado para o homem "negro", significados que, ainda que sejam compreensíveis ao homem "branco", não foram sentidos em sua pele. Do mesmo modo, creio que ser fã de Elza Soares (uma mulher triplamente marginalizada: pobre, "negra" e amante do jogador de futebol Mané Garrincha) tenha pesos diferentes para homens homossexuais "brancos", homens heterossexuais "brancos", homens homossexuais "negros", homens heterossexuais "negros", mulheres lésbicas "brancas", mulheres lésbicas "negras", mulheres heterossexuais "brancas", mulheres heterossexuais "negras", travestis "negras", travestis "brancas", *drag queens*, pessoas ricas, pobres, pertencentes às classes médias, indivíduos favelizados etc. Se concordarmos com esta hipótese, admitiremos que, para um fã homossexual de cantoras, é importante ter como referência (ídolo) uma artista que performatize comportamentos socialmente convencionados como "marginais" e, com essas *performances*, produza ressignificações desses comportamentos "marginalziados". Assim, para o homem *gay* – tão historicamente e diferentemente vítima de preconceitos e segregações quanto as mulheres – é significativo que uma cantora positive condutas marginalizadas através de sua exposição/performatização, tal qual se deseja que a homossexualidade também seja desestigmatizada.

Pelo motivo de trabalhar com homossexuais que gostam de cantoras, os homossexuais que não as admiram não se constituem, em primeira instância, como sujeitos de interesse para esta pesquisa. Diante disso, é natural que, ao tentar descortinar

a construção de um imaginário e sociabilidade homossexual em torno das cantoras de MPB, eu busque encontrar qual a lógica subjacente a esta afinidade entre homens *gays* e cantoras. Caso estivesse tentando compreender o universo musical/cultural de homens homossexuais que não possuem ídolos femininos (cantoras) como referência para a construção de um imaginário e sociabilidade, obviamente iria tentar encontrar outras lógicas explicativas para o entendimento das motivações que os aproximam de outras referências, de outros ídolos, de outros estilos de vida, de outras formas de produzir imaginários e sociabilidades.

Ainda é necessário mencionar que nem todos os homossexuais – refiro-me apenas àqueles que têm a música como fator constitutivo de sua identidade – gostam de cantoras de MPB. Não obstante, as cantoras de MPB aparecem neste trabalho apenas como consequência daquilo que me foi apresentado pelos interlocutores em campo. Mas, de outra forma, minha pesquisa poderia trabalhar com a análise da sociabilidade e imaginário homossexual construídos em torno de cantoras de ópera, de "brega", de música *pop* ou de qualquer outro estilo/gênero musical. Ainda neste raciocínio, minha pesquisa poderia ultrapassar o âmbito da música e analisar a sociabilidade e o imaginário homossexual construídos em torno de atrizes de cinema, apresentadoras de TV, *top models* ou outras mulheres de grande projeção midiática que consistem em figuras públicas importantes dentro de alguns contextos de sociabilidade homossexual. Para esta pesquisa, independente da filiação musical à qual a cantora está vinculada – e até mesmo independente de serem artistas ligadas à música –, o que importa são os padrões estruturais (Leach 2001) de "poder", "divindade" e "*glamour*" atribuídos a estas artistas por seus fãs homossexuais. Neste sentido, numa abordagem estrutural desses elementos, considero que minhas análises seriam adequadas a uma diversidade de cantoras – sem desconsiderar que todas elas possuem suas especificidades – eleitas, por seus fãs homossexuais, como mulheres "poderosas", "divinas" e "maravilhosas". Assim, ao invés das cantoras e fãs aqui analisados, poderiam estar presentes nesta pesquisa artistas (e seus respectivos fãs) como Maria Callas, Joelma (Banda Calypso), Xuxa, Mariah Carey, Britney Spears, Sarah Vaughan, Valesca Popozuda etc., numa composição mosaica de estilos, mas desde que fossem mulheres eleitas por homens homossexuais como "rainhas", "deusas" ou "divas".

Contudo, a explicação da identificação homossexual com estas cantoras da MPB não se satisfaz plenamente com esta noção de encontro de marginalidades que estou

propondo – e que, de certa forma, já havia sido discretamente citada e descartada por James Green (2000). É preciso ir um pouco além. Então, sugiro que, se a teoria *queer* deriva dos estudos culturais (Miskolci 2009) e se ambos (os estudos culturais e a teoria *queer*) estão preocupados com o entendimento dos deslocamentos, incongruência e fluidez das identidades na pós-modernidade (Hall 2001), é possível inferir que os homens homossexuais e as travestis (que não estão sendo enfocadas aqui) – que, com suas práticas afetivossexuais, reorganizam, incessantemente, as convenções de gênero e sexualidade, deslocando a suposta fixidez das identidades e papéis sexuais – mantêm uma identificação com essas cantoras a partir tanto de um encontro de marginalidades quanto de uma afinidade pautada nos deslocamentos ou confronto de identidades. Nestes termos, as cantoras brasileiras mais admiradas por homens homossexuais realizam importantes deslocamentos ou confrontos de identidades que necessitam ser trazidos à luz.

Apenas para citar alguns exemplos, poderíamos verificar esses trânsitos por identidades contraditórias em cantoras como Carmen Miranda (que, não sendo brasileira nem "negra", é a maior representante do estereótipo de "brasilidade" presente no imaginário das pessoas ao redor do mundo), Elis Regina (que, tendo três filhos, sendo viciada em entorpecentes e se constituindo como uma profissional de grande destaque no cenário musical, desconfigurava as noções convencionais acerca do exercício da maternidade. Como se não bastasse, Elis Regina, sendo gaúcha, projetou-se nacionalmente vinculando seu nome à Bossa Nova – gênero musical carioca por excelência – que cantava ao lado de Jair Rodrigues, cantor negro, para as plateia de São Paulo), Gal Costa (cuja imagem pública foi construída como um símbolo sexual nos anos 1970 e, por ter uma orientação sexual indefinida publicamente, vivenciou a ambiguidade de se tornar objeto de desejo sexual de homens e mulheres. Gal Costa apresentava ainda a contradição de possuir uma voz considerada "aguda", "límpida" e "delicada" e, no entanto, identificar-se com a sonoridade do *rock* logo após a deflagração do Tropicalismo), Maria Bethânia (uma mulher com feições, gestos e voz consideradas, socialmente, como mais próximas de um tipo de performatividade de gênero "masculina". Além disso, Maria Bethânia afirmou-se como uma cantora cujo foco performático era parcialmente deslocado da música, constituindo-se como uma "atriz" que recitava poemas e ostentava grande teatralidade em suas interpretações musicais), Fafá de Belém (uma cantora cuja *performance* e repertório sugerem a não

valorização dos padrões convencionais de conjugalidade) e Daniela Mercury (cantora "branca" que foi propulsora do sucesso de uma musicalidade vinculada a uma origem "negra"[14]). Nesta análise que estou empreendendo, são estes deslocamentos ou confrontos de identidades – apresentados por essas artistas – que se constituem como elementos significativos para a construção de uma identificação entre esses fãs homossexuais e as cantoras de MPB aqui enfocadas.

Se considerarmos um contexto internacional, é possível exemplificar que cantoras como Cher, Madonna, Britney Spears e Lady GaGa – pertencentes a quatro gerações diferentes – assiduamente se utilizam de aspectos "marginais" de seus corpos e suas biografias para produzir *performances*. Estas cantoras são amplamente reconhecidas pelo público homossexual como mulheres "poderosas" pelo uso que fazem de seus corpos, sexualidades e discursos durante o fenômeno da *performance* musical. Também é possível identificar, no trabalho dessas cantoras internacionais, alguns importantes deslocamentos ou confrontos de identidades. Assim, Cher seria uma cantora cuja própria trajetória de vida, em sua relação com o filho transexual, aliada a *performances* e figurinos ousados, promoveria a exaltação de uma imagem ligada à própria exacerbação (exagero) de alguns padrões performativos do gênero feminino, o que a faria estar mais próxima de padrões performativos atrelados às *performances* de gênero de travestis e *drag queens*. Por sua vez, Madonna reúne em si um nome próprio vinculado à Virgem Maria e, no entanto, suas *performances* e repertório sugerem um uso sexual da religiosidade católica. Já Britney Spears, logo no início de sua carreira, alimentou a ambiguidade de realizar *performances* erotizadas, cantando um repertório altamente sexual e, apesar disso, declarando-se publicamente como virgem. Por fim, Lady GaGa traduz a interessante contradição de expressar sua originalidade a partir da

[14] Sobre esses aspectos raciais embutidos na obra e *performance* de Daniela Mercury, ver Sovik (2009). É necessário também destacar que Marilda Santanna (2009) desenvolveu pesquisa sobre a construção de trajetórias bem sucedidas na indústria do *axé music*, especialmente no que diz respeito às cantoras de "*axé*" tais como Daniela Mercury, Margareth Menezes e Ivete Sangalo. Apesar de não aprofundar a discussão sobre questões raciais, a autora analisa os discursos de Daniela Mercury no que diz respeito ao diálogo que estabeleceu com musicalidades "negras". Ao analisar um discurso em que Daniela Mercury, por ser baiana e se identificar com as musicalidades "negras" de Salvador, afirma ser tão "negra" quanto os próprios "negros", Santanna (2009) avalia que "a legitimidade do discurso étnico em Daniela [Mercury] passa pelo vetor da localidade – o lugar de onde se é. Por outro lado, sabemos que a trajetória da música afro brasileira/baiana, não só de cunho carnavalesco, como também as perseguições sofridas pelos batuques, pode representar uma trajetória histórico/social/cultural da presença das tradições africanas percebidas nos blocos afros contemporâneos, bem como na *axé music* e suas derivações. Este conflito, no entanto, além de étnico e social, se configura antes de tudo como estético, cultural" (Santanna 2009: 272). Note-se que Santanna (2009) fala em termos "étnicos" e não propriamente "raciais", ligados à "cor" da pele.

cópia das *performances*, figurinos e canções de Madonna e outros artistas da música *pop* norteamericana.

Nestes casos, assim como nos exemplos brasileiros, há uma identificação, entre fã e cantora, pautada na não conformidade aos padrões hegemônicos de comportamento, simbolizados por figurinos ousados, letras de canções homoafetivas e pelo destaque dado ao exercício de uma sexualidade não reprodutiva. Os deslocamentos ou confrontos de identidades ostentados por estas artistas (brasileiras ou não) em seus trabalhos também são fatores que operam a favor da construção de uma identificação entre um público homossexual e a obra dessas cantoras. Sendo assim, considero que há, para os *gays*, uma identificação mais imediata com relação aos fatores que podem ser considerados como "marginais", deslocados ou contraditórios nas *performances*, obras ou identidades dessas cantoras.

Estas contribuições que proponho visam ampliar as interpretações mais frequentes acerca da identificação entre homens homossexuais e cantoras ou atrizes famosas. Muitas dessas avaliações recorrentes estão baseadas no fato de que essas artistas ostentam, em suas *performances*, algum caráter esteticamente considerado como *camp*. Neste sentido, Susan Sontag (1987 [1964]) elaborou um ensaio pioneiro em que avaliou o *camp* como sendo uma maneira estética de produzir arte, apresentar-se ou relacionar-se com o mundo. Para a autora, "a essência do *camp* é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero" (Sontag 1987 [1964]: 318).

As análises mais frequentes sobre as relações de afinidade entre homens homossexuais e cantoras famosas tendem a vincular o gosto por essas artistas a um suposto fator *camp* presente em suas performances. No entanto, acredito que a explicação dessa identificação entre *gays* e cantoras pelas vias da noção de *camp* é apenas um caminho de entendimento satisfatório até certo ponto, mas que não representa a solução do problema. Considero que atrelar a figura do homossexual a um gosto por tudo aquilo que é exagerado (ou *camp*) é uma forma de essencializar a identidade *gay*, conformando-a a um estereótipo de exotismo. Ao invés de simplesmente associar o exagero dos figurinos de Carmen Miranda ao fato de que ela seja considerada como um ícone musical para a comunidade *gay* mundial, pergunto: não seria mais interessante deslocar o foco de visão, centrado na exuberância exagerada de suas roupas e performances, para observar que, muito além dos balangandãs, Carmen Miranda apresenta relevantes deslocamentos (ou confrontos) de identidades em uma só

personagem pública? Não seria mais proveitoso refletir sobre como todas essas cantoras problematizadas nesta pesquisa apresentam elementos que as constituem como mulheres que ativam a positivação de comportamentos socialmente marginalizados? Em minha opinião, a noção de *camp* – sem dúvida interessante para uma problematização inicial – essencializa e exotiza os homossexuais como sendo "o outro" ou, ainda, "o exagerado". Em contrapartida, minha proposta de interpretação dessa afinidade entre fãs homossexuais e cantoras brasileiras, pautada num encontro de marginalidades e nos deslocamentos e confrontos de identidades, parece soar mais adequada para uma compreensão mais complexificada dos sujeitos e dos processos de subjetivação nos quais estão envolvidos em seus contextos de interação social mediados pela presença da música.

Antes de prosseguir com a crítica ao caráter exotizador da noção de "*camp*", devo dizer que Liv Sovik (2009) nos oferece como dádiva uma discussão densa, pertinente e absolutamente profunda acerca da não problematização dos privilégios embutidos na "branquitude" – considerada, pela autora, como um lugar de fala, que pressupõe um *status* de conforto e poder social (com proposital grau de invisibilidade), a fim de que se possa camuflar a existência de hierarquias raciais no Brasil[15]. Sovik (2009) recorre à Música Popular Brasileira como campo privilegiado para identificar e problematizar elementos que denotam a força operante, mas quase invisível, dos valores da "branquitude".

Dentro de suas análises, Liv Sovik (2009) realiza uma interessante avaliação acerca dos deslocamentos de identidade, de raça e de gênero ostentados por Angela Maria em sua trajetória artística. Entretanto, a autora recai na concepção simplificadora de *camp* como única via para o entendimento das afinidades mantidas entre homens homossexuais e a gravação que Angela Maria fez para a música "Babalu[16]". Liv Sovik (2009) chega a reconhecer que as identidades de gênero são construções sociais, mas faz uma associação entre o termo "construção" e uma suposta "irrealidade" das identidades sexuais. Sendo assim, Sovik (2009) defende a ideia de que a identidade de gênero é uma mera alegoria (ou quase uma encenação), tal qual as *performances* vocais floreadas de

[15] Estimulado pela profundidade e qualidade das análises presentes na obra de Sovik (2009), produzi uma resenha de seu livro (Noleto 2012a), publicada no blog "Midiático" (ver referências bibliográficas). O texto está disponível em: http://www.midiatico.com/entretenimento/musica/aqui-ninguem-e-branco-a-dadiva-de-liv-sovik/

[16] Composição de Margarita Lecuona.

Angela Maria. A autora nos lembra que "Babalu" é uma obra vinculada ao universo da religiosidade de matriz africana praticada em Cuba e, portanto, contém uma letra que descreve um ritual de magia para conquistar um amor perdido. Por conta dos deslocamentos de raça que conseguiu identificar na trajetória de Angela Maria, Sovik (2009) considera que a artista "canta 'Babalu' sem associar-se ao seu significado cultural negro" (Sovik 2009: 125-126). Em seu raciocínio, a autora vincula um suposto descomprometimento de Angela Maria com uma cultura afrorreligiosa a uma provável irrealidade encenada das identidades de gênero[17] e à noção de *camp*, afirmado que "podemos imaginar que a popularidade de 'Babalu' entre os homossexuais se deva à encenação jocosa e sem repreensão ou moralismo do monólogo amoroso" (Sovik 2009: 126-127).

Os argumentos de Sovik (2009) parecem insinuar que, assim como uma *performance* considerada *camp*, a vivência da homossexualidade (e da travestilidade) é uma "mentira" ou "alegoria", assim como seriam todas as identidades de gênero. Ao argumentar que a sexualidade é uma construção histórica, Liv Sovik (2009) aproxima essa ideia à imagem de uma alegoria *camp*, como se as identidades sexuais e de gênero – vividas na experiência cotidiana das pessoas através de tensas negociações com as relações de poder que as produzem (Foucault 1988 [1976]) – fossem irreais ou meramente encenadas. A autora supõe que a ambiguidade ou o exagero performático (inclusive do ponto de vista da *performance* dos gêneros) denota irrealidade. Particularmente, não concordo com estas suposições, pois o fato de que a sexualidade seja uma construção social não quer dizer que ela seja irreal. Vários trabalhos de Butler (2002; 2010a; 2010b) demonstram como os discursos que produzem gêneros e sexualidades atuam de forma a construir realidades concretas, materializadas em processos performativos cotidianos, que fabricam corpos e sujeitos. E como dizer que isto é simplesmente uma irrealidade? Como pensar nisso como uma mera alegoria? Por sua vez, a noção de *camp* essencializa *gays* e travestis como pessoas alegóricas, extremamente feminilizadas e vinculadas à jocosidade de atos comportamentais específicos. Conforme dito anteriormente, essa alegorização é, de fato, real em determinados momentos e contextos de interação homossexual e travesti, mas ela não é

[17] Sovik (2009) chega a justificar que Carmen Miranda é "a figura preferida das travestis" porque "é tão feminina que sua feminilidade parece irreal" (p. 126)

determinante para todos esses sujeitos e nem seria o único fator explicativo para a identificação que há entre homens *gays* e cantoras como Angela Maria.

Minha proposta de interpretar a identificação entre homens homossexuais e cantoras brasileiras, valendo-me da ideia de encontro de marginalidades e deslocamentos ou confrontos de identidades, talvez fosse mais pertinente para avaliar a identificação entre um público *gay* e a gravação de "Babalu", aproveitando os próprios deslocamentos de raça/"cor" identificados por Sovik (2009) na trajetória de Angela Maria. Considero que explicar a identificação dos *gays* para com Angela Maria apenas pelas vias do conceito de *camp* é muito simplificador e essencializador, o que causa sérios prejuízos à discussão densa que Sovik (2009) nos proporciona durante todo o debate que empreende.

Abandonando essa discussão em torno da ideia de *camp*, devo dizer que esta pesquisa retrata apenas pontos de vista de homens homossexuais sobre suas cantoras prediletas. Do contrário, é muito comum ouvir opiniões divergentes destas, sobretudo emitidas por mulheres heterossexuais, em que os cabelos de Gal Costa e Maria Bethânia são considerados como "horríveis e secos", os seios de Fafá de Belém – antes da popularização dos implantes de silicone para aumento dos seios através de intervenção cirúrgica – vistos como "exagerados" e, ainda, as cores dos batons escolhidas por Gal Costa como "muito chamativas". Outro exemplo importante a ser citado sobre o uso de determinadas partes do corpo como produtoras de significações que subvertem marginalidades – mas para o qual não obtive nenhum interlocutor com quem pudesse dialogar até o momento – e que possibilita múltiplas leituras tanto a partir da ótica homossexual quanto da heterossexual, são as unhas da cantora Alcione e as cores dos esmaltes que usa para adorná-las. É um caso em que a cantora subverte a associação entre unhas grandes e acúmulo de sujeira no intuito de produzir a imagem de uma mulher que agarra, "com unhas e dentes", o seu objeto de desejo. A imagem produzida por Alcione é reforçada, assiduamente, pelas letras de seu repertório, composto por sambas que retratam "garotos marotos", "'negões' de tirar o chapéu" e incitam a fabricação da imagem de uma mulher que é simbolizada como um animal, como "uma loba" que "devora" seus homens.

Se submetidas à apreciação de seus fãs homens heterossexuais, mulheres homossexuais e mulheres heterossexuais, provavelmente, essas cantoras teriam essas partes de seus corpos reconhecidas e valorizadas (ou mesmo desvalorizadas) a partir de

diferentes sistemas de valoração. São sistemas complexos que coincidem e divergem entre si, entrecruzando valores morais, sexualidades e subjetividades diversas para produzir uma avaliação acerca de "pés descalços", "seios avantajados", "cabelos alvoroçados", "bocas avermelhadas", dentre outras configurações corporais apresentadas por essas intérpretes.

As interpretações direcionadas para os aspectos relativos ao corpo não estão esgotadas. Cada uma dessas cantoras possui inúmeros exemplos que permitiriam análises extensas e bem particulares a partir de seus discursos performáticos. O mais recente exemplo está inscrito na letra da canção "Autotune autoerótico", composta por Caetano Veloso, especialmente para ser gravada por Gal Costa no álbum "Recanto" (2011). De acordo com o compositor, essa música fala a respeito de Gal Costa e cristaliza uma relação estabelecida entre a voz e o cabelo no verso que diz: "Roço a minha voz no meu cabelo"[18].

Outro exemplo, está contido em depoimento concedido por um de meus interlocutores, *Pimentinha*, no qual fica clara a valorização dos aspectos corporais de Elis Regina quando este evidenciou grande satisfação ao discorrer sobre o show "Essa Mulher" (1979) no qual, em suas palavras,

> (PIMENTINHA) - Elis deixou o cabelo crescer, ficou mais feminina, botou flor no cabelo, investiu num lado 'mais mulher' pra fazer esse show. Ela topava essas coisas. Ela era esperta! Se tinha que mudar pra vender mais, mudava mesmo. E eu acho ela liiinda e poderosa nesse momento...!

Sendo assim, o poder das cantoras está, nestes termos, situado no corpo, um corpo que também é voz, mas que não se resume a ela[19]. Ao longo de todas as

[18] Ver depoimento de Caetano Veloso e Gal Costa sobre a canção "Autotune autoerótico" no link: http://www.youtube.com/watch?v=ODH2izYn-5A

[19] Faour (2006) apresenta uma vasta demonstração das inúmeras vezes em que as cantoras brasileiras se utilizaram de seus corpos em seus materiais discográficos e publicitários. Seu livro é um relato sobre como a canção brasileira lidou com temas relativos à sexualidade no decorrer do século XX. Porém, o texto de Faour (2006) não apresenta problematizações mais profundas que estejam conectadas com os debates contemporâneos acerca de aspectos relativos ao gênero, ao desejo e à sexualidade como caminhos de análise para uma compreensão dos sujeitos, das sociabilidades e da própria vivência da sexualidade no Brasil. Por isso, creio ser necessária uma avaliação cautelosa de alguns termos e análises lançados pelo autor no sentido de evitar simplificações que prejudiquem, por exemplo, uma compreensão mais densa acerca da condição da mulher e dos homossexuais no século XX. Carece de igual cuidado uma análise de termos utilizados por Faour (2006) para definir algumas cantoras presentes em sua obra, pois, ao usar denominações como "diva", o autor sugere certo juízo de valor, sem as devidas justificativas, em relação aos artistas sobre quem fala. Contudo, o mérito de Faour (2006) consiste em fornecer, em abordagem

entrevistas e vivências em campo, era para o corpo que os discursos apontavam. Foram recorrentes depoimentos que indicavam sinais de "poder" percebidos nos corpos e nos comportamentos dessas artistas. Exemplos disso são as referências que meus interlocutores faziam a gestos, olhares, poses, roupas, modos de falar, formas de rir e, sobretudo, à imagem estética dos corpos ostentada por essas intérpretes em seus *shows*, aparições públicas em eventos, ensaios fotográficos e apresentações em programas de televisão. Os discursos revelavam uma valorização das "técnicas corporais" (Mauss 2003a [1935]) como atributos de poder tanto "dentro" quanto "fora" da *performance* musical. Isso implica dizer que tal entendimento demonstra a existência de uma imbricação entre técnicas cotidianas de um fazer corporal (Mauss 2003a [1935]) e técnicas extracotidianas de um fazer performático voltado para a música (Laboissière 2007), possibilitando que meus interlocutores articulem a noção de que a *performance* não começa nem se encerra no *show*, mas se expande para outras realidades em que a cantora atua. Percebe-se que existe toda uma complexidade de termos que são acionados com a finalidade de designar essas artistas e que há, sem dúvida, uma cultura musical homossexual que indica os "termos adequados" para qualificar essas cantoras. Esses termos, na maioria das vezes, as conformam em "modelos" que se constituem na visão que os fãs produzem de seus ídolos. A partir desses pressupostos, pretendo analisar, mais adiante, os fatores que estruturam essa "gramática" homossexual. Façamos, então, a "audição" da próxima parte desta "fantasia" que estou me dedicando a compor.

---

pioneira, muitos dados de como a sexualidade esteve presente nas letras das canções da MPB, retratando relações amorosas, envolvimentos sexuais, interações homossexuais e práticas sexuais como, por exemplo, o sexo anal.

Influências mútuas

A partir dos diálogos que pude estabelecer com os interlocutores desta pesquisa, fui percebendo nítidas demonstrações da influência que seus ídolos exerciam sobre eles. Essas demonstrações se refletiam em suas escolhas cotidianas, nas palavras que escolhiam para discorrer sobre algum assunto, na suas formas de perceber o mundo ao seu redor. Todos eles apresentaram uma consciência muito clara acerca do grau de inserção e de relevância dessas cantoras em suas vidas, mostrando que as utilizam em suas rotinas como uma forma de compreenderem a si mesmos.

Um importante acontecimento ilustrou essa presença nítida da influência que estas artistas exercem sobre seus fãs, assim como demonstrou a percepção clara que o fã possui acerca dessa influência.

Em um dos encontros que tive com *Tamba-tajá*, conversamos por durante três (03) horas na Estação das Docas. A escolha do local também estava relacionada com um dos seus principais ídolos, a cantora Fafá de Belém. *Tamba-tajá* queria conversar e ver o pôr-do-sol à beira do Rio Guamá, evocando assim o seu regionalismo, representado pela apreciação de grande parte do repertório de Fafá de Belém. Ainda quando combinávamos o local de nosso encontro, *Tamba-tajá* fez uma ressalva para que pudéssemos ir à Estação das Docas e, antes de sairmos de lá, tomar um sorvete regional.

E assim aconteceu. Ao fim do encontro, fomos comprar sorvetes na mais famosa rede de sorveterias de Belém, que também mantém um ponto de vendas na Estação das Docas. Quando nos dirigimos ao caixa para pagar pelo produto e pegar o cupom que nos dá direito a saborear uma unidade, *Tamba-tajá* se ofereceu para pagar meu sorvete e logo pediu à funcionaria do estabelecimento que vendesse a ele duas "casquinhas"[20]. Ele não observou que, antes dele, havia uma senhora idosa que aguardava, na fila, para comprar. Involuntariamente, *Tamba-tajá* "furou" a fila e ainda violou o direito à prioridade na compra que a senhora idosa possuía. Ao perceber sua gafe, demonstrou constrangimento e disse:

[20] Modo como o sorvete pequeno, vendido sobre um cone feito de massa de biscoito, é popularmente chamado em Belém.

> (TAMBA-TAJÁ) - Tá vendo? Fafá [de Belém] é toda estabanada! [referindo-se a si próprio como se tivesse a personalidade da cantora ou fosse fortemente parecido com ela. Rimos juntos da situação].

Enquanto isso, antes de comprar o sorvete, revelou:

> (TAMBA-TAJÁ) - Não consigo "sair" dos sabores regionais! [numa clara evocação de seu regionalismo, enfatizando a relação com sua cidadania paraense e o vínculo que possui com a cantora Fafá de Belém].

Perguntou ainda:

> (TAMBA-TAJÁ) - Qual o sabor que tu queres?

Ao responder "Tapioca", obtive o seguinte retorno:

> (TAMBA-TAJÁ) - É... [reticente e meio desapontado] Não deixa de ser regional também.

Esse comentário desapontado de *Tamba-tajá* acerca do sabor de sorvete escolhido por mim fez sentido na medida em que recordei que, logo em sua chegada para nosso encontro, encarregou-se rapidamente de falar que iríamos tomar um sorvete delicioso de cupuaçu, bacuri ou outra fruta regional. Acreditei que minha escolha pelo sabor "tapioca" provocou certa decepção em *Tamba-tajá* porque, para ele, o regionalismo se expressa por coisas intensas, sabores marcantes, ou, neste caso, frutas mais "ácidas". A tapioca é um produto que, apesar de vinculado ao regionalismo, não possui um gosto acentuado nem ácido. Não vem de uma fruta, mas de uma raiz. Seu sabor é muito discreto, quase nulo. O fato é que só podemos sentir o sabor que o sorvete de tapioca possui pela sugestão. O nome do sabor do sorvete representa mais uma alusão à tapioca do que propriamente a possibilidade de sentirmos o seu sabor e desfrutarmos de sua textura seca e crocante. O nome do sorvete é apenas uma forma de desviar nossa atenção e impedir que o denominemos como sorvete de creme, sorvete de leite, flocos ou outro título que pareça indeterminado.

Tamba-tajá escolheu o sabor "mestiço". Esse nome é por si só bastante sugestivo. O sorvete "mestiço" é feito da mistura dos sabores açaí e tapioca. Sua apresentação evidencia um colorido interessante que mistura os matizes de violeta e branco de modo que o violeta se sobrepõe ao branco, relegando-o ao segundo plano na composição visual. Talvez o sabor "mestiço" não seja considerado "ácido", marcante,

mas é intenso em igual magnitude pela concentração do sabor do açaí (neutralizado pela discrição do sabor "tapioca"), pela denominação sugestiva que promove uma inusitada combinação de um termo de cunho racial ("mestiço") para ilustrar a mistura de sabores regionais e, principalmente, pela cor violeta com que pinta os lábios e a língua de quem o experimenta, não deixando dúvidas de que aquela pessoa tomou um sorvete de açaí. Percebo que essa noção de intensidade é algo importante para *Tamba-tajá*, pois ela se manifesta em suas escolhas como algo que ele persegue, talvez para conseguir ocupar um espaço social em que seja visto como alguém importante dentro de um determinado contexto. A intensidade é representada nas escolhas cotidianas de *Tamba-tajá* e encontra respaldos – ou quem sabe "ecos" – na imagem pública construída por Fafá de Belém como uma cantora especialmente "intensa", "estabanada" e, nas palavras de outro interlocutor, *Atrevido*, uma cantora "de atitude". Foi justamente neste encontro, durante o qual ocorreu o "episódio do sorvete" – que cuidei em descrever em meu diário de campo – que *Tamba-tajá* me revelou:

> (TAMBA-TAJÁ) – Às vezes eu sou muito tímido e a Fafá representa aquilo que eu gostaria de ser: um exagero, uma hipérbole.

Esse caráter exagerado e expansivo que *Tamba-tajá* atribui à Fafá de Belém, é buscado em suas escolhas, está presente nos sabores de sorvete, na sua concepção de regionalismo, nas intenções que possui de "ser notado" como um grande anfitrião, que distribui presentes, reúne os amigos (assunto a ser explorado no Capítulo IV) e, por fim, ocupa um espaço importante dentro de suas redes homossociais. Em suas falas e nos depoimentos de *Atrevido* – também fã de Fafá de Belém –, a cantora é sempre representada como uma mulher generosa, socialmente articulada, amiga de muita gente do meio musical, boa anfitriã, expansiva, engraçada e bem humorada. Tais características são, de certa forma, desejadas por *Tamba-tajá* e realçadas em seu cotidiano.

Esse fato (e outros que ocorreram durante o trabalho de campo) foi relevante para que eu verificasse, de maneira mais informal, como essas artistas estão incrustadas na rotina de seus fãs e como elas fornecem um campo permissivo para que esses homens riam de si mesmos ao "derrubarem", sutilmente e humoristicamente, prováveis fronteiras existentes entre "masculinidades" e "feminilidades", misturando suas

identidades às das cantoras e comprovando a influência cotidiana que elas têm sobre eles.

A partir de então, comecei a pensar nas possibilidades de percorrer o caminho contrário e menos óbvio no sentido de tentar perceber possíveis formas de o fã exercer influência sobre a cantora. Por isso, durante os diálogos com os interlocutores, busquei elaborar perguntas que fizessem com que eles pudessem lembrar ou pensar em atitudes suas que visassem a exposição de situações em que a "voz" dos fãs chegou – ou pretendeu chegar – aos ouvidos dessas artistas no intuito de expor opiniões com objetivo de influenciá-las de alguma forma. Nos diálogos que tive ao longo da pesquisa, fica evidente que, para a maioria dos entrevistados, nem sempre os fãs influenciam o ídolo ou, quando o exercício dessa influência é estimulado, o fazem a partir de uma posição "enfraquecida", pois consideram que suas "vozes" não chegam às cantoras. O discurso de um de meus interlocutores, *Elétrico*, ilustra bem essa percepção do fã como estando situado nesta posição "enfraquecida".

> (RAFAEL) – Tu achas que os fãs exercem poder ou, usando a palavra que usaste, exercem influência sobre a cantora?
> (ELÉTRICO) – Aí eu já não sei tanto, assim, te falar. Aí eu já não sei porque é..., por exemplo, se dependesse dos fãs da Daniela Mercury – essa é uma crítica que os fãs fazem no show dela e que eu acho infundada – [Elétrico interrompe sua própria fala e não continua a frase]. Por exemplo, ela foi cantar no Festival de Verão [de Salvador]. Tá. A Daniela Mercury faz o *show* do "Canibália" [CD mais recente da cantora] no Festival de Verão. O *show* mesmo. Como ela faz em todo lugar e tal..., com as músicas [do novo CD]. Aí, [os fãs dizem]: "Ah, o show da Daniela foi morno, o show da Daniela foi..." [Nesse momento, Elétrico fala como se estivesse dando uma resposta para os fãs]. Enfim, gente! A Daniela [Mercury] fez o show do "Canibália"! Porque, se dependesse dos fãs, a Daniela Mercury só ia cantar "O canto da cidade", "*Swing* da cor", é... só ia cantar as "porradas" [referia-se às músicas mais impactantes e de sucesso]. Só ia cantar "*Maimbê Dandá*", ia cantar... é... só ia cantar as músicas de grande sucesso dela. Se dependesse dos fãs. É uma reclamação recorrente dos fãs. Ela decide que vai cantar isso e pronto: ela chega e faz o show. Eu nunca vi a Daniela Mercury fazer um show de festival diferente do que ela faz normalmente: o show que ela tá apresentando na turnê. A não ser que aquilo seja proposto como é o caso do show [com o repertório] do Chico Buarque. Tá entendendo? [Ela, Daniela Mercury] é diferente das outras cantoras.

É interessante notar que essa fala ocasiona dois efeitos simultâneos: ao mesmo tempo em que coloca os fãs numa posição "enfraquecida", eleva a cantora à condição de "poderosa". Sendo assim, Daniela Mercury aparece neste discurso de *Elétrico* como uma cantora que tem firmeza em suas propostas conceituais de show, uma artista que

possui uma consciência coerente de seu trabalho e que, por isso, não se deixa influenciar facilmente.

Apesar de considerarem recorrentemente que os fãs ocupam um lugar "enfraquecido" nesse jogo de influências, a maioria dos interlocutores deixa à mostra que, quando insatisfeitos ou, de alguma forma, decepcionados em seus anseios, exteriorizam suas vozes de descontentamento através de diversos canais de comunicação; de ações cotidianas que, para eles, são retaliações direcionadas às suas cantoras e – seria possível arriscar – de "chantagens" implícitas que fazem com suas artistas ao ouvirem ou orientarem seus afetos para outras cantoras. Veremos exemplos adiante.

Certas ações cotidianas são indicadores que denunciam demandas não atendidas. Para todos os efeitos, neste momento da análise, o que é relevante são essas ações cotidianas manifestadas, corriqueiramente, pelos fãs no curso das relações que estabelecem com seus ídolos. O fato de que essas insatisfações não chegam, diretamente, aos ouvidos da cantora ou, ainda, que a cantora, mesmo tendo consciência dessas demandas, não atenda aos pedidos de seu público, não prejudica a compreensão de que o mais importante é a intenção da ação, sua realização no plano prático, sua verbalização pela boca dos fãs. Isso, claramente, configura um jogo de interesses que se constitui cotidianamente, que se desloca entre os diversos pólos das relações estabelecidas.

Como já mencionado anteriormente, fiz uso da *internet* como ferramenta de pesquisa e, portanto, extensora das possibilidades que eu tinha de manter um diálogo com meus colaboradores. E foi assim que consegui uma dessas manifestações cotidianas mais explícitas desse jogo de influências, advinda de uma declaração escrita por um de meus interlocutores, *Tamba-tajá*, em sua página pessoal no site de relacionamentos cujo nome é *Facebook*. Neste *site*, *Tamba-tajá* publicou uma foto em que aparece ao lado de seu ídolo (a cantora Fafá de Belém) e sob a qual despeja um depoimento amargurado. O discurso de *Tamba-tajá* é bem enfático, objetivo e deixa transparecer, claramente, tanto sua insatisfação relacionada ao comportamento de seu ídolo quanto suas ações futuras, na condição de público insatisfeito, com intenções de promover uma resistência aos próximos trabalhos lançados por essa artista. Além disso, é uma declaração que envolve a cantora em um posicionamento preconceituoso relacionado à homossexualidade de seus fãs. Vejamos o discurso na íntegra:

> (TAMBA-TAJÁ): Gente, fiquei sabendo por meio de um amigo carioca que a cantora Fafá de Belém não gosta de receber as pessoas após os seus shows. Bom, isso eu pude comprovar durante dois shows em Belém, onde um deles, ela se esforçou pra ser simpática e tirar uma foto comigo. Fiquei triste ao perceber que tamanha gargalhada e boa energia são apenas disfarces como ela canta em uma de suas interpretações. "Eu luto pra manter o meu disfarce". Nossa, quanta decepção!!! E o pior disso tudo foi saber que ela disse ao seu produtor que odeia receber uma infinidade de "bichas" em seu camarim sendo que o seu público é 90% GLS. Carinho de fã é cego, mas agora pude enxergar muito bem. Continuarei ouvindo suas canções, mas confesso que a emoção será bem diferente. Fafá, "Foi assim que tu te foste de mim". Muito triste!!! :-([sic][21]

Esse depoimento é muito interessante para inferir diversos aspectos da sociabilidade homossexual em torno da música – aspectos que serão estudados, mais detalhadamente, no Capítulo IV –, mas também se constitui em uma fala que deixa evidente a possibilidade que esses fãs têm de fazerem ouvir as suas vozes e não apenas a voz das cantoras. Uma manifestação pública deste tipo possui, pelo menos implicitamente, a intenção de fornecer outras leituras acerca da imagem pública constituída por aquele artista e, explicitamente, a função de demonstrar resistência a uma relação assimétrica entre fã e ídolo. Além disso, duas das características que se extraí desta fala e dos encontros que realizei, pessoalmente, com *Tamba-tajá*, consistem em, primeiro, seu discurso ser sempre entrecortado por letras de música para descrever sua intérprete favorita ou uma situação que a envolva e, segundo, a constatação de que o público de seu ídolo é "90% GLS". Considerando tais fatores, depreende-se deste discurso que as músicas interpretadas pela cantora são, para este fã, um reflexo daquilo que ela é e, por outro lado, uma declaração como esta, veiculada na *internet*, tem certo poder de persuasão quanto a orientar a comunidade homossexual, com quem este fã se relaciona, a ter um olhar mais criterioso sobre o posicionamento de suas cantoras acerca da homossexualidade.

Outro depoimento sintomático ouvido durante o trabalho de campo foi pronunciado por *Brasileirinho* ao revelar:

---

[21] *Tamba-tajá* mencionou este depoimento em um de nossos encontros e me autorizou sua reprodução integral aqui nestas páginas.

> (BRASILEIRINHO) - Eu me *recuso* a ouvir aquele outro CD da [Maria] Bethânia romântica, que ela gravou aquela música... [falava hesitante como que procurando lembranças ou em dúvida se revelava saber o nome exato da música e de seus compositores]. Como é *mesmo* o nome daquela música sertaneja que ela gravou *daquela* dupla?
> (RAFAEL) – "É o amor"? [Sucesso de Zezé di Camargo e Luciano]
> (BRASILEIRINHO) – Isso... *essa* música... Essa não é a [Maria] Bethânia que eu gosto, eu não sou nada romântico! *Nunca* ouvi esse CD, só ouço o primeiro. [falando enfático] Adoro ela cantando coisas fortes!

Esse depoimento faz referência ao álbum duplo, intitulado "Diamante Verdadeiro" (gravado ao vivo e lançado em 1999), no qual, entre os dois CDs, Maria Bethânia interpreta, no disco um (01), canções vinculadas à sua religiosidade de matriz africana, inspiradas na mitologia do candomblé, assim como também canta obras que fazem referência ao universo rural do Brasil e à religiosidade católica e sincrética predominante no país. No disco dois (02), a artista se dedica a cantar grandes sucessos românticos de sua carreira, incluindo neste repertório a canção "É o amor" (composição de Zezé di Camargo) que dividiu a opinião de seus fãs e críticos quando foi lançada por ela. As palavras que destaquei da fala de *Brasileirinho* ("recuso", "mesmo", "daquela", "essa" e "nunca"), demonstram a intensidade de suas estratégias de resistência e, portanto, de sua manifestação de insatisfação diante de Maria Bethânia no sentido de ostentar sua "personalidade forte" (não romântica), ratificar o seu desprezo pela música sertaneja – considerada, com base em sua fala e nas "piscadelas" (Geertz 1989) que pude identificar, como uma "música de menor qualidade" – e, finalmente, enfatizar uma semelhança entre ele e o seu ídolo: a veemência com que defendem suas motivações, seus princípios e suas crenças. No caso de *Brasileirinho*, essas afinidades entre fã e artista são, para ele, reforçadas por um aspecto que será explorado mais adiante: ambos são adeptos do candomblé e filhos de Iansã, orixá temperamental ligado aos raios, tempestades e ventos.

Ao falar sobre sua relação com a obra de Fafá de Belém, *Atrevido* concedeu um depoimento em que, inicialmente, demonstra não considerar possível o exercício de influência do fã em relação à cantora, mas reconhece que, quanto ao repertório adotado pela artista, o público pode ter certo tipo de interferência.

> (RAFAEL) – Tu achas que os fãs, de alguma forma, exercem algum tipo de poder sobre as cantoras?
> (ATREVIDO) – Não. Isso não tem nada a ver. A não ser que seja para a escolha de um repertório. Eu ouvi ela [Fafá de Belém] dizer que as músicas

> selecionadas para o [álbum que ela gravou com repertório de composições de] Chico Buarque, ela [Fafá de Belém] começou a colher as músicas mais populares, principalmente, as mais pedidas através das "lonas culturais" que eram feitas na periferia do Rio de Janeiro. Aí, isso é uma questão do povo influenciar porque é uma questão do que "chega" mais no povo, né? Aí, ela [Fafá de Belém] fez uma seleção baseada nessas "lonas", nesses eventos. [...] Os fãs exercem certo tipo de influência, mas isso não é decisivo para que ela [Fafá de Belém] tome uma decisão naquele momento ou a respeito de um trabalho. Por exemplo, os fãs estão cobrando, há muito tempo, da Fafá, um disco de [músicas] inéditas, [por]que ela já não faz há muito tempo. Ela [Fafá de Belém] só [es]tá cantando, regravando, regravando, regravando... [Um álbum] de inéditas, não tem. Se realmente exercesse – principalmente através do fã-clube dela, que é um espaço democrático, né? –, ela [Fafá de Belém] já teria um projeto desses. E eu não vejo assim, entendeu?

Tentando realizar um contraponto entre vozes, devo destacar uma das falas de *Tamba-tajá* que, ao ser indagado por mim acerca de qual postura adota quando ouve críticas direcionadas à Fafá de Belém, tachando-a como uma cantora "brega", me respondeu afirmando que não se importa com esses tipos de críticas porque

> (TAMBA-TAJÁ) – A Fafá [de Belém], como ela mesma diz, é uma cantora plural. Ela diz assim: "Eu canto o que me emociona". Então ela canta MPB, ela canta "sertanejo", ela canta "boi"... Ela não tem direção e é disso que eu gosto, dessa pluralidade... Gosto quando ela canta "Vermelho", gosto de "Sob Medida", gosto de tudo! A Fafá [de Belém] é assim pra mim.

Essas considerações de *Tamba-tajá* se aproximam muito de uma fala de *Brasileirinho* ao afirmar que "Bethânia canta o que emociona ela" [sic] no intuito de justificar as gravações que Maria Bethânia faz e que desagradam a ele. Aproximei estes dois discursos no sentido de tornar explícita a característica de que, muitas vezes, esses fãs preferem dar maior importância ao lado "*glamourizado"* da profissão da cantora a problematizar o fato de que a escolha de repertório para compor o álbum de uma artista é também fruto de um processo de intensa negociação, de jogos influência e de estratégias de resistência até que se chegue a um consenso entre gravadora, cantora, produtores e empresários do ramo. A constatação de que a cantora "canta o que a emociona" ou "canta o que gosta" é, para esses admiradores, um reforço do que eu denominaria – com base nos depoimentos colhidos em campo – como "os poderes da diva". Ou seja, a cantora "pode", por isso canta. Esta seria, também, uma outra nuance do qualificador "poderosa".

Acredito que uma ressalva deva ser feita em relação a esta análise que faço. Em nenhum momento compreendi o fato de que esses fãs optem por enxergar, predominantemente, o lado *glamouroso* da carreira de suas artistas (ao invés de darem maior relevância a certos aspectos burocráticos de suas vidas profissionais) como um demérito. Pelo contrário, possuo o entendimento de que o objetivo prioritário do fã, ao eleger um ídolo, é utilizar a sua obra em nome de algum propósito pessoal ou social. Isto quer dizer que, em primeira instância, o fã busca entretenimento, fantasia, vivência de uma experiência estética com a obra musical (Hanslick 1989) e, por fim, um meio de sociabilidade através da arte. Porém, muitos de meus interlocutores demonstraram interesse em entender outros fatores estritamente profissionais ligados à trajetória dessas cantoras. Esse interesse surgia, de forma mais evidente, como uma curiosidade, uma vontade de saber dos bastidores e da conduta dessas artistas diante de situações conflituosas. Sendo assim, era comum ouvir depoimentos como os de *Pirata*:

> (PIRATA) – A [Maria] Bethânia é uma cantora muito exigente. Eu a-do-ro ver os 'pitis' dela na internet. [gargalhadas de ambos] Você vê que ela é uma artista coerente, sabe? Coerente mesmo! Bate o pé no chão e só faz aquilo que ela acredita. Se alguma coisa [es]tá errada, a [Maria] Bethânia fala na hora. Ela briga com os músicos, mas o show dela tem que ser impecável. E eu acho que tem que ser assim mesmo. Ela [Maria Bethânia] tem que cuidar do que é dela, zelar pelo ofício que ela tem. Se ela não fizer isso, quem vai fazer?

A partir dessa fala é possível inferir que, em muitos casos, a curiosidade em saber dos bastidores profissionais da carreira da cantora situava-se próxima do intuito de reforçar a imagem da artista como "poderosa". Isto significa dizer que a problematização desses fatores burocráticos, em grande parte, funcionava como um modo de fortalecer a imagem pública dessas mulheres e, consequentemente, a imagem do fã através da vinculação que mantém com a cantora. Ou seja, para o fã é importante estar vinculado a um ideal de comportamento que lhe seja favorável por agregar-lhe um valor. Sendo assim, através deste exemplo, torna-se vantajoso ser fã de uma cantora "forte", pois esta característica da cantora torna-se, implicitamente, ligada ao seu fã. Porém, apesar de seus olhares também estarem voltados para a compreensão desse lado burocrático, percebi poucas manifestações em que a vida profissional fosse problematizada como um jogo de forças, interesses e influências mútuas. Talvez para estes fãs esse tipo de entendimento não seja prioritário ou relevante.

Dentre todos os interlocutores que colaboraram com esta pesquisa, *Pimentinha* foi, seguramente, o que mais demonstrou priorizar problematizações que perpassam o exercício profissional de atividades musicais. *Pimentinha* é maquiador e cabeleireiro, possui uma intensa vida social noturna pelos bares e teatros de Belém e, frequentemente é convidado para "fazer" o cabelo e a maquiagem de cantoras locais quando estas serão fotografadas para a capa de seus álbuns ou, ainda, quando farão um *show* considerado "mais importante". Sua convivência com o meio musical local possibilitou-lhe a oportunidade de conhecer, pelo lado de dentro, essas relações profissionais entre cantoras e músicos, cantoras e patrocinadores, cantoras e fãs e, por último, cantoras e cantoras. Em uma de suas falas, *Pimentinha* disse:

> (PIMENTINHA) - Eu conheço todos os *spots* de iluminação de todos os teatros de Belém. Sei exatamente a maquiagem e o cabelo que devo fazer para as cantoras arrasarem. Antigamente eu ficava tenso na platéia vendo o show, com medo de ter feito a maquiagem errada. Eu sofria muito. Depois eu pensei: "Gente, só eu que tô sofrendo? [sic] A cantora [es]tá lá arrasando, adorando o show. O público também [es]tá gostando. E só eu que vou sofrer? Eu, hein! Vou é curtir o show!"

O fato de ter tido essas experiências profissionais em Belém facilitou sua visualização dos problemas, interesses e jogos de poder inerentes à profissão da cantora, contribuindo para que *Pimentinha* apenas adaptasse os mesmos impasses locais para uma realidade nacional. Além disso, sua atuação como maquiador e cabeleireiro das cantoras o fez mensurar, de maneira muito objetiva, a dimensão da importância da realização de um trabalho em equipe para colocar uma cantora no palco. Sua aproximação com as cantoras locais também o fez enxergar, bem de perto, as instabilidades financeiras pelas quais elas passam.

De alguma maneira, a própria carreira de Elis Regina, sobre a qual *Pimentinha* possui vasto conhecimento, tornou-se mais compreensível a partir de suas experiências reais em Belém. Para ele, sua consciência de todo o processo de produção que envolve um lançamento musical o faria um fã diferente aos olhos de Elis Regina. Em sua fala, revelou:

> (PIMENTINHA): - Rafael, tu pensas que se eu encontrasse a Elis [Regina] eu seria uma bichinha fanzoca, ridícula, dizendo: "Ai, Elis, como tu é linda! Ai, Elis, como tu é maravilhosa!"? Jamais [falado com a pronúncia francesa]. Se

> eu encontrasse com a Elis [Regina], a primeira coisa que eu ia fazer era dar umas bofetadas na cara dela e dizer: "Sua louca, por que é que você usou aquela calça ridícula naquele show? A tua maquiagem [es]tá toda errada! E esse cabelo? Aquela luz não te favorece!". Sabe, eu ia dizer coisas desse tipo. E te digo mais! A Elis [Regina] ia me a-do-rar! Eu ia ser amigo dela. Porque essas divas não gostam de bichinha fanzoca, não! Por mais que eu tivesse me cagando de nervoso, eu não ia demonstrar pra ela. Eu ia mostrar que eu entendo do babado, que eu sei fazer um cabelo, que eu posso ajudar na carreira dela. E eu te digo: eu ia trabalhar com ela com cer-te-za! [enfático]. Todo ídolo gosta de ser desconstruído. Essas cantoras gostam de se sentir humanas, gostam de gente que fala a verdade na cara delas. E ninguém melhor do que uma bicha amiga pra fazer isso [gargalhadas minhas].

Ao conversarmos na Estação das Docas, local escolhido por *Pimentinha* porque queria dar entrevista em um "ambiente em que pudesse beber e fumar", falávamos sobre histórias em que Elis Regina se mostrava solidária a outras cantoras quando estas vivenciavam momentos difíceis em suas carreiras. Sobre isso, *Pimentinha* disse:

> (PIMENTINHA) – A Elis [Regina] era muito solidária porque, na verdade, apesar das rusgas que haviam [sic] entre todos eles [os artistas], a Elis sempre teve uma noção – que isso eu acho bacana também! Isso, pra mim, é exemplar na Elis. Eu também trouxe isso pra minha vida [fragmenta a sequencia da fala e não continua a frase]. Na verdade, todos são profissionais, cara! Todo mundo tá ali pra ganhar a sua grana...,sabe? Pra fazer a história do pão... Na verdade, todo mundo ali é profissional, todo mundo meio que é mambembe, né? Todo mundo precisa ganhar o seu quinhão... Então a Elis era muito solidária nesse aspecto, sabe? Claro que ela gravava muita gente desconhecida pra ganhar dinheiro porque ela era mau caráter *mesmo*. Ela não livrava a tua cara! Ah! Tipo assim: se eu [Elis] descobri que tu tinhas umas boas músicas e tu já estavas de namorico musical com outra cantora... a Elis não tinha vergonha. Ela ia lá antes, contigo, roubava as músicas e dava um jeito de gravar antes da outra cantora. E passava a perna nela, entendeu?

Os três depoimentos de *Pimentinha* enfatizam tanto sua atuação profissional como maquiador e cabeleireiro das artistas quanto sua inserção e conhecimento da porção burocrática e instável vivenciada pelas cantoras em sua rotina profissional. É interessante notar como *Pimentinha* articula esse seu saber específico ligado à produção da beleza, através de suas qualificações como cabeleireiro e maquiador, para empreender uma aproximação maior com as cantoras. Isto permite interpretar que sua condição profissional o auxilia a captar momentos de certa vulnerabilidade dessas artistas, justamente nos instantes em que antecedem a sua *performance* no palco. Os momentos que precedem a entrada em cena são, geralmente, rodeados de ansiedades, preocupações e instabilidades emocionais. É o momento em que a cantora se preocupa

em ser aceita, por mais que saiba possuir um grande público de fãs que a espera. Esses instantes demandam concentração, preparação corporal, aquecimento vocal, silêncios. São instantes em que, provavelmente, a cantora revive suas inseguranças e nos quais é necessário ter ao lado profissionais com qualificação suficiente para assegurar o sucesso da parte técnica e estética de todo o espetáculo. E como parte estética, além de cenários e iluminação do palco, entende-se também a aparência física da cantora. Esses momentos de suscetibilidade emocional são, muitas vezes, compartilhados com o cabeleireiro, mesmo que não sejam propriamente verbalizados, mas evidenciados por meio de gestos e silêncios. Tal compartilhamento e cumplicidade podem, em muitos casos, gerar uma duradoura amizade entre ambas as partes.

Na história da Música Popular Brasileira houve um caso em que um fã tornou-se secretário particular de seu ídolo. Amin Khader – hoje comediante, trabalhando na Rede Record – era um adolescente na transição dos anos 1960/1970 quando decidiu se aproximar de sua cantora favorita, Gal Costa. A aproximação e suas intenções de trabalhar no meio artístico renderam-lhe a amizade da intérprete e uma contratação profissional que lhe possibilitou um vínculo com a mesma artista por mais de 20 anos. De maneira semelhante, a travesti e atriz nacionalmente conhecida como Rogéria, começou sua carreira no universo das maquiagens e cabelos, embelezando estrelas como Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso e Elis Regina. Em depoimento concedido a mim, *Pimentinha* afirmou que

> (PIMENTINHA) – Foi a Elis [Regina] quem deu força pra Rogéria. Ela ajudou a Rogéria a ser o que ela é hoje. A Rogéria era só uma bichinha maquiadora. Mas foi a Elis quem deu coragem pra Rogéria se travestir, pra virar uma mulher, pra ter todo aquele *glamour* que ela tem hoje. E talvez essa convivência tenha sido responsável pra que a Elis tivesse também um jeito travesti no palco. Meu bem, a Rogéria é grata até hoje à Elis. [risos][22]

Essas narrativas auxiliam a perceber nuances de cumplicidade entre cabeleireiros e cantoras, enfatizando os tênues limites e a interdependência de fatores que se situam entre o privado e o público ou, em outros termos, entre "a casa e a rua" (DaMatta 1997a [1985]). Situação semelhante foi percebida por Díaz-Benítez (2010) ao analisar o processo de produção de filmes pornográficos na indústria sexual do Brasil. Em sua

[22] A veracidade dessa informação é de responsabilidade de *Pimentinha*. Contudo, há uma entrevista em que Rogéria sugere que foi a atriz Fernanda Montenegro quem a estimulou a ser atriz, assumindo uma identidade travesti. A entrevista está disponível em: http://www.domtotal.com/entrevistas/30

etnografia, a antropóloga concede um espaço especial às relações de sociabilidade, cooperação profissional e afetividade surgidas nos bastidores de produção desses filmes. Em destaque, aparecem as relações de amizade, confidência e confiança mútua estabelecidas entre maquiadores e atrizes nos momentos que antecedem a gravação das cenas.

É também interessante retomar a ideia de que, dentre os interlocutores com quem dialoguei, a curiosidade em entender os bastidores da vida profissional dessas artistas estava muito mais ligada a uma intenção de fortalecer a imagem de "poderosa" de seus ídolos do que de problematizar ou entender os percalços burocráticos de suas empreitadas na indústria fonográfica (Morelli 2009). Um sinal nítido dessa curiosidade direcionada aos bastidores foi assinalado pelo fato de que, durante o trabalho de campo, percebi a intensa valorização que meus colaboradores fizeram das intrigas entre cantoras. Minha fala foi, muitas vezes, requerida no intuito de que eu também pudesse emitir uma opinião acerca dessas "brigas", "discórdias" e "invejas". Certa vez, tive a seguinte conversa com *Tamba-tajá*:

> (TAMBA-TAJÁ) – Rafael, sinceramente, tu achas que a Gal [Costa] e a Fafá [de Belém] eram amigas? Será que a Gal gosta do trabalho da Fafá?
> (RAFAEL) – Não sei... [fiquei muito hesitante quanto ao efeito que minha opinião pudesse provocar no restante da entrevista, pois imaginava que Gal Costa não nutria nenhum tipo de admiração por Fafá de Belém nem possuísse algum tipo de afinidade com ela]. Acho que elas não são amigas nem inimigas... [fiquei pensativo] Acho que Gal [Costa] respeita a Fafá [de Belém], mas não é próxima dela. Mas Gal [Costa] não deve ter nada contra a Fafá [de Belém], pelo menos que eu saiba. Eu acho que elas são muito diferentes, mas se respeitam profissionalmente.
> (TAMBA-TAJÁ) – Eu tô perguntando isso porque nos "extras" do DVD "Mulher 80", o Daniel Filho [diretor do programa na época] comentou que tiveram duas cantoras que não se deram as mãos naquela cena final do programa. Olha, eu vi esse DVD milhões de vezes pra identificar quem era, mas eu não consegui ver direito. E eu tive a impressão de que foi Gal [Costa] que não deu a mão pra Fafá [de Belém]. Acho que as duas não se batiam... Sei lá...
> (RAFAEL) – É... eu não prestei atenção nisso. Mas acho que elas não eram inimigas, não [tentando contemporizar].

Nesta fala de *Tamba-tajá*, é importante perceber que, em seu ponto de vista, é Gal Costa quem não dá a mão para Fafá de Belém. Isto significa dizer que Gal Costa, pela ausência de um gesto simbólico de dar a mão, é automaticamente rotulada como a "cantora má", aquela que recusa uma ligação com outra artista por quem não possui admiração ou por quem se sente ameaçada. A hipótese de que *Tamba-tajá* acreditasse

que Gal Costa se sentisse "ameaçada" por Fafá de Belém foi descartada por causa de sua constante preocupação em saber se a primeira respeitava ou gostava do trabalho da segunda. Além disso, fui constantemente convidado a expor minha opinião e avaliação pessoal sobre o trabalho de Fafá de Belém. Essa preocupação latente de *Tamba-tajá* em legitimar a obra de seu ídolo reflete sua própria consciência e insegurança quanto a estigmatização que Fafá de Belém sofreu, ao longo dos anos, ao ser considerada, por muitos críticos, como uma cantora "brega". Dessa forma, *Tamba-tajá* estabelece uma hierarquia em que Gal Costa aparece, em condição de superioridade, como um referencial legitimador para Fafá de Belém. Ao darem-se as mãos, as duas cantoras reforçariam entre ambas um *status* de equivalência artística, respeito mútuo, amizade e cooperação profissional. É possível inferir, a partir dessa análise, que, de forma implícita, é Gal Costa quem ocupa, nessa hierarquia delineada involuntariamente por *Tamba-tajá*, o posto de "poderosa". Outra interpretação que não posso excluir destas minhas observações é a possibilidade de que *Tamba-tajá* estivesse, propositalmente, vinculando Gal Costa a prováveis "atributos de poder" que fossem agradáveis e "confortáveis" a mim, visto que ele tinha consciência de minha ligação musical pessoal e acadêmica com sua obra.

Certa vez, ainda no período do trabalho de campo, quando fui a um *show* de Leila Pinheiro na companhia de *Tamba-tajá*, comentei:

> (RAFAEL) - Nossa! O estacionamento do CENTUR[23] está lotado! Quase não conseguia estacionar o meu carro! Ainda bem que você conseguiu estacionar o seu! E todas essas pessoas vieram ver a Leila Pinheiro! [com expressão facial de admiração]
> (TAMBA-TAJÁ) – Agora, imagina se fosse pra ver a Gal [Costa]! Ela [Gal Costa] tinha que fazer show em um lugar maior. Não ia caber aqui! [apontando para o estacionamento repleto de carros]

Tal constatação de *Tamba-tajá* expõe uma possível noção de hierarquia entre artistas, mas também pode revelar certo desejo de elevar a imagem de Gal Costa no intuito de ganhar minha empatia durante nossos momentos de convivência. Essa noção

[23] Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, conhecida em Belém como CENTUR. Esta Fundação é dedicada ao fomento da produção cultural no Estado do Pará. Abriga espaços como a Galeria Theodoro Braga, o Cinema Líbero Luxardo, a Biblioteca Pública Arthur Vianna, a Fonoteca Sátyro de Melo e o Teatro Margarida Schivasappa, uma das principais casas de espetáculos musicais da cidade, apesar de receber peças teatrais eventualmente. Foi neste teatro em que fui assistir ao show de Leila Pinheiro na companhia de *Tamba-tajá*.

de hierarquia à qual me refiro diz respeito a comparações quanto ao número de espectadores, importância histórica, tempo de carreira, valores de cachê e outros fatores concretos e importantes que orientam a avaliação do valor simbólico que um determinado artista supostamente possui.

Retornando à exploração dos desentendimentos entre as cantoras, essas intrigas profissionais foram também evocadas em alguns depoimentos fornecidos por *Atrevido*. Dentre os inúmeros episódios que me relatou – muitos dos quais eu já tinha conhecimento –, reservou um espaço privilegiado de sua fala para narrar uma suposta "briga" entre seu ídolo, Fafá de Belém, e a cantora Daniela Mercury. Segundo *Atrevido*, Daniela Mercury haveria boicotado a contratação de Fafá de Belém para cantar em um importante evento vinculado aos festivais de Parintins, no Estado do Amazonas – com o qual Fafá de Belém teria uma ligação mais estreita por ser paraense e por ter gravado a toada "Vermelho[24]", canção-tema do Boi Garantido. Em sua narrativa, *Atrevido* contou que Daniela Mercury teria sido contratada no lugar de Fafá de Belém, o que gerou animosidade entre as duas intérpretes.

Pela grande quantidade de "intrigas" relatadas por *Atrevido* durante o tempo em que conversamos e pelo grau de importância que dava a elas para a constituição da história de Fafá de Belém como uma pessoa pública, pude depreender que esses percalços também eram acionados com o intuito de ratificar a imagem e o *status* de "poderosa" da cantora. Em todas as suas narrativas, Fafá de Belém era constantemente colocada na condição de uma mulher que "já passou por poucas e boas", que "se supera", "vence as dificuldades", "é pau pra toda obra", "não leva desaforo pra casa" e, obviamente, é uma mulher "de peito". Sendo assim, conhecer os bastidores de sua vida profissional é também uma forma de aproximar-se de seu poder, de sua capacidade de superação, de sua espontaneidade e de sua coragem.

Porém, pretendo acrescentar um raciocínio a esta discussão. Aproximando-me um pouco mais, neste momento, dos depoimentos (e da experiência como cabeleireiro e maquiador) de *Pimentinha*, é possível tecer algumas reflexões sobre as relações de trabalho na indústria fonográfica como fabricadoras de produtos.

Rita Morelli (2009), em seu pioneiro estudo antropológico sobre a indústria fonográfica brasileira, dedicou-se à tentativa de compreender as *relações sociais de*

[24] Composição de Chico da Silva.

trabalho e de produção articuladas entre artistas, produtores e gravadoras durante a década de 1970. Sua pesquisa contempla dados interessantes para que sejam avaliadas as estratégias desenvolvidas pela indústria fonográfica *estrangeira* no sentido de se estabelecer em mercados "periféricos" (como, por exemplo, o Brasil), para fazer crescer o mercado jovem de consumidores de discos (já conquistado nos países "centrais") e implantar uma indústria fonográfica local, com artistas nacionais, devidamente incumbidos da responsabilidade de *produzir* um mercado consumidor jovem, interessado no consumo de música brasileira. As análises da autora são relevantes para que sejam entendidas as soluções encontradas, pela indústria fonográfica brasileira, com vistas a incentivar a *fabricação* da chamada MPB, composta majoritariamente por artistas jovens.

Considerando toda a discussão empreendida até agora, posso, com base no entendimento compartilhado entre os interlocutores ouvidos nesta pesquisa, tentar investir num entrecruzamento das contribuições teóricas de Morelli (2009) e de Foucault (1988 [1976]). Ora, se Foucault acredita que existem *relações de poder* produtoras de *sexualidades* e Morelli expõe argumentos convincentes de que as *relações de produção* da indústria fonográfica produzem *mercados*, sinto-me estimulado a dizer que esses "jogos de influência" entre fã e cantora, percebidos no trabalho de campo através das falas e práticas de meus colaboradores, podem ser compreendidos a partir de uma lógica relacional – semelhante ao raciocínio de Foucault – na qual a cantora (indústria) produz o fã (mercado) e o fã (mercado) produz a cantora (indústria).

Desta forma, a categoria êmica "poderosa" ganha outros contornos, estando o "poder" situado não apenas nas mãos das cantoras, mas também nas mãos de seus fãs, fato que os torna também "poderosos" de alguma maneira. É, portanto, necessário compreender que, neste momento, o termo "cantora" já não é mais representativo de uma determinada artista em questão, mas significa toda uma cadeia de produção (a indústria) que se mobiliza para a "*fabricação*" de musicalidades, padrões de consumo, padrões de comportamento e – por que não? – sexualidades. Do mesmo modo, o termo "fãs" não pode ser compreendido como um conjunto de pessoas com demandas e identidade única, antes deve ser percebido como um grupo heterogêneo, com diferentes percepções de arte e atrelados a uma diversidade de fatores relativos à classe social, raça e sexualidade que marcam, socialmente, as diferenças encontradas no interior de um

grande grupo de fãs, unidos pelo compartilhamento de um gosto em comum por uma determinada cantora, mas com percepções diversas acerca desse gosto. Por fim, o termo "poder" adquire, nesta pesquisa, matizes polissêmicos, significando a capacidade de influência da indústria (simbolizada pela figura do artista) sobre o mercado (simbolizado pela figura do fã) na produção de comportamentos e padrões de consumo; representando o potencial artístico e performativo inscrito nos corpos das cantoras e percebido por seus admiradores e, finalmente, sinalizando o grau de interferência dos fãs na elaboração de um produto cultural.

Assim sendo, a partir da compreensão de que essas "relações de poder" estão pulverizadas em múltiplos focos de ação dentro da indústria fonográfica (departamentos de *marketing*, produtores, cantoras, músicos, departamentos de moda, assessorias de imprensa, departamentos financeiros etc.), encontrando reações de assimilação ou resistência por parte da heterogeneidade do público consumidor (os fãs), entende-se que o qualificador "poderosa" é um termo que pode ser considerado como "onipresente" nos termos de Foucault (1988 [1976]), pois costura estreitas relações entre o produto e o mercado, atualizando-se nas práticas da indústria, nos corpos das cantoras e nas reações de seus fãs "não porque tenha o privilégio de agrupar tudo sob sua invencível unidade, mas porque se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro" (Foucault 1988 [1976]: 89). Observando a importância que essas intérpretes possuem em certas redes homossociais, é possível inferir que tais "relações de poder" ou "jogos de influência" são maneiras alternativas de produzir comportamentos e sexualidades, expandindo a noção de que somente as instituições (escola, igreja, organizações militares etc.) ou áreas do conhecimento (medicina e psicanálise) sejam responsabilizadas pela produção de tais comportamentos e sexualidades. Sendo assim, a indústria cultural[25] (fonográfica, cinematográfica e

[25] O termo "indústria cultural" refere-se àquilo que Adorno (2002) denominou como a apropriação capitalista da arte para a produção de arte para consumo das massas. De acordo com os pressupostos de Adorno (2002), esta arte produzida em série apresentaria elementos de repetição, banalização e estandardização. No entanto, no que concerne ao contexto de produção da MPB – uma música, sem dúvida, vinculada à indústria cultural – devo mencionar que me afino às críticas que Wisnik (2004) fez em relação ao fato de que Adorno (2002) produziu suas conclusões com base apenas nas músicas da indústria cultural europeia (sobretudo alemã). Neste sentido, Wisnik (2004: 170) nos mostra como o compositor popular – no contexto brasileiro – não é uma mera peça de produção da indústria cultural: ele é um agente de mudança social. Para Wisnik (2004: 176), Adorno possui uma "má vontade" para com a música popular, pois, sendo alemão, tende a perceber a música popular somente sob a ótica da música produzida na Alemanha, lugar onde "a música popular raramente é penetrada pelos setores mais criadores da cultura" (Wisnik 2004: 176). Em contraposição, "no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de

televisiva) e a mídia seriam também incluídas como "instituições" produtoras de modos de ser, de vestir e de relacionar-se sexualmente.

É válido ilustrar com um exemplo significativo presente na indústria fonográfica brasileira: o cantor Ney Matogrosso. Por mais ousadia, pioneirismo e espírito empreendedor que esse artista pudesse ter na época em que foi lançado no mercado, suas investidas na música não seriam viáveis se não houvesse, nos anos 1970, uma indústria particularmente interessada na vendagem da diferença para a implantação de um mercado apto ao consumo de um produto (o cantor), o que geraria, a longo prazo, a produção de novos padrões comportamentais disseminados na sociedade brasileira. O exemplo "Ney Matogrosso" é evocado, neste momento, por seu caráter emblemático no que se refere à representação extrema da diferença, principalmente pela associação de sua *performance* corporal, repertório musical e timbre vocal[26] com atributos socialmente reconhecidos como "femininos", levantando reações de apoio ou rejeição à homossexualidade que sempre lhe foi atribuída.

Entretanto, a mesma lógica poderia ser aplicada a essas cantoras com quem tenho trabalhado nesta pesquisa, pois elas – ainda que de maneira mais sutil do que Ney Matogrosso – também foram *produzidas*, midiaticamente, como representantes da diferença ou diversidade. Dessa forma, instaurou-se na mídia brasileira uma série de comportamentos sociais alternativos aos padrões comportamentais legitimados, hegemonicamente, por boa parte da sociedade brasileira conservadora. Ao *produzir* esses novos padrões de comportamento e de música com representantes nacionais e não mais estrangeiros, a indústria fonográfica em parceria com a mídia brasileira, provoca resistência nessa parcela conservadora da sociedade nacional, incitando adjetivações pejorativas no sentido de desqualificar moralmente essas cantoras como "sapatão", "macumbeira", "viciada", "piolhenta", "peituda", "nojenta", "sem vergonha",

---

recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada [...]" (Wisnk 2004:176).

[26] O som (ou fenômeno sonoro) possui algumas propriedades utilizadas para identificá-lo no âmbito do conhecimento musical, são elas: altura, intensidade, duração e timbre. O timbre consiste na característica peculiar que define a "identidade" do som em sua especificidade, dando-nos possibilidades auditivas de distinguir sons produzidos por diferentes instrumentos musicais, vozes humanas, animais, objetos, máquinas ou manifestações sonoras da natureza. É através da propriedade "timbre" que conseguimos, por exemplo, reconhecer a voz de alguém ao telefone, identificar qual instrumento musical estamos ouvindo durante uma execução musical e até mesmo diferenciar vozes de crianças, adultos, jovens, velhos, homens e mulheres. Sobre propriedades sonoras, ler Wisnik (1989). A respeito de paisagens sonoras, ler Schafer (2001).

"nordestina" etc[27]. Entretanto, ao mesmo tempo em que surge certo conservadorismo, são produzidos os fãs que, quando em contato com essas maneiras alternativas de "ser e estar", tendem a valorizar, como atributos de poder, esses aspectos considerados "marginais" nos corpos e nas práticas de suas cantoras.

Concluindo esta longa digressão, é neste sentido que sugiro que essas cantoras são percebidas, até hoje, por seus fãs homossexuais como cantoras "poderosas" porque estão situadas em uma zona de "periferia" comportamental. Mesmo que seus comportamentos não sejam atualmente considerados como transgressores, a marginalidade atribuída a cada uma delas está diretamente associada às suas trajetórias na indústria fonográfica brasileira. Portanto, é esse encontro entre a "marginalidade" de ser homossexual – vivida por grande parte do público atual dessas cantoras – com o fator transgressor da carreira profissional dessas intérpretes, que proporciona o fato de que essas artistas sejam, ainda hoje, consideradas como "cantoras *gay*", isto é, cantoras importantes para a comunidade homossexual.

Utilizei pressupostos de Foucault (1988 [1976]) e Morelli (2009) para tentar uma aproximação entre a noção êmica de "influência" e as noções de "relações de poder" (Foucault) e "relações de produção" (Morelli) no intuito de dissertar sobre a *fabricação* mútua de mercados (fãs) e produtos (artistas). A intenção é, gradativamente e posteriormente, apontar para outras nuances da influência ("poder") que essas cantoras têm sobre seus fãs na medida em que se inscrevem "sobre" seus corpos e seus comportamentos sociais, incitando a produção de *performances* e discursos que serão analisados no Capítulo III. Por outro lado, a carreira de uma cantora está cercada por outras "relações de poder" que as conformam a um sistema industrial e, portanto, capitalista de produção de música em série, com claros objetivos de vendagem (Morelli 2009). É por via deste sistema industrial que se estabelece o elo entre a cantora e seus fãs, assim como, a partir dessa dinâmica econômica, o pensamento do fã também se inscreve "sobre" os corpos dessas cantoras, estimulando-as a *performatizar* de uma determinada maneira e a adotar determinados discursos públicos. Considerando que são esses fãs que aplaudem suas *performances* e, de forma indireta, "pagam" o "salário" das cantoras, pode-se sugerir que também exercem um poder (influência) sobre a conduta

[27] Há inúmeras entrevistas (não exploradas aqui) em que Gal Costa relata um episódio no qual foi agredida verbalmente com adjetivos semelhantes. Essas palavras de ofensa também foram ouvidas por mim ao longo de anos de convivência com pessoas que discordavam dos "modos de ser" ostentados por estas cantoras e, por isso, verbalizavam sua discordância com ofensas relativas à sexualidade, à aparência física e à origem dessas artistas.

artística dessas intérpretes. Faz-se, assim, uma relação em que ambas as partes – cantora e fã, além de outras "peças" que compõem esse jogo – "dançam conforme a música": uma partitura escrita a várias mãos com regras ditadas por relações de poder ou jogos de influências.

“Sutis Diferenças” ou Da percepção das sexualidades na relação fã-idolo

Nesta “música” que estou compondo através de uma “costura” entre os discursos dos interlocutores com quem dialoguei, a análise de algumas *performances* e alguns fundamentos da ciência antropológica, não pretendo fixar conceituações ou padronizar identidades. Sendo mais específico, o que quero dizer com esse posicionamento é que não tenho a pretensão de vincular a homossexualidade ao gosto por cantoras como se isso fosse uma “tendência natural”, um destino compulsório ao qual todo e qualquer homem homossexual estivesse fadado.

Melhor dizendo, para os propósitos aos quais me dedico, não era suficientemente satisfatório o empreendimento de observar as percepções de fãs com orientações sexuais diversas (inclusive heterossexuais) acerca de suas cantoras, pois as características que são atribuídas a cada uma dessas artistas estão, de alguma forma, muito claras para todo e qualquer observador (independente de sua sexualidade), caso um olhar atento seja dirigido às suas trajetórias profissionais como “fabricadoras” de suas próprias imagens. Isto quer dizer que as percepções de certos predicados relativos a essas cantoras não é muito diferente entre fãs heterossexuais ou homossexuais. Por exemplo, tanto para fãs heterossexuais quanto homossexuais não é difícil perceber os atributos específicos que estão relacionados (e que foram construídos para assim estarem) a intérpretes como Daniela Mercury, Fafá de Belém, Maria Bethânia, Elis Regina ou Gal Costa. A distinção não está contida naquilo que se percebe, mas no *modo* como se percebe (ou valoriza) aquilo. No entanto, se, para pessoas com orientações sexuais diversas, as mesmas características vinculadas às cantoras são captadas pela observação, suponho que haja sutis diferenças de valorização ou desvalorização – intimamente ligadas à sexualidade – desses predicados que são percebidos. Isso estimula a dizer que, enquanto um determinado tipo de *performance* corporal ou verbal pode ser, para certo grupo de homossexuais, valorizado como um atributo de “poder”, essas mesmas características podem ter significações diversas para pessoas que vivenciem outras sexualidades e que não reconhecem tais atos performativos como marcadores de um *status* diferenciado.

Sendo assim, estou sugerindo que é possível identificar propensões à existência de modos distintivos de valoração dos mesmos aspectos observados a partir de uma perspectiva de gêneros e sexualidades variadas. Neste raciocínio, sugiro que não é o gosto que está em questão, visto que essas cantoras também possuem fãs

heterossexuais, lésbicas, travestis, transexuais, transgêneros ou que vivenciam sexualidades não convencionadas numa designação. O que está em jogo é a forma de valorizar certos atributos percebidos nas *performances* dessas artistas, evidenciando que, dentre outros fatores, a sexualidade é um marcador também capaz de orientar a percepção do acontecimento artístico. No entanto, pretendo refutar qualquer ideia que tente aproximar estes pressupostos por mim elencados a uma avaliação sobre a condição de fã. Isto é, não estou estabelecendo a condição de fã como uma ontologia homossexual nem estou direcionado a qualificar o homossexual como um sujeito que é "mais fã" do que um indivíduo heterossexual. A única afirmativa que me cabe reivindicar para esta pesquisa é a de que um mesmo aspecto – performático, corporal ou musical – pode ser valorizado (ou desvalorizado) de maneira díspar por sujeitos com orientações sexuais diferentes entre si.

Entretanto, antes de introduzir a exploração dos termos utilizados por esses homossexuais para qualificar suas cantoras, é interessante iniciar esse percurso a partir das próprias considerações que meus interlocutores compartilharam durante a convivência em campo. Enquanto eu dirigia meu carro para levar *Atrevido* ao local onde gravaríamos uma entrevista, este interlocutor, em conversa informal no interior do veículo, deu a seguinte declaração:

> (ATREVIDO) – Rafael, eu não sei se eu vou ser útil pra tua pesquisa... Eu fico preocupado porque eu não consigo vincular a minha homossexualidade ao fato de eu gostar da Fafá de Belém, sabe? Acho que uma coisa não tem nada a ver com a outra. Eu gosto da Fafá [de Belém], eu gosto de música, mas não acho que isso é [dessa maneira] porque eu seja *gay*.

Diante dessa fala, fui levado a esclarecer-lhe – além de minha não intenção de vincular gosto musical e sexualidade – da não necessidade de procurar formas para ser "encaixado" na pesquisa, ou melhor, aconselhei-o a se posicionar da maneira mais verdadeira possível, inclusive questionando a pertinência das perguntas que eu faria durante a entrevista e em nossa convivência no decorrer da pesquisa. Na realidade, o diálogo prévio com *Atrevido* me possibilitou visualizar as possíveis perspectivas equívocas pelas quais minha pesquisa poderia ser observada tanto pelos meus interlocutores quanto pelos futuros leitores e integrantes do mundo acadêmico. Por esse motivo, procuro desconstruir qualquer insinuação acerca de um pretenso vínculo entre

homossexualidade e gosto musical em meu trabalho. Há uma grande diferença no que me proponho a fazer e essa diferença está submersa em detalhes que, à primeira vista, podem ser pouco notórios, mas que, sob um olhar atento, emergem apresentando diferenças qualitativas que dão o tom da pesquisa.

Como já mencionado, escolhi trabalhar com sujeitos homossexuais pelo fato de identificar, em meu cotidiano, o grau de importância que as cantoras possuem em certas redes homossociais (o que não exclui a possibilidade de serem igualmente importantes em outros contextos de sociabilidade), constituindo-se como assunto constante, objeto de análise e "fontes de inspiração" para a criação de vocabulários, *performances* corporais e até piadas. Meu propósito foi estabelecer um diálogo com sujeitos homossexuais cujas identidades e *performances* de gênero fossem reconhecidas, por eles, como masculinas na intenção de desestabilizar comentários essencializadores do tipo: "fulano tem identidade 'feminina', por isso seu ídolo é uma mulher". Pelo contrário, minha intenção foi compreender as relações estabelecidas entre fã e cantora a partir do diálogo com homens homossexuais cujas identidades de gênero são masculinas, mas que possuem como principal referência comportamental, artística ou intelectual uma mulher: a cantora.

Já durante a gravação da entrevista, *Atrevido*, quando indagado a respeito da existência ou não existência de diferenças entre fãs homossexuais e heterossexuais, apresenta o mesmo argumento, porém acrescido de outras nuances relativas à sua percepção de prováveis diferenças entre fãs com orientações sexuais distintas.

> (ATREVIDO) – Pra mim, fã é fã, sabe? Não interessa se ele é *gay*, se ele é hetero[sexual], fã é fã. E o que é que é fã? Fã é aquela pessoa que acompanha o artista, que se interessa pelo que o artista faz... É isso. Então, eu não acho que seja diferente pro *gay*. Eu tenho um irmão que é hetero[sexual] – pelo menos até onde eu saiba – e que ele é louco por música, vive o dia inteiro ouvindo música, né? Mas ele gosta de brega, música do povão mesmo. Aí eu acho que tem uma diferença porque o *gay* parece que tem uma propensão natural pra saber o que é arte, sabe? O *gay* é mais sensível nesse sentido... de perceber o que é bom, de ter um gosto mais fino... Acho que aí sim tem diferença...

Esse discurso deixa evidente que, para *Atrevido*, não há diferenças abissais no ato de ser fã entre pessoas homossexuais e heterossexuais, porém, a partir de sua fala é possível inferir que sua argumentação estabelece uma continuidade ou proximidade

entre a orientação do gosto musical e a orientação sexual dos sujeitos. Ao mesmo tempo em que desconsidera a possibilidade de distinção entre condutas de fãs com orientações sexuais díspares, *Atrevido* acaba instituindo uma diferença no gosto, denominando e hierarquizando, inclusive em oposição binária, um "gosto elevado" – ligado à homossexualidade – em detrimento de um "gosto menos elevado" – vinculado à heterossexualidade. Esse depoimento desconsidera a possibilidade de coexistência de múltiplas formas de manifestação do gosto nas quais os sujeitos homossexuais também poderiam figurar como pessoas de "mau gosto" e os heterossexuais, por sua vez, apareceriam como pessoas de "bom gosto".

O interlocutor *Elétrico* respondeu à minha pergunta da seguinte forma:

> (RAFAEL) – Você considera que existem diferenças entre fãs homossexuais e fãs heterossexuais?
> (ELÉTRICO) – Eu acho que não. Todo fã é igual, todo fã se interessa pelo ídolo... fica doido quando vai num show, compra todos os CDs, dá uma atenção especial ao ídolo. Mas eu acho que o fã *gay* tem uma coisa muito interessante que o fã hetero[sexual] não tem: o *gay* presta atenção nos detalhes. Os fãs *gays* da Daniela [Mercury] têm uma coisa muito engraçada... é... [fica pensativo e não conclui a frase] Porque o *gay* quer saber que estilista ela [a cantora] [es]tá usando, [quer saber] se o cabelo dela [cantora] [es]tá bonito, presta atenção na maquiagem... É [por]que o fã *gay* vê coisas que o hetero[sexual] não vê, tá entendendo? Aí eu acho que tem diferença sim. Mas no geral, fã é tudo igual.

Neste depoimento de *Elétrico* há uma localização mais precisa e complementar à fala de *Atrevido* no que diz respeito à percepção de diferenças entre fãs e suas respectivas orientações sexuais. Para *Elétrico,* o fã homossexual possui um olhar mais aguçado para a *produção* da cantora como um todo, mostrando que sua atenção é pulverizada para os diversos aspectos extramusicais que cercam o trabalho desenvolvido por essas artistas. Fica implícito em seu posicionamento que os aspectos não ligados diretamente à música são equiparados, em nível de importância e prioridade, aos fatores musicais de modo que, para o fã homossexual, a constituição da imagem pública de uma cantora é tão importante quanto a qualidade da música com que se apresenta.

No diálogo com *Fatal*, outro fator aparece:

> (FATAL) – Eu acho que o fã *gay*... ele se imagina, ele se transporta para o corpo da cantora ou a cantora se transporta para o corpo dele. Ele vive aquele momento "eu sou a Gal" [...]

A empatia com a cantora é colocada em destaque nesta fala, deixando subjacente a ideia de que o fã homossexual possui maior disponibilidade para performatizar, em seu cotidiano, a atuação cênica da cantora, ultrapassando as fronteiras entre "masculinidade" e "feminilidade". Estes aspectos performativos serão abordados e confrontados com uma literatura específica, voltada para questões de performatividade de gênero, de maneira mais aprofundada no Capítulo III. Por ora, fico satisfeito com essa breve análise para chegar aos propósitos que estão sendo colocados.

Para *Brasileirinho,* a intensidade dos sentimentos ou da expressão destes é o principal fator que estabelece possíveis diferenças entre manifestações de admiração advindas de homossexuais e heterossexuais. Vejamos:

> (BRASILEIRINHO) – Eu vou falar por mim, certo? Eu acho que diferença... eu acredito que não há. Eu acredito que quando se trata do plano sentimental, que envolve essa apreciação estética da obra de [Maria] Bethânia, e por ela falar aos sentimentos basicamente... [não conclui a frase] E o sentir está presente tanto no *gay*, no homossexual, quanto no heterossexual porque o sentir faz parte de nós, seres humanos. Então, eu não vejo se há essa diferença, mas eu acredito – e eu posso até estar sendo preconceituoso – ... eu acredito... que o meio homossexual é mais intenso. [Fica em dúvida quanto a emissão de uma opinião que possa ser avaliada por mim como preconceituosa]. [O meio homossexual] é mais intenso nesse plano do sentir. Porque não é tão... – como eu posso dizer? – é... preso! [enfático]. [O homossexual] é mais aberto à expressão do sentir. Eu acho que o fã *gay* é mais intenso no sentir, no apreciar esteticamente a obra... Eu acho que o fã *gay*... ele consegue expor muito mais o que ele sente quando ele ouve alguma coisa.
> (RAFAEL) – Você acha que o fã *gay* acompanha mais a cantora ou isso não faz sentido para você?
> (BRASILEIRINHO) – Pois é... quanto a essa questão, eu não sei nem te falar... Mas eu acho que fã é fã. Eu penso que o fã, quando é fã, ele acompanha, ele tá presente... Mas a orientação sexual, quanto a essa questão, não há uma diferenciação. [sic.]

Apesar de haver outros depoimentos articulados por outros interlocutores em diferentes momentos do trabalho de campo e por motivos variados, desejo encerrar essa parte com a fala de *Pimentinha* acerca das distinções, percebidas por ele, entre fãs homossexuais e heterossexuais.

> (RAFAEL) – Você acha que o público que gosta da Elis [Regina] é predominantemente *gay*?

> (PIMENTINHA) – Claro que é! Claro que sim! [respondeu com ênfase sem me deixar continuar a pergunta]. Eu descobri uma gravação do show "Falso Brilhante" [feita por alguém que fazia parte] da plateia. E eu disse: "Como assim, Bial?". Como que na plateia do Teatro Bandeirantes vão gravar alguma coisa em 1976? Não tinha [existia] um celular desse [aponta para o meu celular que estava gravando a entrevista], não tinha Ipod lá pra gravar... Aí, eu sentei pra ouvir não acreditando [que a gravação era real]. Eu me caguei três vezes porque realmente é o *show* na íntegra. Eu disse: "Bem, as possibilidades..." [não continua o raciocínio] Porque foi gravado e não foi [a partir] da mesa de som porque você vê [percebe] o calor [do público] e você vê [ouve], claramente, uma bicha fazendo: "Shhhiiiii" [pedindo silêncio]. Aquilo foi um fresco que levou um gravador daqueles de [colocar na] mesa [afasta as mãos para mostrar qual o seria o tamanho exagerado do gravador disponível na época]. Só uma bicha faria isso! [risos de ambas as partes]
> (RAFAEL) – Só uma bicha faria isso?
> (PIMENTINHA) – Só uma bicha faria! [enfático]
> (RAFAEL) – Ainda bem que essas bichas estavam lá!
> (PIMENTINHA) – É... essas bichas existem, ainda bem que existem!
> (RAFAEL) – Eu também tenho um monte de shows antigos da Gal [Costa] gravados... Da década de [19]70.
> (PIMENTINHA) – Gravados [a partir] da plateia? Por uma bicha?
> (RAFAEL) – Da plateia.
> (PIMENTINHA) – Uma bicha "mau caráter" sentou lá e gravou... [risos de ambos]. A bicha [que gravou o *show* da Elis Regina] sentou com aquele gravador de [colocar na] mesa, aquele trambolhão. Mas a bicha fazia "Shhhiiii" como quem diz assim: "Cala a boca! Olha aí o *show*! Porra, tu não tá vendo que eu tô gravando?" E isso é coisa de bicha! Uma dona de casa não vai pensar nisso, um homem sério, um pai de família não vai pensar em fazer isso.
> (RAFAEL) – Então, tem [existe] diferença entre o fã *gay* e o fã hetero[sexual]?
> (PIMENTINHA) – Tem. Porque o fã hetero[ssexual] não tem a mesma dedicação que uma boa bicha tem. Por exemplo: um fã hetero[ssexual] gosta, curte... [es]tá certo, mas tem diferença. Porque no caso do fã *gay*, isso toma uma cor diferente, dá uma outra matiz, né? Porque é assim: a mulher acaba se casando e tendo seus filhos, acaba se ocupando com outras coisas, se ocupando com o 'seu homem' [diz isso com ironia e aparente desdém]. E a bicha não! Sobra mais espaço. Se não tiver espaço, ela [a bicha] cria mais espaço pra lembrar do tempo [de duração] da música, dos músicos, da gravadora... Porque você não tem a menor obrigação, a menor necessidade de saber o ano, o mês, a faixa, o lado, a gravadora, o selo, a dedicatória. Essa dedicação que esse fã tem, que esse tipo de fã tem, ele só consegue se ele for *gay* mesmo.

O material apresentado nesta fala de *Pimentinha* deixa clara outra percepção das possíveis diferenças existentes entre o fã homossexual e o fã heterossexual. Está subjacente em seu conteúdo um aspecto que denuncia "espaços vazios" existentes na vida do sujeito homossexual e que, dentre muitas possibilidades, a arte seria uma ótima peça de encaixe para suprir essas lacunas. Apesar do intuito que *Pimentinha* tem de enfatizar uma "sobra" de tempo na vida do homossexual como algo significativamente positivo – pois, nesta perspectiva, o homem *gay* estaria livre de responsabilidades e obrigações típicas do homem ou mulher heterossexual com relações conjugais, formais

ou informais, devidamente constituídas –, sua narrativa deixa escapar uma porção negativa da vida homossexual que, de acordo com seu depoimento, seria uma trajetória emocional vivenciada a partir da experiência da solidão. Dessa maneira, em conformidade com a fala de *Pimentinha*, se por um lado o homem homossexual possui disponibilidade de tempo para construir uma cultura musical e alinhavar uma rede de sociabilidades a partir de suas vivências, a este mesmo homem seria negada uma vida conjugal ou responsabilidades vinculadas ao ambiente doméstico. Isto é, pode-se identificar duas forças que se excluem mutuamente através de uma relação inversamente proporcional. Dizendo de outra forma, a dedicação de fã e a condição de homossexualidade estariam, nestes termos, proporcionalmente inversas à condição de "donas do lar" ou "chefes de famílias" cujas orientações sexuais sejam pautadas na heterossexualidade.

Esse depoimento de *Pimentinha* possibilita conexões interessantes com as observações de Simões (2004) acerca do envelhecimento de sujeitos homossexuais. Aparentando estar na faixa dos 40 anos, já mais próximo de completar 50, *Pimentinha* foi o único dos interlocutores que não revelou sua idade verdadeira, tornando evidente sua recusa em ser percebido como situado em uma faixa etária em que "o declínio da atratividade sexual entraria em tensão crescente com o estilo de vida centrado na relevância da sexualidade" (Simões 2004: 418). Ao deixar transparecer a vivência, majoritária, de relacionamentos fugazes e, em grande parte, não vinculados a intenções de conjugalidade, o depoimento de *Pimentinha* possibilita sugerir que, em sua experiência homoafetiva na qual há "espaços" simbolizados pela solidão, sua companhia constante é a cantora, um ídolo que preenche certas lacunas em sua vida e o permite articular sociabilidades com as pessoas ao seu redor.

Como se pode perceber diante da sobreposição de todas essas vozes, ainda que reivindiquem uma condição de igualdade, entre homossexuais e heterossexuais, no que diz respeito à condição de ser fã, os discursos de meus interlocutores indicam sutis diferenças traduzidas em termos que denotam "cores", "sentimentos", "dedicações", "olhares", "sensibilidades" e "*performances*" homossexuais específicas, que divergem – ou se distanciam – das formas de manifestações consideradas tipicamente heterossexuais. Ainda que a condição de fã aloque sujeitos com orientações sexuais diversas num patamar de igualdade, esta noção de equiparação é apenas aparente,

revelando-se em sua verdade nos discursos que apontam para diferenças contidas não exclusivamente na intensidade, mas no *modo* de ser fã.

2

|Divinas e Maravilhosas|

Uma divindade no palco

O que está subsumido nos termos "diva" e "ídolo"? Talvez uma simples consulta ao dicionário seja útil para acharmos o fio da meada que, supostamente, descortinaria algumas noções acerca da experiência social de ser fã. Para Houaiss e Villar (2009), a palavra "diva" designa uma "divindade feminina; deusa; mulher da qual alguém fez sua musa inspiradora; mulher de grande beleza; atriz de teatro e cinema famosa pela beleza e talento; cantora de ópera notável ou famosa; prima-dona" (Houaiss e Villar 2009: 701). Por sua vez, estes mesmos autores consideram que "ídolo" é uma "imagem que representa uma divindade e que se adora como se fosse a própria divindade; pessoa ou coisa intensamente admirada, que é objeto de veneração" (Houaiss e Villar 2009: 1044). Diante disso, seria possível pensar, a partir da análise das relações estabelecidas entre fãs homossexuais e cantoras brasileiras, na construção dessas artistas como "deusas"?

Roland de Candé (2001 [1978]) fornece pistas sobre o assunto ao considerar que o período romântico da música erudita na Europa provocou o que ele denomina como "culto da personalidade". De acordo com o autor,

> o romantismo consagrou-se ao culto da personalidade. A despeito de seu gênio, as personalidades de Bach e Mozart são apagadas. As de Beethoven, Liszt ou Wagner são esmagadoras. Com frequência o gênio sobre-lhes à cabeça e eles se instalam na história como que em casa, com suas ideias, seus gostos, sentimentos, seus amores. Alguns souberam organizar perfeitamente suas "relações públicas" (Paganini, Berlioz, Liszt, Wagner), criando festivais ou sociedades filarmônicas, executando suas obras em toda parte, escrevendo a toda a Europa, relatando seus feitos e seus gestos em *releases* para a imprensa. As idas e vindas de Berlioz ou de Liszt são, então, mais conhecidas do público do que, hoje, as do presidente da República. Essa atitude também é mistificadora. As pessoas se interessam demais pela vida dos gênios românticos e acabam tendo uma falsa ideia de sua personalidade, através das "vidas romanceadas" e das autobiografias lisonjeiras. A percepção de sua música fica deformada com isso, sobretudo quando são acrescentados a suas obras subtítulos, argumentos literários ou elucubrações fantasistas (Candé 2001 [1978]: 13-14).

As considerações de Candé (2001 [1978]) deixam evidentes os sinais de que o período romântico da música erudita europeia foi caracterizado pela valorização da subjetividade e da expressão de emoções subjetivas, traduzidas em peças musicais densas, que expandiam os campos harmônicos tradicionalmente utilizados para compor uma obra. Se as experiências subjetivas dos compositores estavam colocadas, a partir

daquele momento histórico, em suas obras, suas vidas pessoais constituiriam em objeto de interesse tanto para o grande público quanto para a imprensa da época. Pela primeira vez, a ênfase não seria dada somente à obra musical, mas também à figura do *performer*, o compositor virtuoso, preferencialmente tocando seu repertório em concertos solitários. Não por acaso foi neste contexto em que se aperfeiçoou a tecnologia de produção de um instrumento central para o período romântico da música erudita: o piano – instrumento, por excelência, dedicado a *performances* solo. Diante disso,

> a concepção romântica do homem genial incita a escrutar as biografias para encontrar os sinais de um destino excepcional. Os grandes músicos, desde Bach, passam a fazer parte de uma lenda que a publicação de vidas romanescas alimenta. A pobreza, a humilhação, as desventuras amorosas, as famílias intolerantes, a incompreensão dos contemporâneos, a surdez, a tísica, a paranóia, a angústia ou a revolta contribuem para exaltar o gênio, ressaltando melhor seu caráter singular. Os artistas românticos serão, eles próprios, bastante atentos à publicidade da sua imagem (Candé 2001 [1978]: 07)

Candé (2001 [1978]) nos faz perceber a contribuição da imprensa, dos *releases* e das autobiografias na produção de "ídolos" – compositores que não se limitavam apenas a escrever suas músicas, mas transformavam-se nos melhores intérpretes de suas próprias obras. A criação de "ídolos" também era reforçada pelo grau de dificuldade técnica das composições que eram tocadas, gerando, para aquele que fosse bem sucedido em interpretá-las, o título de *virtuose*. Todos estes fatores ligados a histórias de vida trágicas ou angustiantes eram responsáveis pela mistificação e mitificação desses artistas. Por tudo isso, com base nos argumentos de Candé (2001 [1978]), sugiro que, se o período romântico da música erudita europeia produziu ídolos, ele também produziu fãs.

Um dos fatores aos quais estive atento, durante o trabalho de campo, dizia respeito a uma constante associação, feita por meus interlocutores, entre as cantoras e um possível *status* de divindade. De fato, talvez pareça ser uma banalidade, uma recorrência trivial, ouvirmos fãs de cantoras que as denominem como "deusas". Contudo, creio que, por trás dessas denominações que elevam as cantoras ao patamar das divindades, deve haver conceitos profundos que traduzem a experiência social de ser fã – alguém que acompanha, sistematicamente, a trajetória profissional de uma

pessoa considerada como "ídolo" e que se deixa emocionar ou envolver por estímulos emitidos por esse sujeito digno de "idolatria". A capacidade de emocionar, o carisma e a competência para interpretar algo que é avaliado como "belo" são, nesse caso, os fatores diferenciais que um artista deve ter para mobilizar um sentimento de comoção advindo de um determinado público. Por isso, sob o ponto de vista de seus fãs, as cantoras parecem possuir um vínculo real com propriedades que, de certa maneira, as tornam "como uma deusa[28]". Porém, para que a cantora seja percebida como tal é necessário um processo de construção de sua imagem pública – a partir do aparato midiático da indústria cultural (Morelli 2009) – através do qual essa imagem construída seja percebida, coletivamente, como possuidora de atributos que a divinizam.

Durkheim (1983 [1912]), em sua busca por elaborar uma teoria geral da religião, nos convence de que toda e qualquer forma de religiosidade possui uma verdade que responde a determinadas condições da existência humana. O autor enfatiza que a experiência religiosa é, fundamentalmente, social, ou seja, uma experiência que envolve uma coletividade e que só encontra um sentido real quando é expressa por uma massa de pessoas enredada em uma dada organização social. Além disso, Durkheim (1983 [1912]) considera que as mitologias, presentes nas mais diversas religiões, são a própria representação da sociedade nas quais essas religiões são engendradas. Diante disso, minha principal pergunta é: seria possível comparar a experiência coletiva de ser "fã" à vivência grupal de uma espécie de religiosidade?[29] Se, em diversos trabalhos sócio-antropológicos sobre o assunto, reconhece-se que há, em certa medida, um culto às personalidades midiáticas que apresentam, além de sua arte, um carisma mobilizador, em que consistiria esse caráter "sagrado" atribuído, pelos fãs, aos seus artistas favoritos?

---

[28] Edgar Morin (1989) tece importantes reflexões sobre como o *star system* – sistema industrial de produção cultural – produz estrelas de cinema que, a partir de um aparato midiático, tornam-se "mitos" contemporâneos, pessoas que, de certa maneira, são sacralizadas a partir de um investimento na fabricação de sua imagem pública. Em relação a este aspecto, Morin (1989) considera que tais personalidades públicas – em especial os artistas – são pessoas que desenvolvem em torno de si a possibilidade de culto por parte de outrem (os fãs), como se, em torno delas, fosse desenvolvido uma espécie de "embrião" que daria origem a uma "religiosidade". Para o autor, as estrelas de cinema podem ser comparadas às deusas, contudo, "a estrela responde a uma necessidade afetiva ou mítica que não é criada pelo *star system*" (Morin 1989: 74). Porém, ao mesmo tempo em que defende a ideia de que a necessidade afetiva ou mítica do fã não é criada pelo *star system*, Morin (1989) acredita em que é o próprio *star system* quem fornece as formas, o suporte e o afrodisíaco necessários para materializar essa necessidade na vida dos fãs (Morin 1989: 74).

[29] A relação que procuro estabelecer entre ser fã e ser devoto não é nova. Maria Claudia Coelho (1999; 2011) tem elaborado importantes reflexões acerca de como a experiência entre fãs e ídolos mobilizam sentimentos que tangenciam ações denotativas de certa idolatria. Teixeira (2007), por sua vez, interessou-se em problematizar aquilo que denomina como "idolatria" e "culto" entre fãs de Raul Seixas.

Quais seriam os significados embutidos nas narrativas "míticas" – as biografias, as *performances* marcantes, as canções que interpretam – que envolvem essas cantoras e as constituem como "deusas" ou "heroínas" dignas de "culto" ou reconhecimento?

Com o intuito de compreender as relações entre meus interlocutores e suas cantoras favoritas, empreendo, em primeiro lugar, uma busca pelo entendimento do significado daquilo que é, no campo religioso, considerado "sagrado". Assim, é possível definir que

> "sagrado" é palavra indo-europeia que significa "separado". A sacralidade, portanto, não é uma condição espiritual ou moral, mas uma qualidade inerente ao que tem relação e contato com potências que o homem, não podendo dominar, percebe como superiores a si mesmo e, como tais, atribuíveis a uma dimensão, em seguida denominada "divina", considerada "separada" e "outra" com relação ao mundo humano. O homem tende a manter-se distante do sagrado, como sempre acontece diante do que se teme, e ao mesmo tempo é por ele atraído, como se pode ser com relação à origem de que um dia nos emancipamos (Galimberti 2003: 11)

Diante de tal definição, parece admissível que as cantoras sejam consideradas como mulheres "sagradas" na medida em que manipulam, diretamente, o saber específico de trazer a música dentro de si[30], de expressá-la a partir do corpo, sem o uso de nenhum artifício ou instrumento exterior. Dessa forma, o canto seria a potencialidade que não é dominada pelos fãs, mas sim pelo ídolo, e esse seria o fator diferencial que provoca uma necessidade de "divinização" e, portanto, de "separação" entre um pólo e outro da relação.

Em outra definição, Rudolf Otto (1992) afirma que

> o sagrado é, antes de mais, uma categoria de interpretação e de avaliação que, como tal, só existe no domínio religioso. Sem dúvida, também ocorre noutros domínios, por exemplo, na ética, mas não é dela que provém. Esta categoria é complexa; compreende um elemento com uma qualidade absolutamente especial, que escapa a tudo o que chamamos racional, constituindo, enquanto tal, uma *arrêton*, algo de inefável. Acontece o mesmo com o belo, noutro domínio completamente diferente (Otto 1992: 13)

[30] "Minha voz, minha vida" é uma composição-homenagem de Caetano Veloso feita especialmente para Gal Costa e que traduz as concepções que o autor possui acerca da voz e da atividade de cantar. A letra da canção apresenta versos que afirmam que a voz é, ao mesmo tempo, um segredo e uma revelação, como uma "luz escondida" que só é acessível àqueles que trazem a vida na voz, isto é, trazem a própria música dentro de si. Como se pode perceber, a obra em questão exalta a capacidade incomum de emocionar as pessoas pelo canto, uma característica que, de certa maneira, torna "divinas" as pessoas que a possuem.

Como categoria de interpretação e de avaliação, Otto (1992) não exclui que o "sagrado" seja deslocado do campo religioso e passe a integrar outras esferas de construção do conhecimento sobre a relação entre os homens e certos domínios simbólicos considerados como "superiores" ou, de certa forma, "transcendentais". Isto quer dizer que, sob a ótica deste autor, é possível a atribuição de alguma sacralidade – apenas de maneira simbólica – àquilo que é tido, coletivamente, como "belo", ou seja, socialmente reconhecido como de elevado valor artístico. Dessa forma, a associação entre a arte de cantar e o sagrado não é de todo descartável, visto que a própria música é composta por elementos físicos imateriais, reconhecidos como sons, que são, no caso da música cantada, materializados pelo corpo de quem canta. E não seria essa uma capacidade que pode ser considerada, dependendo do ponto de vista de quem a percebe, como "divina"?

Entretanto, além de ter o domínio técnico da atividade de cantar, empregando o canto com o intuito de tocar a emoção do público, essas cantoras devem ter, aos olhos de seus fãs, uma característica primordial: o carisma. Ser uma cantora carismática, nesses termos, foi um requisito frequentemente citado por meus interlocutores como essencial para que uma artista faça sucesso no mercado musical. Em relação a este aspecto, foi unânime a afirmação de que toda e qualquer cantora tem que encontrar a sua maneira de cativar um público, de reunir as pessoas em torno de si. Contudo, o conceito de carisma deriva, igualmente, de concepções religiosas. Zúquete (2011) afirma que a palavra "carisma" é, atualmente, utilizada de forma genérica para definir uma série de coisas ou qualidades que estão desconectadas do significado original da palavra, embora mantenham com ele algum tipo de relação. Para o autor, o carisma se transformou numa palavra esvaziada de sentido, que serve para designar "popularidade, atração e sedução" (Zúquete 2011: 13), no entanto,

> se é verdade que a palavra carisma hoje em dia é onipresente, durante a maior parte da história ela esteve praticamente ausente. Ou melhor: a etimologia da palavra é antiga, mas ninguém a usava vulgarmente no dia a dia. Carisma manteve-se restrito a um determinado âmbito. E não era uma palavra mundana, mas sim sagrada. Porque sua origem é religiosa. Concretamente ela é originária do Novo Testamento e significa, literalmente, "o dom da graça". E essa graça é divina. Na carta aos Coríntios, por exemplo, o apóstolo Paulo descreve *charismata* como um privilégio de natureza espiritual e que se manifesta através da profecia, de poderes curativos e da glossolalia (a capacidade de falar várias línguas estranhas). E assim se irá manter a palavra

> carisma, encerrada dentro da Bíblia, no seu contexto original, durante séculos (Zúquete 2011: 14).

De todo modo, ainda que usada fora de contexto, a palavra carisma concede um *status* privilegiado a quem é por ela definido, reconhecendo-se que o ser carismático possui características especiais que os diferenciam dos demais. Por este motivo, o carisma é, em si, um distintivo que, em âmbito religioso ou secular, "diviniza" aquele que o detém. Isso está igualmente ligado à possibilidade de lidar com instâncias e propriedades consideradas "superiores" como, por exemplo, a música, se observada sob o prisma de quem admira (ou "cultua") quem a executa.

O primeiro sinal de uma suposta "divinização" – ou de um literal "endeusamento" – dessas cantoras problematizadas neste trabalho ocorreu quando, certa vez, meu interlocutor, *Tamba-tajá*, havia me encontrado e estava com uma pasta repleta de cartazes, programas de concertos, reportagens jornalísticas, ingressos de shows e propagandas de espetáculos. Dentre todos estes materiais, observei que ele guardava um abanador com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré estampada. O objeto era um brinde tradicionalmente distribuído, em Belém, durante as festas do Círio de Nazaré[31], no qual estava impressa a letra do hino "Vós sois o lírio mimoso" (composição de Euclides Faria), música cantada durante a grande procissão católica pelas ruas da cidade. *Tamba-tajá* dissertava animadamente comigo, estava empolgado para conversar sobre suas maiores paixões: a música e as cantoras brasileiras. Durante algum tempo, ele me mostrou todos os materiais gráficos que colecionava naquela pasta. Tive a sensação de aquele ato era, para *Tamba-tajá*, uma senha de acesso à sua intimidade, aos seus sonhos, à sua porção mais nua. Ao me mostrar o abanador com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré, *Tamba-tajá* explicou:

> (TAMBA-TAJÁ) – Pra mim, a Fafá [de Belém] poderia estar aqui dentro desse manto! Ela [Fafá de Belém] é a minha santa! É porque ela é a rainha da Amazônia, representa o Pará, a alegria do povo do Pará! O Círio de Nazaré é a cara da Fafá e a Fafá é a cara do Círio! A Fafá é a cara de Belém. Se você conhece a Fafá, você conhece Belém!

[31] O Círio de Nazaré é uma grande ritual católico, que ocorre em Belém, em homenagem à Nossa Senhora de Nazaré. Maiores detalhes sobre esta festividade serão dados no próximo tópico que compõe este capítulo.

A associação entre a santa e a cantora veio espontaneamente. Eu não havia feito nenhuma pergunta. Deixei a conversa fluir. Conversávamos sobre espiritualidade e, aos poucos, *Tamba-tajá* esclarecia pontos importantes acerca de sua religiosidade, de seu envolvimento simultâneo (e complementar) com o catolicismo e espiritismo e, finalmente, da relação que existe entre ele, Fafá de Belém, o Círio de Nazaré e a cidade de Belém em si.

> (RAFAEL) – Tu foste criado na religião católica e, depois, conheceu o espiritismo, mas tens uma relação forte com o catolicismo, não é? A Fafá [de Belém] reforçou esse catolicismo em ti?
> (TAMBA-TAJÁ) – Sim. Essa parte da religiosidade no Círio de Nazaré, eu acho que a Fafá [de Belém] reforçou, um pouco, isso em mim. Porque eu não acredito muito em imagens de santos. Mas em relação à Nossa Senhora de Nazaré eu tenho o maior respeito! Então, a Fafá [de Belém] trouxe essa religiosidade do Círio [de Nazaré], essa mística do povo todo atrás de uma santa, essa fé, essa coisa das pessoas agradecendo, pedindo coisas. Eu acho interessantíssimo! Se isso te leva a Deus, eu acho importante que seja feito. E a Fafá [de Belém] trouxe isso pra mim.
> (RAFAEL) – Qual foi a primeira vez em que tu foste pro Círio [de Nazaré]? A Fafá [de Belém] teve alguma coisa a ver com isso?
> (TAMBA-TAJÁ) – Não. Não. A primeira vez em que fui pro Círio [de Nazaré] foi em [19]92. Eu fui com meus amigos do colégio porque os colégios sempre vão, né? E, na época, a Fafá [de Belém] ainda nem tinha cantado no Círio [de Nazaré] ainda. Nessa época, eu já conhecia a Fafá [de Belém], mas ela não [es]tava tão presente ainda na minha vida.
> (RAFAEL) – E hoje tu sempre vais ao Círio [de Nazaré]?
> (TAMBA-TAJÁ) – Vou sim! Nesse ano [2011] eu não fui porque a minha avó [es]tava doente e eu tive que ficar com ela pra minha mãe poder assistir [durante o Círio de Nazaré] à transladação[32]. Geralmente, eu vou à transladação e não vou ao Círio [de Nazaré]. E quando eu vou ao Círio, eu vou bem rapidinho ver a passagem [da imagem da santa em procissão] e volto. Mas todo ano eu espero a Fafá [de Belém] ir cantar no Círio, por exemplo!
> (RAFAEL) – Mas o Círio é um momento importante pra ti?
> (TAMBA-TAJÁ) – É um momento importante sim. Se um dia eu tiver que morar fora de Belém, eu vou ter que marcar as passagens para eu vir na época do Círio [de Nazaré] porque a Fafá [de Belém] vai sempre estar aqui [em Belém], sempre vai fazer um show...
> (RAFAEL) – Mas tu vais ao Círio [de Nazaré] por causa da Fafá [de Belém] ou por causa da santa [Nossa Senhora de Nazaré]?
> (TAMBA-TAJÁ) – Eu vou por causa das duas! Pelas duas! Sabendo que vai ter o Círio [de Nazaré], eu vou saber que vai ter um movimento musical muito grande na cidade. Muita gente boa vem pra Belém cantar pra santa! Eu adoro isso! E essa manifestação me fascina! Não só pelo Círio em si, mas o que envolve o Círio, no geral, esse envolvimento todo em torno dessa festa religiosa é o que me fascina!

[32] Procissão noturna que ocorre durante as festividades do Círio de Nazaré. Maiores detalhes serão dados no próximo tópico que compõe este capítulo.

A narrativa de *Tamba-tajá* deixa entrever que, para ele, a religiosidade católica é algo que, atualmente, é reforçado e atualizado em sua vida a partir de uma mediação feita por uma de suas cantoras favoritas, Fafá de Belém. O fato de gostar de Fafá de Belém e, de um modo bem pessoal, equipará-la à Nossa Senhora de Nazaré, é o que constrói uma espécie de "ponte" que possibilita o trânsito entre o espiritismo – religião que *Tamba-tajá* professa atualmente – e o catolicismo – religião que remete à sua criação familiar. Por outro lado, a carga festiva do Círio de Nazaré figura como um atrativo adicional para que *Tamba-tajá* esteja atento aos acontecimentos paralelos que se desenrolam na época dessas festividades católicas, especialmente no que se refere às programações culturais que preenchem o calendário de lazer de Belém durante o mês de outubro. Assim, o Círio de Nazaré não se apresenta apenas como um importante momento religioso, mas como um período favorável a uma espécie de sociabilidade profana que estaria atrelada às comemorações religiosas.

Todo nosso diálogo inicial – que, posteriormente, evoluiu para se caracterizar como uma entrevista propriamente dita, com perguntas elaboradas anteriormente – caminhava em direção a assuntos relativos à espiritualidade. Apesar de a associação entre cantoras e deusas operar num plano simbólico e não propriamente real, o que me interessava saber, na verdade, dizia respeito a quais conceituações eram utilizadas, por meus interlocutores, para classificar essas cantoras como seres "divinos". Seriam elas dignas de tal comparação? E quais características ostentariam a fim de que pudessem desfrutar deste *status*? Para me ajudar, depois de algum tempo, *Tamba-tajá* elaborou uma comparação entre suas duas cantoras favoritas (Fafá de Belém e Leila Pinheiro), configurando um raciocínio que é relevante para a discussão que estou propondo na medida em que este comentário traz outros matizes definidores do qualificador "divina".

> (TAMBA-TAJÁ) – A Leila [Pinheiro] não seria uma cantora poderosa pra mim. Não sei... [fica pensativo] É que eu acho a Fafá [de Belém] mais intensa, mais *tchan*! A Leila [Pinheiro] é o meu outro lado, o lado da doçura, da suavidade. A Leila me acalma. E é por isso que eu acho que a Leila [Pinheiro] é divina! Porque a voz dela me leva pro céu, parece que tô flutuando... A Fafá [de Belém] é uma coisa mais quente. Por isso que ela é poderosa! Ela [Fafá de Belém] seria tipo uma santa profana que comanda o povo do Pará. Como se fosse, assim, uma pororoca! Teve uma vez [em] que a Fafá [de Belém] disse que ela era uma pororoca e a Leila [Pinheiro] era um igarapé[33]. Eu acho que é isso mesmo. A Leila [Pinheiro] não seria uma santa

[33] Pororoca consiste em um fenômeno da natureza, gerado pelo encontro das águas doces dos rios amazônicos com as águas salgadas do oceano Atlântico. O encontro dessas águas é muito intenso, gerando ondas e correntezas muito fortes. Igarapé é um pequeno riacho de águas calmas. A citação de

> tipo Nossa Senhora de Nazaré, mas ela [Leila Pinheiro] é divina porque a voz dela é delicada, parece que a gente se conecta com Deus!

A partir deste depoimento e de outras falas exploradas ao longo deste trabalho, pode-se inferir que o qualificador "divina" é algo que se define com base em um complexo conjunto de valores, que subdivide as qualidades das cantoras em dois pólos representativos: a dominação e a sublimação. Isto que dizer que, de certa maneira, para ser considerada "divina", uma cantora necessitaria apresentar grande capacidade de prender (dominar) as atenções do público com um magnetismo cênico peculiar ou, ao invés disso, um apuro técnico vocal – pautado, sobretudo, na qualidade da emissão da voz e na extensão vocal que consegue demonstrar em cena – capaz de sublimar a emotividade de seus espectadores. Esta seria a dicotomia extraível das avaliações feitas por *Tamba-tajá* acerca dos trabalhos e personalidades de Fafá de Belém e Leila Pinheiro: ambas poderiam ser consideradas como "deusas", embora os fatores que as elevem a esse *status* sejam completamente diferentes na medida em que Fafá de Belém estaria relacionada ao pólo da "dominação" e Leila Pinheiro ao pólo da "sublimação". Entretanto, os discursos de *Fatal* demonstram com outros tons esses dois pólos de ação em que as cantoras são alocadas para serem consideradas como "deusas".

> (FATAL) – Ela [Gal Costa] é a perfeição! Porque a voz dela é algo sublime, é algo invejável. Parece que a Gal [Costa] não faz força pra cantar... [...] Uma vez eu viajei pra Londres e vi uns cartazes de um *show* da Gal [Costa] que ia ter lá. O cartaz dizia assim: "The best brazilian singer!" E não sou eu que estou dizendo, viu? Foram os londrinos que disseram. Então, se até eles [os londrinos] acham isso, por que é que eu não vou achar? A Gal [Costa] é como se fosse uma deusa mesmo, entendeu? Ela é, sem dúvida, uma diva!

Contudo, em outro diálogo, quando questionado acerca de um suposto *status* "divino" para Gal Costa e Maria Bethânia, *Fatal* teceu uma comparação entre as duas cantoras na qual Gal Costa parece perder certo prestígio quanto as suas possíveis qualidades como "deusa".

Tamba-tajá a respeito desta definição dada por Fafá de Belém em relação a Leila Pinheiro tinha como objetivo acentuar a oposição entre os temperamentos performáticos dessas duas artistas.

> (RAFAEL) – Eu já vi muita gente se referir à Maria Bethânia como se ela fosse uma deusa, um orixá. Tu achas que a Gal tem isso de ser considerada uma deusa?
> (FATAL) – Eu acho que a [Maria] Bethânia tem mais porque ela é mais teatral, né? A [Maria] Bethânia é aquela coisa, que ela corre de uma ponta a outra do palco, nas marcações [de cena] dela, né? A Gal [Costa] não tem disso. Ela [a Gal Costa] é aquela "coisa" que ela entra, canta e ela [Gal Costa] é mais comedida, nesse sentido, atualmente. Mas eu acho que ela [Gal Costa] já foi mais deusa, mais... elétrica.
> (RAFAEL) – E você gosta mais dessa Gal [Costa] elétrica?
> (FATAL) – É. Dessa Gal mais assim... digamos... despirocada[34] [gargalhadas]. Que gritava mais! A Gal [Costa] dos "Doces Bárbaros", cantando com a [Maria] Bethânia ao vivo!
> (RAFAEL) – Uma Gal [Costa] mais forte?
> (FATAL) – Exatamente! A Gal [Costa] mais comedida... [pausa reflexiva] é um estilo, mas eu gosto mais da Gal [Costa] mais agressiva, mais... que cantava mais com o útero.

Nota-se que, neste outro trecho, *Fatal* demonstra vincular o qualificador "deusa" a uma suposta "eletricidade", traduzida numa capacidade magnética de hipnotizar as plateias através de uma teatralidade encenada pela cantora no palco. Assim, este interlocutor transparece acreditar que Gal Costa não sustentaria, atualmente, uma aura de "deusa", pois, com o decurso do tempo, perdera parte de sua "eletricidade" em cena. Colocando suas falas em contraponto, é possível capturar que, para *Fatal*, Gal Costa realizara um trânsito entre os dois pólos de ação que caracterizariam uma cantora como "divina", ou seja, a intérprete teria passado do campo da "dominação" para o campo da "sublimação". Mesmo não correspondendo plenamente às expectativas de *Fatal*, Gal Costa, pelas vias de sua qualidade vocal, continuaria ocupando um patamar "divino" na escala hierárquica elaborada por *Fatal*.

Dentre todos os depoimentos que ouvi durante o período de realização do trabalho de campo, nenhum foi tão audacioso quanto o de *Brasileirinho* no que tange a associação entre a cantora e seu suposto caráter de "divindade". Para ele, a relação estabelecida entre cantora e deusa, matéria e espiritualidade, possuía um aspecto real e justificava um possível "culto" à imagem de sua artista favorita, Maria Bethânia. Na tentativa de compreender mais sobre a representatividade dessa intérprete em sua vida, perguntei a *Brasileirinho*:

> (RAFAEL) – Quem é a Maria Bethânia pra ti?

[34] Enérgica.

> (BRASILEIRINHO) – Pois é... foi isso que eu fiquei pensando em como a [Maria] Bethânia chegou e permaneceu na minha vida... Eu fiquei pensando: "será que ela influencia a minha vida ou, de fato, ela permaneceu na minha vida porque ela apresenta determinadas características que fazem com que eu me reconheça nelas?" Mas eu acho que [Maria] Bethânia, pra mim, é um ser que não tem conceito. Eu não sei conceituar. Eu costumo dizer pros meus amigos que ela [Maria Bethânia] é, praticamente, uma entidade. Ela não é um ser material, encarnado entre os homens. Ela passa a ser uma divindade até. Eu identifico muito isso [nela]. E até mesmo pela religiosidade dela, [com] que eu me identifico muitíssimo, eu sempre digo: "Bethânia não canta pra gente! A Bethânia física não se apresenta no palco. O que se apresenta ali [no palco] é um ser espiritual!" E como ela é filha de Iansã, que é um orixá dos ventos e das tempestades, eu acho que ela [Maria Bethânia] carrega muito disso na personalidade dela. E eu, como filho de Iansã, também carrego isso.
> (RAFAEL) – A [Maria] Bethânia tem uma frase em que ela diz: "No palco, eu não tenho medo de nada." Ela [Maria Bethânia] é um pouco disso pra ti?
> (BRASILEIRINHO) – É. É. Ela [Maria Bethânia] me impulsiona a ser aquele "ser", como eu te falei, que é uma divindade no palco. Se é uma divindade, é uma criatura que tem força, que está ali pra te inspirar de alguma forma. E, geralmente, quando há necessidade de eu ser ou me apresentar como uma pessoa mais forte, ela [Maria Bethânia] me vem à mente!

A percepção de *Brasileirinho* em relação à Maria Bethânia está estritamente relacionada à religiosidade que ambos professam. Logo quando o encontrei pela primeira vez, percebi que suas roupas brancas, o patuá e os colares que usava o identificavam com alguma religiosidade de matriz africana. Entretanto, eu havia ficado em dúvida se toda aquela composição visual montada em seu figurino representava uma identificação com a iconografia do universo musical de Maria Bethânia ou se, realmente, denunciava um provável vínculo com o candomblé. Ao longo de nosso primeiro diálogo, a dúvida se desfizera, pois *Brasileirinho* havia confessado ser adepto do candomblé. Reconhecendo-se nessa religião, meu interlocutor direcionava suas conceituações acerca de Maria Bethânia como se falasse do próprio orixá, Iansã, de quem ambos são filhos. Para ele, a cantora seria uma encarnação de Iansã[35] e não

[35] Passos (2008) desenvolveu pesquisa na qual se ocupou da investigação de como a imagem pública de Maria Bethânia foi sendo construída na mídia a partir da mitologia de Iansã. É também importante destacar a pesquisa desenvolvida por Laila Rosa (2005) no terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê*, em Pernambuco, na qual a autora nos auxilia, dentre outros fatores, a compreender a importância de Iansã (e sua mitologia) na construção desta casa de nação *Xambá*. Dessa forma, compreender o imaginário que cerca Iansã é também discutir um imaginário acerca das mulheres e da feminilidade como construções históricossociais que perpassam as mitologias e práticas dos terreiros afrorreligiosos. Para Rosa (2005), "em relação a Iansã há também uma menção significativa do povo-de-santo em relação às suas filhas como mulheres de personalidade forte que marcam a história do terreiro [...] Pensar neste orixá corresponde pensar na atuação feminina – as mulheres de Iansã desempenham papéis fundamentais na manutenção da tradição do terreiro, sendo muitas vezes caracterizadas por um perfil marcante de guerreiras, assim como a própria divindade. É importante destacar que a personalidade da (o) filha (o) e da divindade se confundem compondo alicerce fundamental tanto na construção da identidade individual como na do grupo religioso, bem como nas significações musicais, visto que o filho se identifica com o repertório de seu orixá" (Rosa 2005: 146).

propriamente uma artista como as outras cantoras. Sendo uma pessoa que tem uma força espiritual admirável, uma "divindade no palco", Maria Bethânia é, para *Brasileirinho*, inspiradora, como uma divindade deve ser para seus devotos. Com intensidades diferentes, essa é uma opinião recorrente entre os fãs da cantora, presente, sobretudo, em depoimentos verificáveis nas redes sociais virtuais disponíveis na *internet*.

Entretanto, se a maioria das opiniões soa em coro no que se refere à associação entre Maria Bethânia e Iansã, ainda é possível ouvir vozes dissidentes, feito a de *Pirata*, que valorizem mais a relação que Maria Bethânia teria com os santos católicos e com Nossa Senhora da Purificação, de quem é devota[36].

> (RAFAEL) – Tu tens algum tipo de relação com o candomblé a partir da [Maria] Bethânia?
> (PIRATA) – Eu acho bonito... [o candomblé] é uma coisa que eu acho bonita na obra, mas não é uma coisa que eu traga pra minha vida, pro meu dia a dia não. Eu acho muito bonito, eu acho que o que me toca mais [na obra da Maria Bethânia] é a relação com os santos, principalmente no [CD] "Brasileirinho" quando ela [Maria Bethânia] fala de Santo Antônio, São Jorge, de... São João... E... Mas tem coisas do candomblé que ela canta que me deixam muito emocionado. Tem uma cantiga que ela canta: "O sobrado de mamãe é debaixo d'água, debaixo d'água, por cima da areia. Tem ouro, tem prata, tem diamante que me alumeia" [*Pirata* recitava a poesia] Isso me lembra a minha avó! Me lembra como se fosse a minha avó cantando pra mim...
> (RAFAEL) – Então, a [Maria] Bethânia te traz essa coisa da família e do catolicismo?
> (PIRATA) – Traz... traz...
> (RAFAEL) – A [Maria] Bethânia que tu gostas é uma Bethânia mais tranquila, mais interiorana? No sentido ser um "interior" mais reflexivo de si?
> (PIRATA) – Sim! Gosto de uma [Maria] Bethânia mais calma, menos Iansã [risos]. E até mesmo no sentido de falar do interior. Por exemplo, a [Maria] Bethânia me remete muito à minha relação com a minha avó materna! E muito com a minha infância! Quando ela gravou o [CD] "Brasileirinho" em que ela fala da festa de São João, ela fala da festa de Santo Antônio, São Jorge... Aquilo me emocionou muito porque me lembra muito a minha infância, lembra a minha avó, lembra da minha relação com os santos católicos... O [CD] "Mar de Sophia" tem umas quadrinhas, umas cantigas de roda que ela [Maria Bethânia] emendou uma na outra... Eu acho aquilo lindo! Eu posso ouvir quantas vezes for que eu me emociono!

Se as cantoras, de alguma maneira, são encaradas (e "cultuadas") como "deusas" por seus fãs, essas artistas – pela própria condição de "deusas" que ocupam nesse imaginário – também influenciam experiências religiosas reais na vida dessas pessoas. Durante o trabalho de campo, houve inúmeros relatos em que a cantora atuou como

[36] Em entrevista à jornalista e atriz Cissa Guimarães, Maria Bethânia fala acerca de sua fé sincrética. Ver vídeo disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=POnfgzs0cik&feature=related

mediadora para que uma dada religiosidade integrasse a vida pessoal de seus fãs ou, pelo menos, fosse olhada a partir de outros pontos de vista menos estigmatizados. O depoimento de *Tamba-tajá*, explorado anteriormente, ilustra o fato de que sua relação com a obra de Fafá de Belém reforçou seus laços com o catolicismo, contribuindo para que ele, anualmente, participe de alguma procissão nas festividades do Círio de Nazaré e tenha um respeito maior pela fé católica, embora hoje sinta que sua religiosidade está melhor contemplada pela doutrina espírita.

Dessa forma, sendo as cantoras consideradas como "deusas", pode-se inferir que o "culto" simbólico direcionado a uma determinada artista é, de fato, uma experiência transformadora, na medida em que possibilita um diálogo com outras religiosidades de maneira menos conflituosa. Neste sentido, *Fatal* demonstrou, através de sua relação com a obra de Gal Costa, um trânsito sutil pelo candomblé sem, entretanto, vincular-se a ele como um adepto da religião.

> (RAFAEL) – Tu falaste no Festival de Iemanjá[37]... Tu és de candomblé, umbanda...?
> (FATAL) – Não. Não. Eu só fui pro Festival de Iemanjá pra conhecer. Só por curiosidade mesmo.
> (RAFAEL) – Mas essas festas te interessam? Tu frequentas esporadicamente? Tens amigos que frequentam?
> (FATAL) – Não. Não. Eu não frequento, não faz parte de mim, não. Mas eu tenho amigos que frequentam casa de umbanda... Eu respeito todos!
> (RAFAEL) – Qual a tua religião? Tu tens religião?
> (FATAL) – Eu acredito em Deus! [enfático, sem querer definir-se por uma religiosidade]
> (RAFAEL) – E esse teu interesse pelo Festival de Iemanjá? A Gal [Costa] tem alguma coisa a ver com isso? A [Maria] Bethânia tem alguma coisa a ver com isso?
> (FATAL) – Tem... tem...[em tom bem grave, acentuando que minha pergunta lhe parecera óbvia] Claro que elas tem! Elas são do mar, eu acho! Eu acho que são, né? [risos]
> (RAFAEL) – E se a Gal fosse um orixá, quem ela seria?
> (FATAL) – Eu acho que ela seria uma Iemanjá, com aquela voz de sereia, sabe? Eu acho que seria!
> (RAFAEL) – A Gal [Costa] contribui, de alguma forma, pra que tu olhes de uma maneira diferente para o candomblé?
> (FATAL) – Hum hum! Até pelas próprias músicas que ela [Gal Costa] canta num CD... [fica pensativo, pois não consegue lembrar o nome do CD] um CD de capa azul em que ela começa cantando uns cantos iorubás, se eu não me engano, não é?
> (RAFAEL) – Ah! É no [CD] "Gal 92"[38]!

[37] O "Festival de Iemanjá" é uma homenagem dos afrorreligiosos da região metropolitana de Belém à Iemanjá. Ocorre sempre no dia 8 de dezembro no distrito municipal da Ilha de Outeiro, região metropolitana de Belém. Pode-se encontrar referências ao Festival de Iemanjá em Luca (2003) e Cardoso Filho (2011).

> (FATAL) – Isso! "Arará iá mim á..." [*Fatal* cantarola] A Gal canta muitas coisas de candomblé, que tem a ver com o candomblé. E a Gal me fez olhar pra essa religião com mais respeito. Até porque a gente tem mania de querer... censurar ou diminuir aquilo que a gente não conhece! A gente até ridiculariza aquilo que a gente não conhece, né? Pela própria ignorância nossa!

Fatal reconhece, em sua fala, que a atuação de Gal Costa no cenário artístico brasileiro contribuiu para que ele cultivasse um respeito pela religiosidade afrobrasileira, dando-lhe a permissividade necessária para que ele satisfizesse sua curiosidade de conhecer o "Festival de Iemanjá". Esse discurso de *Fatal* aparenta encontrar reflexos na experiência de *Elétrico* como fã de Daniela Mercury, evidenciando que essas artistas trazem consigo um universo que é apresentado aos seus fãs e que é posto, constantemente, à avaliação.

> (RAFAEL) – Tu és adepto de alguma religião?
> (ELÉTRICO) – Eu sou católico. Eu sou católico praticante, sou católico e tudo mais! Eu digo que o único momento da minha vida em que eu canto músicas que não são católicas é quando eu canto as músicas da Daniela Mercury. Eu tenho uns padres que são meus amigos... É porque eu fiz Filosofia e fiz muitas amizades com padres, né? Fiz amizade com padres, seminaristas, o diabo a quatro! [risos]. Eu vejo as coisas por outra perspectiva. Eu não tenho nada contra o candomblé, mas eu não acredito [nessa religião]! Eu não acredito em Nanã, não acredito em Oxum... Não acredito em nada disso! Eu até acho bonito [o candomblé] como filósofo, pelo valor histórico, pelo valor cultural, certo? Faz parte da cultura brasileira, é importante pra nós brasileiros! Porque isso [a religiosidade do candomblé] é a junção com o nosso lado da África, [é uma religião] que veio pra cá e que é muito intensa na Bahia. Então, tem a questão dos afrodescendentes, a questão da cultura afro. Eu adoro ser negro, eu me considero negro e acho essa cultura muito bacana. E eu gosto de exaltar a cultura afro. E o candomblé é uma característica da cultura afro. E eu respeito! Acho lindo a Daniela [Mercury] cantando músicas de orixás, a Ivete [Sangalo], a Margareth [Menezes], todas elas! Mas eu vou te falar: sou católico, tenho minha convicção religiosa. E isso de forma alguma modifica o que eu sinto pela Daneila [Mercury]. E uma das minhas músicas preferidas do repertório da Daniela [Mercury] é "Dara"[39], em que ela fala de várias orixás. Então, eu respeito o candomblé, gosto das músicas, mas tenho minha convicção católica.

---

[38] O álbum em questão foi intitulado apenas "Gal". Contudo, os fãs de Gal Costa o denominam como "Gal 92" a fim de que não seja confundido com um LP lançado em 1969 cujo título também é simplesmente "Gal". Para este LP de 1969, os fãs e a imprensa deram o nome "Gal Psicodélico". No depoimento, *Fatal* faz referência a uma música, "Saudação aos povos africanos" (composta por Mãe Menininha do Gantois), que Gal Costa canta na abertura do CD "Gal 92".

[39] Composição de Daniela Mercury.

O cruzamento dessas falas, de certa forma, apresenta um aspecto subjacente de rompimento com a noção óbvia de que o ídolo teria uma influência irrestrita sobre a vida do fã. No entanto, o que se vê na prática cotidiana desses interlocutores parece sugerir que a influência dessas artistas em suas vidas reside na sutil ampliação de pontos de vista a partir de um diálogo estabelecido entre o universo sóciocultural do fã em contraposição a um mundo imagético construído pela cantora. Vale ressaltar que, apesar de concretizada pela interferência da indústria cultural, a construção desse mundo de imagens não é de todo "artificial", ela ressignifica aspectos da vida pessoal da vida dessas artistas como, por exemplo, a vivência de uma dada religiosidade. Neste sentido, ainda que acompanhem "religiosamente" a trajetória de suas artistas prediletas, os interlocutores desta pesquisa demonstram que o campo das religiões possui um peso maior, que diz respeito a uma responsabilidade espiritual e que, por este motivo, necessita ser avaliado minuciosamente antes de ser incorporado à vida cotidiana. Em outras palavras, o fato de, simbolicamente, classificarem suas cantoras favoritas como "deusas" e a existência – possibilitada pela condição de fã – de uma cordialidade para com as religiões professadas por essas artistas não significa uma predisposição para ser adepto de uma religiosidade que não esteja estritamente vinculada com os laços culturais e com a subjetividade do fã.

Obviamente, há também as experiências religiosas que são reforçadas pelo contato com o universo musical proposto pela cantora. Os casos de *Tamba-tajá* e *Brasileirinho* ilustram bem este fato. Conforme já foi dito, *Tamba-tajá,* apesar de ser espírita, encontra em Fafá de Belém uma motivação adicional para que participe das festividades do Círio de Nazaré e, por isso, tenha outro olhar acerca do catolicismo. *Brasileirinho*, por sua vez, não conheceu o candomblé por causa de Maria Bethânia, mas admite que o fato de gostar de suas músicas fortalece os laços que ele tem com a religiosidade afrobrasileira.

> (RAFAEL) – Tu és do candomblé?
> (BRASILEIRINHO) – Eu tenho uma vivência no candomblé! Eu tenho uma vivência [no candomblé] que foi influenciada também por [Maria] Bethânia.
> (RAFAEL) – Tu conheceste o candomblé pelas vias da música da [Maria] Bethânia?
> (BRASILEIRINHO) – Na verdade, não. Mas... por me identificar muito com a obra da [Maria] Bethânia, por gostar muito das músicas em que ela envolve a temática [do candomblé] e por trabalhar, por um tempo, numa coordenadoria que tem um foco na questão racial, eu acho que isso me

> ajudou a adentrar nessa religiosidade. E... eu acho que ela, em si, a Maria Bethânia, deu uma forcinha pra isso! [risos]
> (RAFAEL) – Desde quando tu entraste pra esse mundo da religiosidade afro?
> (BRASILEIRINHO) – Na verdade, a religiosidade afro está presente desde muito tempo na minha vida... Ela [a religiosidade] se fez presente por eu gostar, por eu pesquisar, por eu ter amigas na Antropologia... por me identificar mesmo com a religião, com os fundamentos da religião, por ouvir [Maria] Bethânia... [risos] e aí... [não concluiu a frase] Mas o ponto chave foi quando eu trabalhei nessa coordenadoria porque aí eu fiquei – por já ter envolvimento com essa temática – responsável pela [pelo trabalho sobre a] religiosidade afro. E aí, por ter pessoas do candomblé trabalhando comigo, elas [essas pessoas] sempre falavam assim: "Olha! Verifica isso [não especificou o quê] com mais cuidado por causa da tua ancestralidade!" E aí foi um pulo!

É interessante notar como a religião, em certa medida, é utilizada por *Brasileirinho*, como um recurso de aproximação entre ele e Maria Bethânia. De outra maneira, a religião parece também dar o tom de toda a sociabilidade que o envolve, revelando-se presente em seus relacionamentos profissionais, nas suas redes de contatos pessoais e na própria relação que constrói com sua artista predileta. Maria Bethânia, neste caso, figura como um modelo a ser seguido por ser uma mulher que inspira força, coragem e capacidade de autorregeneração, como sugere a própria mitologia de Iansã. Além disso, para *Brasileirinho*, não apenas a religião, mas a possibilidade de terem a mesma descendência ancestral é outro fator que o aproxima de Maria Bethânia.

> (RAFAEL) – Tu achas que o fato de tu e a Maria Bethânia serem filhos de Iansã aproxima vocês dois?
> (BRASILEIRINHO) – Sim. Sim. Sim. Eu acho que reforça muito do que eu sou, tudo o que eu sou, reforça a minha personalidade. Então, antes de saber que eu era filho de Iansã, eu já tinha esse fascínio por ela [Maria Bethânia]. Então, quando eu descobri que eu era filho de Iansã, isso [o fascínio por Maria Bethânia] aumentou muito mais! Aí, eu falei: "Gente! Nós [*Brasileirinho* e Maria Bethânia] somos irmãos! Nós temos a mesma ancestralidade!" [risos] E aí, eu fui percebendo um comportamento muito parecido entre nós. E aí, eu fui pesquisar sobre os outros filhos de Iansã, que nem gostam de [Maria] Bethânia, que não têm essa ligação com ela... Apesar de que é muito difícil existir um filho de Iansã que nunca tenha ouvido Bethânia e ela [Maria Bethânia] não tenha permanecido na vida dele... Praticamente todos os filhos de Iansã que eu conheço ouvem [Maria] Bethânia. Mas eu digo que hoje eu ouço, depois de saber que a minha ancestralidade se parece com a dela [Maria Bethânia], hoje eu ouço [sua obra] muito mais atento! Eu fico muito mais atento, com um pouco mais de... cuidado com alguns detalhes [presentes na obra] nos quais eu me reconheço sim.
> (RAFAEL) – E qual é a música da [Maria] Bethânia que tu dizes: "Essa música é cara da Bethânia!"

> (BRASILEIRINHO) – Iansã[40]. "Senhora das nuvens de chumbo, senhora do mundo..." [*Brasileirinho* recita a letra] E quando ela diz a frase que eu me identifico muito... "Eu sou o céu para as tuas tempestades..." Eu acho isso a cara de Bethânia e eu acho isso a minha cara.
> (RAFAEL) – Só a Maria Bethânia pode cantar essa música, assim, desse jeito?
> (BRASILEIRINHO) – Nessa intensidade sim! Só ela [Maria Bethânia] pode cantar com essa propriedade de ser uma Iansã porque, pra mim, ela é Iansã. Ela não é filha [de Iansã], ela é a própria!

Nota-se que Iansã é mobilizada como um ponto de intercessão que possibilita o encontro entre o fã (*Brasileirinho*) e o ídolo (Maria Bethânia), permitindo forjar um parentesco baseado em laços espirituais pautados numa ancestralidade em comum. É válido ressaltar que, nas falas de *Brasileirinho* – como nas de muitos fãs desta intérprete – o orixá (deusa) se confunde com a própria cantora, contribuindo para a mistificação de sua imagem pública na mídia brasileira e internacional. Por outro lado, é necessário dar a mesma atenção para outro de tipo de experiência religiosa vivida por *Atrevido*, fã de Fafá de Belém, em que a cantora parece também se confundir – embora com menor intensidade – com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré, representando a fé do povo paraense durante as festividades do Círio de Nazaré.

> (RAFAEL) – Qual é tua religião?
> (ATREVIDO) – Eu sou católico, mas não sou daquele católico praticante que vai na igreja todos os domingos... Mas eu tenho o meu encontro com Deus, assim, eu creio em Deus.
> (RAFAEL) – Tu vais ao Círio [de Nazaré]?
> (ATREVIDO) – Vou, vou. [em tom grave e afirmativo] Eu acompanho sempre a transladação. Nesse ano [2011] eu fui.
> (RAFAEL) – E isso é uma coisa que tu fazes [em] todos os anos?
> (ATREVIDO) – Quase todos os anos! É porque eu não gosto muito de muvuca. Eu vou pra ver a passagem [da imagem da santa na procissão].
> (RAFAEL) – E o Círio [de Nazaré] é um momento importante pra ti?
> (ATREVIDO) – É importante. Faz parte já.
> (RAFAEL) – E o Círio [de Nazaré] te emociona?
> (ATREVIDO) – Emociona! Os fogos, então! [referindo-se à queima de fogos de artifício em homenagem à Nossa Senhora de Nazaré] A transladação me emociona! Por ser à noite... Eu sou da noite, eu tenho uma relação mais forte com a noite do que com o dia! Sempre gostei muito da noite!
> (RAFAEL) – E essa coisa da Fafá [de Belém] aqui em Belém? Ela sempre vem todo o ano...
> (ATREVIDO) – É. Já faz parte! Ela nem marca nada na agenda dela pra poder vir para o Círio [de Nazaré]. Esse ano [2011] ela tava com um camarote no Círio [de Nazaré].
> (RAFAEL) – Pois é, me disseram que até a Maria Bethânia vinha pro camarote da Fafá [de Belém]...

[40] Composição de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

> (ATREVIDO) – Pois é, a [Maria] Bethânia vinha. Ela [Maria Bethânia] foi contactada, mas a mãe dela [Dona Canô] tava no hospital e ela [Maria Bethânia] cancelou todos os compromissos. Ela vinha cantar [patrocinada] pelo *Banco do País*[41] e eu sei disso porque era um amigo meu que tava tratando disso [do contrato de Maria Bethânia].
> (RAFAEL) – Nossa! Eu fiquei louco pra saber se ela vinha mesmo.
> (ATREVIDO) – Ah! Mas eu acho que para o ano ela [Maria Bethânia] vem!
> (RAFAEL) – Tomara! Mas, assim, essa coisa do Círio [de Nazaré] é uma coisa bem antiga pra ti, tu vais sempre... E a Fafá [de Belém] tem alguma coisa a ver com isso?
> (ATREVIDO) – Sim. Eu acho que ela [Fafá de Belém] fala tanto do Círio [de Nazaré], vive tanto o Círio, que eu acho que já está inerente [à figura de Fafá de Belém]. Então, a gente [os fãs] já sabe que se tem Círio, vai ter Fafá cantando "Ave Maria", cantando "Vós sois o lírio mimoso"... Cantando o que quer que seja, mas ela vai estar aqui [em Belém]. A Fafá [de Belém] já é sinônimo do Círio de Nazaré.
> (RAFAEL) – E tu achas que a Fafá [de Belém] tem alguma vinculação com Nossa Senhora de Nazaré?
> (ATREVIDO) – Eu acho que, de certa forma, tem. Como ela mesma disse, em uma entrevista, que ela [Fafá de Belém] é Maria porque o nome dela é Maria de Fátima. A filha dela é Maria, porque é Mariana... então, a Fafá sempre teve essa questão com Nossa Senhora de Fátima, com a religião católica. Às vezes, eu tento pegar alguma coisa [gesto ou palavra] meio falsinha dela, mas não consigo. Tu podes até pensar: "Ah! Será que ela [Fafá de Belém] tá emocionada?" Mas uma vez eu vi lá no CAN[42]. Ela [Fafá de Belém] tava cantando e pegou uma imagem da santa [Nossa Senhora de Nazaré] e caiu no choro. Tudo bem... Pode até fazer parte [da *performance*]. Mas, quando a imagem [peregrina] da santa chegou, aquela imagem que vai mesmo na procissão, a gente via que a Fafá [de Belém] chorou bastante, ela se emocionou bastante, de verdade! Essa questão da religião é muito legal! O próprio patriotismo, aquela coisa de cantar o hino [nacional]! Ela [Fafá de Belém] é única! Ninguém canta o hino nacional como ela! Ela [Fafá de Belém] canta [o hino nacional] em versão amazônica porque eu tenho um CD em que ela canta "Vós sois o lírio mimoso", "Ave Maria no morro" e o Hino Nacional em versão amazônica. Então, ela [Fafá de Belém] é imbatível! Eu vi, por exemplo, a Elza Soares [cantando o Hino Nacional]. Tudo bem: o PAN [referindo-se aos jogos Pan-americanos de 2007] foi no Rio [de Janeiro] e eles [a organização do evento] quiseram colocar uma representante do Rio [de Janeiro], uma carioca, a Elza Soares, uma negra do morro. [Elza Soares] cantou, cantou... mas nada se compara à Fafá [de Belém]. Eu já vi a Gal [Costa] cantando o hino. É belíssima a voz da Gal, mas não se compara à Fafá. Então, como disse um padre, quando ela [Fafá de Belém] começa a abrir aquele vozerão dela – que agora tá ficando grave – arrepia qualquer pessoa! Então, tem coisas [em] que a Fafá é imbatível! Por isso ela tem essa coisa de deusa, sabe? Ela emociona o povão, a multidão, como se fosse, tipo assim, uma santa passando na procissão, entendeu? Mas de santa ela [Fafá de Belém] não tem nada [gargalhadas]

A avaliação de *Atrevido* apresenta mais cautela em associar a imagem de Fafá de Belém à divindade de Nossa Senhora de Nazaré. Contudo, a aproximação que meu interlocutor fez entre essas duas personagens (a cantora e a santa) diz respeito ao

[41] Nome fictício para representar a empresa patrocinadora.

[42] Centro Arquitetônico de Nazaré. Local onde a imagem peregrina de Nossa Senhora de Nazaré fica exposta aos devotos após o término da procissão do Círio de Nazaré.

impacto social que ambas desencadeiam, causando, por motivos diferentes, uma ampla comoção na massa de devotos que vai ao Círio de Nazaré. O aspecto que torna possível uma comparação entre a cantora e a santa seria, para *Atrevido*, o carisma – que, como afirma Zúquete (2011), advém propriamente de qualificações religiosas/espirituais – ostentado por ambas. Vê-se que Fafá de Belém é percebida como alguém que reforça uma identidade paraense e brasileira, atuando em duas frentes – a religiosa e a política – muito significativas para a população em geral. Se, ao cantar para Nossa Senhora de Nazaré, Fafá de Belém, mesmo que simbolicamente, eleva-se à condição de "divina", por outro lado, ao cantar o Hino Nacional e ter sua imagem relacionada ao movimento "Diretas Já![43]", a cantora galgou para si o *status* de "poderosa". Ainda que este não tenha sido um objetivo estrategicamente planejado por Fafá de Belém, é a esse aspecto que seus fãs se referem quando discursam sobre sua carreira, quando falam de sua importância para a arte no Brasil.

Sobre este aspecto "carismático" de Fafá de Belém creio ser necessário dialogar com aquilo que Geertz (1997) entende por carisma a fim de que se depreenda que tipos de significados podem subjazer os possíveis atributos que possibilitam à cantora ser percebida como alguém dotada de um "carisma" que a destaca. Então, baseando-se nos estudos de Edward Shils, Geertz (1997) considera que o carisma resulta de uma "conexão entre o valor simbólico dos indivíduos e a relação que estes mantêm com os centros ativos da vida social" (Geertz 1997: 184). Neste raciocínio, os centros da vida social são compreendidos como aqueles

> locais onde se concentram atividades importantes; consistem em um ponto ou pontos de uma sociedade, onde as ideias dominantes fundem-se com as instituições dominantes para dar lugar a uma arena onde acontecem os eventos que influenciam a vida dos membros desta sociedade de uma maneira fundamental. É o envolvimento – mesmo quando esse envolvimento é resultado de uma oposição – com tais arenas e com os eventos ocasionais que nelas ocorrem, que confere o carisma. O carismático não é necessariamente dono de algum atrativo especialmente popular, nem de alguma loucura inventiva; mas está bem próximo ao centro das coisas (Geertz 1997: 184).

Ainda acompanhando a problematização proposta por Geertz (1997), deve-se notar que o autor aponta a possibilidade de que figuras carismáticas possam surgir,

[43]Movimento em favor da instauração das eleições por voto direto no Brasil. Ver notícia disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u492985.shtml

ciclicamente, em quaisquer esferas da vida social: na ciência, na política, na religião e, inclusive, na arte. Outro aspecto a ser destacado é que o carisma consiste num fator permanente da vida social, aparecendo ocasionalmente, sob diversas formas e manifestado por diversos tipos de sujeitos. Entretanto, a relação de afinidade ou oposição dos indivíduos carismáticos em referência aos "centros" da vida social é sempre o fator que confere o carisma a estas pessoas. Por sua vez, os "centros" são demarcados por uma simbologia que delimita esses espaços. Para Geertz (1997),

> são esses símbolos – coroas e coroações, limusines e conferências – que dão ao centro a marca de centro e ao que nele acontece uma aura não só de importância, mas, algo assim como se, de alguma estranha maneira, ele estivesse relacionado com a própria forma em que o mundo foi construído (Geertz 1997: 187).

Diante disso, pergunto: seria esta uma via de compreensão para o fator "carisma" na carreira de Fafá de Belém? Em que medida as considerações de Geertz (1997) sobre ritos que demarcam poderes nas esferas políticas podem me auxiliar a chegar a alguma conclusão sobre este "carisma" alegado, pelos fãs, em relação à Fafá de Belém e a outras cantoras – embora aparecendo com menos ênfase – presentes neste trabalho? Vejo que a carreira de Fafá de Belém parece estar conectada com (ou até definida por) dois momentos importantes que são sempre mencionados por seus fãs: seu vínculo com o movimento "Diretas Já!" e sua ligação com a religiosidade católica (cujo auge e pontapé inicial se deu quando cantou para o Papa João Paulo II durante a recepção deste líder religioso no Brasil). A antropologia, pelo vasto número de etnografias que apresenta, nos demonstra, indubitavelmente, que a vida política e a vida religiosa parecem ser dois aspectos centrais na vida de qualquer organização social. Sugiro, então, que Fafá de Belém esteja posicionada, num imaginário social alimentado pelas pessoas que se identificam com seu trabalho, próxima a dois relevantes "centros" que orientam as relações políticas e sociais no Brasil. Independente de seu posicionamento político, de sua religiosidade ou de suas intenções, a cantora conseguiu conquistar para si uma representatividade significativa em dois momentos de grande comoção popular, constituindo-se na "voz" do povo que clamava por um regime político democrático e, no outro caso, elevava suas preces a um Deus católico representado, institucionalmente, pela figura do Papa João Paulo II. Neste sentido, Fafá

de Belém estaria próxima destas zonas centrais da vida social brasileira, mantendo com elas uma relação de afinidade.

Por outro lado, no que tange o âmbito musical e não propriamente religioso nem político, a cantora parece ter ocupado, em determinados momentos de sua carreira, zonas "periféricas" da música brasileira, pois muitos críticos (e até mesmo seus fãs) relacionam Fafá de Belém a uma suposta "música de 'má qualidade'", "música 'brega'", "música 'ruim'" ou qualificações semelhantes[44]. De fato, a cantora – sobretudo na transição entre os anos 1980 e 1990 – dedicou-se à gravação de outros gêneros musicais que, supostamente, se afastariam da MPB mais "tradicional", "genuína" ou "respeitável", ligada ao samba, à Bossa Nova, ao forró, ao baião, ao frevo, ao afoxé, ao carimbó, ao maracatu, ao *rock* reformulado pelos tropicalistas ou a derivados dessas correntes musicais. Sendo assim, Fafá de Belém passou a associar-se a gêneros musicais com grande apelo comercial como, por exemplo, a lambada e a música "sertaneja" que emergiam no cenário nacional no final dos anos 1980[45].

Dessa maneira, se pudermos levar em conta que, de acordo com Geertz (1997), o carisma é uma característica que deriva da relação – de proximidade ou oposição – entre um indivíduo e os "centros" da vida social (aqueles que exprimem os valores dominantes cultivados por uma coletividade), sugiro que, neste caso, Fafá de Belém – conforme é percebida por um grande número de críticos, fãs e pessoas que avaliam seu trabalho – mantém uma relação, mesmo que transitória, de oposição à "grande" música

---

[44] Os trabalhos de Guerreiro do Amaral (2009; 2011) no auxiliam na compreensão de que o termo "brega" traz consigo uma polissemia que, na maioria dos casos, está relacionada a qualificadores estigmatizantes de condutas, estilos de vida e, inclusive, gêneros musicais. No entanto, percebe-se que há um processo de ressignificação da noção de "brega" com o intuito de legitimar e elevar o *status* da música que é produzida sob esta rubrica, projetando uma imagem positiva da musicalidade do Pará no cenário nacional de produção musical.

[45] De acordo com as análises de Tatit (2004), a emergência da "música sertaneja" no fim dos anos 1980 foi um projeto engendrado pelas gravadoras multinacionais a fim de compensar um longo de período de ausência de temas mais "românticos" na música brasileira, ocasionado pelo grande êxito das bandas de *rock* nacional. Assim, o autor considera que "diante do excesso *temático* produzido pelo rock, as gravadoras vislumbraram a tentativa de apresentar um excesso *passional*, caracterizado como 'música sertaneja', na esperança de compensar o período prolongado de ausência dos temas acentuadamente românticos" (Tatit 2004: 105). Entretanto, o autor ressalta que "a música sertaneja encontrou evidentemente uma forte resistência na faixa que já definimos como elite popular, aquela constituída a partir da bossa nova. Para ela, além de não apresentar qualquer riqueza musical digna de nota, esse tipo de canção ainda desvirtuou os recursos autênticos que havia nos arranjos e nos cantos caipiras" (Tatit 2004: 234). Sem problematizar alguns termos usados pelo autor – como, por exemplo, "autenticidade" – pretendo apenas ressaltar a resistência apresentada a este tipo de música, fato que me faz avaliar que Fafá de Belém, ao se apropriar de gêneros musicais marginalizados, realizava uma oposição ao que se convenciona como "grande" música brasileira ou à chamada MPB "de qualidade".

brasileira. Isto é, o fato de estar associada a musicalidades supostamente "menos" "respeitáveis" a coloca como uma cantora que está, simultaneamente, "dentro" e "fora" da "grande" MPB. Nesta configuração, Fafá de Belém aparenta reunir em uma só trajetória as relações de aproximação e oposição aos grandes "centros" da vida social no Brasil, pois ao mesmo tempo em que se mantém ligada (próxima) a um passado de abertura política do país e à religiosidade católica[46], a cantora ostenta certa oposição ao que se reconhece (ou convenciona) como música brasileira de "qualidade".

A partir dessa avaliação, intuo que este seja o fator subjacente à ideia de "carisma" construída em torno de Fafá de Belém. A característica que a faz ser percebida como uma cantora "carismática" reside, nesta interpretação que elaboro, no fato de que a artista se mantém vinculada a um imaginário relativo a dois centros estruturantes da vida social brasileira: a vida política e a vida religiosa. Em contrapartida, seu carisma advém, igualmente, do fato de realizar, em alguns momentos, uma oposição clara aos padrões estéticos que normatizam o que se convenciona como "música de 'qualidade'". Neste segundo caso, a oposição à chamada "música de 'qualidade'" denuncia que Fafá de Belém nutre uma relação com o centro estruturante da "boa" música brasileira, embora esta relação esteja pautada num conflito tenso que busca alternativas de positivação de uma musicalidade considerada "periférica"[47].

Não por acaso, cantoras como Maria Bethânia e Gal Costa – associadas majoritariamente à "boa" música – também tiveram momentos de grande apelo popular, momentos, por assim dizer, mais "carismáticos". Curiosamente, percebe-se que os trabalhos mais expressivos dessas cantoras, em termos de vendagem e apelo popular, são aqueles em que há uma ênfase em algum tipo de aspecto "brega", romantizado, supostamente dirigido às classes sociais menos favorecidas. Maria Bethânia, por exemplo, conseguiu grandes vendagens ao gravar músicas com temáticas que retratavam as experiências afetivossexuais de personagens femininas compostas por

[46] Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), apesar de haver um número crescente de evangélicos no Brasil, o catolicismo ainda é a religião predominante no país. Sobre este aspecto ver: http://g1.globo.com/brasil/noticia/2012/06/numero-de-evangelicos-aumenta-61-em-10-anos-aponta-ibge.html

[47] Este mesmo raciocínio poderia ser utilizado para compreender o carisma da cantora paraense Gaby Amarantos, que desponta, atualmente, no cenário musical brasileiro como uma das artistas mais expressivas do Pará. Gaby Amarantos configura-se como uma importante agente no processo de ressignificação do conceito de "brega" num imaginário nacional. Embora de maneira bem diferente, a lógica de seu "carisma" se assemelha ao caso de Fafá de Belém, ou seja, é uma cantora que produz uma musicalidade considerada, em todos os sentidos, como "periférica" e, no entanto, ocupa, atualmente, espaço privilegiado nos centros de produção e difusão de música popular.

autores como Chico Buarque, Gonzaguinha, Caetano Veloso, Marina Lima e Antônio Cícero (Faour 2006:214-218). Gal Costa, por sua vez, também obteve êxito ao gravar temas românticos, marchinhas de carnaval e outros gêneros musicais com grande apelo popular (Noleto 2011). Em ambos os casos, as artistas em questão foram capazes de quebrar certas barreiras que as distanciariam de um tipo de música "menor", realizando, como Fafá de Belém, uma oposição momentânea ao centro estruturante da chamada "boa" música brasileira e, com isso, conquistando novos públicos a partir de um repertório mais "carismático"[48].

Em conclusão, posso sugerir, com base nos depoimentos colhidos em campo e em diálogo com as contribuições teóricas de Geertz (1997), que o carisma atribuído a Fafá de Belém implica na atribuição de duas características simultâneas: poder e divindade. Retornando às problematizações em torno do caráter "divino" atribuído a certas cantoras, há que se destacar que nem sempre os fãs percebem seus ídolos como "deusas".

> (PIMENTINHA) – A Elis [Regina] é bem real [falou em tom grave, misterioso]. A Elis é bem, bem, bem real...
> (RAFAEL) – Então, ela [Elis Regina] não tem aquela "coisa" de ser "poderosa", "divina"...?
> (PIMENTINHA) – Olha, na minha cabeça a Elis [Regina] é poderosa porque ela é "profissa", porque ela trabalha, ela canta, ela tá ali pra ganhar o dinheiro dela, ela é uma mulher brasileira. Se não fosse a música, ela seria uma fudida, seria uma professorinha lá do Rio Grande do Sul, cheia de filhos, mais gorda, mais vesga. Mas, assim, eu tive que tornar a Elis [Regina] real pra mim porque foi uma forma de eu me salvar e salvar todo esse amor, todo esse amor que a gente [fãs] tem, sabe? Porque depois que a gente fica mais adulto, depois que a gente fica mais real não cabe mais ser uma bichinha adolescente achando a Elis uma deusa [fala simulando uma voz de travesti, como Elis Regina fazia em seus shows]. Até porque o meu ídolo é vesgo, é gordo, é cafooona e é gengivudo... Então, sabe? Não dá! A Elis [Regina] nunca cantou, meu amor, como a [Maria] Bethânia no Phono 73, só com um top e uma sainha. Meu ídolo nunca subiu num banquinho com um cabelão alvoroçado, a barriga de fora com uma flor no cabelo dizendo "Eu sou uma fruta gogóia"[49]

[48] Ainda na perspectiva de Geertz (1997) é válido lembrar que Roberto Carlos é um cantor e compositor brasileiro reconhecido pela mídia nacional (e por seus fãs) como "rei". Esse título simbólico é um atestado do poder e do carisma ostentado pelo artista, cujo repertório é composto por músicas que recairiam no estigma de "brega". Entretanto, é no fato deste repertório fazer uma oposição ao que se chama de "música de 'qualidade'" que reside, nesta interpretação que estou construindo, o carisma atribuído a Roberto Carlos, um autor que, supostamente, fala do povo para o povo. Não por acaso, um dos álbuns mais emblemáticos da carreira de Maria Bethânia é inteiramente dedicado às canções românticas compostas por Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

[49] *Pimentinha* fazia referência à música "Fruta Gogóia" (folclore baiano), gravada por Gal Costa, em 1971, durante a turnê "-FA-TAL-". Nesta época, Gal Costa realizava *performances* sensuais no palco, tocando violão com as pernas abertas, expondo a região da genitália. Seus figurinos eram curtos e mostravam sempre as pernas, barriga, promovendo o que denominei como sendo uma releitura erotizada das *performances* de João Gilberto (Noleto 2011).

(RAFAEL) – [gargalhada]
(PIMENTINHA) – Não dava, né? A Elis ia ser o que? O jabuti gogóia? [disse em tom de deboche] Não dava, né? Não tinha possibilidade. Então, a gente tem que se adequar com nosso ícone. No meu caso, não dá pra ser deusa nesse sentido. Mas a Elis [Regina] ficou elegantíssima no [show] "Essa Mulher". Aí, sim! Ela era poderosa, feminina, mulher... Só que a Elis, dentro das possibilidades dela, ela não tinha esse coisa da deusa... Ela [Elis Regina] tinha sim um gestual muito forte, mas que não tinha essa vontade de *glamour*. A Gal [Costa] também não tinha [a vontade de *glamour*], mas a Gal tinha... eu nem sei te explicar, mas a Gal tinha a brasilidade, a baianidade. A força telúrica que a Gal [Costa] tinha, a Elis não tinha. Acho que a força da Elis era pra ganhar mesmo a grana, né? Ela [Elis Regina] não podia concorrer com a beleza da Gal, com a força da [Maria] Bethânia, com o magnetismo da Bethânia. Aquele magnetismo da [Maria] Bethânia, mano[50], a Elis não tinha. Mas a Elis cantava pra caralho! Pra mim, ela é a melhor, canta mesmo! E é uma batalhadora, sabe? Durante muito tempo, eu deixei ela [Elis Regina] como ícone, sabe? Mas chegou uma hora que meu lado fã se acabou. Porque eu não ia abrir mão disso, sabe? Mas chegou uma hora, assim, que não cabia mais eu ficar como uma bichinha adolescente, enterrada viva nessa cidade abandonada por Deus... [interrompe] É porque a gente tá vivendo na Necrópole da Amazônia[51], né? Eu tenho absoluta certeza disso!
(RAFAEL) – Necrópole da Amazônia?
(PIMENTINHA) – Quem te contou que a gente morava na Metrópole [da Amazônia], mentiu pra você. Nós moramos na Necrópole [enfatiza a palavra com deboche] da Amazônia. A gente tá enterrado vivo nessa terra abandonada por Deus. Isso é um fato! Eu não fico feliz nem triste de te comentar isso. Isso é um fato! Eu tenho consciência disso! Eu não vou ficar, agora, feito uma bicha velha adolescente, amando os meus discos, ouvindo as minhas belas canções e esperando um grande amor porque tudo isso, na minha vida, já passou. Então, eu não vou ficar, agora, adolescentemente, amando a Elis. Não! A Elis pra mim é uma pessoa absolutamente real. Foi! Ou é! Ou era! Era cafona sim! Era mau caráter sim! Era uma boa dona de casa! E era uma excelente cozinheira sim! Era uma excelente mãe sim! Mentia bem pra caralho sim! Agora, eu desconstruí essa coisa do inatingível. Não. A Elis fazia as compras de casa, comprava roupa pro filho.
(RAFAEL) – Ela era uma pessoa palpável? Real?

[50] O substantivo "mano" ou "mana" é frequentemente utilizado em Belém em situações não formais de sociabilidade (principalmente na periferia da cidade ou em contextos em que há muita proximidade entre os interlocutores que dialogam entre si) no intuito de expressar intimidade, igualdade e reciprocidade entre duas pessoas que travam uma conversa. Chamar alguém de "mano" em um diálogo significa chamá-lo de amigo, querido, "irmão". Em alguns casos de maior intimidade, essas palavras aparecem no diminutivo, originando os vocábulos "maninho" e "maninha". Atualmente, o uso de "mano" e "mana" está incorporado a alguns segmentos das classes média e alta de Belém como expressão de um certo "paraensismo", justificado a partir do interesse do mercado fonográfico nacional e internacional pelo carimbó e pela música "brega" produzida no Pará. É importante frisar que, em Belém, a palavra "mano" não tem nenhum tipo de associação com o uso da díade "mano" e "mina", geralmente vinculada ao universo do gênero musical *Rap*, sobretudo em cidades como São Paulo, e designada para referir-se às oposições generificadas entre "meninos" (homens) e "meninas" (mulheres) no âmbito musical do *Rap* ou de outras musicalidades produzidas por "negros" da periferia das grandes cidades. No contexto de São Paulo, Isadora Lins França (2009: 411) considera que o termo "mano" subsume conceitos relativos ao estilo de vida de certos jovens da periferia associados ou não a atividades ilícitas ou situações de violência. Além disso, "mano" designa aspectos ligados a percepções acerca de raça, gênero e sexualidade mobilizadas pelos indivíduos em seus contextos de sociabilidade. Em Belém, o uso do termo não possui qualquer relação com a forma com que é utilizado, por exemplo, em São Paulo para definir rapazes de periferia com uma conduta social específica e supostamente ligada ao mundo da criminalidade.

[51] *Pimentinha* fez um trocadilho com um antigo *slogan* publicitário utilizado pela prefeitura de Belém, que dizia: "Belém: a Metrópole da Amazônia".

> (PIMENTINHA) – Era! Não tem essa coisa de ficar... um ícone. Não! Não! Ela era bem natural. Ela era neurastênica, era meio doida, ela era sim, era insegura... Ela deveria ter uma leve bipolaridade que, hoje em dia, ela já deveria estar tomando seus bons remédios. Ela era uma pessoa normal! Eu pelo menos, pra mim, pra sobreviver o meu amor por ela, eu tive que desconstruir também isso, sabe? Porque é impossível sustentar isso durante muito tempo. A não ser que a gente seja uma bicha velha adolescente. Aí, ia ficar com seus discos mofada, nessa cidade que já cheira a mofo! Entendeu? Então, você tem que deixar as coisas vivas de novo. E o modo de eu deixar a Elis continuando viva dentro de mim, participando das minhas coisas era desconstruir mesmo isso na minha cabeça, sabe? Ela era só uma profissional – com certeza do caralho! [quis dizer que Elis era muito competente] –, mas era uma mulher também, era uma pessoa.

O depoimento de *Pimentinha* transparece que a qualidade de ser "divina" é perpassada por fatores como "magnetismo", "beleza", "força telúrica" e "sensualidade". Em sua opinião, essas são qualidades que, aliadas a uma boa *performance* musical, exprimem um caráter de transcendência conquistada a partir de uma aura de *glamour* que se constrói em torno da cantora. Para ele, Elis Regina expressava justamente o contrário de uma aura de divindade, pois configurava-se como uma mulher batalhadora, que lutava por sua sobrevivência e que estava mais preocupada com o senso prático das coisas. Além disso, *Pimentinha* reconhece que, em relação a certas características divinizadoras, Elis Regina era desfavorecida se comparada às outras cantoras como Gal Costa e Maria Bethânia. Então, a alternativa era ser "poderosa" no sentido de ser uma profissional exemplar.

Embora considere Elis Regina como sendo "bem real" (inclusive ao referir-se a ela como se ainda estivesse viva), afastando-se da possibilidade de que a cantora seja considerada como "deusa", *Pimentinha* acredita que possui uma relação espiritual com Elis Regina. Este interlocutor relatou inúmeras formas pelas quais encontra meios de se refugiar da ideia de que a artista esteja morta. Em depoimento muito emocionante, contou-me que, certa vez, ao ser convidado, como cabeleireiro e maquiador, para produzir o visual de uma cantora de Belém, reproduziu, insconscientemente, o visual que Elis Regina usou no show "Essa Mulher" (1979). Relatou ainda que revive momentos marcantes da artista ao acessar *websites* de compartilhamento de vídeos para ver as *performances* de Elis Regina e, em muitos casos, encontrar atuações "inéditas", isto é, que nunca tinham sido compartilhadas para um grande público ou das quais ele, *Pimentinha*, não tinha conhecimento. Diante desses vídeos, *Pimentinha* afirma que sente como se Elis Regina lançasse, todos os dias, uma música nova para ele. Os vídeos funcionam como se fossem presentes que a cantora enviou especialmente para ele.

Certa vez, *Pimentinha* narrou um sonho que teve com Elis Regina e afirmou acreditar que aquele acontecimento foi um "encontro espiritual" entre os dois. Aliás, este interlocutor declarou ficar preocupado com a vida espiritual de Elis Regina por causa da forma pela qual ela morreu – por overdose. Devo mencionar que o assunto "morte" foi vetado de todas as nossas conversas, ele não queria falar sobre esta temática e ficava extremamente fragilizado ao tocar nesse aspecto da história de Elis Regina. Portanto, limitou-se a falar, brevemente, sobre este tema. Embora meu interlocutor tenha evitado, busquei formas de tangenciar o assunto "morte" e obtive uma confissão de que, quando Maria Rita (filha de Elis Regina) veio a Belém fazer um *show*, *Pimentinha*, por alguns instantes, fingiu estar vendo um espetáculo de Elis Regina e, intimamente, sentiu uma alegria indescritível, embora tenha afirmado que Maria Rita "não chega aos pés" de sua mãe, Elis Regina.

A sinceridade dos depoimentos de *Pimentinha* causaram uma inesperada comoção em mim. Suas estratégias de negociação com o fator "morte" me mobilizaram intimamente, pois, pela primeira vez, ouvi relatos muito sinceros (e intensos) de alguém que tem um ídolo "morto", mas que se mantém "vivo" em sua memória, que se atualiza por um conjunto de estratégias que se encarregam de trazer aquele artista para uma realidade física. Intuo que *Pimentinha* tenha me confiado suas estratégias e vulnerabilidades como um grande segredo, fato que me deixa desconfortável para reproduzir seus depoimentos aqui. Entretanto, suas falas foram mobilizadoras o suficiente para arrancar lágrimas de mim. Tentei disfarçar, deixando que as lágrimas escorressem numa oportunidade em que *Pimentinha* foi ao banheiro. Porém, os meus olhos ficaram avermelhados quando ele voltou e tive que responder a uma pergunta inevitável: "Estavas chorando, Noleto?"[52] Eu não tive como negar.

Ainda que não me reconheça como um fã de Elis Regina, os depoimentos de *Pimentinha* despertaram em mim uma necessidade de visitar o túmulo da cantora no Cemitério do Morumbi, localizado em São Paulo. Coincidentemente, meses depois, tive que fazer uma viagem para São Paulo a fim de que pudesse participar da 28ª Reunião Brasileira de Antropologia. Tentei entrar em contato com *Pimentinha* para perguntar se ele não gostaria de mandar algum presente para ser colocado no túmulo de Elis Regina. De certa forma, eu queria ser um elo entre os dois, assim como buscava ser afetado

[52] Em geral, no circuito musical de Belém, os músicos, cantores e pessoas do meio artístico se referem a mim pelo meu sobrenome. *Pimentinha* me chama assim por ter acesso a alguns músicos e artistas que temos como amigos em comum.

(Favret-Saada 2005) por um contato tão próximo com a possibilidade de ter como ídolo alguém já falecido. Não consegui falar com *Pimentinha*, mas, ainda assim, supondo que ele certamente me pediria para deixar um presente no cemitério, eu fui ver "Elis Regina".

A experiência de ir ao túmulo de Elis Regina não foi arrebatadora como imaginei. Na verdade, o que me afetava era perceber o amor, a impossibilidade de contato, a proximidade e a gratidão para com Elis Regina nos olhos de meu interlocutor, *Pimentinha*. Eram suas falas, carregadas de sentimento, que provocavam em mim uma transformação interna no sentido de compreender melhor o ponto de vista do "outro" – esse sujeito tão importante para os antropólogos – sobre um universo musical no qual, particularmente, eu não me reconhecia. Todos esses pensamentos vieram à tona quando me vi inserido na imensidão aparentemente vazia daquele cemitério-parque. O túmulo de Elis Regina estava enfeitado com flores, alguns pequenos presentinhos delicados, provavelmente deixados por fãs que se lembraram de seus 30 anos de falecimento, completados em 2012. Eram presentes que falavam por si e demonstravam os vínculos afetivos construídos em torno da cantora (Negrão 2012). Também deixei um pequeno vaso com flores, mas eu não sentia que aquele presente era, de fato, dado por mim. Era um presente que eu oferecia em nome de *Pimentinha*, seu verdadeiro fã. E como não me lembrar do dueto de Elis Regina com Gal Costa, já que é a forma de cantar e a musicalidade de Gal Costa que verdadeiramente me atraem? E como não me sentir constrangido pelas tantas vezes em que critiquei as *performances* de Elis Regina, pelos momentos em que julguei determinadas condutas suas, pelas tantas observações que fiz sobre certos posicionamentos de Elis Regina? Talvez aquele gesto de ir ao cemitério representasse algum tipo de "acerto de contas" entre mim e esta grande cantora. Por outro lado, era um sinal de que eu estava realmente disposto a entender perspectivas diversas da minha.

O que pude constatar nessa experiência é que a realidade de um túmulo é, de fato, desconsertante, pois ele demonstra, simultaneamente, a materialidade física e a inexistência dela. Fiquei alguns minutos parado, olhando para a inscrição que havia na pequena placa que sinalizava o local onde o corpo estava enterrado. Senti-me absurdamente impactado pela possibilidade de que meus pés estivessem sobre o corpo de Elis Regina. No entanto, experimentei um profundo respeito por essa artista, por seus fãs e, principalmente, pelo seu trabalho que, às vezes, soa como irretocável. De repente,

o que me desagradava em Elis Regina – o seu canto muito exacerbado e sua maneira introspectiva de dizer as coisas como se a vida fosse uma tragédia – se desfez e deu lugar a um vazio. Provavelmente, eu nunca serei completamente tocado por seu cantar, mas esta experiência terá sido algo inesquecível por eu ter transposto vários obstáculos que me distanciavam de Elis Regina. E quantos fãs de Elis Regina não tiveram essa oportunidade de ofertar a ela um vaso com flores? Minhas flores são os sentimentos desses fãs.

Retomando o ponto central desta discussão, avalio que as adjetivações definidoras da "divindade" de uma artista estejam ainda ligadas aos seus predicados corporais e performáticos, assim como sugeri que os "poderes" dessas intérpretes estariam vinculados à forma com que mobilizam as significações atribuídas aos seus corpos. Contudo, devo dizer que, no caso do qualificador "divina", a utilização do corpo está a serviço de uma técnica performática que lance mão de certo magnetismo pessoal, a fim de desencadear um processo de "dominação" – no sentido de prender a atenção do público – ou "sublimação" – no sentido de causar um êxtase coletivo diante de interpretações musicais avaliadas como de grande qualidade. Além disso, o fator "carisma" é outro elemento importante para situar as cantoras no patamar simbólico das "divindades", pois é a partir de uma aproximação ou oposição a certos "centros" da vida social que essas cantoras conseguem conquistar para si o reconhecimento por ser uma artista "carismática". É necessário, portanto, esclarecer que, se no qualificador "poderosa" há um aspecto "terreno" de manipulação do corpo na construção da imagem pública dessas artistas, utilizando-se, sobretudo, de fatores relativos à sexualidade dessas mulheres, por outro lado, o qualificador "divina" apresenta uma manipulação de aspectos "sobrenaturais" do corpo, atestando qualidades "superiores" em termos de técnica vocal e de uma possível relação com forças divinizadoras advindas de alguma religiosidade. Para ser "divina", uma cantora deve ostentar a força que têm as divindades ou, pelo menos, demonstrar uma íntima relação com o mundo do sagrado, promovendo, por consequência, um processo de sacralização de si. Fui em busca de mais respostas para estas questões que apareceram em campo e resolvi fazer uma espécie de "romaria" em busca de Fafá de Belém no Círio de Nazaré. Mas este é o próximo movimento desta música que estou compondo.

"Dai-nos a bênção, bondosa Senhora de Nazaré!"

Estávamos em pleno período das festividades do Círio de Nazaré[53]. Consciente de que Fafá de Belém cantaria em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré – como faz anualmente –, atentei para o fato de que poderia assistir à sua *performance* ao lado de alguns interlocutores de minha pesquisa. Indubitavelmente, Fafá de Belém é a artista local com maior projeção nos meios de comunicação de âmbito nacional. Sua presença no Círio de Nazaré é esperada por seus fãs em Belém e, de fato, marca o pertencimento da cantora com relação à religiosidade católica, evidenciando, por sua vez, o vínculo com as tradições culturais de sua cidade natal. Por isso, acessei o *website* oficial de Fafá de Belém[54] com o intuito de verificar sua agenda de apresentações durante os festejos do Círio. Após obter as informações desejadas, decidi que a melhor oportunidade para ver a cantora seria durante a romaria da transladação da imagem de Nossa Senhora de Nazaré[55]. Entrei em contato com alguns de meus interlocutores, mas consegui marcar encontro apenas com *Tamba-tajá* e *Pirata* a fim de que pudéssemos acompanhar a

[53] O Círio de Nazaré consiste na maior festa católica do mundo, realizada, anualmente, no segundo domingo do mês de outubro, em forma de procissão, nas ruas de Belém (Pará). A procissão é uma manifestação católica de devoção a Nossa Senhora de Nazaré, que reúne cerca de 2 milhões de fiéis advindos de todos o bairros da região metropolitana de Belém, dos municípios do interior do Estado do Pará, de diversos outros Estados do Brasil e de outros países do mundo. Transmitido pelas redes de televisão locais, pelas emissoras de rádio e por *websites* vinculados a essas redes de televisão, o Círio de Nazaré possui repercussão internacional, causando grande mobilização entre os devotos que não compareceram às procissões por algum motivo de impossibilidade física, distância geográfica (há muitos fieis paraenses que moram em outros Estados do Brasil ou em outros países) ou, simplesmente, por terem optado por acompanhar, em casa e junto aos familiares, a procissão pela televisão. O Círio de Nazaré consiste no transporte da imagem de Nossa Senhora de Nazaré, através de grande romaria, da Catedral da Sé até a Basílica Santuário de Nazaré, no centro de Belém. Análises mais profundas acerca do Círio de Nazaré podem ser conferidas nos trabalhos de Isidoro Alves (2005), Vanda Pantoja (2006), Vanda Pantoja e Heraldo Maués (2008), Regina Alves (2002), Rita Amaral (1998) e Antônio Maurício Costa (2006). Há também um *website* dedicado ao Círio de Nazaré, que pode ser acessado a partir do seguinte endereço: www.ciriodenazare.com.br

[54] http://www.fafadebelem.com.br

[55] Apesar de ter como principal acontecimento a procissão do Círio de Nazaré (realizada no domingo pela manhã), as festividades em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré são constituídas de várias romarias que ocorrem durante todo o mês de outubro. Dentre elas, a mais importante é a chamada transladação (ou trasladação), uma procissão noturna, realizada no sábado que antecede o domingo do Círio de Nazaré, na qual a imagem da santa é levada do Colégio Gentil Bittencourt até a Catedral da Sé, acompanhada por um grande número de romeiros que cantam, rezam e pagam promessas em honras à Nossa Senhora de Nazaré. No dia seguinte, o domingo do Círio, a imagem da santa é levada para a Basílica de Nazaré, percorrendo parte do centro histórico e comercial de Belém, o que constitui, propriamente, a procissão do Círio de Nazaré. Segundo dicionários, há duas grafias corretas: "transladação" ou "trasladação". Apesar da diretoria do Círio de Nazaré e da mídia paraense preferir a grafia "traslado", utilizo o termo "translado" (também correto) por acreditar que o prefixo "trans" exprime com mais exatidão o caráter de transporte, transferência e transposição da imagem de Nossa Senhora de Nazaré. Dentre as pessoas que frequentam as procissões, é possível ouvir as duas formas de denominação sendo utilizadas.

apresentação de Fafá de Belém durante a transladação da santa, realizada na noite de sábado, dia 13 de outubro de 2012.

Marcamos um encontro para as 19:00h na portaria do prédio de *Tamba-Tajá* e *Pirata* (os dois amigos são também vizinhos). A estratégia era a de que eu os encontrasse em casa para, depois, irmos, a pé, ao encontro da imagem de Nossa Senhora de Nazaré, que seria homenageada por Fafá de Belém através de uma apresentação de músicas de louvor durante a procissão. No entanto, a artista teria outros convidados que também cantariam para a santa: a cantora Elba Ramalho e o Padre Fábio de Melo. Na verdade, Fafá de Belém estava colocando em prática um antigo projeto, cultivado por ela ao longo dos anos, cujo objetivo seria dar mais visibilidade nacional e internacional ao ritual católico realizado em Belém. Este projeto consiste na implantação de uma espécie de "camarote" – denominado pela cantora como "Varanda de Nazaré" – no qual Fafá de Belém receberia diversas personalidades vinculadas aos poderes públicos, à mídia e ao cenário artístico nacional na intenção de que essas pessoas vivenciassem a experiência de estar no Círio de Nazaré, de conhecer a cultura do Estado do Pará e, a partir disso, divulgar essa grande festa em diversos veículos de comunicação do Brasil e exterior. Sendo assim, a presença de personalidades públicas na "Varanda de Nazaré" atrairia a atenção da mídia nacional que, naturalmente, veicularia notícias relativas à permanência dessas personalidades no ritual religioso. A "Varanda de Nazaré" seria, portanto, um dos pontos de parada da imagem de Nossa Senhora de Nazaré durante a procissão para que pudesse receber as homenagens de Fafá de Belém e de seus convidados. É importante ressaltar que todo este projeto empreendido pela cantora para dar visibilidade ao Círio de Nazaré foi documentado em reportagem – escrita por Elianna Homobono (2012)[56] e veiculada na Edição de 14 de Outubro de 2012 do jornal "Diário do Pará" – que ilustra as estratégias adotadas pela artista com o intuito de oferecer a estrutura necessária para a hospedagem e acomodação de um grande número de convidados, estrategicamente selecionados para propagar a festa do Círio de Nazaré[57].

[56] Homobono, Elianna. 2012. Varanda de Nazaré: espaço para celebrar a fé e a amizade. *Diário do Pará*. 14 de outubro de 2012: 44-45.

[57] Exemplos de notícias veiculadas na mídia (em *websites* dedicados ao entretenimento) a partir do projeto "Varanda de Nazaré" podem ser conferidas nos seguintes links: http://ego.globo.com/criancas/noticia/2012/10/fofura-fafa-de-belem-curte-neta-em-camarote.html e http://ofuxico.terra.com.br/noticias-sobre-famosos/fafa-de-belem-e-dira-paes-celebram-o-cirio-de-nazare-em-belem/2012/10/14-151554.html

Em geral, tanto a procissão do translado quanto do Círio de Nazaré realizam várias paradas ao longo do trajeto a fim de que Nossa Senhora de Nazaré possa ser homenageada com cânticos interpretados por grupos corais ou cantores (mas, sobretudo, cantoras) de projeção local ou nacional. As paradas são efetivadas em pontos estratégicos do percurso, geralmente à frente da sede de instituições financeiras e comerciais que patrocinam as festividades do Círio de Nazaré. Tradicionalmente, cada empresa patrocinadora financia a apresentação de um cantor (ou cantora, como é mais frequente) de grande projeção nacional ou um grupo musical local que homenageia Nossa Senhora de Nazaré durante o momento em que a berlinda[58] com a imagem da santa fica parada na frente do palco no qual se encontra a atração musical. Cantoras como Zizi Possi, Angela Maria, Leila Pinheiro e Joanna são alguns dos nomes, vinculados à MPB, que já foram convidadas por essas empresas patrocinadoras para prestar homenagens à Virgem de Nazaré[59].

Havia grande expectativa de minha parte quanto à possibilidade de vivenciar, junto aos principais interlocutores de minha pesquisa, uma homenagem à Nossa Senhora de Nazaré entoada pela voz da cantora mais famosa do Estado do Pará, Fafá de Belém. De certa forma, eu tinha a intenção de conectar esta experiência ao fato de que, em diversos momentos de convivência comigo, *Tamba-tajá* avaliou que Fafá de Belém tinha, para ele, certa equivalência a Nossa Senhora de Nazaré pelo fato de ser uma representante do povo do Pará e por ser considerada, pelo povo, como uma figura pública com grande carisma. Nas palavras de *Tamba-tajá*, Fafá de Belém sempre aparecia como uma espécie de "santa profana da Amazônia". No entanto, se, para mim, a grande expectativa era vivenciar uma experiência em que a devoção se misturasse a um *show* musical na voz de Fafá de Belém, para *Tamba-tajá* e *Pirata* o interesse estava em presenciar um inusitado encontro entre Fafá de Belém e Elba Ramalho. O ineditismo desse encontro, aliado ao fato de que ambas as cantoras mantêm forte

[58] A berlinda é uma espécie de redoma de vidro dentro da qual a imagem peregrina de Nossa Senhora de Nazaré é transportada durante as procissões que ocorrem no período do Círio de Nazaré.

[59] O trajeto em que a imagem da santa percorre o centro comercial de Belém, as paradas estratégicas em frente à sede das empresas patrocinadoras e o financiamento da apresentação de artistas de grande renome nacional para homenagear a Nossa Senhora de Nazaré conferem às festividades do Círio de Nazaré um caráter comercial, além do incontestável propósito religioso do ritual católico. Pantoja (2006) tece algumas avaliações acerca da relação entre a fé e os interesses comerciais. No entanto, esta disposição contraria a afirmativa em que DaMatta (1997b [1979]), ao refletir sobre rituais públicos de grande importância social para os brasileiros, conclui que "geralmente, a procissão evita o *centro* comercial, universo profano e em competição mesmo com os valores e ideais da fé" [grifo do autor] (DaMatta 1997b [1979]: 106).

associação com o universo da religiosidade católica – embora Elba Ramalho esteja também vinculada a outros tipos de crença – seria o que nortearia grande parte de nossas conversas naquela noite.

No fundo, eu esperava que a experiência durante as festividades do Círio fosse um grande desfecho para o meu trabalho de campo. Resolvi seguir a sugestão de meus interlocutores no que diz respeito ao horário de nosso encontro porque eles estavam mais habituados do que eu a acompanhar as duas mais importantes procissões da festividade católica: a transladação e o Círio de Nazaré. Entretanto, enquanto me dirigia ao local do encontro, enfrentei vários engarrafamentos que dificultavam o tráfego de veículos pelas ruas de Belém devido à interdição de algumas vias para que a procissão ocorresse da melhor maneira possível. Cheguei à casa de *Tamba-tajá* e *Pirata* pouco após o horário combinado e deixei meu carro estacionado numa vaga de garagem que pertencia à *Pirata*. Além de nós três, havia Clara[60], que fora convidada por *Tamba-tajá* e *Pirata* para nos fazer companhia durante aquela noite. No entanto, mesmo que eu não tivesse enfrentado um trânsito difícil e chegado pontualmente ao local combinado, não teríamos obtido sucesso em nossa "romaria" em busca de Fafá de Belém porque meus interlocutores agendaram um horário incompatível com o momento em que a imagem de Nossa Senhora de Nazaré chegaria até a "Varanda de Nazaré" ou, como *Tamba-tajá* denominou, a "Varanda da Fafá" para receber as homenagens. Àquele horário, a romaria da transladação da santa já havia sido iniciada e, inevitavelmente, Fafá de Belém e Elba Ramalho já teriam cantado para a Virgem de Nazaré. De fato, perdemos esse acontecimento e, por consequência, eu também havia perdido a vontade de prosseguir com minha participação na romaria. Entretanto, procurei não demonstrar meus reais sentimentos (e pensamentos) aos meus interlocutores, deixando para o diário de campo as observações relativas às minhas verdadeiras sensações naqueles instantes de desalento:

> Um desapontamento se abateu sobre mim. Internamente, não conseguia me perdoar por ter perdido a oportunidade única que eu tive de ver, *in loco*, a relação entre fé, música, devotos e fãs. Eu queria voltar para casa, retornar à companhia de minha família, desfrutar de um excelente jantar (eu não havia feito nenhuma refeição antes de ir ao encontro de meus interlocutores), acompanhando a procissão pela televisão. Aliás, eu poderia ter acompanhado a transladação junto de meus interlocutores na casa deles. Talvez fosse mais eficiente para vermos Fafá e Elba, talvez pudéssemos comentar com mais

[60] Nome fictício.

> desenvoltura, talvez eu pudesse perceber como eles agiriam em casa... O que fariam? Como estariam vestidos? O que serviriam para comer? Ouviriam música? Eu só pensava em voltar para casa. De fato, naquele momento, eu amargava certa constatação de minha ineficiência como antropólogo. No fundo, eu sabia que o horário que marcamos (19:00h) já seria tarde. Mas por que eu aceitei o encontro para esse horário? Onde eu estava com a cabeça? Já sei! Eu não queria contrariar meus interlocutores, insegurança natural de pesquisador iniciante. Poderia ter negociado o horário, com jeitinho, para chegarmos mais cedo. Meu trabalho, meu esforço e minhas intenções foram frustrados. O que eu poderia fazer a partir dali? Eu não poderia simplesmente deixá-los e ir embora. (Diário de Campo, 14.10.2012)

No entanto, mesmo não concretizando meu objetivo principal, acreditei que seria possível aproveitar aquela noite, acompanhando parte da transladação da santa e, quem sabe, assistindo à apresentação de alguma outra importante cantora em homenagem à Nossa Senhora de Nazaré.

O trajeto da transladação é inverso ao do Círio de Nazaré. Se, no translado noturno, a imagem peregrina da santa sai do Colégio Gentil Bittencourt (que fica bem próximo à Basílica de Nazaré) em direção à Catedral da Sé (situada no bairro da Cidade Velha, centro histórico de Belém), na procissão do Círio de Nazaré, a imagem faz o percurso contrário, saindo da Catedral em direção à Basílica (Figura 3). Então, *Tamba-Tajá*, *Pirata*, Clara e eu saímos em direção à Praça da República, percorrendo, a pé, a rua Arcipreste Manoel Teodoro em direção à confluência entre as avenidas Presidente Vargas, Nazaré e Serzedelo Corrêa, por onde a imagem de Nossa Senhora de Nazaré passaria (Figura 4).

Ao chegarmos lá, ficamos conversando e observando as pessoas. Lamentávamos o fato de termos perdido a apresentação de Fafá de Belém. Uma multidão começava a se formar perto de nós e isso significava que a imagem da santa já se aproximava do local em que estávamos. Ouvia-se cânticos religiosos sendo interpretados por cantores locais e via-se vendedores ambulantes comercializando fitas de Nossa Senhora de Nazaré, brindes católicos, brinquedos de miriti[61] e artigos religiosos das mais diversas espécies. Observávamos e comentávamos a respeito de tudo. Após alguns instantes, *Pirata* se aproximou de um vendedor ambulante e comprou algumas fitas de Nossa Senhora de Nazaré para colocar em seu pulso e para distribuir aos amigos. *Tamba-tajá* comprou

[61] Brinquedos feitos com talos de uma palmeira popularmente conhecida como miritizeiro ou, em outras regiões, buritizeiro. Esses brinquedos são vendidos durante o mês de outubro, quando ocorrem as festividades do Círio de Nazaré, e possuem formatos diversos: cobras, barcos, pássaros, peixes, casais apaixonados.

duas imagens da santa no formato de pingente, provavelmente para presentear sua mãe ou alguma amiga. Apenas Clara e eu não compramos nada. Todos nós procurávamos um local mais tranqüilo para acompanharmos a passagem da santa e, por isso, saímos de onde estávamos, realizando um trajeto em que revezávamos o caminho entre a Av. Presidente Vargas (por onde a procissão passaria) e a Av. Primeiro de Março (rua paralela à Presidente Vargas e com menos trânsito de pessoas. Ver figura 5).

Após percorrer parte da Rua Primeiro de Março e retornar à Av. Presidente Vargas para encontrar um local apropriado para acompanhar a procissão, fomos abordados por um homem que nos disse:

> (HOMEM) – A Fafá de Belém está ali dentro do "Banco do País"[62] ensaiando para cantar daqui a pouco!

Não conhecíamos aquele homem e estranhamos o fato de que ele, sem motivação aparente, nos avisou que Fafá de Belém cantaria naquele local. Ao saber daquela notícia, experimentei uma sensação de ânimo e disse:

> (RAFAEL) – Eu sabia! Os orixás me disseram que Fafá iria cantar pra gente! Foi um milagre de Nossa Senhora de Nazaré! [risos de todos]

Eu disse essa frase porque, durante todo o percurso, estávamos brincando de assumir as personalidades de artistas que admirávamos. Inevitavelmente, *Tamba-tajá* e *Pirata* me chamavam de "Gal" – em referência ao fato de eu mesmo ser reconhecido como fã de Gal Costa – ao mesmo tempo em que eles eram, respectivamente, "Fafá" e "Bethânia". Clara também não foi poupada das brincadeiras de meus dois interlocutores; eles a chamavam de Bia Seidl, pois afirmavam que ela tinha muita semelhança física com essa conhecida atriz de televisão. Por ser chamado de Gal (cuja religião é o candomblé), eu dizia a eles que os orixás nos fariam ver Fafá de Belém ainda naquela noite. No entanto, a possibilidade de Fafá de Belém cantar na sacada do "Banco do País" era, realmente, remota, visto que a cantora realiza apenas uma homenagem à santa ao longo de cada procissão do Círio ou Transladação, o que tornaria improvável uma segunda homenagem na mesma noite. Porém, o aviso dado pelo

[62] Nome fictício.

homem desconhecido havia sido suficiente para que nos mantivéssemos nas imediações do palco onde Fafá de Belém cantaria. *Tamba-tajá* não acreditara plenamente naquela notícia, pois afirmava que Fafá de Belém dificilmente abandonaria seus convidados da "Varanda de Nazaré" para ir cantar em outro ponto da procissão. Ainda assim, ficamos próximos ao palco, armado na sacada do "Banco do País", aguardando a apresentação musical. Enquanto esperávamos o show, um provável boato sobre a presença de Maria Bethânia na cidade entrou em nosso diálogo:

> (PIRATA) – Uma amiga do *Tamba-tajá*, que é produtora, disse que a [Maria] Bethânia está aqui em Belém, escondida [com objetivo de assistir ao Círio de Nazaré]
> (RAFAEL) – Sério? Eu lembro que, no ano passado, teve um boato de que ela [Maria Bethânia] estava na cidade e que ia cantar na sacada do Banco do País... Mas ela não cantou nem apareceu.
> (TAMBA-TAJÁ) – [Maria] Bethânia é sempre assim: gosta de ficar escondida...
> (RAFAEL) – Mas eu acho que ela [Maria Bethânia] pode cantar hoje sim. Recentemente, ela fez uma turnê cantando só músicas do Chico Buarque. O patrocínio da turnê foi do Banco do País, então... acredito que eles [o Banco] tenham trazido a [Maria] Bethânia pra cantar aqui.
> (PIRATA) – Teve uma vez, há uns dois anos atrás, que eu e *Tamba-tajá* assistimos à apresentação da Zizi Possi aqui na sacada do "Banco do País". Foi lindo! Emocionante! Eles [o Banco] sempre trazem uma cantora maravilhosa pra homenagear a santa!
> (TAMBA-TAJÁ) – Eu acho difícil a Fafá [de Belém] sair de lá [da "Varanda de Nazaré"] pra vir cantar aqui no Banco do País. Ela tá recebendo os convidados, não vai deixar as pessoas sozinhas...

Enquanto esperávamos pela passagem da santa e pela suposta homenagem que Fafá de Belém faria, conversávamos, comentávamos sobre assuntos diversos quando, de repente, *Pirata* percebeu que apenas Clara e eu nos mantínhamos atentos ao diálogo ao passo que *Tamba-tajá* olhava fixamente em direção a algo (ou alguém) que estava fora de nosso círculo. *Pirata* disse:

> (PIRATA) – O que foi, *Tamba-tajá*? Tá olhando pra onde? Te conheço... [disse em tom irônico e com um riso torto no canto da boca]
> [Imediatamente olhei em volta para encontrar a pessoa ou objeto que prendera a atenção de *Tamba-tajá*]
> (TAMBA-TAJÁ) – Eu tô olhando pr'ali [apontou, discretamente, com a boca na direção de um rapaz que estava, com a namorada, atrás de nós] Olha que perfil bonito! [o rapaz estava posicionado de perfil em relação a nós] Do jeito que eu gosto, fofinho, gordinho! [o rapaz tinha rosto longo, nariz afilado, era bem jovem, branco, cabelos pretos e curtos, com barriga levemente protuberante]
> (RAFAEL) – Mas você gosta de um fofinho, hein, *Tamba-tajá*? [risos de todos]

> (TAMBA-TAJÁ) – Ah! Eu adoro gente meio gordinha, gosto de fartura! Sou que nem a Fafá: todo exagerado! [risos]

Eu procurava alternar o diálogo entre *Tamba-tajá*, *Pirata* e Clara. Aproveitei para tentar saber mais sobre a amizade que havia entre os três. Passados alguns minutos, decidimos nos posicionar mais próximo do palco onde Fafá de Belém cantaria. Ficamos quase embaixo do palco e brincamos dizendo que ficaríamos "embaixo dos peitos da Fafá". A sacada do "Banco do País" estava repleta de convidados, havia uma equipe de produção e filmagem que estava cuidando da apresentação que a cantora faria daqui a alguns minutos. A espera pela passagem da berlinda com a imagem da santa foi longa e Clara disse a mim que já estava impaciente. Entretanto, *Tamba-tajá* e *Pirata* empreendiam uma animada conversa sobre os homens sexualmente desejáveis que estavam à sua volta:

> (PIRATA) – A Fafá [referindo-se ao próprio T*amba-tajá*] "pegaria" aquele ali de camisa amarela? [apontava para o iluminador da equipe de filmagem que estava na sacada do "Banco do País". O homem era bem "masculino", "moreno", braços fortes e seria facilmente classificado como "homem de verdade"]
> (TAMBA-TAJÁ) – Eu? É... [dizia bem reticente] até poderia "pegar", mas prefiro aquele outro ali, o que está com a máquina fotográfica...
> (PIRATA) – Ah! Eu "pegaria" ele [o iluminador] sim! [sic]
> [Um grupo de meninas, que estava ao nosso lado, ouviu a conversa e começou a rir. Todos nós rimos com elas]
> (CLARA) – Esses dois... não têm jeito... Ainda bem que eu já tô acostumada com as loucuras deles!! [risos]
> [Mais tarde, *Pirata* atentou para outros homens que estavam no meio da rua, segurando equipamentos de filmagem, provavelmente para registrar imagens que fariam parte de um documentário cinematográfico. Cochichava com *Tamba-tajá* sobre esses homens]
> (RAFAEL) – Sobre o que vocês estão falando? [eu não conseguia ouvir devido à grande quantidade de barulho em volta]
> (PIRATA) – Rafael, tá vendo aquele cara ali no meio da rua, de barba, segurando um equipamento de filmagem?
> (RAFAEL) – Hum hum... [afirmando que sim]
> (PIRATA) – Pois é, eu achei ele liiindo! Ficaria com ele na hora!

Se todo aquele ritual católico estava fortemente imbuído de intenções religiosas, para meus interlocutores, a grande aglomeração de pessoas expandia as intenções estritamente vinculadas à espiritualidade, sendo favorável para que eles pudessem apreciar (e avaliar) os corpos transeuntes pela procissão. Neste sentido, a formação de multidão em romaria ampliava as chances de contato entre os corpos daqueles que acompanhavam o ritual, possibilitando que as pessoas se esbarrassem, se tocassem,

misturassem odores e fluidos corporais em meio às manifestações de devoção. Sob o manto do acontecimento de uma festa sagrada, homens e mulheres (heterossexuais ou homossexuais) realizavam, inevitavelmente, contatos corporais que, a depender do tipo de intencionalidade que se tem sobre eles, podem ser interpretados como contatos corporais profanos, que colocam em proximidade física elementos corporais que estimulam desejos sexuais e, por isso, funcionam como tensores libidinais (Perlongher 2008) valorizados, neste caso, por meus interlocutores durante a procissão.

Apesar de serem pessoas ligadas à devoção de Nossa Senhora de Nazaré, *Tamba-tajá* e *Pirata* não estavam cegos ao caráter erótico que estava embutido no trânsito desses corpos, enfatizando, através de suas palavras e ações, que a vivência do sagrado está intimamente atravessada por uma ligação com o profano. Assim, a contaminação do sagrado pelas intencionalidades profanas seria própria aos seres humanos e os caracterizaria na hierarquia de pureza que os diferencia dos santos católicos – homens e mulheres que foram capazes de sobrepor os anseios transcendentais do espírito aos desejos materiais da carne.

Pouco tempo antes da "santa passar", *Tamba-tajá* ainda comentou:

> (TAMBA-TAJÁ) – A gente tem que ficar de lado [em relação ao palco e à rua], pra poder olhar pra santa e pra Fafá [de Belém]...
> (RAFAEL) – É um olho na santa e outro na cantora [concordei].

Finalmente, a berlinda com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré se aproximava de nós. O trânsito de pessoas em nossa volta se intensificou, fogos de artifício eram disparados, cascatas de luz caíam das fachadas dos prédios de empresas patrocinadoras do Círio de Nazaré. Foi neste momento que surgiu, na sacada do "Banco do País", a cantora que renderia uma homenagem a Nossa Senhora de Nazaré. A intérprete estava toda vestida em roupa branca, composta por uma calça e uma blusa feitas em tecido leve, aparentava usar um xale por cima da roupa, seus cabelos eram loiros e cacheados em aspecto quase angelical. De fato, não era Fafá de Belém nem outra cantora com grande projeção nacional, era uma artista cujo trabalho possui abrangência local. Todos estranháramos o fato de que o "Banco do País" não havia investido no financiamento da vinda de uma atração de destaque no cenário nacional – como sempre fez no decorrer de alguns anos –, mas, ainda assim, reconhecíamos que a

cantora local escolhida era uma artista com os méritos vocais e o prestígio musical adequados para homenagear a Virgem de Nazaré. A cantora era Lucélia Ribeiro[63], uma conhecida intérprete paraense muito ligada ao universo musical do choro e do samba, embora cante obras vinculadas a outros gêneros musicais.

Se, por um lado, a ausência de Fafá de Belém (ou de uma cantora nacionalmente famosa) havia frustrado nossas expectativas, por outro, eu tive melhores condições de analisar o fenômeno que ocorria diante dos meus olhos, justamente, por ser Lucélia Ribeiro – uma cantora com a qual tenho relativa proximidade – a artista escolhida para cantar em homenagem à santa. Sendo assim, pude refletir sobre aquilo que pretendo denominar como um processo de sacralização das cantoras, isto é, o investimento em estratégias que visam produzir uma imagem pública sacralizada para estas artistas, matizando seus corpos e suas *performances* corporais com os aspectos mais desejáveis de uma determinada religiosidade a fim de que esses elementos visuais possam impactar, positivamente, a plateia para a qual estas intérpretes se dirigem.

Para o entendimento de como este processo de sacralização das cantoras opera na construção de suas imagens públicas será necessário esmiuçar algumas características visuais e performáticas de Lucélia Ribeiro, observadas por mim ao longo de alguns anos de convivência com ela nos bastidores de festivais de música, *shows* e eventos musicais das mais diversas espécies na cena cultural de Belém. Conforme dito anteriormente, Lucélia Ribeiro é uma cantora vinculada ao âmbito musical do choro e do samba. Tradicionalmente, as rodas de choro e de samba estão permeadas por uma sociabilidade que mobiliza a dança, a exibição do corpo e a ingestão de bebidas alcoólicas como, por exemplo, a cerveja e a cachaça. Lucélia Ribeiro é uma das vozes mais atuantes no movimento musical de choro e samba em Belém, querida entre os "chorões" (autodenominação dos músicos que tocam choro) e compositores de sambas, é reconhecida como uma excelente cantora, com ótima desenvoltura rítmica, boa dicção e extensão vocal, afinação precisa e ótimo relacionamento com os músicos que a acompanham nos *shows* que realiza pela cidade. Além dos aspectos musicais, diz-se, nos bastidores, que é uma mulher muito sedutora, tendo mantido relacionamentos afetivossexuais com músicos, regentes de orquestra, poetas e compositores. Há também um boato – que corre no meio musical de Belém – de que Lucélia Ribeiro é uma artista

[63] Nome fictício.

bastante competitiva, sobretudo em relação à disputa de espaço com outras cantoras que atuam no mercado local. Em seus shows, Lucélia Ribeiro apresenta-se, constantemente, com roupas de cor preta, decotadas nos seios, cabelos alvoroçados, pulseiras nos braços e unhas pintadas com esmaltes de cor escura. Antes de suas apresentações, não é raro que ingira bebidas alcoólicas, especialmente *whisky*.

Se, no processo de construção da imagem com a qual se apresenta para seu público habitual nos bares e teatros de Belém, Lucélia Ribeiro lança mão de aspectos visuais que a definem como uma cantora "poderosa" – isto é, uma artista que mobiliza jeitos de corpo e figurinos que ativam uma corporalidade produtora de uma marginalidade que define seus "poderes e perigos" (Douglas 1991) a partir do uso que faz de seu próprio corpo como elemento que a constitui como uma mulher que desequilibra um sistema desejável de conjugalidade e família –, por outro lado, para homenagear Nossa Senhora de Nazaré, esta mesma cantora precisa investir em um processo de sacralização de sua própria imagem. Isto significa que, neste processo, há a adoção de um conjunto de estratégias que a desvinculam de uma imagem secularizada de mulher, despindo-a de todos os elementos "poluidores" que ativam o potencial erótico de seu corpo e colorindo suas vestimentas com matizes neutras que exprimam pureza, castidade, integridade, espiritualidade e moralidade. Ao vestir-se completamente de branco, cachear os seus cabelos de modo angelical e cobrir todo o seu corpo com um figurino largo, sem decotes e feito em tecido leve, Lucélia Ribeiro materializou, em seu corpo, os elementos visuais desejáveis – sob o ponto de vista da crença católica – para colocar-se diante da Virgem de Nazaré como uma devota digna de ser reconhecida como porta-voz das preces daquela multidão de romeiros. Sendo assim, ao avaliar a atuação performática de Lucélia Ribeiro durante a procissão do translado da santa, sugiro que houve um movimento de destituição de uma imagem profana e incorporação de uma imagem sacralizada para si.

Este mesmo processo de sacralização foi vivenciado, anos atrás, em 1997, por Fafá de Belém, quando foi escolhida para cantar para o Papa João Paulo II[64] durante a sua visita ao Brasil. A canção escolhida foi "Ave Maria" (composição de Vicente Paiva e Jayme Redondo), notabilizada, nos anos 1950, pela cantora Dalva de Oliveira[65]. Fafá

[64] Há um vídeo com a íntegra de sua *performance* para o papa João Paulo II. Ver no seguinte endereço: http://www.youtube.com/watch?v=uFfn_f6o5AE

[65] É interessante notar como, apesar dos escândalos amorosos e conflitos conjugais que vivia (ou viveu) ao lado do compositor Herivelto Martins, Dalva de Oliveira reunia em sua voz a leveza interpretativa e a

de Belém, conforme já exposto anteriormente, construiu sua imagem no cenário da Música Popular Brasileira como uma cantora cuja principal característica de suas *performances* musicais (além dos próprios aspectos sonoros de sua interpretação vocal) é a mobilização da sensualidade de seu corpo e a manipulação de atributos físicos que vinculam a abundância da massa corpórea a um suposto elevado potencial erótico. Entretanto, cantar para o Papa João Paulo II demandaria um desligamento, ao menos transitório, da imagem sexualizada que Fafá de Belém alimentou ao longo de seus anos de carreira. Por isso, no dia da apresentação ao líder religioso no Estádio do Maracanã (Rio de Janeiro), Fafá de Belém portava um terço de madeira[66] nas mãos e trajava um discreto vestido, levemente dourado, que cobria todo o corpo e era complementado por uma espécie de grinalda que estava presa aos seus cabelos.

A apresentação da cantora causou grande comoção popular, pois, ao quebrar o protocolo da cerimônia e dirigir-se ao Papa João Paulo II para cumprimentá-lo e receber sua bênção, Fafá de Belém realizou o sonho de muitos dos fiéis católicos: chegar ao líder religioso mais carismático de toda a história da Igreja Católica. Considerando que a *performance* da artista provocou uma catarse em milhões de brasileiros que assistiram à cerimônia pela transmissão televisiva, Fafá de Belém vinculou, de forma incontestável, o seu nome à fé católica. Em entrevista concedida a Jô Soares[67], a intérprete confessou que, antes desse episódio, embora fosse católica, não tinha experiência de cantar em eventos de cunho religioso. Dessa forma, sugiro que se, do ponto de vista espiritual, Fafá de Belém sempre esteve ligada ao catolicismo, do ponto de vista material, um novo mercado descortinava-se para a cantora: o mercado fonográfico das canções católicas. Na entrevista em questão, Jô Soares exibiu o álbum

---

extensão vocal necessária (por conseguir alcançar notas muito agudas) para representar um ideal de "feminilidade" e "pureza" desejáveis para a voz de uma mulher que canta uma composição dedicada à mãe de Jesus. Neste sentido, se a leveza da voz de Dalva de Oliveira era frequentemente utilizada para representar as desilusões amorosas de uma mulher enganada pelos homens, essa voz leve e aguda, por outro lado, também servia para representar a pureza de uma mulher casta, com voz sublime e angelical, capaz de alcançar notas altas, que funcionavam como uma metáfora de que essa voz poderia alcançar o mundo celestial. Também é igualmente famosa a gravação que Dalva de Oliveira fez para "Ave Maria no Morro" (Herivelto Martins). A letra desta obra utiliza a metáfora do sacrifício para obtenção da elevação espiritual, pois, ao afirmar que "quem mora lá no morro já vive pertinho do céu", a música exalta a recompensa espiritual a ser desfrutada após uma vida social marginalizada, vivida num morro de alguma favela do Rio de Janeiro sob condições precárias, em um "barracão de zinco, sem telhado, sem pintura".

[66] Objeto religioso católico utilizado para marcar a quantidade de ave-marias e pais-nossos rezados durante um ciclo de orações.

[67] Ver vídeo disponível em http://www.youtube.com/watch?v=UaZuUy7AcNA

que a cantora estava divulgando à época. Neste trabalho, havia a canção que fora interpretada na cerimônia em que Fafá de Belém cantou para o Papa João Paulo II.

Entretanto, há outra versão – obviamente não oficial – do processo de escolha da artista que cantaria para o Papa João Paulo II, em 1997. Em conversa com outro interlocutor desta pesquisa (que não esteve comigo na romaria da transladação descrita nestas páginas), *Atrevido*, tive oportunidade de ouvir o relato de uma fofoca que, no mínimo, deve contribuir para adensar esta discussão. A fofoca contada por *Atrevido* – que fez questão de ressaltar a impossibilidade da constatação da verossimilhança dos fatos narrados – insere neste debate, apenas como categorias analíticas, a dicotomia (e os significados a ela atribuíveis) da "santa" e da "puta"[68]. Vejamos a narrativa de *Atrevido*:

> (ATREVIDO) – Tu sabes por que ela [Fafá de Belém] cantou pro Papa [João Paulo II], não sabe? É que tem uma história que me contaram, que eu não sei se é verdade...
> (RAFAEL) – Ah! Me conta!
> (ATREVIDO) – A primeira cantora que se pensou para cantar pra ele [Papa João Paulo II] foi a Gal Costa[69]. Só que a Gal Costa queria só cantar e não queria participar do evento. E também ela [a Gal Costa] era ligada à umbanda[70]. Era não, é! Como eu estou te falando, [isso] são fofocas. Não estou afirmando nada! E [pela ligação com a umbanda] ela [Gal Costa] foi vetada. A segunda cantora a ser pensada foi a Joanna, que, inclusive, hoje canta músicas católicas. Só que aí questionaram o seguinte: se você está fazendo um evento que fala de família, por que é que vão colocar uma lésbica[71] para cantar? A outra [Gal Costa] também era lésbica[72] e da

[68] É válido ressaltar que a mobilização das categorias "santa" e "puta" não diz respeito a nenhum juízo de valor direcionado às cantoras presentes neste trabalho. Dito de outro modo, não pretendo afirmar que essas artistas possam ser classificadas como "santas" ou como "putas", no entanto, essas categorias são usadas porque exprimem, resumidamente, as noções dicotômicas de "pureza" e "pecado" ou de "recato" e "luxúria". Isto significa dizer que trabalho com a categoria "puta" – em oposição à "santa" – porque foi coletada em trabalho de campo, dita através do discurso de *Atrevido*, um dos interlocutores desta pesquisa. Dessa forma, o uso dos termos "santa" e "puta" é eficiente apenas do ponto de vista da análise antropológica, não representando, em hipótese alguma, o que essas cantoras são em suas vidas pessoais ou profissionais.

[69] Até o momento em que este trabalho estava sendo escrito, não encontrei informações oficiais sobre o processo de escolha de uma artista para cantar para o Papa João Paulo II.

[70] A religião professada, publicamente, por Gal Costa é o candomblé. Percebe-se que as informações dadas por *Atrevido* não são precisas.

[71] Até o momento em que este trabalho estava sendo escrito, não encontrei registros de que a cantora Joanna tenha assumido uma identidade lésbica em algum momento de sua carreira.

[72] Não há registros de que Gal Costa tenha assumido, publicamente, uma identidade lésbica. No entanto, há muita especulação quanto sua orientação sexual. Em 2008, a cantora e compositora Marina Lima afirmou ter mantido relações sexuais com Gal Costa. Ver notícia disponível em: http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL858978-9798,00-MARINA+LIMA+DIZ+EM+ENTREVISTA+QUE+TRANSOU+COM+GAL+COSTA+AOS+ANOS.html Porém, Gal Costa negou sequer conhecer Marina Lima (apesar de ter gravações de músicas compostas por Marina em sua discografia). Ver notícia disponível em:

> umbanda, né? Aí, a terceira pessoa [pensada para cantar para o Papa] foi a Fafá [de Belém]. Aí, ela [Fafá de Belém] foi questionada [sobre esse assunto] uma vez e disse, em *off*[73], pra uma pessoa que me contou essa fofoca aqui em Belém: "Pois é, não escolheram a macumbeira da Bahia nem a outra que é morta de sapatão e escolheram a puta do Pará!" E [Fafá de Belém] deu uma gargalhada! [risos]

Embora seja apenas uma fofoca, é significativo o fato de que a imagem pública de Fafá de Belém esteja associada – no imaginário popular – ao erotismo, à luxúria, ao pecado ou à "contaminação" (Douglas 1991) nesta narrativa concedida por *Atrevido*. Sendo ou não verdadeira, esta revelação ratifica a necessidade de um processo de sacralização da imagem da artista em questão, a fim de que ela estivesse desprovida de todos os elementos que erotizassem a sua imagem pública. Assim, para estar diante do Papa João Paulo II, Fafá de Belém deveria revestir-se de uma aura virginal e purificada, aproximando-se da imagem de "santa" e eliminando quaisquer aspectos que, possivelmente, a associassem à imagem de "puta".

No que tange essas categorias de análise presentes nas representações sociais, a "santa" e a "puta", DaMatta (1997b [1979]) considera que

> a mulher tem – no Brasil e no mundo mediterrâneo – uma posição ambígua, com duas figuras paradigmáticas lhe servindo de guia. A da Virgem-Mãe, isto é, da mulher que tem a sexualidade controlada pelo homem à serviço da sociedade e é mãe permanecendo virgem. E a da mulher como puta. A mulher que não é controlada pelos homens. Ao contrário, é controladora e centro de uma rede de homens de todos os tipos, pois quem é a puta senão aquela que põe todos os homens em relação? Como Virgem-Maria, a mulher não tem senso de comparação nem de medida, seu poder provindo da virtude. Como puta, ela reprime e susta seu poder reprodutivo (pois a mãe-puta é uma ofensa e uma contradição), tornando-se, por outro lado, um centro de poder comparativo e controlador da sexualidade masculina. Assim, como virgem-Mãe a mulher abençoa e honra o seu lar. E como puta ela confere

---

http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1095883-nao-conheco-diz-gal-costa-sobre-marina-lima.shtml Diante disso, Marina Lima ironizou as declarações de Gal Costa. Ver vídeo disponível em: http://www.redetv.com.br/Video.aspx?117,30,268513,entretenimento,redetvi-entretenimento,deve-ser-da-idade-diz-marina-lima-sobre-declaracao-de-gal E, para evitar maiores problemas com a mídia, Marina Lima evitou falar sobre este assunto, a partir de então, com os meios de comunicação. Ver notícia disponível em: http://ego.globo.com/famosos/noticia/2012/05/marina-lima-se-recusa-falar-sobre-declaracao-de-gal-costa.html Há também especulações quanto a um provável relacionamento amoroso que tenha havido entre Gal Costa e a atriz Lúcia Veríssimo. Ver entrevista disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2103201007.htm Por conta dessas especulações, insinuações que vinculam a figura de Gal Costa e Lúcia Veríssimo ainda hoje são reproduzidas pelos meios de comunicação. Ver notícia disponível em: http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL1622133-9798,00-LUCIA+VERISSIMO+CAPRICHA+NO+DECOTE+PARA+ASSISTIR+A+SHOW+DE+GAL+COSTA.html

[73] Significa dizer em segredo, de forma não oficial, como numa confissão.

> masculinidade aos homens. Num caso, a mulher coloca os poderes reprodutivos acima dos favores (e prazeres) sexuais (é a Virgem-Mãe); noutro coloca sua sexualidade acima da reprodução (é a prostituta). [...] A Virgem- Mãe fica em casa, no local sagrado e seguro onde os homens têm o controle das entradas e saídas. Mas a puta fica na "rua", nas "casas de tolerância", em locais onde o código da rua invade e penetra o local de moradia (DaMatta 1997b [1979]: 146)

É obvio que a análise estrutural de DaMatta (1997b [1979]) não corresponde às múltiplas possibilidades de exercício de identidades femininas propriamente ditas no contexto brasileiro. Essa análise diz mais sobre um imaginário historicamente construído (e estruturalmente analisado) em relação à figura da mulher no Brasil. Entretanto, sabe-se que há mulheres que exercem livremente a sua sexualidade, sem vinculá-la a objetivos reprodutivos, mas que, nem por isso, são prostitutas. Do mesmo modo, há mulheres que mantêm uma vida sexual não pautada em relacionamentos heterossexuais e que, por isso, não se encaixariam na estrutura proposta por DaMatta (1997b [1979]). Porém, se a dicotomia entre a "santa" e a "puta" engessa as múltiplas possibilidades vislumbradas para o exercício de identidades sexuais femininas, ela é, por outro lado, relevante quando se pretende avaliar o lugar de controle da sexualidade feminina por parte dos homens. Àquelas mulheres que não se adaptam a este lugar controlável – representado pelo ambiente da "casa" – é dada a punição de serem consideradas como "putas", relegando-as ao espaço da desordem, simbolizado pelo ambiente da "rua".

As contribuições de DaMatta (1997b [1979]) ecoam muito das problematizações propostas por Leach (1983a; 1983b)[74] e são úteis para dar prosseguimento às reflexões que faço acerca deste processo de sacralização das cantoras, interpretado a partir do trabalho de campo que fiz durante as festividades do Círio de Nazaré e da análise da escolha da cantora Fafá de Belém para cantar para o Papa João Paulo II, em 1997. Leach (1983a) considera que

[74] Leach (1983a; 1983b) desenvolve um raciocínio sobre mitos a partir da análise do texto bíblico contido em *Gênesis* – abordado sob o ponto de vista de uma compreensão mitológica – e da inusitada conexão estrutural existente entre as mitologias religiosas pautadas na ideia do "nascimento virgem" e a suposta ignorância da paternidade fisiológica nas ilhas *Trobriand*. No entanto, não irei adentrar na discussão da importância dos argumentos de Leach para as reflexões acerca da construção da teoria antropológica. Ao invés disso, reterei apenas os conceitos que o autor desenvolve acerca do que é mito e de como os mitos geram oposições binárias (vida/morte; céu/terra; masculino/feminino etc.) que necessitam de figuras mediadoras para servirem como "pontes" entre dois universos aparentemente desconectados. Em outro trabalho (Noleto 2012b) problematizei algumas correspondências teóricas entre Leach e DaMatta.

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

Para o autor, os seres mediadores entre dois universos binariamente opostos que, geralmente, são criados pelos mitos devem, necessariamente, estar ligados à condição de ambiguidade (pertencem a dois mundos simultaneamente), ao sacrifício (purificam-se a partir da morte de algo) ou ainda a qualquer característica que denote anomalia sob qualquer aspecto (Leach 1983a: 62). Ao interpretar os textos bíblicos como uma narrativa mítica e, em consequencia disso, desenvolver um raciocínio relativo às personagens mediadoras nos discursos mitológicos, Leach (1983b) afirma que

> na teologia do Cristianismo, não é suficiente que Jesus enquanto mediador seja ambiguamente humano e divino ao mesmo tempo, Maria tem *também* de funcionar como mediadora e precisa, portanto, ter características anômalas quando considerada como ser humano. E o que poderia haver de mais anômalo do que um ser humano sem pecado e uma mãe que é virgem? [grifo do autor] (Leach 1983b: 128)

Diante disso, encontro possibilidades analíticas de interpretação do campo que se abriu à minha volta. Considerando que a procissão do Círio de Nazaré pode ser identificada como uma saudação a um ser espiritual (tido pelos católicos como uma espécie de "Grande-Mãe") cuja característica que a diviniza é a possibilidade de ser, ao mesmo tempo, mãe e virgem, esta festividade católica exprime a relevância da devoção pela grande mediadora entre os homens e Deus. Entretanto, se Nossa Senhora de Nazaré pode ser considerada como uma figura mediadora – e, por isso, na perspectiva de Leach (1983a; 1983b), "anômala" – entre os homens e Deus, o ritual do Círio de Nazaré acaba por criar uma outra personagem que faz a mediação entre os devotos e a santa: a cantora. Nos termos de Leach (1983a; 1983b), creio que a ambiguidade sustentada pela cantora reside no fato de ser uma pecadora que é legitimada, publicamente, para elevar à santa, em forma de música, as preces daqueles devotos. Porém, a legitimação da cantora não se dá sem que antes ocorra um processo de sacralização de sua própria imagem pública, através do qual ela se submeta a uma purificação redentora que a dispa de todos

os aspectos que materializam o desejo carnal, a ambição, a competitividade, a vaidade ou qualquer outro sentimento "terreno". A mesma lógica é necessária para que uma cantora possa intervir – e provocar uma catarse coletiva – como mediadora entre um público católico e um dos grandes líderes religiosos da Igreja (Papa João Paulo II). Isto é, o processo de sacralização da artista é igualmente requerido.

Voltando ao diálogo entre meu trabalho de campo e os postulados de Leach (1983a; 1983b) e DaMatta (1997a [1985]; 1997b [1979]), pode-se inferir que o encontro entre a imagem de uma santa e uma cantora que a homenageia seria, na verdade, um encontro simbólico entre a "Grande-Virgem" e a "Grande-Puta": duas importantes mediadoras entre Deus e os homens e, consequentemente (no caso da cantora), entre os homens e a "esposa" de Deus, mãe de seu filho, Jesus. Se a "santa" (tradicionalmente relacionada ao ambiente da "casa", simbolizado pelo espaço da Igreja) sai às "ruas" – espaço da desordem e do pecado –, inversamente, cria-se um espaço sacralizado (uma espécie de "casa") e elevado – a sacada das instituições financeiras patrocinadoras do Círio de Nazaré, onde as cantoras fazem suas apresentações durante as procissões – para que a "puta"[75] tenha o encontro com a "santa". Vê-se que aquilo que denomino como o processo de sacralização das cantoras seria, nos termos de Victor Turner (1974), o momento de destruição da liminaridade[76] do artista a partir de um rito de passagem (Van Gennep 1978) no qual a personagem pecadora (a cantora) abandona antigos usos e insere-se em um ritual coletivo, buscando determinada legitimidade para representar uma população que clama pelo poder divino[77].

---

[75] Terminologia utilizada aqui, simbolicamente, apenas como categoria analítica, note-se bem.

[76] Victor Turner (1974) considera que figuras como os "profetas" e os "artistas" habitam uma zona de liminaridade que está fora da estrutura social. De acordo com o autor, "os profetas e os artistas tendem a ser pessoas liminares ou marginais, 'fronteiriços' que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com os outros homens, de fato ou na imaginação" (Turner 1974: 155)

[77] É interessante notar como há diversas aproximações entre as figuras da "santa" e da "puta". A composição "Vaca Profana" (Caetano Veloso) possui versos que dizem: "escrevo, assim, minhas palavras na voz de uma mulher sagrada. Vaca profana, põe teus cornos pra fora e acima da manada..." De acordo com o compositor (Veloso 2003), a obra foi feita, em mensagens enigmáticas, para falar da *persona* pública de Gal Costa (intérprete da canção), uma cantora fortemente associada ao erotismo. Também é significativo o fato de que, em 1985, quando já havia lançado o álbum "Profana" (que traz a música em questão), Gal Costa posou nua para uma revista masculina (ver referências bibliográficas). Outro exemplo de como as categorias "santa" e "puta" são mobilizadas, diz respeito a uma polêmica envolvendo a cantora brasileira Sandy (que se notabilizou por ter começado a cantar ainda na infância e por declarar, publicamente, que era virgem, mesmo estando na faixa etária de transição da adolescência para a maioridade legal no Brasil). Supostamente, Sandy, uma cantora associada ao seu aspecto virginal, teria dado uma entrevista em que disse ser "possível sentir prazer anal". A cantora afirma afirma que sua resposta foi descontextualizada pelo jornalista que a entrevistou. Entretanto, sendo verdade ou não, o que

Ainda que a religiosidade católica esteja em foco nesta análise, considero que este processo de sacralização das cantoras atinge outras esferas religiosas. Tal constatação está pautada no fato de que cantoras como Gal Costa, Maria Bethânia, Daniela Mercury e Clara Nunes (fortemente ligadas ao universo afrorreligioso) também investiram em processos de sacralização de suas imagens a partir do uso de elementos visuais do candomblé e da umbanda. Neste processo de sacralização, estas cantoras apropriam-se de vestimentas e adereços relativos aos cultos afrobrasileiros, aliando-os a um repertório que evoca aspectos da mitologia dessas religiões[78]. Além de contribuir para a quebra de alguns dos estigmas que sempre estiveram atrelados a essas formas de religiosidade (Fry 1982), tais cantoras forjam uma identidade para si, vinculando-se a elementos que objetivam a produção de um pertencimento a uma cultura nacional "negra", historicamente marginalizada. Ao contrário de um ideal de pureza e virtude cristã, essas cantoras revestem-se de uma suposta capacidade de lidar com elementos

---

interessa é repercussão que esta entrevista da cantora causou no imaginário popular brasileiro. Avalio que a entrevista de Sandy (publicada em agosto de 2011 na revista Playboy) fazia parte da estratégia de marketing que visava uma mudança de imagem da cantora para que a artista se adequasse, de maneira mais eficiente, à campanha publicitária que estrelava em nome da cerveja "Devassa". Sobre isso, leia mais em:

http://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/956447-especialistas-comentam-declaracao-de-sandy-sobre-sexo-anal.shtml

http://www1.folha.uol.com.br/mercado/883157-por-us-1-milhao-sandy-vira-devassa-em-campanha-de-cerveja.shtml

http://epocanegocios.globo.com/Revista/Common/0,,EMI215180-16418,00-SANDY+E+NOVA+GAROTA+PROPAGANDA+DA+DEVASSA.html

http://economia.estadao.com.br/noticias/economia,sandy-ocupa-lugar-de-paris-hilton-na-devassa,57121,0.htm, http://economia.ig.com.br/empresas/comercioservicos/piadas-sobre-a-sandy-e-devassa-se-espalham-no-twitter/n1238131968605.html.

Em âmbito internacional, é interessante notar como a cantora e compositora Madonna mobilizou essas categorias simbólicas da "santa" e da "puta", interpretando uma canção feito "Like a Virgin" (Billy Steinberg/ Tom Kelly), na qual afirma ser "como uma virgem tocada pela primeira vez" após ter encontrado um grande amor. Madonna ainda protagonizou um *videoclip* para a canção "Like a Prayer" (Madonna/Patrick Leonard), em que aparece dentro de uma igreja católica e sugere ter relacionamento afetivossexual com um santo ("negro") católico. Há muitas outras menções à castidade e ao pecado na obra de Madonna, no entanto, satisfaço-me apenas com esses dois exemplos. É válido ressaltar a ambiguidade contida entre o nome da cantora ("Madonna"), ligado à virgem Maria, e suas *performances* altamente erotizadas ao longo da carreira como artistas.

[78] Ver "Os Doces Bárbaros" (DVD), em que Gal Costa e Maria Bethânia cantam músicas que evocam a mitologia do candomblé. Já em seu primeiro trabalho solo, Daniela Mercury interpretou a canção "Doce Esperança" (Roberto Mendes/ J. Velloso) em que há uma clara evocação da mitologia de Oxum. Ver "Clara Nunes: os musicais do Fantástico da década de 70 e 80", em que Clara Nunes aparece em imagens que simulam rituais afrorreligiosos. Sobre Clara Nunes, ver artigo de Raquel Bakke (2007) em que aborda como os valores de uma determinada religião podem ser vivenciados fora dos locais de culto a partir de sua incorporação na produção de um determinado artista. Para isso, a autora parte do pressuposto de que a MPB foi um campo privilegiado de disseminação de preceitos religiosos do candomblé e da umbanda, dando destaque à atuação de Clara Nunes com uma das principais divulgadoras das afrorreligiões, fora dos locais de culto, a partir da análise de seus materiais fonográficos e iconográficos.

mágicos, com as forças da natureza, com os poderes da sexualidade e com a possibilidade de interferência na realidade através dos encantamentos. De todo modo, exceto pela diferença entre as religiões católica e afrobrasileira, este não deixa de ser um processo de sacralização da imagem pública dessas cantoras, tornando-as porta-vozes (mediadoras) de uma dada religiosidade, revestindo-as dos aspectos necessários para que elas sejam reconhecidas como representantes legítimas de uma forma de manifestação religiosa. O processo de sacralização permite que a cantora – que não é uma sacerdotisa – se constitua como "devota" e como "deusa" simultaneamente, possibilitando, implicitamente e simbolicamente, uma mediação entre o natural e o sobrenatural, entre as limitações da condição humana e os poderes de resolução da feitiçaria.

Retornando à experiência que tivemos durante a procissão do translado de Nossa Senhora de Nazaré, devo mencionar que este processo de sacralização, ao qual a cantora paraense Lucélia Ribeiro se submeteu a fim de que pudesse cantar em homenagem à santa, não se limita às roupas trajadas pelas cantoras em suas respectivas *performances*, ele é um processo mais amplo, que engloba toda a produção visual do espetáculo performático. No caso em questão, durante a apresentação da artista local, uma cascata de luz e uma chuva de papel metalizado caíram sobre o público que estava próximo ao palco. O som dos fogos de artifício, a voz da multidão a cantar, a imagem da santa dentro da berlinda e as luzes que se desenhavam no céu a partir do estouro dos fogos constituíam-se como elementos que potencializavam a sacralização da cantora que homenageava a Virgem de Nazaré.

Apesar de todo o ritual estar centralizado na figura de Nossa Senhora de Nazaré, em certa medida, a cantora e a santa dividiam as atenções do público naquele momento. Obviamente, não pretendo afirmar que a cantora (seja ela qual for) adquire a mesma importância da santa durante a procissão. Afirmar algo de tal natureza seria leviano. No entanto, considero que é interessante pensar, guardadas as devidas proporções, em como, por certos momentos, a cantora é colocada em relativa equivalência à santa na medida em que é elevada – através de sua subida ao palco – à altura da berlinda que carrega a imagem sagrada. E, mesmo que o palco esteja posicionado em altitude mais baixa ou mais alta em relação à berlinda, a cantora e a santa parecem ocupar o mesmo plano espacial, pois ambas estão acima da multidão. Em geral, a imagem da santa para em frente do palco onde se localiza a cantora que a homenageia. Neste momento,

estabelece-se uma conexão visual entre a santa e a cantora, como se ambas estivessem dialogando entre si. Assim, a cantora não se restringe em ser apenas uma devota. De certa forma, ela se constitui como uma espécie de "santa" de menor importância dentro de uma hierarquia celestial, um alguém que está abaixo de Nossa Senhora, mas acima dos devotos.

Talvez fosse mais adequado pensar na cantora como um tipo de sacerdotisa e não como um protótipo de santa. Não tenho solução ideal para este problema. De qualquer forma, sendo "sacerdotisa" ou "santa", a cantora está posicionada em patamar superior em relação aos demais fiéis. É ela quem detém a voz que, de fato, é amplificada para chegar aos ouvidos da santa. Provavelmente isso justifique a divisão das atenções dos romeiros entre a berlinda e o palco, pois era visível o fato de que as câmeras fotográficas e os telefones celulares – que fotografavam ou gravavam cenas do ritual católico – dirigiam-se ora para a santa ora para a cantora, num claro reconhecimento de que a artista possuía um *status* privilegiado naqueles instantes da procissão. Entre uma canção e outra, Lucélia Ribeiro dizia, em voz de comando: "Viva a Nossa Senhora de Nazaré!". Os fiéis respondiam efusivamente: "Vivaa!". A resposta, em coro, dos devotos não era apenas um ato de fé direcionado à Nossa Senhora de Nazaré, era também um ato de reconhecimento da "autoridade" de quem conduzia aquele gesto: a cantora que estava em cima do palco e no mesmo plano espacial da berlinda.

A posição de "autoridade" ocupada pela figura da cantora durante o translado da santa é um sinal de seu poder simbólico diante da massa de devotos. E não seria esta uma outra justificativa para que a cantora fosse denominada como "poderosa"? Se a música pode ser considerada como um sistema simbólico e se "os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados" (Bourdieu 2007b: 9), é possível realmente inferir que, neste caso específico vivenciado no Círio de Nazaré, estamos lidando com um grande ritual onde um conjunto complexo de relações de poder – e de poderes simbólicos – é trazido à baila. Note-se que o entendimento aqui utilizado considera que o "poder simbólico" é, nos termos de Bourdieu (2007b), uma força capaz de construir significados pelas vias da enunciação; é um poder transformador da visão de mundo, da

ação sobre o mundo e do mundo em si; é também uma *performance* discursiva[79]. No que tange os aspectos performativos, "a eficácia do discurso performativo que pretende fazer sobrevir o que ele enuncia no próprio ato de o enunciar é proporcional à autoridade daquele que o enuncia" (Bourdieu 2007b: 116)[80]. Daí a interpretação de que a cantora, quando recebe a resposta em coro dos fieis, tem reconhecida a sua "autoridade", pois criou ou modificou uma realidade a partir de um discurso que foi reproduzido e vivenciado pelos devotos durante a procissão.

Nestes termos, também é possível depreender que as canções cantadas por Lucélia Ribeiro na procissão possuiriam uma "eficácia simbólica", isto é, uma propriedade essencial que mobiliza uma estrutura mitológica e induz a uma transformação interior (Lévi-Strauss 2012 [1958]: 287) – simbolizada pela "cura" de todos os males por meio de uma catarse coletiva, mediada pela música e pelas orações dos devotos.

Findadas as homenagens feitas na sacada do "Banco do País", saímos em direção à Rua Santo Antônio (Figura 6) com intenção de pegar um caminho mais rápido para chegar até a esquina da Av. Presidente Vargas com a Rua Gaspar Vianna e presenciar, à distância, a queima de fogos realizada nas proximidades da Estação das Docas (na Av. Boulevard Castilho França). Após a queima de fogos, fizemos o trajeto inverso para podermos voltar para casa. Estávamos com fome, havia muitos vendedores de comidas típicas nas ruas e eu desejava tomar um tacacá[81], mas não quis incomodar meus companheiros, forçando-os a me esperar, pois desconfiava que eles prefeririam

[79] Vale ressaltar que toda esta dissertação se afina às concepções de poder postuladas por Foucault (1988), ou seja, um poder que produz (não reprime) e é pulverizado em diversas fontes de agência. Bourdieu, por outro lado, concebe o poder de forma polarizada (entre dominantes e dominados), visto que seria monopolizado por uma classe dominante que subjuga uma classe supostamente dominada. Esta não é a concepção de poder na qual acredito. Contudo, neste momento, faço uso apenas da concepção de "poder simbólico", elaborada por Bourdieu (2007b), pelo fato de que estou lidando com a matéria simbólica da música e não com a matéria concreta das relações sociais historicamente construídas. Portanto, utilizo o conceito de "poder simbólico" apenas para avaliar, simbolicamente, uma *performance* e não o peso social, político e econômico das ações. É importante notar que o conceito de "poder simbólico" de Bourdieu (2007b) encontra, de certa maneira, reflexos no conceito de "eficácia simbólica" de Lévi-Strauss (2012 [1958]).

[80] Foi feita uma leve adaptação na grafia das palavras a fim de que seguissem a escrita adotada no Brasil, sobretudo após o atual acordo ortográfico vigente. Assim, a palavra "acto" (da tradução portuguesa) foi substituída pela palavra "ato".

[81] Prato de origem indígena, típico da culinária paraense, que consiste numa espécie de "sopa" feita à base de tucupi (caldo extraído da prensa da mandioca durante o processo de produção de farinha). Ao tucupi são acrescidos a goma de tapioca (que serve para manter a temperatura da iguaria aquecida), camarões e folhas de jambu (planta regional, utilizada em vários pratos da culinária local, cuja característica é adormecer os lábios de quem a mastiga).

fazer um lanche em lugar mais afastado daquela profusão de pessoas. Porém, paramos, para comprar castanhas-do-Pará, na confluência entre a Av. Presidente Vargas e a Rua Carlos Gomes (Figura 6), próximo de onde ocorria a Festa da Chiquita[82]. Comemos as castanhas e decidimos não ficar para acompanhar o restante da Festa da Chiquita. Enquanto voltávamos para o prédio de meus interlocutores, notei que *Pirata* olhava fixamente para um homem alto, negro, relativamente musculoso, vestido apenas com uma bermuda e que aparentava vender bebidas na rua. *Pirata* exclamou:

> (PIRATA) – Um "negão" é um "negão"! [exclamou, olhando o homem "negro" de cima a baixo]
> (RAFAEL) – Eu não sabia que tu gostavas de homens "negros". Lembras que me disseste que gostavas mais de meninos "branquinhos", meio "femininos"?
> (PIRATA) – Ah! Mas com um "negão" rola aquele fetiche de que todo "negão" tem pauzão. Isso me excita! Mas eu sou super frouxo pra essas coisas! Não tenho coragem de encarar, não! É só um fetiche mesmo! Essa coisa de gostar de "negão" só serve pra bater punheta mesmo! Mas na hora "h" eu não tenho coragem!
> (RAFAEL) – Pois é, eu me lembro que tu me falaste que gostavas dos [meninos] "branquinhos"...
> (PIRATA) – É assim: na fantasia, eu até gosto de "negão" por causa daquele fetiche do pau grande, do bundão, da "pegada" forte... Mas pra namorar, conquistar... eu prefiro um menino "branquinho", frágil, que aparente precisar de cuidados...
> (RAFAEL) – E tu, *Tamba-tajá*, também tem fantasia [sexual] com "negão"? [sic]
> (TAMBA-TAJÁ) – Eu não! Não me atrai! Mas, sabe, eu tenho uma fantasia que ainda não realizei: transar com um japonês! É. Eu tenho vontade de transar com um japonês. Sei lá, acho que deve ser interessante!
> (CLARA) – Ah, Rafael! Esses dois são uma loucura! Ainda bem que eu já me acostumei [risos]

As observações feitas por *Pirata* induzem a considerar que ele avalia o homem "negro" como um sujeito atraente para possíveis vínculos sexuais (mesmo que não concretizados), ao passo que o homem "branco" figuraria como um sujeito interessante sob o ponto de vista da afetividade. Tal posicionamento ratifica as reflexões elaboradas por Laura Moutinho (2004a) no que diz respeito ao *status* prestigioso do homem

[82] A Festa da Chiquita é um evento profano, voltado para o público homossexual, que integra os festejos do Círio de Nazaré, ocorrendo na noite da transladação, logo após a passagem da imagem de Nossa Senhora de Nazaré pela Praça da República. O evento consiste em um *show* (criado, organizado e apresentado pelo cantor Elói Iglesias) com diversas atrações culturais da região. Entretanto, o principal atrativo são os *shows* de transformistas e *drag queens*, além da tradicional premiação que dá um troféu (o Veado de Ouro) à personalidade paraense que fez grandes realizações consideradas importantes para o público homossexual de Belém. Para saber mais sobre a Festa da Chiquita, ler Silva Filho (2011). Há ainda um documentário, dirigido por Priscilla Brasil, intitulado "As filhas da Chiquita". Ver vídeo disponível em: http://youtu.be/7Cu_mt2SXBc

"negro" na esfera erótica em oposição ao *status* prestigioso do homem "branco" na esfera cotidiana. A partir de interpretação dos discursos de seus interlocutores, a autora concluiu que "as narrativas apresentadas reiteram, por oposição, que no mercado erótico-afetivo a 'cor negra' aparece como um elemento de prestígio, posto que denota sensualidade" (Moutinho 2004a: 348)[83]. Sua etnografia demonstra que, se na esfera cotidiana o "homem branco" aparece como um sujeito modelar (ou como uma espécie de significante), na esfera erótico-afetiva, "os atributos do 'homem branco' são definidos pelo que o 'homem negro' possui e aquele não possui" (Moutinho 2004a: 326). Isso ocorre pelo fato de que um determinado imaginário social persiste em expressar que

> há uma ideia geral de brasilidade vinculada à miscigenação. O significado cultural que se lhe atribui e valoriza é seu caráter "universalista" e "inclusivo" (que não exclui a discriminação), mas trata-se do sentido latino-americano atribuído historicamente à mestiçagem. No Brasil, pelo menos, o elemento de prestígio (universalizante e homogeneizador) é a tez "morena", a sensualidade, o calor do clima que se sobrepõe ao calor das relações humanas – o oposto, por exemplo, das representações sobre os europeus: frios, distantes, mas seduzidos pelo calor e sensualismo dos trópicos (Moutinho, 2004b: 87)

Dessa forma, a autora ainda afirma que

> é possível sustentar que o binômio "atividade/passividade" e seu correlato "dominação/submissão" aludem, ainda, na esfera das representações sexuais e eróticas, a um outro tipo de relação hierárquica (ou de superioridade): a da "raça negra" sobre a "branca" (Moutinho 2004a: 352)

Nestes termos, o depoimento de meu interlocutor, *Pirata*, parece ecoar certas vozes ouvidas na etnografia de Moutinho (2004a) quando, em ambas as pesquisas, surgem comentários que ressaltam o potencial erótico do ser "negro". No caso de minha pesquisa, *Pirata* reconhece uma força viril supostamente vinculada ao homem "negro" em oposição à fragilidade e à necessidade de cuidados supostamente vinculadas ao

[83] As conclusões compartilhadas pela autora referem-se à interpretação feita das narrativas colhidas durante seu trabalho de campo, a partir de pontos de vista especificamente ligados aos interlocutores (casais inter-raciais) com quem conviveu durante a pesquisa. No entanto, as representações sobre o potencial erótico supostamente vinculado ao fator raça/ "cor" são variantes, embora esse imaginário da hiper sexualidade "negra", muito bem identificado por Moutinho (2004a) em sua etnografia, persista na grande maioria das representações sociais acionadas para avaliar, racialmente, a sexualidade de pessoas "negras" em comparação à sexualidade de pessoas "brancas".

homem "branco". Suas palavras revelam, implicitamente, a impossibilidade de ser "ativo", "dominar" ou mesmo "cuidar" de um homem "negro", que, por sua vez, seria o ser dominante da relação, isto é, aquele que não apresenta fragilidades ou "feminilidades" em nenhum aspecto de sua vida social. A fala de *Pirata* deixa entrever certo medo de uma "dominação", exercida através de uma provável brutalidade sexual que poderia ser cometida pelo homem "negro" quando, em tese, mantivesse relações sexuais com ele. Por isso, a possibilidade de obter relações sexuais com um homem "negro" é alocada no plano do fetiche (consubstanciado na masturbação) enquanto a concretização tanto de suas relações sexuais quanto afetivas é destinada aos homens "branquinhos", "frágeis" e "que necessitam de cuidados". Percebe-se que a narrativa de *Pirata* transparece o imaginário hierárquico de que, na esfera erótica, a "raça negra" seria dominante, ao passo que a "raça branca" exerceria dominância na esfera da afetividade e da legitimidade dos relacionamentos. Portanto, relacionar-se com um homem "branco" representaria, para *Pirata*, a possibilidade de manter relativo "domínio" – materializado pela manipulação do ato de cuidar do outro – sobre seu companheiro ou, pelo menos, a chance de empreender uma relação mais igualitária entre as partes envolvidas.

Após a conversa sobre fantasias sexuais pautadas em aspectos físicos relativos à raça/"cor", continuamos nossa caminhada falando acerca das noites em que *Tamba-tajá*, *Pirata* e Clara frequentavam as boates *gays* de Belém. De acordo com meus interlocutores, "as bichas ficavam com ódio de Clara na boate" porque, mesmo estando dentro de uma boate *gay*, "ela [Clara] conseguia *pegar*[84] os bofes mais lindos e heteros[sexuais]". Esse diálogo despretensioso revelou que, na interpretação de meus interlocutores, o fato de um homem frequentar uma boate voltada para o público *gay* não significa que ele seja homossexual. Sendo assim, o ódio das "bichas" ao constatarem que Clara sempre "pegava" os homens mais "desejáveis", "lindos" e "heterossexuais" da boate pode ser interpretado como um sinal de que, entre os *gays* de Belém, há uma busca pelo "homem de verdade", aquele que, apesar de frequentar espaços destinados ao mercado GLS e possivelmente manter furtivas relações sexuais com outros homens, não perde sua masculinidade nem é completamente percebido (ou classificado) como "*gay*".

---

[84] Significa que Clara conseguia ter um relacionamento físicoafetivo fugaz com alguns homens que conhecia na boate *gay* que frequentava com seus amigos.

Sobre esse aspecto, é válido ressaltar o ensaio pioneiro em que Fry (1982), a partir de trabalho de campo realizado em Belém, problematiza a construção de categorias que servem para designar a experiência social da homossexualidade. O autor elabora um esquema gradativo de como a homossexualidade foi (e talvez ainda seja) historicamente compreendida a partir de representações sociais. Conforme expõe seus argumentos, Fry (1982) demonstra que as categorias utilizadas para o entendimento da homossexualidade foram, gradativamente, modificadas em seu aspecto hierárquico para transformarem-se em um sistema mais igualitário de organização da experiência homossexual.

Assim, dentro desse esquema de categorias, existem possibilidades múltiplas de absorção da experiência sexual dos indivíduos. Admite-se, portanto, homens que mantêm relações sexuais com outros homens, mas que não perdem sua masculinidade devido ao exercício de um papel sexual considerado "ativo" na relação sexual. Por outro lado, o esquema de Fry (1982) vislumbra a construção histórica de um sistema mais igualitário de compreensão da homossexualidade, mobilizado pela produção da categoria "entendido". Para o autor, o surgimento, nos fins da década de 1960, do sujeito "entendido" (que possuiria *status* de simetria na hierarquia das relações sexuais) é identificado como uma interferência das classes média e alta na criação de novas identidades sexuais masculinas. Nesta lógica, o indivíduo "entendido" desestabilizaria a rigidez hierárquica que recobre as ideias de "atividade" (superioridade/masculinidade) e "passividade" (inferioridade/feminilidade), pois ele "é definido como um personagem que tem uma certa liberdade no que diz respeito ao seu papel de gênero e à sua "atividade" ou "passividade" (Fry 1982: 93).

Entretanto, apesar de oferecer a possibilidade de uma compreensão menos hierárquica da sexualidade, o esquema igualitário colocado em pauta por Fry (1982) parece ser útil, em plenitude, apenas para o manejo público de uma identidade assumidamente homossexual, não funcionando plenamente em alguns contextos ou situações, sobretudo no campo das práticas sexuais, onde, de acordo com o diálogo que tive com meus interlocutores, as "bichas" alimentam a procura por um "homem mesmo", um "homem de verdade", preferencialmente, um homem heterossexual disposto a ter uma relação sexual fortuita com um homem *gay*. Tal constatação ganha materialidade a partir do momento em que uma figura feminina – uma "mulher de verdade" representada, aqui, pela presença de minha interlocutora Clara – se insere no

contexto de uma boate *gay* e "pega" os homens mais "lindos" e "heterossexuais", despertando o "ódio" na maioria das "bichas" que freqüentam aquele espaço de sociabilidade[85].

Após nossa longa caminhada, voltamos para o prédio de *Tamba-tajá* e *Pirata* e, em seguida, pegamos nossos carros (o meu e o de *Pirata*) para irmos a uma lanchonete. Conversamos animadamente e, após comermos nossos sanduíches, nos despedimos. *Tamba-tajá* e Clara foram levados embora por *Pirata*. Segui sozinho para minha casa, exausto.

Esta experiência na procissão do translado de Nossa Senhora de Nazaré suscitou efeitos inesperados. Minha intenção inicial era colher dados que pudessem esclarecer pontos relativos à construção, feita pelos fãs, a partir de informações imagéticas fornecidas por suas artistas preferidas, dessas cantoras como "deusas". De fato, a experiência em campo, pelas ruas de Belém e durante a maior procissão católica do mundo (o Círio de Nazaré), possibilitou uma reflexão sobre o que denominei como processo de sacralização vivenciado por cantoras que vinculam suas imagens públicas a algum tipo de religiosidade – seja ela católica, afrorreligiosa ou pertencente a outras ramificações de crença espiritual. Entretanto, durante essa imersão etnográfica, fui levado a pensar em outros temas transversais que estavam entrelaçados ao ritual religioso. Em momentos diversos, meus interlocutores davam pistas acerca de como lidam com tensores libidinais que moldam seus desejos sexuais, como avaliam *performances* de gênero e, finalmente, como lançam mão de formas de agenciar suas próprias *performances* de gênero nos ambientes de interação homossexual que freqüentam. Ao refletir sobre minha própria experiência em campo, durante alguns meses de imersão etnográfica e na tentativa de entabular um convívio mais próximo com meus interlocutores, concordo com a afirmativa de que

[85] A etnografia de Oliveira (2006) oferece uma importante abordagem de como os aspectos performáticos do gênero são reiterados para que os sujeitos assumam posições de valoração nas hierarquias do mercado das relações afetivossexuais em uma boate na periferia do Rio de Janeiro. O autor demonstra o processo de valorização da figura do "homem de verdade" e identifica que, para os interlocutores de sua pesquisa, a "feminilidade" é uma "essência" que se materializaria, aos poucos, nos corpos de quem tenha essa "natureza" "feminina". Nestes termos, um "homem de verdade" não consegue fingir uma "feminilidade", não se "feminiliza" ocasionalmente, pois o peso da "feminilização" dos corpos e dos gestos é irrevogável, depreciando o valor dos indivíduos na esfera dos intercâmbios sexuais (Oliveira 2006: 47-48). Sendo assim, se a "feminilidade" de alguns homossexuais é vista como uma "natureza" interior com a qual se nasce (e que se manifesta, espontaneamente, ao longo do tempo), a "masculinidade", por contraste, seria uma condição de gênero que precisa ser reiterada por aqueles que não desejam ter seus *status* de "macho" deteriorados. Dessa forma, o sujeito *gay*, homossexual, entendido, bicha ou passiva não necessita de uma reiteração performática tão intensa quanto o sujeito "homem de verdade" (Oliveira 2006: 56).

> é por uma razão profunda, ligada à própria natureza da disciplina e ao caráter distintivo de seu objeto, que o antropólogo precisa da experiência do campo. Para ele, ela não é nem um objetivo de sua profissão nem um aperfeiçoamento de sua cultura, nem uma aprendizagem técnica. Ela representa um momento crucial de sua educação, antes do qual ele pode possuir conhecimentos esparsos, que nunca formam um todo, e somente depois do qual esses conhecimentos irão "aglutinar-se" num conjunto orgânico e adquirir repentinamente um sentido que antes lhe faltava (Lévi-Strauss 2012 [1958]: 529)

Nestes termos, a experiência opera uma transformação em que somos capazes de perceber, na prática, que não é possível cristalizar (ou ao menos conduzir) o campo para os fins que desejamos. A riqueza de fatos e sua variedade intrínseca me colocavam diante de muitos elementos desejáveis para esta abordagem que faço sobre o imaginário construído em torno das cantoras de Música Popular Brasileira. As falas e as práticas dos interlocutores me lançavam diante de múltiplos aspectos para os quais eu não tinha um direcionamento exato. Contudo, estas falas e práticas pareciam querer me dizer, em seus próprios termos, que

> para entender a cultura do ponto de vista do sujeito que fala, atua e pensa, o antropólogo precisa se valer tanto da representação quanto da ação, esta também reprodutora e transformadora a um só tempo. Um "nativo" também dialoga com outro "nativo" e é na interação entre eles que o antropólogo pode observar a eficácia de certas idéias, a recorrência de padrões ou mapas para a ação, bem como o processo mesmo de contínua transformação da cultura. É esta fala na ação que lhe permite captar o rotineiro, o decisivo e o conflitivo, o que tem a forma e o que não tem, o oficial e o espontâneo, o público e o privado (Zaluar 1986: 122)

Talvez por isso, em meio a um fragmento de texto em que tento discutir aspectos relativos à sacralização das cantoras, apareçam discursos que falam de desejos, elementos raciais e outros fatores constituintes das identidades descentralizadas dos sujeitos contemporâneos com quem lidei ao longo da experiência etnográfica. Provavelmente, esta seja a característica primordial desta "música" que ainda estou ousando compor no decorrer destas páginas. Uma harmonia "dissonante", que alinhava, num mesmo tecido, autores tão díspares à serviço de uma discussão que, por vezes, se faz inesperada.

Maravilhosa como assim?

Um dos termos mais problemáticos encontrados ao longo de meu trabalho de campo foi a palavra "maravilhosa". Para este qualificador adianto que quase não tenho observações a fazer, pois ele sempre aparecia como consequência de outros atributos relativos ao "poder" e à "divindade" dessas artistas. Assim, a palavra "maravilhosa" sempre figurava como uma consequência de outros fatores e não como causa deles. Frequentemente, o termo era substituído por "*glamourosa*", "incrível", "fabulosa", "sublime". Em grande parte, estas noções acabam por se confundir com as outras noções de "poder" e "divindade" discutidas aqui nestas páginas. Na verdade, creio que estas três ideias de "poder", "divindade" e "*glamour*" sejam inseparáveis, podendo apenas ser desvencilhadas dentro de uma estratégia analítica para a produção de um texto acadêmico.

O que seria, então, uma cantora "maravilhosa"? Com base em todos os depoimentos colhidos e na convivência que tive com meus interlocutores, o termo "maravilhosa" designa uma artista que possui uma inegável qualidade musical, aliada aos sucessos financeiro, de público e de crítica. Neste caso, a noção de "*glamour*" está conectada, sobretudo, a um sucesso financeiro que permita que estas cantoras sejam consideradas "ricas" e tenham acesso aos estratos economicamente mais elevados da sociedade. Por outro lado, o "*glamour*" também estaria associado à inteligência dessas cantoras como mulheres, como sujeitos políticos que se posicionam frente às discussões sociais vigentes. É possível considerar ainda que, em relação aos seus respectivos posicionamentos diante de diversas correntes estéticas da música, essas artistas possam ou não ser consideradas como "maravilhosas", conectadas ou desconectadas a ideais de vanguardismo, vinculadas ou desligadas de formas mais respeitáveis de se produzir música etc.

É interessante notar como o termo "maravilhosa" aparece na etnografia de Guimarães (2004 [1977]). A autora reflete sobre as mulheres frequentemente "idolatradas" pelos homossexuais. Dentre elas, aparece a figura da cantora Wanderléa. Então, Guimarães (2004 [1977]) utiliza a categoria "maravilhosa" como sendo a

designação pela qual os homossexuais, da rede de sociabilidade pesquisada por ela, se referiam às suas cantoras. Em suas reflexões, a antropóloga afirma que

> a mulher tida como "maravilhosa" é aquela de muito sucesso público, citada nas colunas sociais, uma estrela do *show business*, ambas distantes e idealizadas. Em 1975, época em que Wanderléa foi declarada a "Rainha das Bichas", seu show foi muito comentado por estes indivíduos, considerado "um espetáculo incrível, com a plateia desvairada, gritando, empolgadíssima, de bichas muito loucas". Perguntei, na ocasião, por que teria sido escolhida uma mulher e não um homem, como Mick Jagger, Alice Cooper, Ney Matogrosso e outros. A resposta, depois de uma certa hesitação, foi que "esses ídolos são de todos, Wanderléa é exclusiva". Observei também que espetáculos públicos (teatros, cinema, shows, desfiles e bailes) que focalizam direta ou indiretamente o homossexual (efeminado) despertam-lhes muito interesse. Como não me foi possível aprofundar este aspecto, isto é, a apropriação do homossexual pela indústria cultural, apenas registro esse fato social como significativo para estudos futuros (Guimarães 2004 [1977]: 97).

Como se pode notar, o termo "maravilhosa" aparece como uma definição fugidia, ora associada a um conjunto de fatores ora a outros conceitos. Entretanto, com a ajuda das reflexões e Guimarães (2004 [1977]), pode-se inferir que esta palavra – estritamente relacionada à noção de "*glamour*" – parece atrelada à repercussão que o trabalho destas cantoras pode ter, fazendo com que estas cantoras transcendam o âmbito musical e passem a ser requisitadas em lugares públicos, sendo, inclusive, citadas em colunas sociais. Por outro lado, a condição de "diva" explorada anteriormente exige certo isolamento e estratégias de delimitação dessa condição. Dessa forma, cantoras como, por exemplo, Maria Bethânia investem nas estratégias de não dar entrevistas, de aparecer raramente em programas de TV especializados em músicas mais elitizadas ou de aceitar convites para serem entrevistadas em canais de TV por assinatura.

Ainda assim, o termo "maravilhosa" esconde em si a capacidade que essas cantoras possuem de fazer sonhar, de instaurar a fantasia diante dos olhos de seus fãs, de enaltecer os sentimentos mais ilusórios e criar uma realidade fanstasiosa em torno de si. O maravilhoso é, nestes termos, uma propriedade de encantamento. Assim, "o maravilhoso é a face noturna da existência, é o universo do sonho e da magia que procedam ambos a transformações e metamorfoses (a alquimia das coisas e dos seres) que seriam absolutamente impossíveis na vida cotidiana" (Laplantine e Trindade 2003 [1996]: 30-31). Por isso, o "maravilhoso" causa "maravilhamento", provoca ilusões sobre as quais se tem consciência de que são ilusões, mas, no entanto, deseja-se vivê-

las, experimentá-las como uma vivência necessária à trajetória pessoal/social dos sujeitos em seus contextos de interação.

Todos estes elementos guardam em si algum aspecto que denote o qualificador "maravilhosa". Acredito que os depoimentos de meus interlocutores sejam suficientes para que se possa depreender que estas noções de "*glamour*" e "maravilhamento" estão subjacentes em muitas falas que se dedicam a explicar o que é "poder" ou "divindade". Em outra hipótese, eu talvez não tenha conseguido captar nuances mais profundas atribuídas a este qualificador, o que me exigiria mais tempo em campo, mais convivência com estes ou mais interlocutores. Entretanto, sem ter condições de aprofundar uma discussão que acredito já estar contemplada nos tópicos anteriores, estas seriam as conclusões sobre noções "poderosas", "divinas" e "maravilhosas" que, por ora, tenho a apresentar.

3

|“Quero ficar no teu corpo feito tatuagem”|

Nunca imaginei que uma frase fosse reverberar com tal intensidade em minha consciência quanto a frase dita por *Fatal*. Enquanto conversávamos sobre as prováveis motivações que aproximariam determinadas cantoras da chamada "Música Popular Brasileira" de um público homossexual, senti-me estimulado a perguntar a *Fatal* se ele, a partir de sua experiência como fã de Gal Costa e como homossexual, acreditava que a sexualidade poderia marcar diferenças entre o modo de ser fã de pessoas homo ou heterossexuais. Dirigindo-me a ele de maneira mais direta, indaguei:

> (RAFAEL) – Você acha que existem diferenças entre o fã *gay* e o não *gay*?
> (FATAL) – Eu acho que tem porque o fã *gay*... Eu acho que o fã *gay*... ele se imagina, ele se transporta para o corpo da cantora ou a cantora se transporta para o corpo dele. Ele vive aquele momento "eu sou a Gal" [...]

De imediato, a hipótese levantada por *Fatal* evoca uma percepção direcionada ao entrecruzamento de aspectos relativos à *performance* cênica dessas cantoras e aspectos relativos à performatividade de gênero de seus fãs homossexuais. Talvez essa seria a imbricação que mais tenha me inquietado durante a imersão etnográfica: a tentativa de compreender as formas pelas quais as corporalidades de fãs (homens e homossexuais) e ídolos (mulheres e cantoras), de algum modo, se entrecruzam, interferindo, inclusive, na percepção que esses fãs possuem de suas masculinidades. Se por um lado a opinião de *Fatal* traz à tona questões pertinentes à discussão da performatividade de gênero, por outro, também pode promover certa essencialização do homem homossexual como um sujeito que possui, compulsoriamente, uma inclinação "natural" para a "feminilidade" ou para o universo daquilo que é socialmente convencionado como "feminino". No entanto, a partir dos diálogos que empreendi com os interlocutores desta pesquisa, tenho a impressão de que, na verdade, a materialização dos "sexos" pelas vias da performatividade de gênero se dá através de um complexo campo de negociações, entre "masculinidades" e "feminilidades"[86], que se inscreve nos corpos.

Fatal utiliza uma metáfora que sugere as ideias de "transferência", "transporte", "deslocamento" para um corpo (ou corporalidade) "exterior", que está para fora do sujeito e que, por ocupar o espaço da exterioridade, representa uma alteridade apenas

[86] O uso de aspas nas palavras "masculinidades" e "feminilidades" serve para destacar o caráter construcionista das demarcações daquilo que é socialmente considerado como masculino ou feminino, evidenciando sua variabilidade de acordo com a sociedade e a época em que essas demarcações são analisadas. Sendo assim, as aspas serão utilizadas, contextualmente, sempre que surgirem termos derivados de "masculino" ou "feminino".

momentaneamente alcançável, como num processo de possessão, ativado, neste caso, pelo que *Fatal* denomina como "imaginação", ou seja, aquele instante em que o fã "se imagina", em que "ele vive aquele momento 'eu sou a Gal'".

Antes de adentrar plenamente na discussão que pretendo travar, devo esclarecer que os termos "*performance*" e "performatividade" são utilizados neste trabalho a partir da perspectiva em que Brickell (2003) nos ajuda a compreender a distinção entre a forma com que teóricos como Goffman (2002) utilizam a palavra "*performance*" e autores como Butler (2010) utilizam o termo "performatividade". Para Brickell (2003),

> Butler é comumente incompreendida como se estivesse argumentando que a performatividade envolve sujeitos realizando representações generificadas, no entanto, sua performatividade se baseia na repetição de normas através da linguagem. A performatividade é, predominantemente, um processo de invocação ao sujeito, não uma *performance* feita por um sujeito (Brickel 2003: 165-166)[87]

Teóricos como Goffman (2002) desenvolvem o conceito de *performance* (ou representação) num sentido mais "teatral", ou seja, que considera que os sujeitos desenvolvem uma atuação performática particular a partir de seu contexto de interação cotidiano com outros sujeitos. Essas nuances de diferenciação entre Goffman e Butler são elencadas por Brickell (2003) no sentido de clarificar a distinção entre dois conceitos que, em alguns aspectos, tornam-se similares. Porém, enquanto para Goffman (2002) a *performance* é concebida como uma atuação performática em um contexto de interação social, para Butler (2010b), a performatividade se dá no plano da construção discursiva e pode ser citada corporalmente através de atos que não são necessariamente ensaiados, mas produzidos pelas relações de poder que constrangem os indivíduos a buscarem a assunção aos seus sexos através da reiteração dessas normas discursivas (Butler 2002; 2010a; 2010b; Salih 2012).

Anos mais tarde e com preocupação semelhante à de Brickell (2003), Miskolci e Pelúcio (2007) conceituam "performatividade" sob a ótica de Butler (2002) no intuito de diferenciá-la do conceito de "performance", descartando a hipótese de existência de sujeitos voluntaristas que encenam o gênero. Para os autores,

> as normas reguladoras do sexo são performativas no sentido de reiterarem práticas já reguladas, materializando-as nos corpos, marcando o sexo, exigindo práticas mediante as quais se produz uma "generificação". Não se trata, portanto, de uma escolha, mas de uma coibição, ainda que esta não se

[87] Livre tradução minha a partir do texto original publicado em inglês.

> faça sentir como tal. Daí seu efeito a-histórico que faz desse conjunto de imposições algo aparentemente "natural" (Miskolci e Pelúcio 2007: 258).

Para os efeitos deste trabalho, utilizo a palavra "*performance*" referindo-me a comportamentos, atos e expressões pessoais usadas, individualmente, pelos sujeitos em seus cotidianos de interação com outras pessoas. Em contrapartida, utilizo o termo "performatividade" como um marcador que sinaliza o processo contínuo de construção de "masculinidades" e "feminilidades", corporificadas pelos sujeitos e baseadas na adoção, rejeição ou ressignificação das normas prescritas aos gêneros pelas relações de poder.

Partindo de um diálogo com as contribuições deixadas por Mauss (2003a [1935]) para a compreensão das técnicas corporais utilizadas por sujeitos imersos em seus grupos sociais, tentei vislumbrar uma forma de chegar a um entendimento em que a *performance* musical fosse tanto percebida em sua característica não-cotidiana de expressão corporal quanto como um conjunto de técnicas corporais que pode ser adaptado ao cotidiano performático dos corpos de pessoas não-artistas como, por exemplo, os fãs. Durante o trabalho de campo, a participação (ou interferência) das cantoras na dimensão cotidiana da vida desses fãs homossexuais emergia com muita força, revelando-se em seus discursos, apontando a trajetória afetiva desses sujeitos e, por fim, apresentando um alto grau de proximidade entre fã e ídolo ao nível do gesto.

Na intenção de captar esses lapsos de gestualidades que denunciariam a importância dessas cantoras para a vida desses fãs, tudo indicava que minhas atenções deveriam estar voltadas para as sutilezas de suas vidas cotidianas. Isso significa dizer que meu olhar deveria voltar-se para aquilo que é, geralmente, quase imperceptível e que consiste no percurso gestual de uma ação física. Esta constatação é representativa de um ponto de afinidade que encontrei entre minha pesquisa e o trabalho de Mauss (2003a [1935]): a problematização do uso de técnicas corporais na vida cotidiana de um determinado conjunto de pessoas com vistas à compreensão de uma realidade social. Minha insistência no emprego da expressão "vida cotidiana" evidencia as intenções de perceber o gesto corriqueiro, despreocupado, automatizado – mesmo que essa automatização tenha sido fruto de um processo em que a gestualidade foi artificialmente ensaiada. Neste sentido, a análise de Mauss (2003a [1935]) acerca das técnicas corporais como um produto materializado no corpo e somente analisável sob um ponto de vista que considere a perspectiva do "homem total" – moldado em sua gestualidade a partir de uma combinação de aspectos físicos, psicológicos e sociológicos –, foi o eco

mais audível que pude encontrar para me auxiliar a pensar nesta dimensão gestual cotidiana que compõe o trânsito dos corpos desses fãs homossexuais.

Ora, se para esses fãs o adjetivo "poderosa" é o que mais frequentemente expressa as qualidades atribuídas, por eles, aos seus ídolos e se – como demonstrou o trabalho de campo – esse "poder" das cantoras está diretamente vinculado às suas corporalidades e gestualidades – que podem ser interpretadas aqui como "discursos performáticos" (Noleto 2011) –, de alguma forma, esses fãs revelam uma busca por certa aproximação (e até apropriação) dessas corporalidades no intuito de atrair esse "poder" para si e construir a própria fluência de suas gestualidades.

Entretanto, essa tentativa de aproximação entre fãs homossexuais e cantoras pelas vias do gesto não é uma regra sem múltiplas exceções e matizes. Para alguns fãs, o gosto por cantoras somado às suas homossexualidades não forma uma equação em que imaginar-se como o ídolo ou, mais precisamente, imaginar-se como uma mulher será o resultado final obtido ou desejado. A "feminilidade" da cantora, neste caso, aparece como uma característica que é apenas admirada, mas que não precisa ser adquirida, compulsoriamente, pelas vias da imitação, da transformação.

Atrevido seria um dos exemplos de fãs que avaliam não perceber nenhuma proximidade gestual entre ele e sua cantora predileta, Fafá de Belém.

> (RAFAEL) – A Fafá [de Belém] já influenciou em algum aspecto da tua vida? Em alguma coisa que tu decidiste? Já pensaste em fazer algo por influência dela? Houve alguma atitude que tu sentes que teve alguma coisa da Fafá, assim, por trás?
> (ATREVIDO) – Eu gosto muito de achar graça!
> (RAFAEL) – Achar graça? [risos] Mas a tua risada é parecida com a dela [Fafá de Belém]?
> (ATREVIDO) – Não, não é. [respondeu, sério, interrompendo minha pergunta]. É diferente. Nem pode, né? [gargalhadas de ambos].
> (RAFAEL) – Tem algum gesto da Fafá, algum comportamento, alguma palavra, alguma coisa que a Fafá faça e que tu utilizes na tua vida?
> (ATREVIDO) – Nada. Não tem nada. Eu acho que ela [Fafá de Belém] perde o amigo, mas não perde a piada. Igual a mim. Mas os trejeitos, o jeito, não. Não tenho nada dela na minha vida.
> (RAFAEL) – Na tua casa, na tua intimidade, trancado no teu quarto, como tu ouves a Fafá? Tu escutas a Fafá? Cantas junto com a Fafá? Dublas a Fafá? Como tu realmente ouves a Fafá?
> (ATREVIDO) – Eu gosto de ouvir quando eu tô deitado numa rede, me embalando. Então, a música transporta, né? Eu escuto, mas não necessariamente me vejo no lugar dela [Fafá de Belém] cantando, não. Eu gosto de ser homem, do gênero homem. Eu nunca tive vontade de ser mulher. Eu gosto mesmo, eu adoro ser homem, entendeu? Eu não tenho essa coisa... [não conclui a frase]. Porque tem muito *gay* que realmente tem problema, que gostaria de ser mulher, que faz trejeito e coisa e tal... Mas eu não. Eu gosto de ser homem! Eu gosto tanto de ser homem que eu gosto de homem. [gargalhadas de ambos] Gosto do gênero mesmo. [risos] Mas eu escuto [a

> Fafá de Belém], me transporta no tempo, pra uma situação ou um relacionamento que tem a ver com uma música... Ou então, me transporta pra ela [Fafá de Belém] mesma, eu gosto de lembrar dela.

O discurso de *Atrevido* deixa entrever, dentre outros aspectos, a sua constatação de que há certas limitações que circunscrevem normas de performatividade aos gêneros. A partir da análise de sua fala, é possível perceber que cantar com ou cantar como a cantora seria trazer para si uma "feminilidade" provocadora de uma ruptura indesejável com as normas que conferem inteligibilidade ao seu gênero, autoidentificado como masculino. Ao informar que sua risada "não pode" ser igual (ou parecida) com a de Fafá de Belém, *Atrevido* expõe, implicitamente, que a gestualidade é fator, discursivo e corporal, de peso na denúncia de uma descontinuidade entre as suas próprias práticas corporais cotidianas e as regras sociais delimitadoras de padrões de "masculinidade". Em outras palavras, a preocupação de *Atrevido* seria afirmar que ser homossexual não pressupõe uma "feminilização" dos corpos nem dos gestos.

Sob este mesmo prisma, *Atrevido* transparece sua percepção de que o ato de fazer "trejeitos" considerados "femininos" seria um indício de algum "problema" do qual "sofreriam" muitos *gays*. Em sua concepção, a simulação do "feminino" é algo irrealizável, mesmo que esteja sob a proteção de um ambiente fechado no qual não estivesse sendo observado por outras pessoas. Assim, pode-se dizer que a "feminilização" desencadeada pela apropriação da gestualidade da cantora seria um fator que contribuiria para deslocá-lo de seu gênero, afastando-o de um padrão de "masculinidade" que o agrada. Finalmente, em sua elaboração, *Atrevido* deixa claro que gosta de "ser homem", evidenciando que sua identificação com a "masculinidade" se estende ao próprio desejo sexual, isto é, considera-se um homem, que preza por certos códigos corporais "masculinos", cujo desejo sexual é também orientado para outros homens que também cultivem essa "masculinidade" na construção de suas *performances* corporais cotidianas.

Estimulado por esse e por outros depoimentos colhidos durante o trabalho de campo, creio que seria oportuno discutir sobre estas supostas "feminilidades" e "masculinidades" que se inscrevem nos corpos e que, para Judith Butler (2010b), são compreendidas como "normas regulatórias" constantemente reiteradas através de um processo citacional no qual o ato de citar significa corporificar convenções discursivas daquilo que, socialmente, se considera como "masculino" e "feminino". O empreendimento desse processo citacional acarretaria a construção do que Butler

(2010b) denomina como performatividade de gênero, uma conduta que materializaria, dessa forma, o "sexo" nos sujeitos, fazendo emergir, consequentemente, os sujeitos do "sexo". Neste sentido, a autora compreende que

> o "sexo" é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o "alguém" simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural (Butler 2010b: 154-155).

Ao contrário de *Atrevido*, o discurso de *Fatal* revela outras possibilidades de negociação com tais normas performativas que materializam os "sexos".

> (FATAL) – A Gal [Costa] tem isso de servir de musa inspiradora pros *gays*, né? Quem é o fã da Gal que não se imagina cantando "Meu nome é Gal" ou, então, "Índia", dublando "Índia", né? Todos se imaginam nessa situação [risos] Inclusive, nas brincadeiras, eu faço o "Meu Nome é Gal" pros amigos.
> (RAFAEL) – Sério? Com os teus amigos, na tua intimidade?
> (FATAL) – Faço, faço. Na minha intimidade. Então, eu tenho um amigo que tem um sítio, a gente vai pra lá e eu faço o "Meu nome é Gal" e dizem que a sincronia é perfeita! Eu também acho! [risos]. E é muito bacana! Mas sem acessório, sem nada. Só mesmo...
> (RAFAEL) – Só na *performance*?
> (FATAL) – Só na *performance*, na brincadeira, mas é muito bacana!
> (RAFAEL) – Mas a Gal [Costa] te influencia no teu dia a dia? Por exemplo, tem algum gesto que tu fazes e que seja um gesto da Gal?
> (FATAL) – Não, não... Acho que não. Quando eu tomo banho, eu canto, canto, canto! Eu faço minhas *performances*! [*Fatal* me olha com expressão cínica e dá uma gargalhada. Parecia envergonhado para falar sobre suas *performances* no banheiro]
> (RAFAEL) – Qual é a música da Gal [Costa] que não pode faltar no teu repertório do banheiro? [risos]
> (FATAL) – Ah! Não pode faltar... [fala com voz em baixo volume e pensativo]. Pra mim, não podem faltar as duas melhores interpretações dela: "Trem das onze" e "Meu nome é Gal".

Se nas falas de *Atrevido* inexiste a possibilidade de diálogo com uma gestualidade "feminina", mesmo que sob o manto da privacidade de um local inacessível aos olhos alheios, para *Fatal*, o espaço privativo da domesticidade – marcado pela aura de intimidade e informalidade – cumpre a função de ser o *lócus* adequado para a fruição do exercício de uma "feminilidade" inscrita sobre um corpo "masculino". Assim, a prática de *Fatal* demarca uma dimensão espacial para a realização de seus atos, circunscrevendo, dessa maneira, a "feminilidade" ao ambiente "da casa" em contraposição à "masculinidade" exercida no ambiente "da rua" (DaMatta 1997a [1985]).

Compreende-se, portanto, que a dimensão espacial, sinalizada pelo desenho de uma fronteira entre os ambientes público e privado, seria uma representação de "esferas de sentido que constituem a própria qualidade e que permitem normalizar e moralizar o comportamento por meio de perspectivas próprias" (DaMatta 1997a [1985]: 44). No caso de *Fatal*, a personificação dessa "feminilidade" poderia ser entendida como um ato que deve ser escondido ou, quando revelado, que seja feito em tom jocoso, como uma brincadeira partilhada entre aqueles que desfrutam da intimidade de quem pratica o ato.

Diante das falas e práticas de sociabilidade relatadas por *Fatal*, pergunto: seria possível expandir as reflexões em que Norbert Elias (1990) discute o processo civilizador como um conjunto de normas prescritas aos corpos com a finalidade de produção do que entendemos como "bons costumes"? Se, teoricamente, alargarmos as concepções de "feminilidades" e "masculinidades" compreendendo-as como fluxos corporais e dialogarmos com a análise em que Elias (1990) avaliou o processo histórico de produção dos "bons costumes" nas sociedades eurocêntricas, no qual a liberação de fluxos corporais (gases, urina, fezes, muco nasal etc.) passou a ser controlada – através da submissão do corpo a uma pedagogia civilizatória – e reservada ao âmbito da privacidade, sugiro, com base no depoimento de *Fatal*, que a materialização da "feminilidade" num corpo "masculino" poderia ser compreendida como um fluxo corporal maculador das normas que prescrevem uma conduta delimitadora das fronteiras entre "feminilidade" e "masculinidade".

O ambiente do banheiro, nos moldes em que conhecemos as configurações espaciais das casas e apartamentos das sociedades ocidentais contemporâneas, pressupõe o exercício de atividades corporais individuais não destinadas à publicidade e é, por este motivo, o espaço escolhido por *Fatal* para a fruição de uma "feminilidade" e musicalidade das quais não pode desfrutar fora dos espaços da privacidade e da intimidade. Como na obra de Elias (1990), o banheiro seria, para *Fatal*, o local apropriado para descarregar esses fluxos corporais que denunciam a não adaptação do corpo a certas normas pedagógicas. Performatizar de forma "feminina", equivale, nestes termos, a escarrar, urinar ou defecar, sendo todos estes atos corporais indignos de exposição pública, perturbadores dos "bons costumes" ou da ordem performativa prescrita, hegemonicamente, aos gêneros.

Finalmente, o elogio dos amigos, ao dizerem que *Fatal* realiza uma "sincronia perfeita", quando dubla a canção "Meu nome é Gal" (composição de Roberto Carlos e

Erasmo Carlos), torna possível uma sutil associação com a travestilidade e o transformismo, o que reforça uma tênue e momentânea ligação entre *Fatal* e o domínio da abjeção. Entendendo esse domínio como um território de "zonas 'inóspitas' e 'inabitáveis' da vida social" (Butler 2010b: 155), a leve associação de *Fatal* com o abjeto é temporária, resguardada pelo isolamento de espaços como o banheiro, o sítio e a proteção dos amigos íntimos.

Em contraponto, ao descrever algumas experiências musicais vividas no passado, *Elétrico* demonstrou uma maior exploração dos espaços públicos para o exercício de uma gestualidade que está relacionada com seu ídolo, a cantora Daniela Mercury.

> (RAFAEL) – Ah! Tu cantavas?
> (ELÉTRICO) – É. Eu fiz canto há bastante tempo até. [Mas] tem muito tempo que eu não canto nada. Parei. Parei com essa graça. Parei com essa graça de querer vida de músico. [risos] Não dá pra mim. E eu sempre cantei as músicas da Daniela Mercury. Até brincava com o pessoal da banda, eu falava assim: "Eu sei que vocês gostam mais de MPB. E eu sei que vocês nem consideram a Daniela Mercury uma cantora de MPB, mas [risos] tem que botar pelo menos umas três músicas dela aí pra eu dançar, pra eu rebolar no meio do povo aí" [risos nossos]
> (RAFAEL) – Tu imitas a Daniela Mercury na tua casa, sozinho, entre quatro paredes?
> (ELÉTRICO) – Ah! Não só entre quatro paredes, [mas] na frente das pessoas mesmo, a gente [ele próprio] tira graça.
> (RAFAEL) – O que é que tu fazes? Tu cantas? Tu danças?
> (ELÉTRICO) – Canto, danço, imito a coreografia toda, né? Essa música que eu te falei[88], essa música que ela [Daniela Mercury] canta com a Angélique Kidjo[89], eu sei a coreografia da música inteira! [fala empolgado]. Eu até brinco porque, em toda turnê, ela [Daniela Mercury] muda a coreografia de "Ilê Pérola Negra", né? Aí, eu digo: "Ela mudou a coreografia do 'Ilê Pérola Negra' e agora eu vou ter que aprender a coreografia de novo" [risos]
> (RAFAEL) – E tu gostas de dançar? Tu sabes fazer as coreografias do [álbum] "Canto da Cidade", por exemplo?
> (ELÉTRICO) – [*Elétrico* responde já me interrompendo empolgado] Gosto, gosto! Não! Eu fazia tudo! [refere-se às coreografias]. Eu sempre achei as coreografias da Daniela muito difíceis. Porque a equipe de balé que acompanha ela [Daniela Mercury] é uma equipe de dança clássica, equipe de balé clássico.
> (RAFAEL) – Mas no teu dia a dia, tem algum gesto da Daniela [Mercury] que tu uses?
> (ELÉTRICO) – [risos] Tem sim... Deixa eu ver... [olha para cima e fica pensativo] Deixa eu pensar... porque a gente agrega tanta coisa, assim, com o tempo, né? Com o tempo... [fica reticente]. Deixa eu pensar aqui... Tem... aquela sobrancelha dela que é clássica, né?[90] É... [fica reflexivo] eu acho que a sobrancelha... É verdade... [pensativo, dando a impressão de que não queria revelar muito dessa gestualidade cotidiana].

[88] *Elétrico* se refere à música "Dara", composição de Daniela Mercury gravada no álbum "Sol da Liberdade".
[89] Cantora africana, nascida no Benin.
[90] *Elétrico* estava se referindo ao fato de que Daniela Mercury, ao falar ou cantar, levanta uma de suas sobrancelhas, o que para seus fãs é uma gestualidade marcante na performance corporal da cantora.

É importante notar que esta fala deixa perceber em *Elétrico* as intenções de exercício de uma gestualidade pública ao mesmo tempo em que esconde segredos (ou dúvidas) acerca da incorporação desse gestual de Daniela Mercury em seu cotidiano. Apesar de termos, no Brasil, cantores homens considerados como "modelos" de "masculinidade" e que constroem carreiras a partir da associação com gêneros musicais que exigem uma *performance* corporal pautada em movimentos sensuais, genericamente chamados de "rebolado", é a consciência de *Elétrico* sobre sua corporalidade que transfigura o sentido de rebolar. Para ele, a matriz do gestos transferidos para o seu corpo foi apreendida de uma mulher, Daniela Mercury, que, dentre outros qualificadores artísticos, possui formação em dança clássica e moderna e, em seus *shows*, é acompanhada por uma equipe de bailarinos que possuem a mesma formação.

Portanto, mesmo que a maneira de dançar de *Elétrico* seja adaptada e até "masculinizada" para cumprir certas convenções, a consciência que possui de seu "rebolado" é outra, vincula-se a uma pequena transgressão gestual feita em público, ainda que esse grupo de pessoas não seja capaz de reconhecer-lhe a raiz dos gestos. Socialmente, *Elétrico*, em momentos específicos, se utiliza de sua relação com Daniela Mercury para produzir para si um trânsito corporal que o permita, transgredir, publicamente, algumas normas performativas prescritas aos gêneros. Sua aproximação transitória com o universo profissional da música seria, também, uma forma de justificar, socialmente, o seu "rebolado".

Entretanto, quando transferi o olhar para a esfera cotidiana de sua gestualidade "fora de cena", *Elétrico* expressou dúvidas, silêncios e esquecimentos. Apenas sinalizou que, em seu dia a dia, levanta uma de suas sobrancelhas tal qual Daniela Mercury faz quando canta ou fala. Talvez a expressão de *Elétrico* seja um verdadeiro sinal de esquecimento, talvez seja um indício de um grau de incorporação gestual que já não é mais percebida de forma tão clara devido ao fato de que "a gente agrega tanta coisa, assim, com o tempo" (como ele próprio constatou) ou, por fim, talvez seja uma forma de delimitar um espaço reservado de sua intimidade, no qual revelar os segredos de sua composição gestual representaria um desnudamento indesejável diante de mim.

É nessa dimensão cotidiana do gesto que pretendo adentrar. Durante o trabalho de campo, foram inúmeras as referências à incorporação "natural" de gestualidades das cantoras por parte de seus fãs. Nem sempre são gestos que denotam uma

"feminilidade", não são ações que, invariavelmente, chegam ao extremo da imitação, da cópia, pelo contrário, a aquisição do gesto se faz pelas vias da adaptação, tornando aquele ato não mais uma propriedade da cantora, mas uma aquisição legítima de seu fã. Nem sempre esse gestual se constrói a partir de uma ideia de emulação do "feminino", mas nos termos em que Mauss (2003a [1935]) compreende como uma "imitação prestigiosa" na qual

> a criança, como o adulto, imita atos bem sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. [...] É precisamente nessa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social. (Mauss 2003a [1935]: 405)

Esta noção é relevante para compreendermos que a relação entre fã (imitador) e ídolo (imitado) é marcada pela legitimação que o primeiro concede ao segundo ao copiar-lhe os gestos, simbolicamente, conferindo-lhe uma importância dentro de um contexto social. Em uma discussão mais atual, avançando no raciocínio que Mauss (2003a [1935]) desenvolveu, consideraria que não somente o ídolo possui "autoridade" sobre seu fã, mas o fã possuiria também "autoridade" sobre seu ídolo na medida em que produz o ídolo a partir da legitimação e imitação de seus atos. Esta é uma lógica relativamente nova e que tem raiz nos pressupostos de Foucault (1988 [1976]) ao despersonificar e descentralizar a ideia de poder como um complexo de relações que se constroem, socialmente, por meio de recursos e dispositivos que regulam a vida dos sujeitos. Nestes termos, o poder não é algo que alguém detém, mas algo que se constrói e que se dispersa em vários pólos de agência. Sendo assim, no contexto de minha pesquisa e aproveitando tanto as contribuições de Mauss (2003a [1935]) quanto as de Foucault (1988 [1976]), considero que os fãs têm "autoridade" sobre os ídolos e os ídolos possuem "autoridade" sobre os fãs na medida em que uns produzem, simultaneamente, os outros. Goldenberg (2011), em análise com foco e perspectivas distanciadas desta que empreendo agora, reflete sobre como os corpos e atitudes de mulheres e homens brasileiros são moldados a partir de certa "imitação prestigiosa" de figuras midiáticas como atores, cantores, modelos, esportistas e apresentadores de TV que possuem o corpo como capital essencial para o exercício de suas profissões.

Retomando as reflexões acerca da imersão do gesto no cotidiano de fãs homossexuais de cantoras brasileiras e distanciando-me agora da hipótese da adoção do ato como uma imitação do "feminino", pretendo expor um contraponto entre a

teatralidade cênica da cantora Maria Bethânia e o caráter discreto da gestualidade adotada por um de seus fãs, *Pirata*. Nos momentos em que conversei com *Pirata* sobre a *performance* de Maria Bethânia no palco, ouvi sua descrição de inúmeros atos físicos que, para ele e para outros fãs, destacam Maria Bethânia como sendo uma cantora extremamente "teatral". Esse adjetivo é frequentemente usado não apenas pelos interlocutores com quem dialoguei nesta pesquisa, mas também por fãs alojados nas comunidades virtuais de sociabilidade dedicadas à Maria Bethânia, refletindo não apenas a percepção que eles têm do trânsito corpóreo que a cantora empreende em cena, mas o próprio resultado da construção de sua imagem na mídia brasileira a partir de seu vínculo com a indústria fonográfica. Estimulado por essa temática, investi no seguinte diálogo com *Pirata*:

> (RAFAEL) - Esse gestual da [Maria] Bethânia, que a gente lembra da [Maria] Bethânia assim, com esses gestos todos... Isso te influenciou de alguma forma? Tem algum gesto da [Maria] Bethânia que tu adotes no teu dia a dia? Tem alguma coisa no teu gestual que vem da [Maria] Bethânia?
> (PIRATA) - Tem.. tem... [fala com meio sorriso nos lábios] Por exemplo, a [Maria] Bethânia tem o costume de, em algumas músicas, de piscar pro público. Eu costumo fazer isso com os meus amigos. Quando a gente vê uma coisa que a gente não pode falar, eu faço isso. Até o *Tamba-tajá* brinca muito comigo e diz: "Essa é a piscada da Bethânia, né?" [risos meus e de *Pirata*] E... tem uma coisa dela [que percebo] muito em foto, de perfil, ela faz assim [*Pirata* junta as duas mãos e as aproxima do queixo em posição de oração] ou então com a mão no queixo...
> (RAFAEL) - Com as mãos como se ela tivesse rezando?
> (PIRATA) - É. Ou então pensando... Tem uma [foto] que eu acho bonita, [é] do [álbum] "Brasileirinho", é a contracapa [em] que ela tá com a mão no queixo, tá de perfil, o cabelo preso... Eu tenho esse costume. Esse gesto eu peguei dela.
> (RAFAEL) - De ficar com a mão no queixo ou com as mãos em posição de oração?
> (PIRATA): - Isso... quando eu tô pensativo...
> (RAFAEL): - Eu acho que é no [álbum] "Memória da pele" [em] que ela tá assim com a mão no queixo...
> (PIRATA): - [Na foto] ela tá com a testa franzida. Eu tenho isso dela.

A tensão encontra-se, justamente, entre a encenação e o cotidiano. Os gestos escolhidos por *Pirata* não denotam uma "feminilidade" nem são atos exclusivos ou identificáveis como sendo da cantora Maria Bethânia. Qualquer pessoa, homem ou mulher, pode dar piscadelas, colocar as mãos no queixo ou juntá-las em posição de prece enquanto permanece pensativo. No entanto, o esforço que venho fazendo é o de interpretar a simbologia subsumida nessas piscadelas no sentido antropológico em que Geertz (1989) as entende. Assim como no caso de *Elétrico*, a narrativa de *Pirata* aponta para o fato de que, novamente, é a consciência do gesto quem denuncia a apropriação física de um ato realizado por alguém. Mesmo que seja uma ação "neutra", que não

escancare uma performatividade de gênero "feminina", "masculina" ou ambígua, o gesto incorporado por *Pirata* é perpassado por uma intenção consciente de apresentar-se, socialmente e cotidianamente, como Maria Bethânia, tendo suas piscadelas, inclusive, reconhecidas por seus amigos. Neste sentido, o reconhecimento por parte de seu grupo de relações torna-se relevante para legitimar a existência de um gesto que não seria identificável por olhares leigos, mas que, mesmo em sua "neutralidade", é um gesto que indica um trânsito corpóreo por uma "feminilidade" sem, necessariamente, estigmatizar o realizador do ato.

Se nos permitirmos explorar a evolução do conceito de estigma exposta por Goffman (1975), perceberemos que, inicialmente, na concepção grega e posteriormente na cristã, a carga material do estigma era depositada sobre o corpo, assumindo o formato de cortes, queimaduras ou erupções cutâneas. Atualmente, subsiste outra concepção na qual o estigma é tido como uma marca social que cria o domínio da anormalidade e justifica a exclusão social através de uma lógica relacional na qual "um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem" (Goffman 1975: 13). Porém, recuperando a ideia do estigma como uma inscrição no corpo, sugiro que a suposta invisibilidade dos gestos adotados por *Pirata* – ações que poderiam ser feitas por qualquer pessoa e que não demarcam uma presença "feminina" de Maria Bethânia – é um demonstrativo do desejo de não ser plenamente estigmatizado, de não ter sobre seu corpo a marca e o peso dos gestos que o exporiam à ridicularização social ao ser visto como uma caricatura de Maria Bethânia.

Entretanto, perceber-se ou reconhecer-se como *fora* (ou parcialmente *dentro*) das normas dessa inteligibilidade cultural materializada pelas "ficções"[91] dos sexos e dos gêneros (Butler 2010b) não é tarefa simples para todos esses fãs. Porém, o conhecimento prévio e, de certa forma, aprofundado das técnicas corporais utilizadas pelas cantoras que motivaram as discussões neste trabalho me possibilitou uma análise mais criteriosa das gestualidades dos fãs que se tornaram meus interlocutores. Treinar o olhar para as cantoras e seus fãs foi de extrema relevância para que eu pudesse confrontar as práticas e os discursos, avaliando, dessa maneira, onde se escondiam

[91] A palavra "ficção" é utilizada para demarcar que a performatividade dos gêneros integra um complexo dispositivo que visa construir gêneros, sexualidades e sujeitos generificados e sexualmente inteligíveis (Butler 2010a; 2010b). Contudo, apesar de serem "construções" essas sexualidades, gêneros e sujeitos sexuais são reais, materializados na vida cotidiana das pessoas através de tensas negociações entre sujeitos e "instituições" que integram, cotidianamente, os componentes que possuem capacidade de agência dentro das relações de poder.

segredos que ocultavam a presença física dessas cantoras na gestualidade trivial de seus admiradores.

Logo que tive um contato mais próximo com *Tamba-tajá*, percebi que suas inflexões vocais se assemelhavam com as nuances sonoras da fala de Fafá de Belém. A maneira com que articulava as palavras, a rítmica com que essas mesmas palavras eram encadeadas e, por último, a entonação com que finalizava suas frases soavam, para mim, como adaptações de um modo de falar semelhante ao da cantora Fafá de Belém. Em todo caso, não era uma cópia, apenas era um gesto induzido, como ocorreria com um estrangeiro que, em outro país, nunca adquiriria inteiramente o outro sotaque, mas guardaria em sua fala a influência da musicalidade da outra língua da qual se tornou falante.

Quando perguntado sobre sua relação com a gestualidade de suas cantoras favoritas – Fafá de Belém e Leila Pinheiro –, *Tamba-tajá* negou qualquer influência delas em seu gestual, embora tenha enfatizado que a dimensão gestual dessas e de outras cantoras é algo que o interessa.

> (RAFAEL) – E os gestos? Tem algum gesto delas [Fafá de Belém e Leila Pinheiro] que tu usas na tua vida ou que tu adaptaste pra ti?
> (TAMBA-TAJÁ) – Que eu tenha adaptado pra mim, não. Mas eu presto muita atenção nos gestos delas. Por exemplo, a Leila [Pinheiro] tem um gesto que ela faz quando acaba de tocar uma música. Ela joga os braços pra trás, olha pra cima e faz: "Ah!" [*Tamba-tajá* imita o gesto de Leila Pinheiro]. Parece, assim, que ela tá em êxtase, sabe? Parece que ela [Leila Pinheiro] [es]tá lavando a alma. Parece que ela [Leila pinheiro] acabou de cantar uma música e [es]tá, assim, em deleite. Tem uns gestos bem típicos dela [Leila Pinheiro]. A Fafá [de Belem] tem uns trejeitos, assim, que ela faz com a mão, quando ela vai bater palma. A [Maria] Bethânia também, né? Joga a mão pro alto, pega naquele cabelo, joga o cabelo pro lado porque ela [Maria Bethânia] não gosta do cabelo, assim, caindo... Aquela andadinha, aquela corridinha que ela [Maria Bethânia] sempre dá, né? A Gal [Costa] também tem isso. Elas [as cantoras] sempre têm um jeitinho, assim, delas, mas que eu tenha usado pra mim...? Não uso muitos gestos delas, mas uso mais palavras. Coisas que elas falam, que eu adquiri pro meu vocabulário, palavras mesmo...

Tamba-tajá desloca para o campo discursivo da linguagem a influência dessas cantoras em sua vida. Sem explorar profundamente as possibilidades de consideração da palavra como um gesto, como uma expressão performativa, pretendo chamar a atenção para o fato de que, em diálogo com *Pirata* obtive, sem perguntar, a informação de que *Tamba-tajá* seria um exímio imitador de Fafá de Belém. Essa revelação sinalizou que, ao contrário daquilo que afirmava nas entrevistas e das características que eu mesmo

percebi em seu modo de falar, *Tamba-tajá* trazia consigo uma carga gestual de uma de suas cantoras prediletas, Fafá de Belém. De acordo com *Pirata*,

> (PIRATA): - O *Tamba-tajá* imita a Fafá super bem. Ele imita, assim, a Fafá falando... [risos] E a Fafá é meio nervosa, ela atropela muito as palavras e ele [*Tamba-tajá*] faz igualzinho!
> (RAFAEL): - Eu preciso ver essas *performances*! Tu sabes imitar a [Maria] Bethânia? Não precisa imitar aqui [estávamos num local público], mas tu sabes imitar a [Maria] Bethânia?
> (PIRATA): - Um pouco. Mas... eu tenho um amigo que "é" a Gal [Costa], aí... eu ligo pra ele e digo, assim: "Fale, Gal!". Às vezes ele tá com o ventilador ligado, aí faz barulho, né? E eu digo: "Gal, fecha essa janela aí, dessa tua casa de praia virada pra Itapuã[92], pelo amor de Deus!" [gargalhadas nossas] "Tá ventando muito, Gal!". Aí, ele [o amigo] diz: "Peraí". Aí, ele vai e desliga o ventilador e diz assim: "O que é que tu quer, Bethânia?" [fala em tom raivoso, mas bem humorado]. "Tu quer aprender a cantar,é?" [gargalhadas nossas] "Tu quer aprender a cantar? Eu te ensino!"
> (RAFAEL): - E aí, tu devolves um "veneno" pra "Gal"?
> (PIRATA): - Eu digo assim: "Gal, eu quero saber quando é que tu vais parar de dar de mamar pra esse neto. Porque isso não é mais filho, isso já é neto"[93] [gargalhadas nossas]. "Vai cuidar em gravar um CD"! [risos] O Caetano [Veloso] [es]tá produzindo o CD dela, né? E aí eu digo: "Sim, quando é que tu vai largar meu irmão? Meu irmão se mudou pra tua casa e esse CD não sai nunca!"[94] [risos]

Embora revele um pouco de sua sociabilidade com amigos homossexuais também fãs de cantoras brasileiras, o depoimento de *Pirata* deixa exposto o caráter de brincadeira que essas imitações ostentam, não excluindo o fato de que essas brincadeiras também poderiam interferir na composição da gestualidade e da linguagem real utilizadas por esses fãs em seus cotidianos. Em conversa telefônica com *Pirata*, consegui a informação de que, quando vão a bares e estabelecimentos que disponibilizam o aparelho de *videokê* para que os clientes cantem, *Tamba-tajá* canta "com voz de mulher". Diante disso, seu amigo, *Pirata*, se contrapõe: "Canta com voz de homem, *Tamba-tajá*! Tu não é mulher!" [sic]. Para justificar-se, *Tamba-tajá* diz: "Mas eu não gosto de voz de homem!"[95].

Exemplificando a ideia de que essas brincadeiras imitativas interferem na realidade desses interlocutores, *Pirata*, durante uma entrevista, me ajudou a compreender esse processo a partir do seguinte diálogo:

---

[92] Itapuã (ou Itapoan) é uma praia que dá nome a um dos bairros da cidade de Salvador (BA). Gal Costa não possui residência neste bairro, mas *Pirata* utilizou o nome do bairro apenas para desenvolver a brincadeira com o amigo.
[93] Gal Costa, após os 60 anos de idade, adotou um filho.
[94] *Pirata* faz referência à produção do CD "Recanto", lançado em dezembro de 2011. À época deste encontro que tive com *Pirata*, este álbum ainda estava sendo produzido.
[95] Diálogo por telefone que transcrevi para o caderno de campo.

> (RAFAEL): - Eu queria te perguntar assim: na tua intimidade, na tua casa, no teu quarto, no teu ambiente privado, como é a tua relação com a [Maria] Bethânia? Tu ouves a Bethânia? Tu cantas junto com a [Maria] Bethânia ou tu és mais de ouvir? Tu imitas a [Maria] Bethânia na tua intimidade? [*Pirata* ri]
> (PIRATA): - Vixe! Canto! [risos] Faço o *mise-em-scene* vendo os DVDs! Eu procuro imitar muita coisa. E canto muito com ela. Mas não na mesma oitava! Eu canto um pouquinho mais grave que a [Maria] Bethânia. [risos]
> (RAFAEL): - Tu achas que, de alguma forma, o fato de tu cantares com ela [Maria Bethânia], e assistir o DVD imitando, interfere no teu dia a dia? Tu achas que isso te dá alguma feminilidade ou não?
> (PIRATA): - Eu acho que acaba... Eu acho que no momento de estar fazendo o gestual, pra quem não é *gay*, isso pode dar muita feminilidade. Mas a gente sabe que não é bem isso... de querer ser mulher. Não é nesse sentido, né? Não é nesse sentido. Mas... eu acho que acabo trazendo isso pro meu dia a dia sim, mas não nesse sentido assim... eu não fico pensando assim: "Ah! Eu quero ser mulher!". Mas eu acho que acabo trazendo isso [esse gestual] pro meu dia a dia sim.
> (RAFAEL): - Tu achas que a Maria Bethânia tem essa interferência no teu gestual do dia a dia?
> (PIRATA): - Tem, tem sim. Eu não sei se tem a ver com a tua pergunta, mas tem também [o fato] de quando eu tenho um momento desses, de botar um disco e ouvir e cantar... eu acho que isso dá mais energia, dá mais disposição pra eu fazer alguma coisa que eu tenha que fazer.

É válido atentar para o fato de que *Pirata*, ao assumir o entrecruzamento cotidiano entre sua gestualidade própria e a de Maria Bethânia, em nenhum momento, vinculou a adoção de alguns gestos da cantora com uma provável vontade de "ser mulher". Pelo contrário, o que interessa é o interstício da negociação entre o "masculino" e "feminino", ainda que esse processo seja realizado de maneira imperceptível aos olhos alheios, nas dimensões mínimas do movimento corporal. O *status* de brincadeira permite burlar a estigmatização, estabelecendo-se, assim, apenas uma ligação transitória e jamais efetiva com a "feminilidade". Em outro diálogo telefônico, *Pirata* revelou uma situação ocorrida com ele e *Tamba-tajá* durante um teste realizado para ingresso em um curso de canto oferecido por uma escola de música em Belém. O trecho a seguir é uma transcrição de minhas anotações do diário de campo:

> Ainda falando da atividade de cantar, *Pirata* me contou que *Tamba-tajá* fez aulas de canto com o prof. Newton Fontes[96]. No dia do teste, *Tamba-tajá* foi cantar uma música do repertório de Ivete Sangalo e, para seu erro diante de um professor de canto, iniciou sua *performance*, segurando um telefone celular nas mãos (como se fosse um microfone), cantando numa tonalidade adequada para a voz de Ivete Sangalo e, ainda por cima, imitando sua forma de cantar. O professor pediu:
> - Cante com sua voz e não com a voz de Ivete!

[96] Nome fictício.

> *Tamba-tajá* encontrou uma tonalidade mais grave e cantou, quando foi interrompido, novamente, pelo professor:
> - Cante à vontade, tire esse celular de sua mão.... se solte...
> *Tamba-tajá* respondeu:
> - É que eu sou que nem a Gal: só sei cantar segurando alguma coisa nas mãos. [risos] (Diário de Campo, 06.11.2011)

Essa história foi contada em tom de anedota por *Pirata*, o que provocou risos em mim. É uma história que ficou amplamente conhecida entre os amigos de sua rede de relações e que, por não ser um segredo, foi a mim revelada espontaneamente sem ferir a ética da rede. *Pirata* utilizou de um senso de humor muito sutil e inteligente para me contar essa história, uma qualidade que talvez eu não tenha para registrá-la com todas as nuances de humor que a história teve. Mas o fato que realmente importa é a detecção de um aspecto importante: em certos momentos esses fãs se vêem como artistas, sentem a necessidade de estar no palco, de expressar-se através da voz, ou melhor, sentem a necessidade de imergir na magia que está subjacente à atividade performática de suas cantoras preferidas. Talvez essa vontade de cantar não seja a manifestação de uma vocação real, mas sim o despertar de um impulso que os leva para o centro do mistério de uma cantora: a preparação para os *shows*, a escolha do repertório, as dificuldades da carreira e todos os aspectos *glamourizados* que giram em torno de sua profissão. Ao se enxergarem como cantores, eles podem também desvendar segredos que não são revelados nas entrevistas, nas cenas de bastidores frequentemente veiculadas nos DVDs etc. Cantar os faz viver a rotina de uma diva, cria a responsabilidade do ensaio, obriga-os a entender como cuidar da voz, os faz chegar perto dos segredos das técnicas vocais e, ao mesmo tempo, contribui para que eles mistifiquem ainda mais as suas cantoras.

> (RAFAEL) – Olha, *Tamba-tajá*, me disseram por aí, as más línguas, que tu és um excelente imitador, que tu imitas a Fafá...
> (TAMBA-TAJÁ) – [risos] Dando entrevista no DVD [mais risos] É uma piada, isso! Muito engraçado.
> (RAFAEL) – Isso é uma brincadeira?
> (TAMBA-TAJÁ) – É uma brincadeira que rola. O *Pirata*, sempre que a gente sai com amigos, diz: "Ah! Imita a Fafá [de Belém] falando com o Chico [Buarque]?" A entrevista começa com o Chico Buarque telefonando pra ela [Fafá de Belém] e ela pega aquele susto porque ela não acredita [que o Chico Buarque telefonou para ela]. Porque ela [Fafá de Belém] tava com 30 anos de carreira e queria fazer um disco em homenagem a ela, presenteando ela. E ela [Fafá de Belém] quis fazer uma homenagem pro Chico [Buarque]. Então, ela fez [gravou] o [CD] "Tanto Mar", sobre a obra do Chico e tal... E ela fala: "Quando Chico Buarque me telefonou, eu fiquei muda, assim. Me deu uma tremedeira!" [*Tamba-tajá* fala imitando a voz de Fafá de Belém] E eu achei tão engraçado, aquela coisa bem típica, bem paraense de [dizer] "me deu uma tremedeira". [Volta a falar como se fosse a Fafá de Belém] "Porque me deu uma tremedeira! É o Chico? Não, não é possível! Não pode estar tudo

> bem e você me telefonando". E aí, o Chico falou: "Fafá deixa de besteira. Sou eu, o Chico!". E eu achei tão engraçado, isso!

Enquanto *Tamba-tajá* narrava esta história, iniciei um processo de confirmação daquilo que eu havia percebido em nosso primeiro contato: sua maneira de falar era influenciada por Fafá de Belém. Sua dicção, a velocidade com a qual articulava as palavras, a entonação que dava às frases, a sonoridade das finalizações de suas frases, toda a sua maneira de elaborar uma fala ostentava a influência de Fafá de Belém. Embora ele não percebesse essa influência de forma tão clara (ou não quisesse falar acerca dela), esse fator ficou evidente quando começou a imitar a forma com que Fafá de Belém falava. Percebi poucas variações entre aquilo que ele delimitava como sendo a sua própria forma de falar e aquilo que seria o jeito "Fafá" de dizer as coisas. *Tamba-tajá* não era um mau imitador. Essa não seria a justificativa para a pouca variação entre sua fala e a imitação da fala de Fafá de Belém. Na verdade, a variação era mínima porque a fala de Fafá de Belém fora assimilada em sua *performance* cotidiana. "Naturalmente", *Tamba-tajá* tinha o acento de Fafá de Belém na sonoridade de suas inflexões vocais.

Diante dessa perspectiva em que a corporalidade é adquirida, construída, elaborada pelas vias da "imitação prestigiosa" pergunto: estariam as teorias de Mauss (2003a [1935]) e Butler (2002; 2010b) tão distantes uma da outra? Obviamente, há uma imensa distância histórica e um abismo epistemológico entre Mauss e Butler. A despeito de que Mauss, no início do século XX, escrevia com objetivos teóricos e discursivos completamente diferentes da perspectiva filosófica e *queer* com que Butler, no anos 1990, desenvolvia seu raciocínio acerca da performatividade de gênero, consigo encontrar conexões entre ambos naquilo que se refere ao ponto de vista construcionista, contínuo e citacional com que eles enxergam o uso das técnicas corporais dentro de um contexto social. O fato de que Mauss e Butler não falem, necessariamente, o mesmo idioma e que suas perspectivas de enunciação sejam aparentemente díspares não impede que suas teorias, em alguns aspectos, convirjam.

Se Mauss (2003a [1935]) sugere que "o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é o seu corpo" (Mauss 2003a [1935]: 407), admitindo ainda que esse corpo é adaptável a diversos objetivos, acaba por reconhecer que

> essa adaptação constante a um objetivo físico, químico e mecânico (por exemplo, quando bebemos) é efetuada numa série de atos montados, e montados no indivíduo não somente por ele próprio, mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa (Mauss 2003a [1935]: 408)

Obviamente, Mauss (2003a [1935]) não estava interessado em discutir a problemática do gênero – mesmo porque os trabalhos socioantropológicos empreendidos nesse período histórico ainda estavam sob o manto do chamado "modelo de influência cultural" que, segundo Vance (1995), reconhecia a variabilidade cultural das práticas sexuais e das relações de gênero, embora partisse do pressuposto da "naturalidade" biológica da heterossexualidade nas relações sexuais –, porém é interessante notar como Mauss (2003a [1935]) lança a noção de "atos montados", remetendo à ideia de construção, advertindo para a existência de pedagogias que direcionam o comportamento gestual, evidenciando a marca cultural de um ato corporal e, enfim, transparecendo a entrada do corpo nos moldes da cultura.

Butler (2002; 2010b), por sua vez, leva às últimas consequências o debate acerca da teoria construcionista, conduzindo-nos a crer que tanto o sexo quanto o gênero são construídos a partir de significações dadas pelas relações de poder – compreendidas sob a ótica de Foucault (1988 [1976]), na qual o poder não está personificado num sujeito metafísico anterior ao humano, mas é compreendido como um complexo de relações que são responsáveis pela emergência e viabilidade dos sujeitos. Entretanto, nessa concepção construcionista, é importante ressaltar que a sedimentação – ou materialização, como diz Butler – dos sujeitos é realizada a partir de um processo citacional em que a "norma do sexo" é inscrita nos corpos a partir de aproximações entre a corporalidade individual e os padrões inteligíveis de "feminilidade" e "masculinidade" – construídos, primeiramente, no plano discursivo da linguagem. Citar, nesse caso, é aproximar-se das normas, é adotá-las no corpo reforçando seu caráter normativo, definindo-se como sujeito em um dos pólos da oposição binária entre "masculino" e "feminino".

Se estas normas são percebidas e incorporadas ao longo de um processo de emergência dos sujeitos e se o corpo é tido como um elemento passível de educação para adequar-se aos moldes da cultura, então, feitas as devidas ressalvas, o vislumbre de uma provável conexão entre os legados teóricos de Mauss e de Butler não é de todo descartável. O liame que há entre os dois autores é, de fato, a percepção de que tanto as técnicas corporais quanto a construção de identidades de gênero são como construções

que se sedimentam em cima de construções ou, em termos mais antropológicos, tartarugas que se sustentam em outras tartarugas (Geertz 1989). Se pudermos considerar que "o corpo é uma falsa evidência, não é um dado inequívoco, mas o efeito de uma elaboração social e cultural" (Le Breton 2010: 26), admitiremos o caráter construtivista da expressão corporal como um efeito de normas sociais de conduta e concordaremos com a ideia de que "o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída" (Le Breton 2010: 07).

Não obstante ao fato de que, como conceito devidamente formulado, a "performatividade de gênero" é um termo relativamente novo nos estudos de gênero e sexualidade, suponho que o fator performático dos gêneros sempre foi alvo de interesse para os estudos antropológicos das sexualidades. Apenas recentemente – a partir dos anos 1990 – Judith Butler (2002; 2010a; 2010b) elaborou, teoricamente, a performatividade de gênero como um conceito que define a produção de corpos, sujeitos, discursos, gestos e condutas pelos indivíduos através da reiteração de normas que visam materializar o "sexo" nos corpos desses sujeitos. Aliás, nesta teoria da performatividade de gênero, o ato de tornar-se sujeito implica, necessariamente, assumir uma performance, citando as normas prescritas aos gêneros. Ainda assim, mesmo inexistindo como conceitos teoricamente elaborados em outras épocas, a performance e a performatividade de gênero são categorias de análise frequentes em inúmeras etnografias ou ensaios antropológicos nos quais a homossexualidade – feminina ou masculina – e os "jeitos" dos corpos são abordados. Entretanto, na antropologia brasileira, quantitativamente falando, é na homossexualidade masculina que a performance e performatividade de gênero ganha maior peso analítico. Desde os homossexuais de Landes (2002 [1947]) – que, nos anos 1930, acreditava na *performance* de gênero como um identificador dos homossexuais "passivos" e suas "feminilidades", justificando assim as relações que tinham com os cultos afrobrasileiros, religiões, em geral, cujas lideranças eram mulheres – até os homossexuais de Perlongher (2008), para os quais a *performance* de gênero sinalizava o capital erótico de prováveis parceiros sexuais.

Apesar de não estarem pensando, necessariamente, nesse conceito de performatividade (que à época nem tinha sido elaborado como o conhecemos hoje), há outros trabalhos em que o fator da performance corporal aparece como um aspecto relevante para a construção do desejo sexual dos sujeitos. Guimarães (2004 [1977]), por exemplo, avaliou questões relativas à sociabilidade homossexual no Rio de Janeiro (RJ),

sendo a *performance* de gênero um dos subitens de sua pesquisa que, entrecruzado com alguns marcadores de classe social, foi relevante na análise da construção do desejo e da afetividade de seus intelorcutores. Fry (1982), por sua vez, além de desenvolver uma crítica a Landes (2002 [1947]), problematizou a emergência das categorias de gênero produzidas no contexto homossexual masculino – com base em estudos desenvolvidos em Belém (PA) – sob a ótica da *performance* de gênero e dos papéis sexuais adotados nas interações eróticas.

Apesar de não contemplar inteiramente a temática da homossexualidade, a etnografia de Clastres (2012 [1974]) deixa expostas as oposições binárias pelas quais a performatividade de gênero é viabilizada no pensamento social dos Guaiaqui a partir da simbologia dicotômica do arco ("masculinidade") e do cesto ("feminilidade"). Retomada, posteriormente, por Fry e MacRae (1985), a pesquisa de Clastres serve para demonstrar o quão rígidas são as normas que conferem inteligibilidade aos gêneros em seus contextos sócioculturais. Também em contexto indígena, as reflexões de Cancela, Silveira e Machado (2010) evidenciam, através da análise da fala de um de seus interlocutores (Raimundo), como a *performance* de gênero é tomada como um primeiro indício sinalizador da homossexualidade de alguém[97]. De acordo com os autores,

> o fato de não apreciar certas atividades, papeis e comportamentos socialmente prestigiosos e legitimados como pertencendo ao universo masculino, constituiu-se para ele uma referência importante que atualiza uma aotorrepresentação diferenciada de e sobre si em relação aos outros meninos. Na sua narrativa, Raimundo acentua as diferenças entre ele e os primos, particularmente na perspectiva de vida e comportamentos [...] (Cancela, Silveira e Machado 2010: 221)

Em contrapartida, trabalhos mais recentes, desenvolvidos após a formulação da performatividade de gênero como um conceito teoricamente elaborado por Butler (2002; 2010a; 2010b), discutem a temática da valorização e reiteração de "masculinidades" e "feminilidades" em contextos de interação social. A pesquisa de Bento (2006) acerca da transexualidade revela como a *performance* de gênero significa os corpos e os "sexos", transformando-se em um dos fatores decisivos para que pessoas com objetivo de transgenitalização obtenham autorização para realizarem a cirurgia em instituições hospitalares do Brasil. Noutro contexto etnográfico, Braz (2007) trouxe à

[97] No âmbito de minha pesquisa, *Tamba-tajá* narrou, certa vez, que sua família sempre soube de sua sexualidade desde a infância por causa do sei "jeito". De acordo com suas palavras, *Tamba-tajá* afirmou sempre ter gostado, desde criança, de atividades mais "femininas" como, por exemplo, "colecionar papel de carta" e "pular elástico" com as primas ao invés de "jogar bola" com os primos.

tona a discussão em torno da valorização de atos performativos que denotem "masculinidade" para a consumação de interações eróticas entre homens que frequentam clubes para a prática de sexo anônimo em São Paulo (SP). Há ainda outros exemplos de trabalhos nos quais *performance* aparece como importante elemento de análise. Tem-se a etnografia de Oliveira (2006) – que se debruça exclusivamente sobre as temáticas da *performance* e performatividade de gênero no intuito de compreender a dinâmica de relacionamentos eróticos entre sujeitos homossexuais, travestis e *crossdressers* em uma boate da periferia do Rio de Janeiro (RJ) – e Reis (2012) – que aborda a *performance* de gênero como um dos vários fatores que marcam as diferenças entre os frequentadores de duas boates destinadas ao público homossexual em Belém (PA). Adentrando um universo mais artístico, a etnografia de Vencato (2002) discute temáticas relativas à corporalidade e à construção performativa de sujeitos reconhecidos como *drag queens* em Santa Catarina.

No entanto, este foi apenas um rápido sobrevoo sobre as temáticas da *performance* e performatividade de gênero no âmbito das pesquisas antropológicas desenvolvidas no Brasil. O intuito é sinalizar o quão relevante é a discussão da performatividade de gênero, nos estudos de sexualidade, para a compreensão de como se constroem as categorias nativas que orientam os desejos, as sexualidades e as subjetividades dos sujeitos em seus contextos sócioculturais. E assim podemos compreender sobre o peso, a importância e a materialidade desse conceito nos termos em que Butler (2002; 2010b) o explorou teoricamente.

Por outro lado, dialogando com a teorização de Goffman (1975) acerca do estigma e, mais precisamente, explorando tanto a carga social quanto a simbologia corporal da impressão do estigma nos corpos, creio que seja válida a utilização metafórica da ideia de tatuar-se. Entendo que toda e qualquer tatuagem – marca indelével posta sobre o corpo – é revestida da ambiguidade de ser, para uns, uma inscrição corpórea marginalizadora e, para outros, uma transgressão assumida que pode elevar o *status* social de um indivíduo em determinado contexto. Nesta alusão que proponho, tatuar-se seria, gradativamente, inscrever gestos no corpo, construir um fluxo corporal de movimentos de forma que a adoção das normas da performatividade dos gêneros fosse reiterada, negada, burlada ou ao menos parcialmente incorporada. A reiteração, rejeição ou flexibilização dessas normas seria, neste caso, o elemento definidor da percepção social dessas tatuagens simbólicas como estigmas ou sinais positivadores.

Não esquecendo as dimensões musicais nas quais minha etnografia está enredada, mencionar a canção de amor intitulada "Tatuagem" – composta por Chico Buarque e Ruy Guerra – é inevitável. Não obstante romantizar o ato de tatuar-se, a canção ilustra a carga de dor, perenidade e materialidade de uma marca inscrita sobre a pele. Os primeiros versos da canção dizem: "Quero ficar no teu corpo feito tatuagem/ que é pra te dar coragem/ pra seguir viagem quando a noite vem..." A associação que faço entre a emergência gestual, comportamental e social dos sujeitos com a simbologia do tatuar-se talvez ganhe mais "corpo" a partir do entrecruzamento da letra desta canção e com o seguinte diálogo:

> (BRASILEIRINHO) – E, geralmente, quando há necessidade de eu ter ou me apresentar como uma pessoa mais forte, ela [Maria Bethânia] me vem à mente!
> (RAFAEL) – Tu pensas na [Maria] Bethânia e...?
> (BRASILEIRINHO) – E encarno a [Maria] Bethânia! [gargalhadas]
> (RAFAEL) – Era isso que eu queria te perguntar! A [Maria] Bethânia te influencia nos teus gestos, na forma com que tu te comportas? Em que a [Maria] Bethânia te influencia?
> (BRASILEIRINHO) – Principalmente com a questão de roupas! Até porque... ela [Maria] se apresenta [vestida] de uma forma que não é comum pra gente, que não faz parte do nosso dia a dia. E sempre ela [Maria Bethânia] traz [na roupa] elementos que estão ligados à religiosidade afro, a uma vida mística, ao misticismo... E isso é muito presente também na minha identidade, certo? [Eu tenho o hábito] de ter as contas, eu sempre estou com contas! [referindo-se aos colares de contas usados pelos adeptos do candomblé]. Sempre tô com algum penduricalho, sempre, sempre com colares. Hoje em dia ela [a Maria Bethânia] já não usa tanto [os colares], mas no início [da carreira] ela já usou muito mais. Eu sempre tô de branco. Vira e mexe eu tô de branco nos lugares onde vou me apresentar [estar com pessoas para relações profissionais]. Dizem que ela [Maria Bethânia] não usa preto. [...] é mais a questão de roupa. Adoro aquele braço dela cheio de pulseiras. Às vezes quando eu tô muuuuito vaidoso, o meu braço enche de pulseiras também [gargalhadas].
> (RAFAEL) – Também? Tu usas pulseira?
> (BRASILEIRINHO) – Uso. Não iguais às delas, mas aquele efeito visual eu gosto muito!
> (RAFAEL) – A [Maria] Bethânia tem uma coisa de cantar com uma espécie de patuá, que eu acho que é de ouro...
> (BRASILEIRINHO) – Ela tem essa questão de usar colares, eu também tenho essa coisa de usar colares, contas, como eu te falei. E tem até o visual dela – agora que a gente [es]tá falando em roupa – do CD "Mar de Sophia", [em] que ela [Maria Bethânia] parece que tá no cais, vestida com uma camiseta branca, uma calça meio de linho, sandália tipo havaianas, toda de branco e os colares... Quando eu olhei aquilo eu disse: "Eu vou mandar fazer uma roupa parecida pra mim!" [risos] E eu saí desesperadamente atrás de uma camiseta parecida com a da [Maria] Bethânia, dos colares e uma calça de linho solta ao vento... E aí, eu fiz essa roupa pra mim. E, passeando numa ladeira, aí eu me senti "Bethânia". Agora me veio isso na cabeça pra te contar.
> (RAFAEL) – Então, tu te sentiste [Maria] Bethânia com aquela roupa... [fui interrompido por *Brasileirinho*]

> (BRASILEIRINHO) – Com aquela roupa passeando pelo nordeste, sentindo o vento do mar, salgado do nordeste.
> (RAFAEL) – Mas tu estavas no nordeste mesmo?
> (BRASILEIRINHO) – Tava no nordeste. Em Olinda.
> (RAFAEL) – "Vamos viver no nordeste, Anarina!"[98] [gargalhadas de *Brasileirinho* e minhas].
> (BRASILEIRINHO) – Aí, eu falei: "gente, eu vou vestir essa roupa!". Eu vesti essa roupa e ficou guardada em casa.
> (RAFAEL) – Mas tu usaste só essa vez?
> (BRASILEIRINHO) – Usei no nordeste a primeira vez. Mas usei aqui em Belém, mas raríssimas vezes. Mas no nordeste ela fez parte. Foi quase um uniforme.
> (RAFAEL) – Então, essa roupa é uma representação forte da [Maria] Bethânia pra ti? Tu usas essa roupa só em ocasiões especiais?
> (BRASILEIRINHO) – É. Eu fiz inspirado na [Maria] Bethânia. E eu uso só em ocasiões especiais.
> (RAFAEL) – E tu te sentiste um pouco [Maria] Bethânia?
> (BRASILEIRINHO) – Foi... principalmente andando pelas ladeiras... aí sempre vem na minha mente a foto do encarte [do álbum "Mar de Sophia"].

A partir deste diálogo, *Brasileirinho* definiu que "encarna" a personagem "Maria Bethânia", trazendo para a sua corporalidade certos aspectos relativos à imagem visual da cantora. Embora seja um figurino adaptado à realidade de *Brasileirinho* e que, de certa forma, não transponha completamente as fronteiras sociais da inteligibilidade legitimada para roupas "femininas" e "masculinas", é novamente a consciência de sentir-se como Maria Bethânia que opera a transgressão cometida por ele nos locais públicos por onde passa. Depreende-se da narrativa de *Brasileirinho* que, assim como na canção de Chico Buarque e Ruy Guerra, tatuar, metaforicamente, Maria Bethânia em seu corpo é também uma atitude que o enche de coragem para enfrentar os desafios do cotidiano. Como pude identificar, igualmente, no depoimento anterior de *Pirata* – em que revelou imitar Maria Bethânia em seu quarto – e disse que

> (PIRATA) – Botar um disco e ouvir e cantar... eu acho que isso dá mais energia, dá mais disposição pra eu fazer alguma coisa que eu tenha que fazer.

Porém, apesar da existência desses processos de negociação entre "masculinidades" e "feminilidades" nas corporalidades de meus interlocutores – um processo que não torna inteiramente visível a todos os olhos alheios a localização exata das "feminilidades" exercidas nesses corpos "masculinos" –, a narrativa de *Pimentinha*, fã de Elis Regina – cantora que tornou célebre a canção "Tatuagem" (Chico Buarque e

[98] Essa frase pertence a uma música do repertório de Maria Bethânia, intitulada "Vamos viver no nordeste", incluída no álbum "Âmbar" (1996). Utilizei no contexto da conversa no intuito de que fosse uma piada, o que causou gargalhadas em *Brasileirinho*.

Ruy Guerra) –, destaca a postura de assumir e ressignificar o risco e o suposto estigma de ser considerado um homem "feminino".

> (PIMENTINHA) – [...] isso já tão dentro de mim que, hoje, eu não penso. Tem bilhões de anos que eu não fico tentando separar o [gesto] que é meu e o [gesto] que é da Elis [Regina]. Virou uma coisa nossa, sabe? [falou esta última frase com voz anasalada, semelhante à voz de Elis Regina quando simulava ser uma travesti em seus shows]
> (RAFAEL) – Meu Deus, tu és a Elis! Porque o teu jeito de falar, sutilmente, pra quem conhece bem a Elis... [Pimentinha me interrompe]
> (PIMENTINHA) – Mas daqui a pouco, meu bem, vai ficar bem melhor a nossa conversa [novamente com a voz de travesti da Elis Regina]....
> (RAFAEL) – Eu quero saber desses gestos depois...
> (PIMENTINHA) – Vai ficar [melhor a conversa], por isso é que estou bebendo porque já já vai dar uma... [não conclui].
> (RAFAEL) – A Elis [Regina] te influencia nesses hábitos de beber de fumar?
> (PIMENTINHA) – Claro, claro... [respondeu quase ao mesmo tempo em que eu fazia a pergunta]. Eu passei um tempão fumando aqueles... "*Glamour*" [marca fictícia do cigarro], grande [mostra com os dedos o tamanho do cigarro] porque ela fumava. Só que dava muito trabalho [para] comprar aquilo! E o cigarro também (sabe?) era caro, era de chocolate... Aí eu disse: "Ah! Não. Tá bom." Porque era bastante cafona e ela era cafona mesmo... Aí, eu prefiro o "Falcon" [marca fictícia do cigarro que ele usa]. Mas eu gostava de fumar cigarros longos por causa da Elis. [pausa longa]
> (RAFAEL) – Quais são os gestos da Elis [Regina] que tu fazes, que tu incorporaste?
> (PIMENTINHA) – Às vezes é um olhar assim. [*Pimentinha* respondeu em tom bem grave, voz com baixo volume, espremendo os olhos para mostrar como era esse olhar de Elis Regina].
> (RAFAEL) – Um olhar pesado?
> (PIMENTINHA) – É... assim de lado... Tipo: "Te odeio". É um olhar tipo... "Estás me tomando por quem? Não me tome por quem eu não sou!" [*Pimentinha* disse essa frase com os lábios contraídos, expressando uma crueldade calculada. Sua voz ficou extremamente grave e baixa com o intuito de mostrar que esse olhar expressa um sentimento maquiavélico].
> (RAFAEL) – Isso é fala da Elis [Regina] também?
> (PIMENTINHA) – É... é uma fala das entrevistas dela. Que ela usa nas entrevistas dela.
> (RAFAEL) – "Estás me tomando por quem?"... [repeti a frase para que ficasse registrada na gravação, pois *Pimentinha* sempre a pronunciava de forma quase inaudível]
> (PIMENTINHA) – "As pessoas me tomam por quem?" Sabe? [*Pimentinha* finaliza esse assunto e começa a dar outro exemplo de gestos de Elis Regina que adotou] Ou... tem uma [gesticulação com a] mão muito boa quando eu tô conversando, quando eu vou contar uma coisa pra alguém, que a impressão que as pessoas têm é de que eu tô abanando a mão na tua cara. Porque, na verdade, eu tô mesmo!! [Enquanto contava, *Pimentinha* fazia o gesto de abanar a mão para me mostrar]. Mas isso [o gesto] é dela [Elis Regina] cantando, ela segurava o microfone e ela fazia a postura, com a mão, de abanar! Automaticamente [estalou os dedos], eu disse: "Isso funciona, pro dia a dia! Isso cabe per-fei-ta-men-te no dia a dia, sabe?" Ela [Elis Regina] só virava a mão mais delicadamente assim, mas isso também dava pra dar uma abanada. E eu disse: "Isso dá pro dia a dia! Já vou usar!"
> (RAFAEL) – Mas isso era um gesto que ela fazia num contexto e tu adaptaste?
> (PIMENTINHA) – Aham! Facilmente! Eu, rapidamente, já peguei aquilo [o gesto], já elaborei! Porque eu não vou ficar baratamente, mau caratismamente só imitando, né? Eu não vou ficar barateando, só imitando, né? Eu também

> tenho que usar também do que eu tenho pra dar uma elaborada [no gesto]! Não custa nada, né? Vou utilizar o que eu tenho também. Então, assim, eu aproveitei isso [o gesto] e já usei pra outras coisas. Isso caiu como uma luva!!
> (RAFAEL) – Essa mão balançando?
> (PIMENTINHA) – Essa mão balançando é óóóóóótima! A gente acaba chamando a atenção das pessoas, a gente fica mais contundente, cabe certinho!
> (RAFAEL) – Tu cantas junto com a Elis [Regina]? Tu dublas a Elis? Tu fazes a *performance*?
> (PIMENTINHA) – Cooooom cer-te-za!! [respondeu quase sem me deixar concluir a pergunta]. Faço a respiração igual... [...] O meu pai, um dia desses, me perguntou uma coisa: "*Pimentinha*, quando tu estás andando na rua, tu estás falando sozinho ou cantando?". Eu disse: "Eu tô cantando, papai!". Papai disse: "Ah! Tá." Aí, eu fiquei pensando: "Por que o papai perguntou aquilo pra mim?" Porque o papai mora em Ananindeua[99], então, ele não vem muito pra Belém. Um dia, ele tava passando em Belém e me viu!
> (RAFAEL) – Cantando?
> (PIMENTINHA) – Mas eu canto mesmo! Eu não fico cantando só com a minha boquinha, não! [quis dizer que não finge cantar] Eu canto mesmo!
> (RAFAEL) – Com gestos?
> (PIMENTINHA) – Claro!!! [enfático] De que adianta? Claro, Noleto!
> (RAFAEL) – Gente!
> (PIMENTINHA) – Eu já não desfruto, assim... [não conclui a frase]. As pessoas já não acham que eu seja muito normal. Eu já sou viado, eu vou ficar me reprimindo pra quê? E eu vou mesmo! "Quá quá rá quá quá quem riu..." [cantarolando "Vou deitar e rolar", música do repertório de Elis Regina]. E eu fico fazendo caras e bocas! Às vezes, as pessoas passam por mim e as pessoas [dizem]: "Oi!" E eu não tô nem falando com elas. Eu já não desfruto de um conceito muito normal na vida. Eu já sou viado... Ah! Pouco me importa! As pessoas me tomam por quem? [usando frase típica de Elis Regina] Se eu ficar sendo doido ou uma bicha esquizofrênica, isso não faz a menooor diferença. E aí, eu tô cantando. E assim: 90% das músicas que eu canto quando eu tô andando é [do repertório] da Elis [Regina]. Claro! É que eu vou aprimorando, misturando uma música com a outra... [...] É isso que eu te digo: a Elis me salva, às vezes. Às vezes, eu sei que eu tenho que ir pra alguma coisa chata, então, eu vou cantando [o repertório da] Elis porque isso já vai me acalmando!

Apesar de incorporar gestualidades "femininas" com maior nitidez aos olhos alheios, *Pimentinha* não se reconhece com uma identidade de gênero "feminina", não manifesta intenções de travestilização nem transexualização de seu corpo. Aliás, os gestos que adotou de Elis Regina são adaptados, não imitados de forma leviana, pois, de acordo com suas afirmativas, *Pimentinha* "gosta de ser homem". Ainda assim, admite que essa gestualidade traz um aspecto "feminino" para os seus movimentos corporais, pois, nessa adaptação gestual de seu corpo, não consegue mais distinguir a gestualidade que pertence a ele ou a Elis Regina. Essa imbricação de gestos funciona como uma tatuagem que adere à pele, que fere, marca, mas que, com a passagem do tempo, tem sua dor neutralizada, transformando-se em uma característica "natural" do próprio corpo do indivíduo "tatuado". Neste caso, a passagem pela "feminilidade" se caracteriza como

[99] Município vizinho que integra a região metropolitana de Belém.

uma negação ao estigma através de sua própria reiteração em seu trânsito corpóreo pelas ruas de Belém. Como a própria teoria *queer* ressignifica a abjeção a partir de uma problematização teórica (Miskolci 2009), *Pimentinha,* ao ser consciente da possível estigmatização de sua homossexualidade, faz emergir o temor mais abjeto que caracterizaria esse estigma: a manifestação exterior da "feminilidade" em um corpo "masculino". Ao contrário de *Fatal*, é na rua que *Pimentinha* demonstra sua suposta "feminilidade", negando, contextualmente, a reiteração das normas exigidas para a obtenção de uma *performance* corporal "masculina" e tensionando, abertamente, as fronteiras entre os conceitos de "masculinidade" e "feminilidade".

A tatuagem simbólica de Elis Regina no corpo de *Pimentinha* é inscrita como um enfrentamento dessas questões estigmatizantes, também como um ato de libertação através do qual pode viver a sua verdade corporal. Se Foucault (1988 [1976]) descarta a hipótese de que as sexualidades sejam fundamentalmente reprimidas e adverte para os processos de produção dessas sexualidades "normais" ou "anormais", *Pimentinha* acaba por confirmar que sua gestualidade é reflexo de que essa ideia fictícia de repressão é quem produz a sua vontade de ser "diferente", pois, já que é socialmente reconhecido como homossexual, não teria motivos para se reprimir em seus gestos, produzindo, dessa maneira, um trânsito corpóreo particular.

Entretanto, a própria *performance* de gênero pode ser um fator ilusório no que diz respeito a denunciar, de modo infalível, a sexualidade de alguém. O depoimento de *Elétrico* ilustra as fragilidades de uma avaliação na qual a sexualidade dos sujeitos é suposta, exclusivamente, a partir da *performance* corporal. Para *Elétrico*, o "jeito da pessoa" é um mero rótulo que não diz muito acerca da sexualidade real dos indivíduos.

> (ELÉTRICO) – Olha, eu vou te falar uma coisa: eu conheci uma rapaz, ele é de Augusto Corrêa [município paraense], o nome dele é João Francisco[100], amigo meu de profissão, fez [cursou] Filosofia junto comigo. No tempo em que eu conheci o João Francisco, lá [na Universidade] e tal, ele fazia Filosofia, era da minha turma... [pausa] O Francisco, com o perdão da expressão, era uma mo-ça! Moça! [Era] ex-tre-ma-men-te afeminado. Extremamente! Quando a gente foi apresentado, ele fez assim pra mim [*Elétrico* simula o gesto de João Francisco, estendendo o braço para a frente e flexionando o pulso para baixo no intuito de fazer a mão cair, como se aguardasse que o colo de sua mão fosse beijada no momento em que se conheceram]. Eu olhei... falei com ele normalmente, claro, maaaas... [risos. Não concluiu a frase] Olha, foram quatro anos de [curso de] Filosofia, quatro anos [em] que a gente saía com o Francisco e o Francisco só ficava com mulher. Mesmo sabendo que todos nós éramos *gays*. E [o Francisco era] muito afeminado. A gente [o grupo de amigos do curso] fez de tudo pra tirar

[100] Nome fictício.

> o Francisco do armário! De tudo! [A gente] jogou os homens mais bonitos no peito dele [Francisco], levava ele pra sauna, levava ele pra tudo quanto era canto e ele ia com a gente! Mas nunca ficou com homem nenhum. Nunca ficou com homem nenhum. E esse é um dos exemplos que eu mais levo pra minha vida. E hoje, quando eu vejo o Francisco, ele é casado, tem filhos...
> (RAFAEL) – E continua "feminino"?
> (ELÉTRICO) – É... meio afeminado, assim, e eu acho isso muito engraçado. Eu acho isso super engraçado. E hoje eu digo: "É... ele não é [homossexual]" [risos]. A gente errou!
> (RAFAEL) – Então, pra ti, ele não é gay?
> (ELÉTRICO) – Não. [em tom circunspecto]. De forma alguma [resoluto]. Ele é heterossexual, mas ele tem um jeito que a gente compara como se fosse um jeito feminino. Nós rotulamos muito as pessoas.

Estas reflexões sobre a performatividade de gênero me permitiram perceber como, a partir de suas relações com suas cantoras favoritas, esse grupo de interlocutores com quem tive a oportunidade de dialogar e conviver, elabora um processo de negociação entre "feminilidades" e "masculinidades" performáticas em seus corpos. Em todos os casos, não foram demonstrados desejos de se tornar mulher, pelo contrário, meus interlocutores manifestaram interesse no trânsito pela "feminilidade" como uma maneira de viver uma corporalidade mais fluida, invisibilizando as demarcações sociais entre gestos "femininos" e "masculinos".

Entrecruzando meus dados etnográficos com as ferramentas teóricas deixadas por Mauss (2003a [1935]) e Butler (2002; 2010a; 2010b) para melhor compreendermos aspectos relativos às técnicas corporais e à performatividade de gênero, desejo ressaltar que a "imitação prestigiosa" empreendida por meus interlocutores não é encenada como uma mera performance voluntarista, mas é fruto de relações de poder que produzem figuras públicas (as cantoras) a serem imitadas. A aquisição de uma gestualidade "feminina" por parte de meus interlocutores é, aos poucos, naturalizada e se torna uma verdade inscrita nos corpos, assim como uma tatuagem é, gradativamente, fixada na pele. Dessa forma, meus interlocutores não encenam, simplesmente, suas cantoras favoritas, mas as transportam para seus corpos de modo a promover uma adaptação e naturalização progressiva das gestualidades "femininas" adquiridas. Tanto a "imitação prestigiosa" quanto a "performatividade de gênero" subsumem um caráter regulador dos corpos na medida em que a primeira esconde em si o prestígio (poder) daquele que é "imitado" e a segunda também explicita a existência de normas pedagógicas, anteriores ao sujeito, a serem aplicadas ao trânsito corpóreo dos indivíduos para, assim, definirem a viabilidade desses agentes sociais em zonas habitáveis ou inabitáveis da inteligibilidade cultural (Butler 2002; 2010a). Embora não fale em "relações de poder",

a teoria de Mauss (2003a [1935]) sobre as técnicas corporais nos deixa entrever que a construção de uma corporalidade é perpassada pela adaptação do corpo a normas civilizatórias, que pertencem a um determinado contexto sociocultural, que é, em si, um ente regulador dos corpos e, portanto, daquilo que Mauss (2003a [1935]) entende como técnicas corporais.

Ao privilegiar a performance musical e a gestualidade cotidiana de cantoras brasileiras como elementos catalisadores de tensos processos de negociação (empreendidos por homens homossexuais, fãs de cantoras de MPB) com a performatividade prescrita aos gêneros, estas considerações que faço visam, de alguma maneira, descentralizar a figura do compositor como o principal centro produtor de significações no âmbito da música popular voltada para a indústria fonográfica. Em geral, os intérpretes (sobretudo as mulheres) são negligenciados nas análises históricas relacionadas à construção de movimentos musicais. Entretanto, minha etnografia objetiva iniciar a discussão de um problema amplo – a invisibilidade dos intérpretes – a partir de casos particulares de experiência afetiva com a música[101].

Ainda que tragam gestos alheios para seus movimentos corporais, essa gestualidade sofre um processo de adaptação e contextualização na vida cotidiana desses fãs, o que me faz descartar a hipótese de que eles sejam simplesmente "imitadores" de suas cantoras. Sendo assim, recuso a ideia de que são meros copiadores que se limitam à reprodução de gestos, mas, ao contrário, são agentes produtores de suas próprias gestualidades a partir de um intercurso corporal com a corporalidade de seus ídolos, as cantoras. Mesmo em *Pimentinha*, que busca uma interação mais explícita com o gestual de Elis Regina, os atos físicos não são descaradamente copiados, passam por um processo de refinamento em que se misturam à sua própria forma corporal de ser, ficando quase invisíveis à percepção de quem não for um bom conhecedor de Elis

[101] No campo dos estudos musicais há algumas iniciativas que visam desconstruir a noção pejorativa de "passividade" na interpretação e, até mesmo, na escuta musical. Laboissière (2007) – embora esteja mais preocupada com a produção de sentido ou significado por meio da interpretação musical dedicada a peças de música erudita – concebe a interpretação musical como um processo ambíguo de mediação e recriação de obras, alegando, assim, um *status* de "coautoria" para os intérpretes. Ao definir a interpretação musical como um ato "transgressor", Laboissière (2007, p. 18) concebe a transgressão como uma via de acesso para a tradução musical executada pelo intérprete, na qual ele desloca a música do domínio formal de um código (o texto musical) para o campo de entendimento cognitivo da plateia receptora. Esse processo é fruto do *status* de "coautor" obtido pelo intérprete que, a partir da complexidade de fatores de ordem estética, histórica, social e psicológica, recria a obra apresentada. Assim, "a música nasce do compositor, é mediada pelo intérprete e é completada na escuta pelo ouvinte. Isto significa também dizer que o intérprete, como criador e receptor que também é, constrói e recria o sentido musical da obra [...] (Laboissière, 2007, p. 118-119)".

Regina ou não estiver com o olhar direcionado para a captação das raízes dessa gestualidade de *Pimentinha*. Independente do fato de que esses gestos nem sempre são percebidos pelos outros e que, por sua suposta "neutralidade" ao sofrerem uma adaptação ao corpo "masculino" de quem os executa, não possam ser facilmente alocados em compartimentos de "feminilidade" e "masculinidade", a consciência desses atos para quem os pratica – e para os membros das redes de sociabilidade nas quais são reconhecidos – é que dá o tom de "feminilidade" e transgressão para os gestos.

Se, para Foucault (2010 [1975]), "o corpo está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o suplicam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais" (Foucault 2010 [1975]: 28-29), devo considerar que a construção performativa do trânsito corpóreo de meus interlocutores por aspectos gestuais "masculinos" e "femininos" é também um ato político de negociação com as relações de poder que prescrevem normatividades para os gêneros. Os gestos de meus interlocutores estão lá, sendo reiterados em seus corpos, borrando as fronteiras entre o "masculino" e o "feminino", redefinindo a inteligibilidade dos gêneros.

4

|“... É tudo somente sexo e amizade”|

Eu estava em busca de *performances*. Havia tempos que *Tamba-tajá* me convidava para ir com ele a um bar onde pudéssemos cantar através de um equipamento de *videokê*. Chegada a oportunidade, no momento em que decidi acompanhar meus interlocutores, *Tamba-tajá* e *Pirata*, a uma sessão musical com *videokê*, eu buscava enxergar neles alguns resquícios de Fafá de Belém, Leila Pinheiro e Maria Bethânia em suas formas corporais de expressão. Tolice minha. Os vestígios que eu procurava estavam introjetados nas sutilezas gestuais dos seus cotidianos, conforme eu percebera com o passar do tempo. Contudo, a ida ao *videokê* se apresentou como uma possibilidade de descortinar outros aspectos das vivências sociais de meus interlocutores. O que se descortinava para mim era um mundo de sociabilidades homossexuais. Embora eu tenha tentado englobar mais gente em nossa divertida reunião, não consegui que outras pessoas, além de nós e mais um convidado, fossem ao nosso encontro. Ainda que aquilo representasse uma etapa de meu trabalho de campo, eu não o fazia como uma mera obrigação imposta pelo desafio que me propus, pois também queria encontrá-los, queria cantar com eles e me permitir um pouco de diversão. Entrei na chuva e me molhei.

Alguns telefonemas e mensagens de texto, via telefone celular, foram trocados para acertarmos nossa ida àquele lugar. Acertamos a maior parte de tudo através dos telefonemas. No entanto, algumas mensagens de texto foram trocadas com *Pirata*, conforme constam a seguir[102].

> *Mensagens enviadas em 07.06.2012*
> (RAFAEL) – Oi, *Pirata*! Amanhã eu e *Tamba-tajá* iremos ao videokê. Queres ir?
> (PIRATA) – Ah, eu quero sim. Que horas?
> (RAFAEL) – Na verdade, vai ser no sábado pq o *Tamba-tajá* trabalha na sexta. Não marcamos hora, mas acho que será umas 22h. Que tal?
> (PIRATA) – Por mim, tá combinado (é tudo somente sexo e amizade... kkkkkkkk). A gente se encontra no sábado!
> (RAFAEL) – Rsrs Finalmente sairei do meu recanto, vc do oásis e Fafá do igarapé rsrs Se quiser convidar mais alguém... vai ser ótimo para completar o Mulher 80 rsrs
> (PIRATA) – HAHAHAHAHAHAHAHA! Ok, vou pesquisar a agenda de outras cantoras, pra ver se elas estarão livres no sábado!
> *Mensagens enviadas em 09.06.2012*
> (RAFAEL) – *Pirata*, o *Tamba-tajá* quer chegar às 23h no videokê. Que tal chegarmos mais cedo, para atualizarmos as conversas apenas entre baianas? Rsrs pensei em chegar às 22h e ficamos esperando o *Tamba-tajá*. Que acha?

[102] A transcrição das mensagens de texto foi mantida de acordo com seu formato original, com todas as omissões linguísticas, abreviações e possíveis ausências de pontuação.

(PIRATA) – Eu acho melhor mesmo. Até porque, de 23h em diante, a gente não consegue cantar mais nada, pois o videoquê fica lotado!
(RAFAEL) – Pois é, eu falei pro *Tamba-tajá*. Mas tu sabes como a Fafá é geniosa rsrs Por mim, chegaria às 21h. Temos q cantar Sonho Meu p relembrar os velhos tempos rsrs
(PIRATA) – kkkkkkk... Olha, bora 21h então?
(RAFAEL) – Fechado!!! Repertório obrigatório: Oração a Mãe Menininha, esotérico, Sonho Meu kkkk até mais!
(PIRATA) – kkkkkk... Até!
(PIRATA) – Tô saindo de casa, Rafael!
(RAFAEL) – Tô saindo tb! Até já!

Mensagens enviadas em 10.06.2012

(RAFAEL) – *Pirata*, adorei rever vc ontem. Obrigado por ter estado com a gente e por tantos duetos inesquecíveis!! Espero que possamos nos ver mais vezes, em outros lugares. Adorei a companhia de vcs!!!!
(PIRATA) – Eu também adorei, Rafael! Vamos combinar um cinema, todas as cantoras juntas! Que tal? Rsrsrsrs.
(RAFAEL) – *Pirata*, vamos marcar cinema sim! Será que poderíamos contar com o axé de Daniela Mercury? Rsrs Gosto de conversar com cantoras de várias gerações rsrs

Mensagens enviadas em 12.06.2012

(RAFAEL) – A flor da Paraíba[103] me contou que vocês foram a uma boate após o videokê!! Gente, quero saber como terminou essa noite!! Fafá e Bethânia enlouquecidas na pista. "Confessions on a dance floor[104]" rsrs
(PIRATA) – Haha! Bethânia deu lugar à Madonna, que quebrou tudo na pista de dança, junto com Fafá! Kkkk.
(RAFAEL) – Só faltou Gal dançando funk!! Rsrs
(PIRATA) – kkkkkkk... Gal com aquela energia de Festa do Interior! Já pensou? A boate iria pegar fogo!
(RAFAEL) – Fagulhas, pontas de agulhas... rsrs

O conteúdo das mensagens de texto revela muitos aspectos de minha inserção no campo e de minha predisposição para interagir com meus interlocutores, participando das brincadeiras propostas, reconhecendo-me como se fosse "Gal Costa", respondendo aos diálogos com letras de música e ativando toda uma gramática referente a esse universo das cantoras de MPB. Se tudo isso foi uma estratégia de interação, creio que, igualmente, foi uma manifestação de um processo de transformação que ocorria em mim. Apesar de compartilhar do gosto por este "mundo" musical, considero que minha passagem pela Antropologia consistiu numa oportunidade para que eu saísse de um universo relativamente fechado em que vivo, circunscrito em livros e em poucas companhias, para ir ao encontro da compreensão de outras experiências diversas da

[103] "Flor da Paraíba" é um álbum lançado por Elba Ramalho em 1998. Utilizei este título para me referir a *Imaculado*, fã de Elba Ramalho, que estava presente conosco no dia em que fomos ao *videokê*.

[104] Referência ao álbum "Confessions on a dance floor", lançado por Madonna em 2005. A tradução do título seria "Confissões numa pista de dança". *Pirata*, além de ser fã de Maria Bethânia, se reconhece como fã de Madonna.

minha e, sobretudo, para experimentar um tipo de sociabilidade à qual eu não me considero, pelo menos na maior parte de meu cotidiano, vinculado.

Estávamos eu, *Pirata*, *Tamba-tajá* e *Imaculado*[105]. E, apesar de nosso encontro ter sido breve – pouco mais de duas horas –, pude perceber inúmeros aspectos que estão atrelados a essa sociabilidade homossexual que se desenvolve em torno da música. Em relação a este aspecto, devo mencionar que Simmel (1983) possui contribuição pioneira e essencial no sentido de demonstrar como a sociabilidade é uma experiência relevante para o entendimento da vida social de um determinado grupo de pessoas, que representa, por sua vez, um segmento da população dotado de características e demandas específicas. Neste sentido, Simmel (1983) concebe "a sociabilidade como a forma lúdica da sociação" (Simmel 1983: 169), realizada por sujeitos que são, em sua totalidade, "um complexo dinâmico de idéias, forças e possibilidades" (Simmel 1983: 171). O autor amplia a discussão reforçando o caráter democrático e positivista da sociabilidade que, segundo ele, "cria um mundo sociológico ideal, no qual o prazer de um indivíduo está intimamente ligado ao prazer dos outros" (Simmel 1983: 172). Para Simmel, a sociabilidade reproduz uma realidade ficcional à medida que os integrantes do grupo não procuram desenvolver relações conflituosas, pois expressam o desejo idealizado de obtenção de uma interação pura com os outros. Ainda nesta argumentação, o autor afirma que "a sociabilidade é o jogo no qual se 'faz de conta' que são todos iguais e, ao mesmo tempo, se faz de conta que cada um é reverenciado em particular; e 'fazer de conta' não é mentira mais do que o jogo ou a arte são mentiras devido ao seu desvio da realidade" (Simmel 1983: 173).

Assim, se a sociabilidade subsume um prazer coletivo – conforme parece indicar Simmel (1983) –, a satisfação em poder cantar com o outro, sentir-se artista e ter, ao menos no plano lúdico, a possibilidade de se constituir como uma "cantora", revela muito daquilo que mantém certa coesão nas redes de sociabilidade às quais meus interlocutores estão ligados: o prazer de compartilhar um gosto, um tipo específico de *performance* (verbal ou gestual), alguns atributos delimitadores de uma dada classe social e, sobretudo, uma sexualidade em comum. Sobre o fato de compartilhar um gosto

[105] Nome fictício. *Imaculado* não fez parte desta pesquisa como interlocutor. Fã de Elba Ramalho, *Imaculado* é pianista e professor de música (um dos fatores que o excluiu da pesquisa). Nunca falou abertamente sobre sua suposta admiração por Elba Ramalho. No entanto, através de *Tamba-tajá*, soube que Elba Ramalho era sua cantora favorita. A escolha do nome "Imaculado" faz referência à canção "Imaculada" (Ary Sperling/ Aldir Blanc), grande sucesso de Elba Ramalho, gravada no final da década de 1980.

musical em comum, é possível inferir que a noção de "afeto" é, realmente, valiosa no que diz respeito à construção de sentidos para um mundo social a partir de um diálogo com determinado âmbito de musicalidade. Dessa maneira,

> o gosto é a sintonia com determinados valores, a qual confere positividade a algumas expressões musicais em detrimento de outras. Valorizar positivamente o rock, o pagode ou a música eletrônica são manifestações de gostos que envolvem não só determinadas sociabilidades, como a preferência por determinadas batidas; (o 4/4, a síncope); determinados timbres e estruturações das canções. Assim, o gosto é da ordem da seleção, manifestando-se como gênero, condicionando um modo de portar-se diante do mundo e de produzir sentido diante de determinados produtos musicais. Essas escolhas pressupõem a expressão de determinados afetos. O afeto é um traço privilegiado da sociabilidade relacionada a determinadas expressões musicais. O corpo e a mediação por ele efetuada são os locais por excelência do sentir. Por isso, ao processo de configuração dos sentidos, é preciso adicionar a sensibilização presente na circulação dos investimentos afetivos e dos sentidos musicais. Os afetos e seus correlatos, as paixões, manifestam-se através de percursos narrativos, posicionamentos hierárquicos que podem ser reconhecidos através da repetição de traços presentes não só nas estruturas profundas das modalizações das práticas discursivas, como em seus traços mais visíveis, ou seja, na superfície, nos vestígios dos valores, na manifestação de gostos, enfim, nos processos de produção de sentido que caracterizam o consumo da música (Janotti Jr. 2004: 196).

É também interessante a ambiguidade contida no termo "afeto". Se, em determinados momentos, a palavra pode designar um gosto musical direcionado a um estilo ou gênero de música, por outro lado, pode fazer uma referência à eficácia simbólica (Lévi-Strauss 2012 [1958]) da música que se ouve. E a eficácia simbólica não traduz o grau de afetação (Favret-Saada 2005) no qual os sujeitos – e o próprio antropólogo – estão submersos em seus contextos de interação pelas vias sedutoras da música? Vê-se que o termo "afeto" encontra-se no limiar entre uma definição de gosto musical e uma designação de uma experiência de afetação proporcionada pela música.

Durante o tempo em que estivemos no *videokê*, *Pirata* me mostrou um rapaz que estava sentado, com um grupo de amigos, em uma mesa afastada da nossa.

> (PIRATA) – Tá vendo aquele menino ali? Eu gosto de menino assim: branquinho, todo estiloso, meio frágil. Não gosto daquele tipo de cara machão, não. Fiquei interessado nele.

A mesa em que este rapaz estava sentado com seu grupo de amigos era composta por jovens, homens e mulheres, que aparentavam estar em uma faixa etária compreendida entre 18 e 20 anos. Todos eles pareciam muito jovens, quase adolescentes. Fui o primeiro a cantar. Cantei "Sem pecado e sem juízo", música de Baby Consuelo (hoje Baby do Brasil) e Pepeu Gomes. Ao cantar essa música, notei que certo alvoroço se manifestou entre as pessoas que estavam sentadas à mesa na qual alguém chamava a atenção de *Pirata*. Todos eles começaram a cantar o refrão da música junto comigo. Cheguei a ouvir um comentário, provavelmente saído da boca do "menino" por quem *Pirata* se interessara, que revelava: "Ai! Adoro essa música!".

Durante algum tempo, dedicamos nossa atenção à escolha do repertório que cantaríamos àquela noite. Houve várias brincadeiras em torno das canções. Estávamos plenamente envolvidos em uma experiência de divertimento. Pedi que *Imaculado* cantasse alguma música de Elba Ramalho, mas ele não atendeu minha vontade. *Pirata* chamou uma garçonete – cuja *performance* de gênero se destacava por ser mais "masculina" – e perguntou:

> (PIRATA) – Qual é o número daquela mesa ali no canto?
> (GARÇONETE) – Mesa 04.
> (PIRATA) – Obrigado.

De imediato, eu não havia entendido o motivo da pergunta de *Pirata*, mas, quando subimos juntos ao palco para cantar "O lado quente do ser" (composição de Marina Lima e Antônio Cícero, notabilizada na voz de Maria Bethânia), as intenções de *Pirata* foram reveladas em público:

> (PIRATA) – Eu quero oferecer essa música pro pessoal da mesa 4!!
> (MESA 4) – Uhuuu!! [gritos, risos e palmas]

A escolha de "O lado quente do ser" foi minha. E não foi uma escolha aleatória. Além de ser uma canção em formato atípico em toda a obra de Marina Lima – um bolero! – é uma composição que me apetece em vários sentidos: suas modulações harmônicas, a letra cheia de ardências e, principalmente, a interpretação calorosa que Maria Bethânia deu a esta obra. Contudo, devo confessar que a maior motivação para eu

escolhesse essa música foi o fato de que *Pirata* é fã de Maria Bethânia e eu queria observá-lo a cantar algo que pertencesse ao repertório de seu ídolo. Eu estava em busca de *performances*! Mas não as encontrei. Não houve nada que os aproximasse fisicamente de suas cantoras favoritas, além da composição gestual que eu já havia identificado no trânsito corporal desses homossexuais em seus cotidianos, em suas falas, em seus gestos mínimos, em seus trânsitos por uma "feminilidade" experimentada – ainda que em tom de jocosidade em alguns casos – em construções corporais perceptíveis somente àqueles que conhecem o amplo repertório verbal e gestual dessas cantoras. Porém, no palco, à frente de um público, esses interlocutores não manifestaram nenhuma aproximação gestual mais exacerbada com seus ídolos. Ao invés de me revelarem suas *performances*, eles me revelaram timidez. Meses depois, *Pirata* falaria para mim e para *Tamba-tajá*:

> (PIRATA) – Eu [es]tava nervoso por cantar ao lado do Rafael!

O suposto nervosismo revelado por *Pirata* se devia ao fato de eu ter formação, em nível superior, em Música e, por isso, ser considerado um "profissional" no assunto. Acrescido a isso há o fato de que desenvolvo, embora esporadicamente, atividades performáticas como cantor na cena cultural de Belém. No entanto, não considero que estes aspectos fossem, deveras, capazes de intimidar qualquer interlocutor que seja, pois acredito que conseguimos construir uma relação que, na medida do possível, mostrava-se confiável e amistosa entre nós. Conversamos muito durante aquela noite. *Tamba-tajá* falava sobre os tipos de homens que o atraíam enquanto *Pirata* me mostrava, em seu *smartphone*[106], fotos de um ex-namorado, "bem novinho" (referindo-se à sua pouca idade), de quem ele sentia saudade. *Imaculado* brincou:

> (IMACULADO) – Essa vinda ao *videokê* vai se transformar em páginas e mais páginas do trabalho do Rafael! [risos]

O espaço do *videokê* constituía-se como um importante local de encontro para aqueles homossexuais, pois reunia diversos atrativos que os impeliam a frequentar o

[106] Telefone celular multifuncional que permite acesso à internet e às redes sociais, dentre outras funções.

lugar: a possibilidade de cantar um repertório que lhes agradasse, as chances de encontrar com outros amigos que também frequentam o bar e, finalmente, supostas oportunidades de iniciar um flerte com alguém considerado "interessante".

Toda esta descrição de nosso encontro em um bar serve como introdução para as reflexões que pretendo travar acerca da importância da música para a sociabilidade e sexualidade desses homossexuais com quem convivi ao longo do trabalho de campo. Sem exceção, colhi, durante todo o trabalho de campo, falas que não deixavam dúvidas quanto à centralidade da música (e das cantoras) nos processos de subjetivação desses indivíduos.

> (RAFAEL) – A [Maria] Bethânia [es]tá presente nos teus relacionamentos? Por exemplo, nas tuas amizades, esse é um assunto muito recorrente?
> (BRASILEIRINHO) – Sim. Porque até eles [os amigos] quando vão em algum lugar, numa loja de CDs e, por acaso, eles [os amigos] veem um trabalho de [Maria] Bethânia, eles já falam o meu nome: "Brasileirinho!" E isso está presente nas nossas conversas! Então, meus amigos falam: "Hoje eu fui comprar um CD e, menino, eu vi um CD da [Maria] Bethânia! Ela é a tua cara!" Sempre há esse comentário! Se eles [os amigos] ouvem alguma música, durante o dia, da [Maria] Bethânia, eles já associam comigo! Ela [Maria Bethânia] sempre está presente comigo. Sempre nos meus encontros com os amigos, com meu namorado, a [Maria] Bethânia tá lá vibrando! Sempre!

O depoimento de *Brasileirinho* possibilita inferir que a cantora – neste caso, Maria Bethânia – ativa um conjunto de lembranças que fortalece sua própria imagem perante seu grupo de amigos. Então, a cantora representaria uma espécie de extensão entre um indivíduo e sua rede de sociabilidade, podendo apresentar-se em forma de música – uma canção que toca no rádio, na rua, em um ambiente público – ou em forma objetificada – um álbum da artista para vender numa loja de discos, uma reportagem que é veiculada na TV, um anúncio de *show* etc. De todo modo, cria-se uma relação simétrica na qual a cantora materializa o fã e o fã materializa a cantora diante dos outros. Ambos representam a si, como num espelho. Por vezes, é preciso apontar que, notavelmente, entre grupos homossexuais que cultivam uma sociabilidade em torno de cantoras, a relação fã-ídolo mobiliza uma sociabilidade pautada em pequenas discussões, geralmente regadas a doses de (bom) humor, que movimentam os ânimos, causam leves desagravos entre amigos, mas, sobretudo, fortalecem laços de amizade. *Fatal* coleciona alguns exemplos dessas discussões que geram sutis animosidades.

(FATAL) – Por exemplo: tem uma história muito engraçada que eu vou te contar! Em [19]90 ela [Gal Costa] lançou o [álbum] "Plural". Então, foi a época em que estava surgindo uma outra cantora, a Marisa Monte. Então, eles [os meus amigos] disseram que a Marisa Monte era a nova grande cantora do Brasil. Então, em 1990 – eu era bem mais jovem – , estávamos reunidos [os amigos]. E eles [os amigos] começaram a brincar, tirar sarro e aquilo foi me irritando! [Eles me zombavam] porque a Gal [Costa] tinha gravado "Ladeira do Pelô"... Aí, eles me encarnavam[107] [e diziam]: "Poxa, mas a Gal, uma cantora maravilhosa [se sujeitar a] cantar 'Ladeira do Pelô[108]'?" Gravar *axé music*? É demais! Não dá!" Aí, eles me encarnaram! E eu me aborreci e fui embora da casa deles! [risos de ambos] Eu fui embora!! Aí, no outro dia eles foram lá em casa... Sabe o que é que eles fizeram? Eles fizeram uns cartazes, chegaram na frente de casa com uns cartazes que diziam assim: "A Gal é maravilhosa! Amamos a Gal!" [risos] Mas mesmo assim eles ainda falaram: "Mas a Gal cantar 'Ladeira do Pelô'?" Aí, a porrada começou de novo! [risos] Mas acabou por aí! Então, a gente tem essas relação. Eu tenho um amigo que foi à Brasília, foi ao show dela [Gal Costa] e tirou algumas fotos e mandou pra mim de presente. Outro dia, eu fui na casa de uns amigos e eles me deram um CD e disseram: "Olha, *Fatal*, é pra ti! Tu conheces essa cantora?" [os amigos se referiam a Gal Costa]. Aí, eu digo: "Ah! É uma cantora nova, que tá começando [a carreira] agora. Não é uma baiana? Parece que é Maria da Graça[109] o nome dela..." Aí, eles riem e eu fico na brincadeira com eles. Então, a gente brinca muito! É muito legal!

(RAFAEL) – E as pessoas criticam a Gal [Costa]? Os teus amigos criticam a Gal?

(FATAL) – Tem alguns! Tem uns que falam que a voz da Gal é enjoada... Dizem que ela grita demais em algumas músicas, em algumas *performances*... Alguns [amigos] criticam o repertório dela [Gal Costa]. Mas todo grande cantor comete seus deslizes! Claro! Nós não vamos poder criticar a obra de um Roberto Carlos por ter falado sobre a "mulher de 40", "coisa bonita, coisa gostosa"[110]. A gente não vai botar em xeque o trabalho dele [Roberto Carlos] por causa desse deslize. Como qualquer [deslize que] outro cantor ou grande cantora tem! Mas eu acho que a obra dela [Gal Costa] é uma obra singular e ao mesmo tempo plural. Meus amigos são maravilhosos, cara! Olha, por exemplo: eu tenho um amigo que vai fazer aniversário no sábado e nós somos contemporâneos. E ele gosta da Gal [Costa] também! Ele [o amigo] foi um desses que brigou comigo lá na década de [19]90 porque a Gal gravou "Ladeira do Pelô". Então, eu tenho um grupo de amigos que a gente sai muito [sic]. A gente vai pro sítio junto, a gente viaja junto... É uma turma muito bacana! É um pessoal muito descolado!

---

[107] Em Belém, o verbo "encarnar" é usado, em muitos contextos, como sinônimo de zombar. Por exemplo, pode-se dizer: "Os alunos encarnaram no colega porque ele estava usando uma calça rasgada".

[108] "Ladeira do Pelô" é uma música atribuída a um compositor baiano cujo nome que consta no álbum "Plural", de Gal Costa, é Betão.

[109] Referindo-se ao nome de batismo de Gal Costa: Maria da Graça Costa Penna Burgos.

[110] *Fatal* refere-se a uma série de músicas gravadas por Roberto Carlos nos anos 1990 cuja temática central eram características corporais femininas, supostamente percebidas socialmente como "defeitos" que deixariam as mulheres menos desejáveis aos olhos dos homens. A maioria destas músicas foi composta em parceria com Erasmo Carlos e expunha argumentos masculinos que valorizavam essas mulheres supostamente estigmatizadas. As músicas são: "Mulher Pequena" (Roberto Carlos e Erasmo Carlos, 1992), "Coisa Bonita" (Roberto Carlos, 1993), "O charme de seus óculos" (Roberto Carlos e Erasmo Carlos, 1995) e "Mulher de 40" (Roberto Carlos e Erasmo Carlos, 1996).

> (RAFAEL) – E tu tens mais contato com os teus amigos do que com tua família?
> (FATAL) – Eu acho que sim! Eu tenho mais intimidade com eles do que com minha família! Com certeza! Eu acho que não só eu, mas muita gente, né? É porque eu acho que a família ela tá sempre arrumando algo pra te cutucar. Ela [a família] tá sempre querendo algo pra te... cobrar, te diminuir, te censurar... O amigo não!
> (RAFAEL) – Então, tu poderias dizer que os teus amigos são uma espécie de família pra ti? Eles são teus amigos na hora da brincadeira e na hora da necessidade?
> (FATAL) – São! Com certeza! [enfático] Eles são meus amigos quando eu preciso emocionalmente, se eu precisar financeiramente... A gente segura a onda um do outro!
> (RAFAEL) – Tu tens algum amigo, assim, que tu fales: "Esse é meu amigo pra todas as horas?"
> (FATAL) – Tenho sim!

Tem-se um conjunto de sutilezas que dizem muito do cotidiano de sociabilidade vivenciados por esses fãs, em seus contextos de interação homossocial. Ao mesmo tempo em que há uma troca de farpas há, igualmente, uma troca de dádivas. Nesta disputa prazerosa entre "cantoras" – que, na verdade, consiste em disputas entre fãs – há espaço para o compartilhamento de impressões, sentimentos, fantasias e, obviamente, preferências (musicais ou não) que marcam a construção da subjetividade de cada indivíduo que compõe essas redes de sociabilidade. Note-se que, de acordo com o depoimento de *Fatal*, o termo "família" foi mobilizado para descrever a experiência de convívio íntimo com amigos que entendem as condutas musicais, sexuais, afetivas e morais adotadas pelos membros dessa rede contatos. Meu interlocutor, *Fatal*, assinala uma relativa distância de seus familiares em oposição a uma proximidade de seus amigos e é interessante notar como – embora de outra forma, mas com significados semelhantes – este aspecto também aparece na etnografia de Carmen Dora Guimarães (2004 [1977]) quando esta se volta à interpretação do simbolismo contido na separação geográfica entre as áreas, frequentadas por seus interlocutores no Rio de Janeiro da década de 1970, dedicadas à vivência de atividades relativas ao lazer, às afetividades, ao prazer sexual e ao trabalho. Analisando a sociabilidade de homossexuais moradores do Rio de Janeiro, mas advindos do Estado de Minas Gerais, a autora afirma que

> os locais públicos frequentados – abertos e fechados – situam-se em sua maioria na Zona Sul, onde também residem os amigos do *network*. Os demais locais, bem menos frequentados, situam-se no Centro da cidade. A separação e o distanciamento das áreas de lazer, prazer e moradia da área de trabalho e das relações heterossexuais acusatórias obedeciam a uma lógica análoga àquela da distância social entre a cidade de origem e o Rio de

> Janeiro.Simbolizam a oposição entre os aspectos institucionalizados e formais (trabalho, família) e informais (lazer e prazer) da vida social (Guimarães 2004 [1977]: 71-72)

Contrapondo estas informações, encontra-se pistas de que as relações institucionalizadas são, em geral, espacialmente alocadas em espaços geográficos em relação aos quais esses homossexuais permanecem distanciados. No caso de *Fatal*, os amigos proporcionam um "ambiente" adequado para a experiência de uma vida social livre de alguns tipos de censura ou normatividade, ainda que outras regras de condutas sejam estabelecidas e legitimadas nesses grupos. Entretanto, a família propriamente dita apresenta-se como uma entidade dotada de uma rigidez normativa muito mais abrangente e incômoda, o que provoca um distanciamento. Neste caso, constrói-se uma rede solidária de cooperação entre os amigos mais confiáveis, estabelecendo-se vínculos afetivos fortes, forjando parcerias que extrapolam o campo da sociabilidade e enveredam pelas dificuldades cotidianas (e inclusive financeiras e emocionais) enfrentadas por esses homens.

A noção de "família" é também usada amplamente como correlata de "partilha", isto é, trata-se de um conceito que denota uma afinidade baseada, nestes casos que analiso, no compartilhamento de um gosto musical e de uma sexualidade específica. Diante do conceito de sociabilidade proposto por Simmel (1983) é interessante observar como as pessoas, em seu convívio cotidiano, criam relações de afinidade a partir de uma prática em comum. Além dos aspectos afetivos que vinculam uns amigos aos outros, estaria esta noção de "família" atrelada às práticas de consumo realizadas por esse homossexuais? Isadora Lins França (2009), em sua análise sobre a conexão entre uma musicalidade "negra" (o samba) e o mercado de entretenimento GLS, afirma parecer "mais relevante entender as práticas relacionadas ao consumo como atos sociais através dos quais partilhamos significados, produzimos diferenciações e, consequentemente, construímos um universo inteligível" (França 2009: 398). Se for possível considerar que as práticas de consumo geram inteligibilidade a um determinado universo cultural, pode-se igualmente intuir que é essa inteligibilidade, baseada na partilha de práticas e de valores simbólicos, que mantém coeso um grupo ou, ainda, uma rede de sociabilidade. Ainda que França (2009; 2010) esteja tratando de espaços de sociabilidade homossexual inseridos em um mercado de entretenimento GLS diversificado e eu esteja interessado num mercado de consumo musical que não esteja necessariamente vinculado a um lugar

físico de interação social, é possível encontrar, em ambos os casos, o entendimento de que "não só o mercado assume uma importância na vida das pessoas, mas também opera na constituição de identidades e subjetividades por meio de processos de exclusão e diferenciação mediados por relações de poder" (França 2009: 395)

A ideia de unificação (ou proximidade) gerada a partir do consumo de algo, então, poderia ser generalizada e referir-se a contextos diversos? Talvez sim, desde que com muitas ressalvas. Embora haja enorme distância entre nossos campos etnográficos, é válida uma analogia com a fabricação de parentesco, a partir de práticas comensais, detectada por Fausto (2002) na Amazônia. Em seu estudo, o autor relaciona práticas comensais à fabricação de ligações de parentesco ao expor que, para alguns povos da região amazônica, há "uma concepção muito difundida de que comer como e com alguém inicia ou completa um processo de transformação que conduz à identificação com este alguém." (Fausto 2002: 16). Ainda que estejam ligadas a uma complexa cosmologia que em nada se afina a uma lógica capitalista de consumo, essas considerações de Fausto (2002) chamam a atenção para o fato de que a partilha de uma determinada prática ou de um determinado bem de consumo é capaz de aproximar as pessoas num nível parental. Traduzindo essa realidade amazônica para a vivência de indivíduos *gays* inseridos num contexto urbano de compartilhamento de uma cultura musical, pode-se afirmar que gostar de algo e consumir este algo com alguém, gera uma espécie de "parentesco". Nestes termos, ouvir música é comê-la. Se considerarmos que as cantoras são simbolicamente tidas como "deusas" e que, por isso, estimulam "cultos" e a produção de uma "cosmologia" em torno de si, é possível reconhecer que o consumo de suas obras forja uma espécie de parentesco, ainda que seja simbólico. E o que há de mais "institucionalizado" do que um "jantar" em "família"? Nota-se que as noções de família, parentesco, proximidade e vínculo são articuladas a uma prática de compartilhamento de algo que se consome em grupo.

Apenas para citar outro exemplo comprobatório do uso corrente dessa noção de "família", destacarei um perfil inscrito na rede social *Twitter*. O perfil, voltado para o compartilhamento de informações entre fãs da cantora Zizi Possi, foi denominado por seu criador como "Zizianos" e é descrito da seguinte forma: "Dedicado a tds os fãs de Zizi Possi. Zizianos são pessoas + q especiais q se uniram através do blog da Zizi e, assim, formaram uma família. Seja bem-vindo (a)!" [sic.] Esse exemplo que utilizei não qualifica todos os seguidores desse perfil como homossexuais, mas ilustra

explicitamente a mobilização da noção de parentesco – ainda que simbólico – para dar um caráter de "família" ao grupo de pessoas que se reúne em torno dessa afinidade musical: o gosto pela cantora Zizi Possi.

Essa noção de parentesco, de maneira óbvia, não está carregada do peso institucional que uma família de fato tem. Conforme observou *Fatal* em depoimento anterior, as redes de sociabilidade não funcionam a partir de regras tão rígidas quanto as normatizações geralmente exigidas por uma família em seus padrões mais convencionais. Ainda que a convivência com os amigos exija certo tipo de conduta, essas prescrições são pensadas de modo a elaborar novos padrões de moralidade e estilo de vida que se distanciam, relativamente, dos padrões comportamentais adotados no seio familiar de origem. Essa não é uma experiência vivida exclusivamente por homossexuais. Em geral, as famílias abrigam enfrentamentos geracionais entre pais e filhos – independente de suas respectivas orientações sexuais – que geram a necessidade de que os filhos saiam em busca de outras companhias com quem mantenham afinidades. Contudo, a vivência da homossexualidade ainda consiste em um aspecto marcante para o rompimento, ao menos parcial, das relações de proximidade (afetiva e geográfica) entre pais e filhos. Em sua etnografia, Guimarães (2004 [1977]) demonstra alguns casos de homens homossexuais que saíram de suas respectivas cidades de origem – e, consequentemente, abandonaram o convívio com a família – para irem morar no Rio de Janeiro em busca de mais "liberdade" e relativo anonimato para experimentar uma vida homossexual. Green (2000) também apresenta histórias de vida em que diversos homens homossexuais construíram uma nova "família" a partir da convivência com outros homossexuais com quem compartilhavam valores morais, estéticos, políticos e comportamentais semelhantes.

Retornando aos aspectos do convívio entre os homossexuais com quem mantive contato para a elaboração desta pesquisa, percebe-se como as críticas, o deboche, a zombaria, as acusações e as imitações são mobilizadoras de uma ampla gama de comentários que constroem uma identidade para essas relações sociais que são elaboradas a partir do gosto musical por essas cantoras. A experiência de sociabilidade entre *Tamba-tajá* e seus amigos é, também, um reflexo do poder operante dessas ações de retaliação à cantora admirada pelo outro.

> (RAFAEL) – Tu tens amigos *gays* que são fãs de outras cantoras, sem ser a Fafá [de Belém] ou a Leila [Pinheiro]?
> (TAMBA-TAJÁ) – Muitos! [respondeu quase sem me deixar concluir]
> (RAFAEL) – Como tu te relacionas com eles [os amigos fãs de outras cantoras]? Eles criticam a Fafá [de Belém] e a Leila [Pinheiro]?
> (TAMBA-TAJÁ) – Ah! Sim! Tem as críticas, né? A gente até brinca que a gente é as cantoras! [risos] Eu sou a Fafá e a Leila pra eles! [risos] tem um que é a [Adriana] Calcanhotto, o outro é a [Maria] Bethânia... a gente tem um amigo que é a Alcione..., tem outro amigo que é a Ana Carolina, outro [é] a Maysa, tem um que é a Elis e por aí vai [risos]. Então, cada um [amigo] representa uma cantora. Todos eles gostam de várias cantoras da MPB, mas preferem uma [cantora] específica!
> (RAFAEL) – E os teus amigos fazem críticas [direcionadas à Fafá de Belém ou Leila Pinheiro] pra te chatear?
> (TAMBA-TAJÁ) – Fazem! Fazem! E eu faço isso com eles também! É uma troca muito rica! São informações que a gente troca! É uma palhaçada! [risos] O *Pirata* é um que fica me perguntando: "*Tamba-tajá* como seria a Gal [Costa] cantando tal música?", "Como seria a [Maria] Bethânia dizendo tal poema?" Como seria a Marina [Lima] – que quase não canta, mas fala – cantando essa música?" Aí, eu vou lá e dou aquele agudo da Gal, imito a Bethânia e faço igual a Marina tentando cantar! É uma piada entre a gente! [risos]
> (RAFAEL) – E o que os teus amigos falam, por exemplo, da voz da Fafá [de Belém]?
> (TAMBA-TAJÁ) – Os meus amigos falam que a Fafá canta como se ela tivesse gozando! [gargalhadas nossas] Eles [os amigos] ficam me sacaneando e isso é muito engraçado porque a gente se diverte!

O recurso à crítica e ao deboche surge, nesta fala de *Tamba-tajá*, como uma possibilidade de troca de informação, ou seja, meu interlocutor parece considerar que todo o processo de zombaria proporciona uma produção de conhecimento que é permutado entre os membros da rede de sociabilidade. Vê-se, claramente, como todo o desenrolar dessa interação social produz, na verdade, subjetividades, criando um limiar muito tênue entre a identidade da cantora e a identidade de seu fã, ao passo que criticar a cantora é, indiretamente, criticar o próprio amigo e o seu gosto musical. A jocosidade é, portanto, um outro recurso articulado para que as relações de amizade não sejam rompidas, afinal, tudo é dito e feito nos moldes de uma "brincadeira". Entretanto, as brincadeiras não deixam de expor as verdades subjacentes à percepção que as outras pessoas têm sobre uma determinada artista. Embora contenha certo percentual de crueldade, a "palhaçada" é positivada pelo riso e pela possibilidade de ser retribuída em igual intensidade por outro amigo.

Além de tal comportamento crítico, há outras condutas, em geral, negativas que são também positivadas.

> (PIMENTINHA) – Os meus amigos me roubam [os CDs da] Elis [Regina]! É o roubo mais gostoso, o roubo mais doce que posso passar! Eu botei [gravei] num só CD uns 10 discos da Elis [Regina] e um amigo meu me roubou! É um roubo doce! É um roubo doce, não é?

Assim como as críticas – que são positivadas pelo formato "brincadeira" – este exemplo de "roubo" citado por *Pimentinha* também ilustra a positivação de um comportamento normalmente não apreciado. Para meu interlocutor, ser "roubado" pode até soar como proposital, visto que, dessa forma, possui a oportunidade de compartilhar a obra de Elis Regina com seu círculo de amizades. Tendo em vista que sua coleção original de álbuns de Elis Regina permanece intacta, as compilações que faz desses mesmos álbuns, armazenando um grande número de músicas de toda a obra da cantora em um único CD, parecem ser feitas para serem distribuídas de forma não convencional aos seus amigos. Ao invés de simplesmente doar os CDs, *Pimentinha* aparenta ser permissivo, "distraído" e cria oportunidades para que estes objetos sejam furtados. O furto, neste caso, é um ato que, de certa forma, valoriza o trabalho tido por *Pimentinha* no que concerne à seleção de repertório para gravar no CD, visto que ele possui vasto conhecimento da obra de Elis Regina e, provavelmente, deve escolher um repertório inusitado para integrar essas compilações musicais que elabora.

Tem-se ainda um amplo número de formas pelas quais a presença das cantoras marca as interações sociais travadas entre esses sujeitos.

> (PIMENTINHA) – No meu dia a dia, é fatal! Se as pessoas ouvem falar na Elis [Regina] tem a ver comigo! Eu tinha uma amiga, ela trabalhava numa loja de discos. Então, de vez em quando ela me ligava: "*Pimentinha*, tu sabes aquela música assim, assado da Elis?" Aí, eu respondia e ela dizia: "Ah, tá! Obrigado!" Porque eu era, eu sou referência pra muita gente que quer saber sobre a Elis [Regina]. Eu tenho uns amigos que eles fazem apostas! Eles me ligam e perguntam: "Olha, tu sabes quem cantou aquela música tal...?" Normalmente, eles me ligam, nessas apostas, quando a aposta é sobre a Elis [Regina]. Então, eles apostam, assim, uma grade de cerveja por causa de tal música que a Elis [Regina] cantou. Eles apostam, tipo assim, pra saber quem é o autor da música, quem tocou naquela música... E eu sei tudo, né? E aí, às vezes eu tô em casa, sozinho, dormindo, e eles me ligam de madrugada. Ficam me perguntando: "Quem é o compositor daquela música que a Elis cantou?" Aí, eu acordo e respondo a pergunta. Meus amigos falam assim: "Obrigado, *Pimentinha*! Não te preocupa porque eu acabei de ganhar uma grade de cerveja. Então, quando for rolar a biritada, eu te chamo pra vir beber com a gente!" [risos] E aí, eu digo: "Obrigado. Boa noite." E volto a dormir. Então, eu sou referência na Elis [refere-se ao conhecimento que tem sobre a obra da Elis Regina]. Eu fico muito feliz por isso. Eu me esforcei, eu estudo, eu leio pra isso! É um esforço que eu fiz. Eu já fiz o meu doutorado em Elis!

As cantoras se fazem presente em diversas esferas das relações de sociabilidade estabelecidas na vida desses interlocutores com que dialoguei. Há certo reconhecimento de que um saber específico é adquirido, pois, a partir do acompanhamento das trajetórias dessas artistas, seus fãs ganham para si o conhecimento de grande parte da história da música popular que se desenvolve no Brasil. Esses registros são valorizados porque, quanto mais específicos e raros, denotam não apenas um esforço pela busca de fontes de informação, mas, sobretudo, um forte pertencimento a um grupo específico de pessoas que compartilham um gosto musical entre si. As informações são como pérolas que se revelam dentro de uma ostra: sabê-las é habitar um universo restrito, é desfrutar do prazer de ter um conhecimento que produz diferenciações entre quem é verdadeiramente fã e quem não o é.

No caso relatado por *Pimentinha*, é importante ressaltar que seu conhecimento sobre Elis Regina o possibilita ter um vínculo mais duradouro com seus amigos que, mesmo à distância, se encarregam de manter um contato influenciado pela presença da figura da cantora nas vivências cotidianas desses homossexuais. Nestes termos, as informações guardadas por *Pimentinha* também operam como moeda de troca: ao liberá-las, meu interlocutor ganha o afeto dos amigos, reforça o vínculo que possui com eles e ainda é motivado a reencontrá-los pessoalmente para beber as cervejas que ganharam em suas apostas envolvendo a obra de Elis Regina. Todos esses ganhos positivos justificam o incômodo de ser acordado durante o sono da madrugada para responder a perguntas sobre sua cantora favorita. Assim, a atitude incômoda é também positivada, pois motiva futuras interações sociais a partir da valorização de um vasto conhecimento adquirido acerca da carreira profissional de Elis Regina. Falar sobre a cantora é, nestes termos, um ato que produz satisfação pessoal em *Pimentinha* na medida em que o eleva ao *status* de "grande conhecedor", "fã número um", "fã de carteirinha" etc.

Contudo, dentre as narrativas ouvidas pelos interlocutores com quem convivi, creio que o ápice da mobilização desta sociabilidade *gay* construída em torno das cantoras brasileiras ocorreu quando *Tamba-tajá* resolveu comemorar seu aniversário de 30 anos de forma temática: trazendo as cantoras de sua preferência, em especial Fafá da Belém, para dentro de sua festa.

(RAFAEL) – Como foi a ideia de fazer o teu aniversário com esse tema das cantoras?
(TAMBA-TAJÁ) – Foi assim: meu aniversário [es]tava chegando, estávamos perto do mês de novembro, e isso foi em 2008. Eu [es]tava no trabalho e me deu um estalo: "Gente, eu queria chamar meus amigos, tanta gente, pra comemorar meu aniversário comigo!" Aí, eu pensei em reunir os meus amigos em algum lugar que tivesse música pra chamar a turma toda! Fiquei pensando num lugar bacana pra que a gente pudesse cantar... Aí, pensei: "Vou levar os meus amigos numa casa [bar/restaurante] de *videokê*!" Porque, na verdade, a gente [os amigos] sempre vai lá. Aí, eu fui lá [no local onde seria o aniversário], reservei as mesas, tive que reservar 15 mesas porque eram muitos amigos! Aí, eu lembrei que a Fafá [de Belém] estava com 31/32 anos de carreira e pensei: "Eu vou usar esse tema pra fazer o meu aniversário de 30 anos!". Peguei uns vinis velhos que eu tenho, peguei vinis de vários artistas, pra decorar! Peguei as capas dos CDs que eu mais gosto, tirei cópia das capas dos Cds da [Maria] Bethânia, Gal [Costa], Nana Caymmi, Rita Lee... Todas elas [cantoras] estavam presentes na [decoração da] minha festa! Tirei cópia das capas dos CDs e coloquei, em cada disco de vinil, uma capa de um CD diferente. Aí, coloquei purpurina pra ficar mais brilhoso, pra aparecer de noite, no escuro! Pra ficar mais chamativo pra noite! Ficou tipo um "jogo americano" em cima da mesa: os vinis com as caras das cantoras enfeitando a mesa! E as pessoas sentavam na [à] mesa e comiam em cima dos vinis, como se fosse um "jogo de mesa", algo assim. E os vinis acabaram sendo um brinde no final porque cada um [cada amigo] levou a sua cantora pra casa. E..., como a Fafá [de Belém] seria a grande homenageada da noite, o bolo [de aniversário] teria o rosto da Fafá, né? Então, eu peguei um CD da Fafá, o nome do CD era "Coração Brasileiro", [em] que ela [es]tá numa foto bem sensual, pegando nos seios. Ela [Fafá de Belém] tá pegando, assim, no sentido de mostrar aquela pomposidade toda! Aquela fartura de seios, mostrando a mulher brasileira, a mulher paraense, né? [risos] Aí, eu peguei aquela foto [da Fafá de Belém], mandei fazer um papel de arroz pra foto ficar comestível. E o bolo foi o centro de tudo! Ele [o bolo] foi a sensação da festa! A Fafá [de Belém] foi o bolo, eu comprei todos os pratos verdes pra representar a Amazônia. Porque, quando eu falo em Fafá, vem [a cor] verde na minha cabeça! E vem vermelho também. Tanto que [no aniversário] eu fui [vestido] com uma camisa com a bandeira do Pará porque eu queria representar a Fafá [de Belém], a nossa cidade, o nosso Estado, sabe? E eu queria que a Fafá estivesse reunida com as cantoras todas! Então, eu comprei os pratos, peguei uma foto do CD "O canto das águas" [álbum de Fafá de Belém], colei a foto em cada prato pra ficar personalizado... Os copos também eram todos verdinhos e em cada copo eu colei o nome de uma música! Então, tinha o copo "Tamba-tajá", "Bom dia, Belém"... Cada copo representava uma música da Fafá. O aniversário foi super comentado! Vários amigos adoraram a ideia, perguntaram se eu não trabalhava com eventos...
(RAFAEL) – E as pessoas [os amigos] cantavam no teu aniversário?
(TAMBA-TAJÁ) – Cantavam! Eu cantei, com um amigo meu, músicas da Fafá [de Belém]. O *Pirata* cantou músicas da [Maria] Bethânia... Foi uma reunião das grandes cantoras [risos] Não foi só a Fafá! Foi um grande encontro. Foi como se fosse o "Mulher 80" [gargalhadas]!! E a homenageada da noite foi a Fafá porque ela é minha grande cantora, é a que eu mais gosto, então... as cantoras estavam lá reunidas em torno dela! Tiramos muitas fotos!
(RAFAEL) – E teve duetos inesperados tipo: Fafá [de Belém] e [Maria] Bethânia? [sic]
(TAMBA-TAJÁ) – Ah! Sim! Teve até foto comigo e o *Pirata* cantando juntos! Foi uma graça! Com cada amigo, eu cantei uma música junto. Cantei com o *Elétrico* – que é fã da Daniela Mercury –, cantamos uma música da Sandy [risos]. Então, foi uma noite inesperada!
(RAFAEL) – E todo mundo adorou o aniversário?
(TAMBA-TAJÁ) – Ah! Todo mundo! Inclusive o dono do local [onde o aniversário foi realizado] veio me parabenizar e disse que a festa foi original,

> simples, bonita, bem decorada. Ele pensou que eu tinha chamado até algum decorador pra fazer os enfeites, sabe? Mas tudo foi eu quem fiz. Eu que bolei tudo!
> (RAFAEL) – Tu tens vontade de trabalhar com festas desse tipo?
> (TAMBA-TAJÁ) – Já tive, mas não pra ganhar dinheiro, mas por *hobby* mesmo. Tanto que eu fiz o aniversário do *Pirata* com o tema "Bethânia". Fiz um aniversário colocando a [Maria] Bethânia com os santos, com os orixás, aquelas coisas que ela [Maria Bethânia] gosta. Eu enfatizei mais aquela coisa mística da [Maria] Bethânia, aquela coisa de umbanda, da Bahia...

A narrativa de todo o processo de organização desta festa de aniversário organizada por *Tamba-tajá* resume importantes aspectos da sociabilidade homossexual que é construída em torno das cantoras de música brasileira. O exemplo do aniversário constitui-se também como uma síntese de muitos outros eixos temáticos abordados ao longo destas páginas, sobretudo no que diz respeito ao processo de construção de uma performatividade de gênero pautada na relação estabelecida entre o fã homossexual e sua cantora predileta e, por fim, esta sociabilidade partilhada subsume a aplicabilidade prática de todas essas noções de "poder", "divindade" e "*glamour*" atribuídas a estas artistas. Embora, neste contexto festivo, as *performances* musicais e corporais empreendidas por meus interlocutores não sejam plenamente "femininas" e não se configurem como emulações das *performances* artística dessas cantoras, há um trânsito pela "feminilidade" – ainda que discreto – despertado pela brincadeira, pelo bom humor e por uma relação metonímica produzida entre o fã homossexual e a cantora, na qual o fã passa a ser reconhecido, em seu contexto de sociabilidade, como a cantora e, em sentido inverso, a cantora passa a ser reconhecida como o fã. O fato de a cantora não ter consciência desta relação metonímica que há entre ela e o fã não é importante, pois esta relação é determinada pela rede de sociabilidade do fã e, portanto, é relevante para o contexto de interação social ao qual este fã homossexual está vinculado. É esta relação em que um termo é representado pelo outro – ou seja, o fã é reconhecido como um ser social a partir da imagem da cantora e vice-versa – que dá o tom da sociabilidade estabelecida entre esses homossexuais e os estimula a produzir uma gama de conhecimentos, atrelados a estas intérpretes, que abarcam saberes sobre música, moda, estilo de vida e até mesmo sobre fatos relevantes para a história recente do Brasil.

A cantora, nestes termos, representa um modo de apresentar-se socialmente diante de um universo homossexual de interação social[111]. Por isso, as afirmativas de

[111] O humorista Evandro Santo (notabilizado na TV brasileira por interpretar o personagem "Christian Pior") disponibilizou na *internet* um vídeo intitulado "Que tipo de bicha é seu filho!". O vídeo apresenta

Tamba-tajá se referiam a "um grande encontro entre cantoras", uma espécie de reedição do "Mulher 80". Aliás, o especial de TV "Mulher 80" é sempre mencionado como um encontro histórico entre as grandes "divas" – palavra sempre usada pelos interlocutores desta pesquisa – da música brasileira. Dessa forma, quando se referem a encontros entre seus amigos fãs de cantoras diversas, em geral, estes interlocutores mencionam que a reunião de amigos funciona como uma reedição deste programa de TV, unindo distintas perspectivas musicais e, sobretudo, maneiras diversas de ser "poderosa", "divina" ou "maravilhosa". Para *Tamba-tajá,* a sua festa de aniversário foi um acontecimento que não apenas proporcionava um encontro entre amigos, mas um encontro entre "cantoras", entre modos de percepção que, apesar de distintos, guardam um ponto de semelhança estrutural: a experiência social de ser fã. É neste aspecto que, assim como Leach (2001) nos ensina a buscar padrões estruturais em contextos diversificados de análise, busco entender que, apesar da instabilidade e subjetividade envolvida nas formas de perceber as cantoras, a experiência social de ser fã possibilita a construção de um "culto" a essas "divindades" que precisa ser compartilhado com outras pessoas que também tragam consigo uma predisposição a este mesmo tipo de "religiosidade". Embora os "ritos" e as "mitologias" sejam diferentes, a estrutura do sentimento e do comportamento "religioso"[112] permanece. Isto quer dizer que, independente do tipo de cantora e do estilo musical ao qual estão vinculadas, em geral, essas artistas ostentam elementos simbólicos que são percebidos por seus fãs homossexuais como fatores que denotam "poder", "divindade" e "*glamour*", ainda que estes conceitos, em certa medida, se confundam em suas definições.

É necessário ainda interpretar a carga simbólica atrelada ao bolo de aniversário da festa de *Tamba-tajá*. A foto escolhida para ilustrar o bolo foi uma imagem em que Fafá de Belém, vestida numa blusa vermelha, aparece segurando os seios (Figura 7).

---

uma análise bem humorada dos supostos tipos de personalidade atribuídos aos fãs homossexuais de cantoras pertencentes ao universo da música *pop* internacional. É interessante notar como o humorista constrói uma relação metonímica entre os fãs e seus respectivos ídolos, de modo que a personalidade artística da cantora (e também alguns aspectos de sua vida pessoal) aparece como fator determinante para designar a personalidade, o estilo de vida e a conduta social dos seus fãs. Neste aspecto, dentro de meu contexto de análise, percebi que, em várias oportunidades, meus interlocutores também produziram percepções de que sua personalidade tem diversas afinidades com a personalidade de suas cantoras brasileiras favoritas. Do mesmo modo, esta percepção é aplicada a todo o seu círculo de amizades, atribuindo, portanto, aos outros amigos homossexuais fortes afinidades identitárias com seus respectivos ídolos. Para ver o vídeo do humorista Evandro Santo, acessar: http://youtu.be/bMjlHzySvQg

[112] É sempre bom lembrar que uso as palavras "culto", "divindades", "relgiosidades", "rito", "mitologias" e "religioso" em sentido simbólico, como categorias de análise para o entendimento destes processos de interação social.

Conforme as palavras de *Tamba-tajá*, a foto que enfeita o bolo tinha o objetivo de representar as ideias de "pomposidade" e "fartura", pois o bolo, Fafá de Belém (cantora expansiva e corpulenta) e ele próprio (pessoa com vasto círculo de amizades) eram o centro da festa. E se, em festas de aniversário, o que geralmente se faz é distribuir dádivas em práticas recíprocas (Mauss 2003b [1925]), a distribuição de comida (o bolo de aniversário) precisava ser ressaltada por uma imagem que representasse, ao mesmo tempo, o gosto musical do aniversariante e a distribuição farta de alimento, ilustrando a satisfação pessoal de *Tamba-tajá* em proporcionar prazer e alimentar a gula dos participantes da festa. Aspectos simbólicos como o doce e o leite (usados para fazer o bolo e ainda o leite imaginário que é oferecido por Fafá de Belém ao segurar os seios em posição de oferta) são representações não apenas de um tipo de generosidade empreendida por *Tamba-tajá*, mas também de uma mobilização do desejo, atrelando significados relativos à gula, à luxúria e ao próprio desejo por um tipo de música. Se, numa aproximação teórica mirabolante, é possível conectar minhas interpretações do campo à contribuição analítica de Fausto (2002) sobre comensalidade e às considerações de França (2009; 2010) sobre consumo, posso dizer que, neste caso, consumir música é comê-la, é gerar um parentesco simbólico e exibir certo tipo de "desejo musical", que é positivado no contexto de interação social ao qual esses fãs homossexuais estão atrelados.

Outro fator de destaque que está subjacente às considerações de *Tamba-tajá* diz respeito à sua vontade de que, em seu aniversário, "Fafá de Belém" (ele próprio) estivesse "reunida com as cantoras todas". Essa vontade também pode ser considerada como uma estratégia de suavizar certos estigmas construídos em torno da figura pública de Fafá de Belém por conta de sua associação com gêneros musicais considerados como "brega"[113]. Ou seja, a junção de Fafá de Belém a outras cantoras neste aniversário funciona, simbolicamente, como uma estratégia de reintegração da artista ao seu universo musical de origem: uma MPB mais "elitizada" e musicalmente mais "respeitada" pela crítica. Embora Fafá de Belém faça questão de ser uma intérprete que encare o desafio de cantar temas musicais com maior apelo comercial, ainda que aliados a outras composições de autores considerados mais "eruditos" (Chico Buarque é um exemplo dos compositores de quem ela já gravou obras), para os seus fãs é sempre

[113] Ver problematização, já citada anteriormente neste trabalho, que Guerreiro do Amaral (2009) faz acerca do termo "brega".

positivo lembrar o vínculo que a cantora teria com uma MPB mais "respeitável". Consequentemente, essa reaproximação proporciona, além de uma proximidade com outras cantoras que legitimem a qualidade e importância musical de Fafá de Belém, uma reafirmação de seus laços com uma identidade amazônica, representada, no aniversário de *Tamba-tajá* pelos copos de cor verde (Figura 8) – que, segundo ele, eram representações da Amazônia – e pela camisa com a bandeira do Pará que ele vestiu durante a festa.

É importante perceber como essa sociabilidade se estende a novos espaços e invade outras fronteiras geográficas através da *internet*. Durante o trabalho de campo, observei e participei das interações entre meus interlocutores no site de relacionamentos *Facebook*. Diariamente, meus interlocutores compartilhavam músicas, vídeos e comentários sobre estas artistas em seus perfis pessoais. Essas atitudes de partilha mobilizavam muitos comentários de outras pessoas (a maioria homens homossexuais numa faixa etária entre 27 e 40 anos) que fazem parte de suas redes de sociabilidade em Belém e em outras cidades do Brasil. Envolvido neste processo de observação participante na *internet*, dediquei-me a retirar *prints*[114] das postagens feitas por esses interlocutores em seus perfis pessoais. Recolhi um material vasto, mas não os trouxe para esta dissertação porque acredito que estas informações devem ser analisadas à parte, em trabalho específico que vise uma discussão sobre outros fatores de interação social na *internet*. Por outro lado, o fato de eu ter decidido não compartilhar aqui estas imagens retiradas dos perfis virtuais de meus interlocutores no *Facebook* subsume uma dimensão ética de meu trabalho. Minha proposta inicial não era fazer uma etnografia virtual ou *ciberetnografia*, por isso, não comuniquei aos meus interlocutores sobre o fato de que eu os observava em suas interações com outros fãs na *internet*. Sendo assim, considero mais ético de minha parte não disponibilizar, nesta etapa de minha formação como pesquisador, as informações que obtive com o intuito de que meus interlocutores não se sintam (após lerem este texto) "vigiados" sem terem concedido a mim uma autorização prévia. Não obstante, o fato de observá-los em seu contexto virtual de sociabilidade foi de extrema relevância para que eu chegasse a algumas conclusões que compartilho aqui nestas análises. Assim, esta observação participante virtual foi de todo

[114] Retirar um *print* significa fazer uma fotografia de algo que está na tela do computador. Assim, "fotografei" muitos momentos de sociabilidade virtual entre meus interlocutores e seus amigos. Embora houvesse outros aspectos interessantes da sociabilidade desses homossexuais, decidi fotografar apenas as interações que estavam relacionadas a uma sociabilidade e a um imaginário construído em torno das cantoras de MPB.

modo muito útil e consistiu em importante instrumento para o meu trabalho de campo, possibilitando não apenas a observação em si, mas uma forma alternativa de entrada em campo, de estabelecimento de laços de confiança com meus interlocutores e, principalmente, de prolongamento do tempo e do espaço de convivência em campo com estes sujeitos.

A existência de comunidades virtuais dedicadas a essas cantoras e de redes sociais virtuais em que os integrantes possam falar sobre essas artistas acaba, sugiro, diluindo os espaços físicos anteriormente dedicados aos fãs-clubes. Obviamente, os fãs sentem necessidade de se encontrar pessoalmente, porém esses encontros são agendados pela *internet* e ocorrem, em geral, após os shows dessas cantoras[115]. No dia a dia, as demais interações estabelecidas entre essas fãs são realizadas, em maior parte, através da *internet* e do compartilhamento virtual de percepções, informações, análises e comentários relativos à obra dessas intérpretes.

Sobre isso, *Elétrico* afirma que

> (ELÉTRICO) – Diariamente, eu entro no *site* da Daniela Mercury pra ver as notícias que ela coloca. Eu entrava no falecido *Orkut*[116] pra ver as novidades na comunidade "Daniela Mercury – Brasil". E nessa comunidade tem muitas notícias até hoje, muitos rumores, a gente fica sabendo de tudo que envolve a Daniela [Mercury].

A respeito do uso da *internet* para compartilhamento de informações, tive um diálogo com *Tamba-tajá* que foi revelador de como essa sociabilidade homossexual é articulada virtualmente no *ciberespaço* (Velloso 2008), expandindo, inclusive, as interações sociais entre fãs de outros Estados do país.

> (RAFAEL) – Eu tenho a impressão [de] que a Leila [Pinheiro] [es]tá mais ligada ao público lésbico. Mas ela tem um público *gay* grande? [sic]
> (TAMBA-TAJÁ) – Eu tenho vários amigos *gays* que são fãs da Leila [Pinheiro]. Além das amigas lésbicas, claro! Mas a Leila [Pinheiro] tem uma

[115] Em geral, quando essas artistas fazem *shows*, seus fãs se mobilizam nas comunidades virtuais, criando publicações em que objetivam saber quem, dentre aquele conjunto de pessoas, vai comparecer ao show. Após obterem a informação de quem vai ao espetáculo, esses fãs organizam encontros pós-show cujo objetivo é conhecer novas pessoas, reencontrar amigos, compartilhar informações sobre a artista predileta e, claro, comentar sobre o espetáculo visto.

[116] Refere-se a um declínio de uso do *website* de relacionamentos "Orkut" após a ascensão mundial da rede social "Facebook".

> ligação muito forte com os *gays* eu acho que por causa das músicas, pelo jeito dela se impor como cantora, né? Pela arte, pelo pensamento dela.
> (RAFAEL) – Mas esses amigos *gays* são tão fãs quanto tu?
> (TAMBA-TAJÁ) – Eu não sei te dizer se eles são tão fãs quanto eu. Porque eu sou aquela coisa, bem tipo "fã de carteirinha", sabe? Eu sou aquele fã que vai em todos os shows, que viaja pro Rio de Janeiro só pra ir ao show dela [Leila Pinheiro]. Mesmo tendo visto [o show] aqui, eu vou lá [no Rio de Janeiro], vou em São Paulo... e assisto! Fiz amigos por meio delas [Leila Pinheiro e Fafá de Belém] em *Facebook*, no *Orkut*, nas comunidades [virtuais dedicadas às cantoras]. Aí, a gente [*Tamba-tajá* e os amigos] marca de se confraternizar, de se encontrar... Tipo: "Ah! Vai ter tal show da Leila [Pinheiro]! Vem pra cá pro Rio [de Janeiro]! Vamos nos conhecer!" Então, por meio dessa música, dessa interação, acontece essa aproximação que é inigualável!
> (RAFAEL) – E esses teus amigos são *gays*?
> (TAMBA-TAJÁ) – E esses amigos também são todos *gays*!
> (RAFAEL) – E como é que os fãs da Leila Pinheiro e da Fafá de Belém, os fãs que moram em outros Estados, se relacionam contigo sabendo que tu és daqui, que tu és paraense que nem elas?
> (TAMBA-TAJÁ) – Ah! Eles ficam super entusiasmados pra saber o que elas faziam [em Belém antes da fama], onde elas se apresentaram, qual foi o primeiro palco da Leila e da Fafá... Eles [os amigos de outros estados] querem saber onde elas estudaram, onde moravam, sabe? Eles querem saber essas coisas. Sabe essas peculiaridades, assim, de vida particular? Eles querem saber! Eles perguntam muito sobre a cidade [Belém]! Eles querem vir conhecer! Ainda não vieram! Eles procuram imagens de Belém na internet... Aí, [pela internet] eles conhecem o Ver-o-Peso, se informam sobre a culinária, sobre os cheiros e sabores da Amazônia. Agora com a divulgação do Pará na mídia, fica mais fácil conhecer Belém. E as próprias músicas contam isso com a Fafá [de Belém] cantando, entende?

O depoimento de *Tamba-tajá* deixa explícita a representatividade que a *internet* adquire para estas interações entre os fãs homossexuais dessas cantoras[117], proporcionando um convívio contínuo entre essas pessoas e facilitando o contato para que encontros pessoais sejam agendados. Além disso, a fala de *Tamba-tajá* transparece a relevância que a *internet* possui para que estas interações virtuais sejam responsáveis pela construção de um imaginário em torno da cidade de Belém por parte dos fãs de Fafá de Belém e Leila Pinheiro que moram em outros estados brasileiros. Sendo assim, *Tamba-tajá* e outros fãs que moram em Belém possuem *status* privilegiado no rol de admiradores dessas artistas, pois são percebidos como detentores de uma identidade – baseada no vínculo cultural/regional – em comum com essas cantoras. A mesma lógica se aplicaria à percepção dos fãs de Maria Bethânia, Gal Costa e Daniela Mercury (cantoras fortemente relacionadas com a cultura baiana) que, neste caso, avaliariam

[117] Obviamente, a *internet* também se configura como um importante fator de sociabilidade para outros fãs (dessas e de outros artistas) que não são homossexuais.

como “privilegiados” os fãs nascidos no estado da Bahia por compartilharem com estas cantoras uma identidade regional em comum.

Merece destaque o fato de que, através da *internet*, os fãs possuem acesso constante à agenda de *shows* de suas cantoras prediletas, o que possibilita um planejamento de ordem financeira, profissional e pessoal para que estes fãs se desloquem pelo país a fim de encontrar com os amigos virtuais e, principalmente, acompanhar as apresentações dessas artistas. *Pirata* quase viveu uma experiência dessas:

> (RAFAEL) – Tu já viajaste para outros Estados para ver um show da [Maria] Bethânia? Ou pra ver uma outra cantora? Tu já viajaste com esse objetivo?
> (PIRATA) – Com esse objetivo não. Eu já vi algum show fora [de Belém]? Não. Acho que nunca consegui ver um show fora de Belém.
> (RAFAEL) – E tu viajarias para ver um show da [Maria] Bethânia?
> (PIRATA) – Siiim [em tom grave, acentuando sua certeza] Inclusive, eu já falei muito sobre isso com o *Tamba-tajá*. [Falei] pra gente se programar... Porque é difícil ela [Maria Bethânia] vir pra Belém! Então, a gente tem que se programar, ver a agenda dela, ver que ela estará em tal lugar pra que a gente possa viajar só pra ver o show. Eu quase fiz isso! Porque no ano passado [referindo-se a 2010] eu fui a trabalho pra São Paulo e aí ela [Maria Bethânia] [es]tava fazendo um show que, na verdade, era mais de poesia do que de música. Aí, o show era no Rio [de Janeiro]. Aí, eu liguei pra um amigo meu que tem um material muito vasto da [Maria] Bethânia, inclusive ele já deu entrevista na Folha de São Paulo, falando sobre o material que ele tem, que ele disponibiliza na internet, e ele [o amigo] tem uma comunidade no *Orkut* que o nome é... “Reverso” Aí, eu liguei pra ele e perguntei: “Que show é esse?” E ele me explicou. E eu disse: “Ah! Eu vou pr’aí! Eu vou pegar um ônibus e vou pr’aí!” [referindo-se à viagem que faria de São Paulo até o Rio de Janeiro] E ele [o amigo] disse: “Vem! Tu ficas aqui em casa!” Eu só sei que quando eu tava me arrumando pra ir, ele me ligou dizendo que ela [Maria Bethânia] tinha cancelado o show. Ela [Maria Bethânia] cancelou o [show] do sábado e, no domingo [em que haveria outro show], eu já tinha que voltar pra cá [para Belém].
> (RAFAEL) – Que pena! Mas tu te correspondes com outros fãs, de outros Estados, pela *internet*?
> (PIRATA) – Através da “Reverso” [comunidade no *Orkut*] eu tive contato com muita gente de fora. Eu conheço um rapaz que é de Recife, que ele faz show, ele se monta, se caracteriza todo e dizem que tem gente da produção [da Maria Bethânia] que já viu um show dele e adorou! E ele tem foto com as irmãs da [Maria] Bethânia. Ele faz parte de um fã-clube [chamado] “Grito de Alerta”. Ele [o amigo de Recife] me disse que esse é o único fã-clube que ela [Maria Bethânia] reconhece mesmo. Dizem que quando ela [Maria Bethânia] faz show lá em Recife, ela já manda reservar logo, assim, um lugar para eles [os fãs do fã-clube].
> (RAFAEL) – O fã-clube é de Recife?
> (PIRATA) – Eu acho que é. Porque ele [o amigo] me disse que ela [Maria Bethânia] já deixa um lugar reservado pra eles [os fãs]! E ele [o amigo] tem fotos entregando uma escultura pra ela [Maria Bethânia] no camarim... E dizem que é um papo que olha...! [estala os dedos, sinalizando que a conversa entre o fã e Maria Bethânia é bem demorada] São fotos e mais fotos! E ele disse que ela [Maria Bethânia] foi muito educada, perguntou como foi feita a escultura, qual foi o material, o que foi usado...

De maneira explícita, o depoimento de *Pirata* ratifica a interação social com outros fãs a partir da *internet*. Contudo, há um elemento subjacente em sua fala: a operação de um importante marcador de classe social no que diz respeito à possibilidade de concretização desses deslocamentos espaciais pelo Brasil a fim de que os fãs possam ver esses *shows*. Ora, as despesas relativas à compra de ingresso (em geral com preços acima da média de programações culturais consideradas "populares"), à compra de passagens aéreas e ao pagamento da estadia na cidade onde se realizará o espetáculo, demandam a disponibilidade de um capital financeiro razoável, certamente não disponível para pessoas das classes que, economicamente, ocupam os estratos inferiores da escala social. Os homossexuais com quem convivi durante o trabalho de campo pertencem à classe média de Belém, frequentam academias de ginástica, possuem automóveis, estudam ou estudaram em instituições particulares de ensino, mantêm um estilo de vida com muitos gastos relacionados à sua sociabilidade e, costumeiramente, viajam pelo Brasil e exterior. Se a ida a estes *shows* demanda uma previsão orçamentária específica, por outro lado, ela denuncia o tipo de trabalho que estes homossexuais desenvolvem em seus cotidianos. Para frequentar esses *shows*, além de dinheiro, estes homossexuais necessitam estar vinculados a um emprego relativamente flexível quanto à rotina de trabalho. Por isso, esses fãs que se deslocam para outros estados são, em geral, profissionais liberais, servidores públicos ou vivem numa situação economicamente confortável em que são sustentados pelos pais[118].

[118] É importante destacar que, apesar de ter trabalhado com homossexuais das camadas médias de Belém, o gosto por essas cantoras de MPB não pode ser meramente resumido como acessível ou compartilhado apenas por pessoas das camadas médias e altas da sociedade em geral. Em trabalho de campo paralelo a este, tive oportunidade de conhecer travestis e homossexuais, moradores de periferia e com baixo poder aquisitivo, que se reconhecem como fãs dessas mesmas cantoras de MPB, embora não disponham do capital financeiro necessário para consumirem plenamente seus produtos (álbuns e shows) nem para se deslocarem para outros Estados do Brasil a fim de acompanhar as apresentações dessas cantoras nas mais diversas casas de espetáculo. Do mesmo modo, não é possível circunscrever o gosto por estas cantoras a uma faixa etária específica e mais elevada, isto é, um gosto específico de homossexuais mais "velhos". Se observarmos bem, a maioria destes interlocutores (e de outros fãs que se correspondem pelo *Facebook*) possui uma grande distância etária com relação às suas cantoras favoritas. Portanto, não pertencem à mesma geração etária dessas cantoras. Esses fãs tiveram, em geral, seu primeiro contato com a obra dessas artistas durante a infância, embora essas mulheres não tenham desenvolvido trabalhos voltados para o público infantil. Por outro lado, percebe-se que o público dessas intérpretes continua se renovando como, por exemplo, no caso mais recente em que Gal Costa (sempre ligada a musicalidades "jovens") lançou o álbum "Recanto", produzido por Caetano Veloso em 2011, que dialoga com sonoridades eletrônicas e que, por conta disso, trouxe à tona todo o passado de Gal Costa ligado a essas musicalidades "jovens" (como o *rock*) com as quais o Tropicalismo sempre dialogou. Nas plateias de Gal Costa é possível perceber um grande número de fãs (homossexuais ou não) muito jovens. Aliás, nas comunidades virtuais, presentes em sites como *Facebook* e *Orkut*, é possível verificar a presença de muitos fãs na faixa

E como pensar na operacionalidade do gosto por essas cantoras como um elemento de distinção social (Bourdieu 2007a)? Como fundamentar os meus argumentos quando digo que há uma "cultura homossexual" que produz sentidos para o trânsito social desses fãs em seus contextos de interação? Talvez a etnografia de Carmen Dora Guimarães (2004 [1977]) possa oferecer algumas respostas. A autora utiliza a definição de classe social proposta por Pierre Bourdieu (2001 [1974]), que defende a ideia de que inúmeras características de uma classe social são fruto de suas relações simbólicas com os indivíduos de outra classe social. Sendo assim, nesta elaboração de Bourdieu (2001 [1974]), essas relações demarcam diferenças que dão significado às classes, gerando uma "independência relativa" entre elas, o que denota certa autonomia de produção de "atos e procedimentos expressivos" de uma dada classe social. Guimarães (2004 [1977]), por sua vez, abandona o termo "classe" (que subsume aspectos relativos a relações de poder) para analisar as interações sociais de seus interlocutores homossexuais no Rio de Janeiro da década de 1970 e lança mão de uma categoria analítica denominada por ela como "grupo de *status*", pois queria ressaltar não as relações de força (poder) que geram conflitos entre classes sociais, mas as relações de sentido que produzem significações simbólicas para os indivíduos de uma determinada rede de sociabilidade ou grupo social. Para Guimarães (2004 [1977]), os grupos de *status* se definem pelo pertencimento à "ordem simbólica das relações sociais" (Guimarães 2004 [1977]: 27). Embora apoiada e afinada à definição de classe proposta por Bourdieu (2001 [1974]), a autora abandona a categoria "classe" por interpretar que os "grupos de *status*" se definem a partir de um estilo de vida, isto é, a ênfase não está na posse de bens, mas nas formas de usar estes bens.

Guimarães (2004 [1977]) identificou, nas interações de sociabilidade da rede de homossexuais que analisou, uma

> ênfase dada pelos componentes [da rede] aos bens simbólicos como "marcas de distinção" – educação, cultura, inteligência, bom gosto, requinte, beleza, viagens etc. –, em contraste com a aparente não-valorização do aspecto econômico, sobretudo a "força nua do dinheiro" (Guimarães 2004 [1977]: 28).

---

etária dos 20 anos, fãs que apresentam grande importância para o compartilhamento de informações disponíveis nessas comunidades dedicadas a cantoras como Maria Bethânia, Elis Regina, Fafá de Belém, Daniela Mercury, Leila Pinheiro, Simone, Zizi Possi etc.

Para autora, tais marcadores de "cultura", "requinte" e "aparência" representam "os critérios de *status* e prestígio acionados na classificação de pessoas internas e externas ao *network* bem como na escolha de outros bens simbólicos (roupas, objetos para casa, lugares frequentadores etc.)" (Guimarães 2004 [1977]: 28). Guimarães (2004 [1977]) considera que, ao adotar um estilo de vida, que seria considerado como "desviante", os homossexuais estabelecem sistemas simbólicos internos que ordenam e dão sentido àquela rede de relações. Sendo assim, "estilo de vida, código moral e ético são, entre outros, os critérios que conferem *status* de normalidade à identidade homossexual, invertendo a condição de estigmatizado" (Guimarães 2004 [1977]: 84). Com base nisso, sugiro que a identidade musical é também produzida entre os sujeitos de interação homossexual como uma forma de positivar suas identidades sexuais num contexto social mais amplo.

Neste sentido, tendo a interpretar que há a uma produção constante de uma "cultura homossexual" na qual o gosto musical e a disponibilidade econômica para financiar este gosto também podem ser considerados como marcas de *status* que denunciam o pertencimento dos sujeitos a grupos sociais que têm "bom gosto", "inteligência", "refinamento", "poder aquisitivo" etc. No entanto, devo relativizar que estas noções de "refinamento", "bom gosto" ou "*glamour*", elaboradas dentro de uma cultura homossexual, são construções simbólicas variantes, pois, para muitos homossexuais, a verdadeira arte musical "de qualidade" pode ser expressa pela ópera, para outros, pode ser observada em cantoras de *jazz*, artistas *pop* ou, ainda, nas *performances* de artistas vinculadas à música "brega", ainda que o termo "brega" ostente um caráter depreciativo. O que está em jogo aqui nesta análise não é o gosto musical em si, mas as formas pelas quais a música é positivada, elevada à condição de "refinamento" por um determinado segmento social. O importante é a ideia estrutural de "refinamento" mobilizada por estes homossexuais e a constante atualização do conhecimento musical demandada por estas redes de sociabilidade homossexual em que a música é o fator central de discussão.

Dessa maneira, a música opera como um elemento positivador da identidade homossexual, não apenas pela ideia de "refinamento" (que também remete a um *status* ou classe social) que ela pode agregar aos sujeitos, mas como um atributo que concede ao *gay* um aspecto intelectualizado para a sua imagem, desvencilhando o homossexual do estigma de ser um sujeito essencialmente sexual. Socialmente, o vínculo entre o

homossexual e a arte representaria, simbolicamente, uma capacidade criativa do *gay*, uma visão de mundo mais fluida, uma abertura ao próprio desenvolvimento intelectual, uma adesão a um estilo de vida específico (frequência intensa de espaços culturais...) etc. Para os homossexuais, os indicadores que denotam um *status* de classe são importantes, mas possuem igual importância os indicadores que demonstram que o homem *gay* é um indivíduo "descolado", "cabeça aberta", "sem preconceito", "inteligente", "antenado", "de bom gosto" etc., características que a associação com a arte pode agregar à imagem do sujeito homossexual, positivando sua identidade e criando um *ethos* para o grupo homossocial do qual faz parte. Essa positivação da identidade *gay* pelas vias da associação com a arte cria toda uma gramática homossexual valorizada nesses circuitos. Assim,

> para os que veem na distinção o *status* e o prestígio necessários a uma identidade sociossexual positiva e "normal", tal procura consciente ou inconsciente toma inevitavelmente a forma de uma busca do refinamento e pressupõe o domínio das regras desses jogos refinados que são monopólio dos homens cultivados de uma sociedade (Guimarães 2004 [1977]: 95).

No entanto, a sociabilidade e o imaginário homossexual construídos em torno das cantoras brasileiras não são recentes. James Green (2000) identificou que,

> no início dos anos [19]50, os estúdios da Rádio Nacional, a estação de rádio que pertencia ao governo e transmitia seus programas do Rio [de Janeiro] para o restante do país, tornaram-se, assim como os concursos de Miss Brasil, território ocupado. Os gays afluíam às gravações para ouvir suas cantoras favoritas – a elegante, sofisticada e sensual Marlene, a pura e virtuosa Emilinha Borba, a trágica Nora Ney e a sofredora Dalva de Oliveira, apenas para mencionar algumas delas. Eles compravam seus discos e filiavam-se a seus fãs-clubes. Segundo Alcir Lenharo, autor de *Cantores de Rádio*, os fãs-clubes exerciam uma função social: canalizar o desejo do público de ter acesso aos astros e estrelas do rádio. Uma horda de admiradores gravitava em torno de determinado cantor. Em troca do pagamento de uma mensalidade, os fãs podiam seguir a carreira de sua estrela, louvá-la, defendê-la, contra seus detratores e sentir-se próximos delas. O fã tornava-se um membro da família íntima da celebridade. O Rio de Janeiro, onde a maioria das divas do rádio vivia, também oferecia aos seus devotos a possibilidade real de se aproximar de seus ídolos. [...] A maioria dos jovens homossexuais tinha sua estrela de rádio favorita. As razões para ser um fã incondicional e membro de um fã-clube de uma dada cantora eram tão variadas quanto a multiplicidade de imagens projetadas pelas diferentes estrelas do rádio e incentivadas pela direção da Rádio Nacional (Green 2000: 270-271)

Note-se que Green (2000), para falar dessa experiência homossexual de ser fã na Era do Rádio, utiliza o verbo "louvar" associado à palavra "devotos", o que demonstra uma conexão com o conceito simbólico de "divindade" utilizado por muitos homossexuais para designar suas artistas favoritas. Não obstante concordar com a análise de Alcir Lenharo acerca de que os fãs-clubes desempenhavam o papel de aproximar os dois pólos da relação fã/ídolo, Green (2000) amplia esta interpretação para o contexto de sociabilidade homossexual, afirmando que

> o hábito de comparecer às apresentações na estação de rádio ou aos eventos organizados pelo fã-clube colocava os homossexuais em contato próximo com outros que compartilhavam as mesmas paixões e interesses. Amizades eram estabelecidas, e aqueles que desconheciam a topografia homossexual do Rio de Janeiro ou de São Paulo eram iniciados numa subcultura por meio desses contatos. [...] Em suma, para muitos homossexuais, os fãs-clubes e as apresentações ao vivo nas rádios e, mais tarde, os programas de auditório na TV forneceram um sentimento de família e o de pertencer a um grupo. As cantoras tornaram-se figuras maternais simbólicas que graciosamente recebiam presentes, tais como utensílios domésticos, de seus ardorosos fãs. A coesão social formada nesses clubes e platéias, assim como a adoração coletiva de seus ídolos ajudaram muitos homossexuais a enfrentar o isolamento que a hostilidade social lhes impunha com tanta frequência (Green 2000: 272)

A interpretação de Green (2000) deixa clara a constatação de que os fãs-clubes ou, de todo modo, a aglomeração homossexual em torno das cantoras do rádio possibilitava uma interação homossexual capaz de produzir sentidos, gerar estilos de vida, construir identidades e desencadear processos de subjetivação dentro dessas redes de sociabilidade. É válido atentar para a noção de "família" da qual Green (2000) lança mão para compreender o liame unificador desses sujeitos. Nesta configuração de "parentesco", as cantoras aparecem como "mães simbólicas" de seus fãs homossexuais.

Se o empreendimento em fãs-clubes reais foi enfraquecido pelo advento dos fãs-clubes virtuais da *internet*, é a própria *internet* que possibilita, atualmente, não apenas o contato entre fãs, mas um contato entre os fãs e as próprias cantoras.

> (RAFAEL) – Tu tens contato com a Leila [Pinheiro]?
> (TAMBA-TAJÁ) – Ela é minha amiga no *Facebook*. Ela [es]tá no meu *Face* hoje em dia[119]. De tanto eu ver os shows e sempre no final do show eu levo

[119] Estar no *Face* de alguém significa fazer parte de seu rol de amigos virtuais, estabelecendo um vínculo através do site de relacionamentos *Facebook*.

> um presente, um mimo, ela [Leila Pinheiro] já me conhece! Então, eu sempre dou um beijo e um abraço na Leila [Pinheiro] depois do show. E o Armando[120] é ainda mais amigo da Leila do que eu porque ele mora no Rio [de Janeiro] e aí fica mais fácil[121]. Ele [o Armando] vai em todos os shows dela! E ele sempre me liga ou manda mensagem [via telefone celular], convidando pra ir aos shows da Leila [Pinheiro] lá no Rio [de Janeiro].
> (RAFAEL) – E tu foste pra algum show com o Armando lá no Rio [de Janeiro]?
> (TAMBA-TAJÁ) – Fui sim! O Armando me mandou uma mensagem avisando que a Leila ia fazer um show lá [no Rio de Janeiro] no Dia dos Namorados. Aí, ele me avisou, me ligou bem antes [com antecedência] pra me avisar que ela [Leila Pinheiro] ia fazer um show especial para os namorados. E eu, imediatamente, fiquei me coçando pra ir! Fui ver passagens [aéreas] na internet, comprei [as passagens], fui ver lugar pra ficar [hospedado], enfim, armei toda a parafernália. Combinei com os meninos [referindo-se aos amigos do Rio de Janeiro fãs de Leila Pinheiro] e foi uma beleza!
> (RAFAEL) – Mas o Armando é só teu amigo?
> (TAMBA-TAJÁ) – Ele é só meu amigo. Mas a gente chegou a ter, por meio desse encontro motivado pela Leila [Pinheiro], uma troca de beijos... Trocamos uns beijinhos sim [risos] Foi porque foi uma amizade tão intensa, sabe? Primeiro, nossa amizade começou no *Orkut*, depois a gente se mudou pro *Face*[*book*]. Nos conhecemos em 2006, mas só fomos nos conhecer pessoalmente em 2010!

O discurso de *Tamba-tajá* ilustra a relação de proximidade relativa que estabeleceu, pessoalmente (nos *shows*) e pela *internet*, com Leila Pinheiro. Aliás, várias outras cantoras (Gal Costa, Elba Ramalho, Zizi Possi, Fafá de Belém, Daniela Mercury etc.) possuem perfis reais inscritos nas redes sociais disponíveis na *internet*. Dessa forma, muitos fãs mantêm contato, em tempo real, com estas artistas, tendo acesso imediato a informações que essas cantoras disponibilizam e que, em outras épocas, só poderiam ser disponibilizadas por meio das mídias mais convencionais (rádio, televisão, revistas e jornais impressos).

Este depoimento de *Tamba-tajá* também é relevante para a discussão de outro tópico que me interessa particularmente nessa pesquisa: a inserção das cantoras na vida afetivossexual de seus fãs homossexuais. Vê-se que, neste depoimento anterior concedido por *Tamba-tajá*, o gosto por Leila Pinheiro motivou uma amizade entre ele e *Armando*. Entretanto, esta amizade "foi tão intensa" que provocou uma "troca de beijos", impulsionada por um *show* de Leila Pinheiro no Dia dos Namorados. Esta ida ao *show* demonstra, de igual forma, a circulação desses fãs em busca de oportunidades de ver e estar com o ídolo. Note-se que esta circulação é feita, em maior parte, por fãs

[120] Nome fictício. *Tamba-tajá* referia-se a um amigo homossexual que é fã de Leila Pinheiro.

[121] Leila Pinheiro mora no Rio de Janeiro, por isso *Tamba-tajá* acredita que a amizade entre Armando e a cantora seja beneficiada.

das regiões norte, nordeste, centro-oeste e sul do Brasil em direção à região sudeste, mais especificamente a São Paulo e Rio de Janeiro, locais onde a maioria dessas cantoras reside e realiza seus *shows*.

Retornando à inserção das cantoras na vida afetiva e sexual de meus interlocutores, foram vários os relatos que davam conta da presença da música nos relacionamentos que estes homossexuais estabeleciam. Certa vez, quando estive no Círio de Nazaré com *Pirata* e *Tamba-tajá*, perguntei:

> (RAFAEL) – *Pirata*, me diz uma coisa: como está o coração de [Maria] Bethânia? [eu me referia a ele próprio como se fosse a cantora]
> (PIRATA) – Ah! Eu tô conhecendo um menino aí... Ele é de Barra Mansa, interior do Rio [de Janeiro]. A gente se conheceu pela internet porque ele também é fã da [Maria] Bethânia. Ele postou uma foto da [Maria] Bethânia no *Instagram*[122] e eu curti[123]. Depois, eu postei uma foto dela [Maria Bethânia] e ele curtiu. Daí, a gente se adicionou no *Face*[*book*] e começou a conversar...
> (RAFAEL) – Mas ele não quis vir aqui pra Belém passar o Círio [de Nazaré] contigo?
> (PIRATA) – Ah! Ele ficou louco pra vir, [ele] [es]tá acompanhando as notícias sobre o Círio que saem no jornal e ficou muito curioso pra conhecer Belém. Mas, quando eu for pro show da Madonna em São Paulo, em dezembro, ele vai me encontrar lá. Aí, a gente vai se conhecer de verdade...
> (RAFAEL) – Boa sorte!! Depois tu me contas... [riso entre os lábios]

Está bem claro o posicionamento central ocupado pela cantora na vida afetiva, social e sexual de *Pirata*, pois, como se não bastasse o fato de ter conhecido um provável namorado a partir da afinidade de gostar de Maria Bethânia, o encontro entre os dois personagens dessa relação será efetivado durante o momento em que *Pirata* estiver em São Paulo para assistir ao *show* da cantora norteamericana Madonna. Isto é um sinal evidente de que as cantoras são o assunto propulsor de uma série de experiências sociais colecionadas por estes interlocutores com quem convivi e por outros fãs homossexuais em geral[124]. Vejamos como isto se desenrola na vida de *Brasileirinho*.

---

[122] Aplicativo para telefone celular que permite o compartilhamento de fotos na *internet*.

[123] Curtir uma foto ou comentário em alguma rede social (sobretudo *Facebook*) significa sinalizar, através de um "clique" com o *mouse* do computador, uma identificação com aquela informação compartilhada na *internet*.

[124] Andréa Moraes Alves (2010), ao estudar relações e biografias de mulheres lésbicas acima dos 60 anos de idade, nos mostra, através da fala de uma interlocutora o quanto as cantoras podem operar como mediadoras de relações afetivossexuais. No depoimento de uma de suas informantes há a presença fundamental de uma cantora na biografia que apresentou à pesquisa. Segundo a entrevistada, seu

> (RAFAEL) – A música é algo importante pros teus relacionamentos afetivos ou sexuais?
> (BRASILEIRINHO) – Eu acredito que sim. Tem algum momento do relacionamento que tu te identificas com alguma música. Com eu disse, quando eu tô namorando, eu ouço muito a [Maria] Bethânia. [sic] Em todos os meus relacionamentos, a [Maria] Bethânia está presente. Pode ser no relacionamento com um amigo, com um namorado... não importa. A [Maria] Bethânia vai estar presente! É até uma contradição minha porque eu ajo, nos meus relacionamentos afetivos, como uma música que ela [Maria Bethânia] canta, a [música é] "Fera Ferida"[125]. Eu ajo como uma fera ferida nos meus relacionamentos afetivos. Eu sempre digo pro meu namorado: "Eu sou uma fera ferida. Cuidado!" Em termos de sentimento, tem duas músicas que eu adoro: "Fera Ferida" e "Todo Sentimento"[126]. São músicas opostas! É como se existisse aquele mal que está esperando sempre pra atacar porque foi ferido, mas, ao mesmo tempo, [a música] "Todo Sentimento" fala daquele amor eterno...
> (RAFAEL) – O teu namorado gosta da [Maria] Bethânia?
> (BRASILEIRINHO) – Gosta. Gosta. Mas não é fascinado como eu. Mas ele gosta. Ou... ele ouve muito mais porque ele não tem escolha [gargalhadas]
> (RAFAEL) – Ele não tem escolha? [gargalhadas]
> (BRASILEIRINHO) – Se ele estiver num espaço que é meu...
> (RAFAEL) – Olha a Iansã aí se sobrepondo! [risos]
> (BRASILEIRINHO) – Se ele estiver num espaço que é meu, ele vai ouvir [Maria] Bethânia querendo ou não! [risos] Eu achei engraçado, no aniversário dele [do namorado de *Brasileirinho*], ele ouviu um CD da [Maria] Bethânia durante o aniversário inteiro. Um único CD! [risos] Aí, depois de uma certa hora, ele colocou apenas uma música dela [Maria Bethânia]. Acabava a música e ele voltava. E a gente ficou escutando isso com nossos amigos.
> (RAFAEL) – Mas isso foi vontade dele [do namorado]?
> (BRASILEIRINHO) – Dele! [falou imperativo] Mas de tanto eu perturbar a vida dele pra ele ouvir [Maria] Bethânia.
> (RAFAEL) – E qual era o CD, tu lembras?
> (BRASILEIRINHO) – [O CD era] "Brasileirinho"! A música que ele tava ouvindo era Yayá Massemba[127]. Ele ficou horas ouvindo essa música [gargalhadas].

Além de ser um elemento relevante durante os relacionamentos afetivossexuais vivenciados por meus interlocutores, as cantoras e a música que elas produzem, proporcionam encontros afetivamente muito marcantes para estes homossexuais,

---

primeiro relacionamento afetivossexual com uma mulher começou através da troca de cartas cujo objetivo principal era compartilhar o gosto pela cantora Maysa. A partilha do gosto musical serviu como ambientação para o compartilhamento de informações que tangenciam a subjetividade dos indivíduos envolvidos na relação. Configura-se, dessa forma, uma relação entre dois sujeitos (duas mulheres) que é mediada por uma terceira pessoa-chave: a cantora. Os pontos de identificação entre o fã e o artista são, na verdade, o elemento motivador da relação e traduzem um pouco dos comportamentos sociais que são moldados a partir da referência que se atribui a uma determinada pessoa pública.

[125] Composição de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

[126] Composição de Cristóvão Bastos e Chico Buarque.

[127] Composição de Roberto Mendes e Capinam.

proporcionando a constituição de algumas experiências de vida, de afetividade e conjugalidade. *Tamba-tajá* descreveu como um de seus relacionamentos afetivos mais marcantes foi marcado pela "presença" de Fafá de Belém.

> (RAFAEL) – A música está presente nos teus relacionamentos?
> (TAMBA-TAJÁ) – Sempre! Tanto que, geralmente, eu faço [no sentido de gravar] um CD com as músicas que marcam aquela pessoa! Por exemplo, aquele meu namorado de Belo Horizonte, eu dei pra ele um CD com as músicas que marcaram [o relacionamento]. Lá [no CD] tem Fafá [de Belém], tem Leila [Pinheiro], tem Gal [Costa], tem [Maria] Bethânia, tem [Adriana] Calcanhotto. A Fafá [de Belém] marcou tanto que a gente se conheceu num show da Fafá, acredita?
> (RAFAEL) – Isso foi aqui em Belém?
> (TAMBA-TAJÁ) – Foi! Ele [o namorado] é de BH [Belo Horizonte], mas [es]tava morando aqui em Belém, morou dois anos e meio. E, quando nós nos conhecemos, ele [es]tava a um mês e meio de ir embora daqui! Mas foi uma coisa tão forte, tão intensa! E foi num show da Fafá! Foi em 2003, em setembro de 2003! Então, pelo fato de a gente ter se conhecido durante o show da Fafá [de Belém] muitas músicas ficaram marcadas. Por exemplo, [a música] "Foi Assim"[128] foi uma delas! Porque essa música a Fafá cantou no show em que a gente se conheceu. E sempre que a gente [*Tamba-tajá* e o namorado] passeava em Belém, a gente ouvia essa música. Até naqueles passeios de barco que têm na Estação das Docas, que eles colocam uma banda regional pra tocar no barco, a gente pedia [para a banda]: "Toca 'Foi assim'!" A gente pedia porque marcou nosso relacionamento!
> (RAFAEL) – E como foi esse início de namoro?
> (TAMBA-TAJÁ) – Estávamos com uma turma de amigos e eu [es]tava com um amigo meu, o Gabriel[129], e ele [o futuro namorado] era amigo do Gabriel. Os meus amigos falaram: "Vamos pro show da Fafá [de Belém]? Vai uma turma de amigos!" Aí, nos encontramos nesse show. Então, nós [*Tamba-tajá* e o futuro namorado] ficamos, assim, em mesas "coladas" uma na outra. E daí começou! Nesse dia, eu tinha ido pra um show da Joanna no Theatro da Paz e, depois, teve esse show da Fafá. Tanto que ele [o futuro namorado] comentou: "Esse é seu segundo show hoje? Nossa! Como você gosta de música! Então, vamos combinar pra gente sair porque eu também adoro música. Vamos combinar de sair porque eu tô quase indo embora de Belém e quase não saio porque não tenho companhia aqui em Belém. Se a gente tivesse se conhecido antes, teríamos combinado de sair muito mais! Poderíamos ter ido pro Festival de Ópera, né?" E isso ficou muito marcado assim! E no dia seguinte, ele me ligou! Ele me ligou pra convidar pra ir num show, mas eu [es]tava tão gripado e disse que não podia ir e não fui. Mas depois de uma semana que eu melhorei da gripe, nós marcamos, saímos, fomos pra um show. E aí isso tudo ficou muito marcado! Ir pra Estação das Docas, comer pato no tucupi[130], comer os bombons regionais que ele adora... E tudo isso marcou muito por causa da Fafá [de Belém], né? Porque tudo isso [es]tá ligado a ela. É uma coisa ligada na outra: a Fafá, o Círio [de Nazaré], a

[128] Composição de Paulo André Barata e Ruy Barata.

[129] Nome fictício.

[130] Receita tradicional da culinária paraense. Durante as festividades do Círio de Nazaré, após o término da principal procissão dominical, o pato no tucupi é uma das receitas mais apreciadas no chamado "Almoço do Círio".

> música regional... os passeios de barco... ir pra Mosqueiro[131], viajar pra Salinas[132]... Então, isso ficou muito presente! Nós vivemos um romance muito intenso nesse um mês e meio antes dele viajar, sabe? A gente viveu coisas muito intensas, por exemplo, de eu dormir no apartamento dele todos os dias, a gente se via todos os dias... A gente ficou muito colado mesmo! E a música sempre presente! Sempre!
> (RAFAEL) – E durou um mês e meio o namoro de vocês?
> (TAMBA-TAJÁ) – Não. Durou cinco anos! Mas aqui em Belém nós só ficamos juntos um mês e meio. Depois, ele [o namorado] foi transferido pra Juiz de Fora [cidade do estado de Minas Gerais], depois voltou pra BH [Belo Horizonte]. Aí, durou cinco anos. Eu ia pra lá, ele vinha pra cá...
> (RAFAEL) – Mas ele era fã da Fafá [de Belém]?
> (TAMBA-TAJÁ) – Não tanto quanto eu. Mas ele [o namorado] era fã da Fafá e odiava a Leila [Pinheiro]... Mas ele odiava em parte porque ele assistiu alguns shows da Leila [Pinheiro] comigo aqui em Belém. Aí, ele falava assim: "Nossa! Tão bonita essa música!" Então, eu digo que ele não odiava totalmente! Ele dizia que não gostava pra me chatear porque ele sabia que eu não gostava que falassem mal da Leila [Pinheiro], mas eu sentia que ele gostava dela um pouquinho [risos]
> (RAFAEL) – Mas ele tinha alguma cantora [de] que[m] ele gostava em especial? [sic]
> (TAMBA-TAJÁ) – Não... mas ele gostava de várias: gostava da Fafá, gostava da Marisa Monte... gostava da [Adriana] Calcanhotto também... gostava da Vanessa da Mata... Era assim!
> (RAFAEL) – Vocês ainda mantêm contato?
> (TAMBA-TAJÁ) – Ele veio aqui em Belém no ano passado, mas a gente não tem contato direto, assim. A gente ficou com um carinho e um respeito muito bom um com outro. De vez em quando, a gente se manda algum e-mail de aniversário, de Natal... Ficou um carinho legal...

Outra experiência afetiva marcante foi narrada por *Elétrico* e é útil para o entendimento de como o afeto pela cantora é transbordado para o afeto pelo parceiro afetivo, construindo uma imbricação da música produzida por essas artistas ao universo sentimental e sexual de seus fãs homossexuais.

> (RAFAEL) – De alguma forma, a música está presente nos teus momentos de namoro, na tua vida sexual...?
> (ELÉTRICO) – Com o meu ex-namorado, que era fã da Daniela Mercury – muito mais fã do que eu, aliás –, nós tínhamos muitos momentos regados a Daniela Mercury. Muitos momentos mesmo! Muito, muito, muito!

[131] Mosqueiro é uma ilha, banhada por águas doces, que se constitui como um distrito administrativo da cidade de Belém, situada a aproximadamente 70 Km da capital paraense. Este distrito atrai, semanalmente, muitos banhistas que saem de Belém em busca de lazer em suas praias fluviais. Durante o mês de julho, no verão paraense, a Ilha de Mosqueiro é um dos locais com maior número de visitação de banhistas, também chamados como veranistas. Devido à proximidade com a capital, muitas pessoas que moram em Belém possuem moradia também em Mosqueiro, visitando suas casas aos finais de semana e feriados.

[132] O município de Salinópolis – popularmente denominado como Salinas – é uma cidade que atrai muitos turistas do Pará e Maranhão pelo fato de ser banhado pelo Oceano Atlântico, constituindo-se como importante destino turístico durante as férias de julho (no verão paraense) e feriados prolongados. Situa-se a, aproximadamente, 230 km de distância de Belém.

(RAFAEL) – Tu lembras algum momento que tu podias me contar? [sic]
(ELÉTRICO) – É difícil falar porque era o nosso dia a dia... Era impossível a gente se encontrar e não falar da Daniela Mercury. Impossível.
(RAFAEL) – Tem alguma música que marcou vocês dois? Uma música que seja a música desse namoro?
(ELÉTRICO) – Tem. "É d'Oxum[133]". Ela [Daniela Mercury] nunca gravou "É d'Oxum". Ela canta com Gerônimo[134].
(RAFAEL) – Por que essa música foi marcante?
(ELÉTRICO) – Porque no dia em que a gente [*Elétrico* e o namorado] se conheceu [es]tava tocando essa música. Nós estávamos num bar e aí ele tava numa mesa separada da minha... E eu sabia que eu conhecia ele de algum lugar, mas não sabia de onde. Depois eu fui descobrir que ele era irmão de um amigo meu de escola. Aí, ele ficou me olhando naquele flerte... Comecei a olhar também. Quando eu resolvi ir embora, ele me chamou pra conversar. A gente ficou falando besteira, coisas aleatórias. Quando eu percebi, ele me deu um chegão[135], assim. E começou a tocar "É d'Oxum". E aí, quando a gente começou a se beijar, começou a tocar "É d'Oxum". A cantora do bar tava cantando essa música. Aí, eu parei e disse: "Eu gosto dessa música". Ele respondeu: "Eu também". E aí a gente descobriu nossa afinidade por gostar da Daniela Mercury. E, hoje em dia, isso é horrível porque eu nem gosto mais de escutar tanto "É d'Oxum" porque eu me lembro disso! [risos]
(RAFAEL) – E tem outras músicas vinculadas a outros namorados?
(ELÉTRICO) – Tem sim. Mas não [músicas] da Daniela Mercury. Por exemplo, o meu penúltimo namorado, nós moramos juntos por 5 anos. Isso foi na época em que eu morei em São Paulo. Foi de 2001 a 2006, mais ou menos. E a música do Felipe[136], pra mim, era "Equalize[137]", da Pitty, porque ele gostava muito da Pitty! Porque essa música era a descrição do Felipe com aquela cara de sono que ele tinha o dia inteiro. E a música fala: "Adoro essa sua cara de sono e o timbre de sua voz" [cantarola]. Eu achava a cara dele! Outra música que marcou muito a minha vida, com meu último namorado, foi aquela "Case-se comigo[138]", da Vanessa da Mata. [A música marcou] porque foi uma grande crise minha, né? Porque foi assim: eu tinha vindo de um relacionamento [em] que eu tinha morado com a pessoa, foi meu primeiro namorado e a gente terminou numa boa porque o Felipe teve que ir embora do Brasil pra fazer mestrado no exterior. Aí, eu voltei de São Paulo pra Belém. E eu me acho muito romântico. Por exemplo, morar com uma pessoa foi uma experiência muito boa. Hoje eu sou amicíssimo do Felipe! A gente brinca que, quando a gente se encontra, quando eu vou a São Paulo e ele vem a Belém, a gente diz que é chato a gente se olhar porque a gente se conhece. Aí, eu lembro que, um dia, eu falei pra esse meu último namorado: "Tu casarias comigo um dia?" Aí, ele virou pra mim e falou: "Nunca!"
(RAFAEL) – Ele falou "nunca"?
(ELÉTRICO) – Falou... Aí, eu me encolhi. Aí, eu falei: "Nunca? Por quê?". Ele disse: "Ah! Porque casamento não serve pra nada, casamento só serve pra afastar as pessoas" Essa era a imagem dele sobre o casamento. Eu fiquei meio assustado com aquilo. Aí, eu passei dias com isso na minha cabeça! Eu pensei: "Porra! Eu tô com um cara que nunca vai querer casar comigo!" [sic]

---

[133] Composição de Gerônimo e Vevé Calazans.

[134] Refere-se à *performance* em que Daniela Mercury cantou "É d'Oxum", ao lado de Gerônimo, por ocasião do especial "O Canto da Cidade", exibido em 1992 pela Rede Globo. Este show especial foi, recentemente, lançado em formato DVD.

[135] A expressão "dar um chegão" foi usada por *Elétrico* no sentido de que seu namorado o agarrou, forçando uma aproximação corporal repentina.

[136] Nome fictício.

[137] Composição de Pitty e Peu Souza.

[138] Composição de Liminha e Vanessa da Mata.

> E eu sou menino casadeiro [risos]. Aí, num belo dia, ele foi lá pra casa, eu tava dormindo.... Eu acordei e escutei um barulho estranho no meu ouvido. Era ele que [es]tava cantando, no meu ouvido, "Case-se comigo" [música interpretada por Vanessa da Mata]. Quando eu acordei, eu me fiz de leso[139], fingi que não tinha ouvido nada. Mas essa música marcou bastante pra mim...

Elétrico relatou ter muitos "momentos regados a Daniela Mercury", mas, no entanto, não exclui outras cantoras de sua vida afetiva, associando seus relacionamentos a trilhas sonoras específicas que representam vivências, alegrias, dissabores e a própria identidade de seus namorados anteriores. A música, neste caso, é um elemento acionado para ativar lembranças e, por isso, trazer de volta alguns aprendizados adquiridos em sua trajetória afetiva. *Atrevido*, por sua vez, confessou ter utilizado a música como recurso para dizer algo a um namorado por quem se disse "apaixonado". A utilização da música, portanto, também estabelece um vínculo entre a obra das cantoras e a relações afetivas destes fãs, ativando memórias quando estes relacionamentos se findam.

> (RAFAEL) – Mas tu já ofereceste músicas da Fafá [de Belém] ou de outra cantora pra alguém, algum namorado?
> (ATREVIDO) – Não. Eu nunca ofereci, mas já ofereceram pra mim. Peraí... Não. Eu já ofereci música sim... [tive a impressão de que *Atrevido* tinha a intenção de omitir esta informação num primeiro momento, mas depois decidiu compartilhar]. Ofereci uma música pro meu primeiro namorado, quando eu [es]tava morando em Altamira[140]. Era uma música que a [Maria] Bethânia cantou no CD "Que falta você me faz", [em] que ela canta só músicas do Vinícius de Moraes. Eu ofereci uma música desse CD.
> (RAFAEL) – E essa música marcou o namoro?
> (ATREVIDO) – É... foi uma paixonite, né? [falava desdenhando do relacionamento que passou]. Eu mandei a letra da música por mensagem de texto no celular...

Porém, da mesma maneira que a música é utilizada para lembrar de relacionamentos e experiências, ela também pode ser usada para esquecê-los.

> (RAFAEL) – Tu usas a música pra dar um "clima"?
> (PIRATA) – Eu uso muito... [disse lentamente e reticente] Eu uso muito, por exemplo, quando a gente [ele e o namorado] [es]tá no carro. E sempre a [Maria] Bethânia [es]tá presente. Sempre tem uma música dela. Apesar de que tem músicas da Bethânia que eu uso pra esquecer [de um namorado]. Eu uso música pra esquecer! [risos]

[139] "Fazer-se de leso", em Belém, significa fazer-se de bobo, fingir-se de desentendido.

[140] Município localizado na região sudoeste do Pará, situando-se a, aproximadamente 740 Km de distância de Belém, capital do Estado.

> (RAFAEL) – Sério? Tu usas música pra esquecer? [risos]
> (PIRATA) – É... eu uso música pra esquecer. Eu lembro de namoros que terminaram com tanta mágoa, tanto ressentimento... que eu ouvi horrores aquela [música] "Resto de mim".[141] Essa música tem até um [vídeo]clipe[142]. O [vídeo]clipe era [a história de] um casal se separando e tinha uma parede pegando fogo, que desabava por trás dela [Maria Bethânia]. Lindo! E inclusive ela [Maria Bethânia] [es]tava com a roupa do show, do "Diamante [Verdadeiro]"[143] E a mulher [personagem do videoclipe] fica flutuando, assim, no ar... Tipo como se fosse uma acrobacia e tem uma hora em que ela pega na mão do cara que estava no chão. E aí, as mãos deles vão se soltando...
> (RAFAEL) – E é essa música que tu usas pra esquecer a pessoa [o namorado] que se foi?
> (PIRATA) – É porque é uma música que fala muito de mágoa... Ela fala assim: "Quanta coisa ainda por dizer do meu amor imenso por você... quantas palavras que ficaram no ar... suspensas pra sempre..." [*Pirata* recita a letra]

De maneira semelhante, *Pimentinha* parece usar a música de Elis Regina como um ingrediente cicatrizador das feridas emocionais causadas por suas separações afetivas.

> (PIMENTINHA) – Em todas as minhas separações sempre tem uma [música da] Elis pesaaada rolando! Quando eu me separo de alguém, eu ouço muito a Elis [Regina]. E até isso me cura, sabe? A Elis me salva da fossa. A Elis também me salva nessas horas. Eu vou pra casa, tomo umas duas garrafas de vinho e coloco o repertório mais suave da Elis [Regina]. Aí, eu já começo com uma música bem leve, tipo... "Atrás da Porta[144]". Essa seria a [música] mais animada que eu começo a ouvir. E aí eu choro... Eu acendo um cigarro, bebo, bebo, bebo... E aí, naquela dor, eu me curo. E a Elis [Regina] [es]tá lá segurando a onda comigo. De verdade! Até porque o modo que eu tenho pra traduzir essas emoções é através da música dela [Elis Regina], através da interpretação dela.

Ainda abordando o aspecto "separações afetivas", devo mencionar que se, na maioria das experiências que meus interlocutores compartilharam comigo, essas cantoras aparecem como elementos que geram uma aproximação entre eles e seus

---

[141] Composição de Roberto Mendes e Ana Basbaum

[142] Ver vídeo disponível em: http://youtu.be/CtR6OvukBSA

[143] "Diamante Verdadeiro" era o show que Maria Bethânia fazia em 1999.

[144] Composição de Francis Hime e Chico Buarque. *Pimentinha* estava sendo irônico nesta declaração. "Atrás da Porta" é uma música reconhecidamente dramática do repertório de Elis Regina. Contudo, *Pimentinha* afirmou que essa música era apenas o início de sua audição de músicas consideradas trágicas. Para ele, Elis Regina cantou obras muito densas, carregadas de passionalidade, sendo que "Atrás da Porta" seria, em sua escala, uma das canções mais "leves" dentre as músicas dramáticas que a cantora interpretou.

namorados, curiosamente, houve um caso em que o namoro terminou por causa da cantora. Essa história ocorreu com *Elétrico*.

> (RAFAEL) – E tu levas os teus namorados pros shows [da Daniela Mercury]? [sic]
> (ELÉTRICO) – Levo. Levo sim!
> (RAFAEL) – E como fica se teu namorado não quiser ir pro show? [sic]
> (ELÉTRICO) – Nunca teve isso! Agora, por exemplo, nesse último show eu [es]tava solteiro. Mas, anteriormente, eu fui pra Salvador [passar o carnaval] e falei [para o namorado]: "Olha, eu não tenho como pagar a tua ida pra Salvador... Vê se tem como você ir comigo porque eu não tenho como pagar." Acabou que eu fui sozinho pra Salvador... [risos] Isso foi no ano passado. Foi o fim do namoro. Foi igual aquela música "Por amor ao Ilê[145]!" [gargalhadas]
> (RAFAEL) – [gargalhadas] Aquela música que diz "Eu [es]tava atrás do Ilê"? [gagalhadas]
> (ELÉTRICO) – Exatamente! [gargalhadas]. Foi o fim do namoro porque ele não gostou que eu fui sozinho pra Salvador, porque ele sabia que o bloco da Daniela [Mercury] era cheio de *gays*...
> (RAFAEL) – Então, o teu namoro terminou por causa da Daniela Mercury? [risos]
> (ELÉTRICO) – É [risos] E ele [esse namorado] era o fã da Daniela Mercury! [risos]. Mas terminou porque ele não se programou [financeiramente] pra ir comigo e eu já tinha me programado o ano inteiro, juntei dinheiro, negociei dias de folga no meu trabalho e não ia perder esse carnaval nem a pau! [risos]

Por outro lado, a despeito de que esse repertório das cantoras aparece como trilha sonora para muitos momentos cheios de afetividade nesses relacionamentos, meus interlocutores revelaram, durante o convívio em campo e através das perguntas que fiz nas entrevistas formalmente realizadas, que a música produzida por essas artistas também se fazia presente em momentos mais sexuais de suas experiências.

> (RAFAEL) – E na hora "H", tu usas música pra dar um clima?
> (TAMBA-TAJÁ) – Não... eu acho que eu nunca usei. Mas teve uma vez [em] que tocou, inclusive, [músicas do repertório da] Gal [Costa]!
> (RAFAEL) – Gal? Tu transaste ao som da minha cantora? [risos de ambos]
> (TAMBA-TAJÁ) – [risos] Foi! Tocou um CD da Gal. Tu sabes qual foi? Foi aquele... [tentava lembrar] Um CD lindo... Aquele CD em que ela [Gal Costa] cantava "Ave Maria"... [referia-se à música "Ave Maria no Morro"[146]]
> (RAFAEL) – "Todas as coisas e eu" [respondi qual era o nome do CD]

[145] Refere-se à música "Por amor ao Ilê" (composição de Guiguio), gravada por Daniela Mercury em 1994. A música narra a história de um casal heterossexual em que a namorada (ou esposa) decide se separar do namorado (ou esposo) porque ele foi, sozinho, acompanhar a apresentação do bloco do Ilê Ayê durante o carnaval. De acordo com a letra da música, o namorado passa o ano inteiro dizendo que gosta da namorada, mas se transforma em um homem "ruim" quando chega o mês de fevereiro (época de carnaval).

[146] Composição de Herivelto Martins.

> (TAMBA-TAJÁ) – Isso! Era o [CD] "Todas as coisas e eu"! Eu adoro! Esse CD é lindo! E... o CD tava tocando no quarto, baixinho, no dia do meu aniversário. Eu ganhei esse CD da minha tia no dia do meu aniversário! Aí, eu levei o CD pra escutar junto com ele [o namorado]. E nós dormimos juntos nesse dia e, enfim... nós ouvimos todo esse CD. E ficou tocando aquela música que eu adoro: "Alguém como tu, assim como tu, eu preciso encontrar..." [cantarola] Mas, geralmente, eu não uso música, eu não uso nada pra dar clima nenhum! Mas nesse dia tava tocando [o repertório da] Gal [Costa] [risos]
> (RAFAEL) – Mas porque tu não usas nada [referindo-me à música]?
> (TAMBA-TAJÁ) – Ah! Porque eu acho que é um momento tão íntimo que a única coisa que precisa é a voz dos dois e só. Eu acho que a cantora atrapalha um pouco, apesar de eu amar e ser apaixonado, mas... eu acho que o momento, ali, é dos dois. A gente tem que ouvir a voz um do outro, sentir o cheiro um do outro, a respiração um do outro...
> (RAFAEL) – Então, tu achas que a cantora vai dispersar a tua atenção?
> (TAMBA-TAJÁ) – Não. Por exemplo, no namoro, eu acho que a música faz totalmente parte! Olha, recentemente, eu tive uma paquerinha com um fã da Fafá [de Belém], o Cleiton[147], e eu coloquei na cabeça que eu tinha que beijá-lo ouvindo tal música da Fafá. Uma música que se chama "Poeira de Estrelas[148]". Aí, eu queria beijar o Cleiton ouvindo tanto Fafá quanto Zizi Possi porque ele é fã das duas! Aí, eu levei os dois CDs pra ouvir beijando ele! [sic] E aí, eu falei pra ele: "Vim te beijar com essas duas músicas". Fui lá, e taquei o beijo! [risos]
> (RAFAEL) – E tu escolheste essas músicas a dedo pra beijar o Cleiton?
> (TAMBA-TAJÁ) – Foi. E [a música que escolhi] da Zizi [Possi] foi aquela "Dedicado a você[149]". Sempre a música está ligada a alguém, a algum amigo, a algum paquera... Então, com o Cleiton, eu tinha que beijar ele com "Dedicado a você" da Zizi Possi e "Poeira de Estrelas" da Fafá... Porque, nesse momento do beijo, dá um clima especial, né? Mas isso no namoro, porque no sexo... só se for por acaso como aconteceu com a música da Gal [risos]

Em diversos momentos de nosso convívio, *Tamba-tajá* mencionou considerar que cada tipo de música pode ser pensado como uma trilha sonora para diversas experiências afetivas e sociais. Assim, de acordo com sua elaboração, existem "músicas para beijar", "músicas para passear de carro com o namorado", "música para se arrumar para sair", "músicas para ouvir com os amigos", "músicas para terminar o namoro" etc. Entretanto, o momento da relação sexual deve prescindir da audição musical, deixando que apenas os dois parceiros envolvidos façam sua própria música, composta pelo som das vozes um do outro. Depoimento semelhante foi dado, certa vez, por *Elétrico*, que revelou acreditar que há "músicas para fazer sexo", especialmente as músicas do repertório de Björk e Goldfrapp. No entanto, concordando com aquilo que *Tamba-tajá*

[147] Nome fictício.

[148] Essa música é uma versão brasileira, escrita por Fafá de Belém e Pedro Monteiro, para a canção "Stardust", originalmente composta por Hoagy Carmichael e Mitchell Parish.

[149] Composição de Dominguinhos e Nando Cordel.

defende, a percepção de que a música ajuda na hora do namoro, mas atrapalha na hora do sexo foi também mencionada por *Fatal*:

> (RAFAEL) – E a música está nos teus momentos de intimidade? Na hora "H" tu usas isso [a música]?
> (FATAL) – Não... [gargalhada] Não, isso são detalhes! [gargalhada. *Fatal* parecia não querer falar no assunto] Tem que ser uma música de fundo... A cantora não pode chamar mais a atenção do que eu [gargalhada] Aquele momento é meu! [gargalhada]

De maneira mais explícita, *Pimentinha* revelou que, ao usar o repertório de Elis Regina nos momentos de intimidade sexual com seus namorados, a música, apesar de bem-vinda por ele, figurava como um elemento perturbador da continuidade do ato sexual devido à dispersão que causava em ambos os parceiros, sobretudo em *Pimentinha*.

> (PIMENTINHA) – Eu já atrapalhei muita foda com meu namorado por causa da Elis! [gargalhadas nossas]. Eu botava as músicas pra começar o romance e tal... Porque a Elis tem umas músicas [feitas] pra foder. Depois da enésima vez em que a música tava tocando, o cara olhava pra mim e dizia: "A gente pode desligar [o aparelho de som] um pouco?" Porque, depois de uma certa hora, eu até ficava distraído e começava a cantar a música tão bem... [risos] Aí, o cara pensava: "Porra! Tu tá fodendo comigo ou tu tá cantando, caralho?" [gargalhadas nossas] Como a gente sempre é uma pessoa muito musical, eu acabo namorando com pessoas muito musicais! Tá vendo aquele cara ali? [apontou para uma mesa próxima à nossa] Ele é meu ex [namorado]. Ele é um dos maiores especialistas em [na obra de] Shirley Bassey. Eu sou musical, então, acaba que, fatalmente, a gente namora com caras que sejam muito musicais também. Eu sempre namorei com homens bem mais velhos do que eu. Porque é difícil você encontrar um cara da tua idade que goste da Gal [Costa], não é? Então, esses meus namorados, fatalmente, cresceram ouvindo a Elis [Regina].

Este depoimento revela ainda um fator geracional que, na percepção de *Pimentinha*, estaria ligado às experiências afetivossexuais vivenciadas por ele. Por isso, referindo-se à cantora de minha preferência (Gal Costa), *Pimentinha* dirigiu a mim uma indagação relativa a uma suposta dificuldade que eu teria para encontrar namorados que estivessem na mesma faixa etária que eu e que gostassem da música produzida por Gal Costa. Meu interlocutor revela que este é o motivo para que ele tenha namorado tantos homens mais velhos do que ele, pois, de acordo com suas observações, esses homens mais velhos "cresceram ouvindo a Elis". Não obstante a importância do fator geracional

na constituição do gosto musical dos indivíduos, creio que este não é um aspecto que explica plenamente a relação de certos fãs e seus ídolos. Basta observar que cantoras como Carmen Miranda ainda hoje são "cultuadas" por fãs que nem sequer haviam nascido quando Carmen Miranda fazia sucesso no mercado fonográfico brasileiro. O mesmo raciocínio se aplica aos novos fãs de atrizes do cinema como Greta Garbo, Marlene Dietrich e Marilyn Monroe. Estas mulheres ainda hoje conquistam novos fãs homossexuais e fazem parte de uma cultura homossexual sustentada pelas noções de "refinamento" e "*glamour*". Através destas noções, constroem-se significados que dão *status* positivo no universo homossexual àqueles que dominam os códigos que demonstram conhecimento acerca da obra dessas artistas. Contudo, é notório que a geração (faixa etária) é também um fator relevante para localizar os fãs destas cantoras e atrizes no tempo e no espaço, pois é óbvio que artistas como Carmen Miranda e Marilyn Monroe têm, atualmente, um número menos expressivo de fãs que se manifestam publicamente em seu favor.

Portanto, é interessante perceber como este elemento geracional apareceu em meu trabalho de campo, revelando-se nas avaliações feitas por meus interlocutores. *Fatal*, por exemplo, realizou uma interessante ligação entre idade, namoro e gênero musical.

> (RAFAEL) – E nesse teu relacionamento atual, a música está no meio também ou não?
> (FATAL) – Tá sim! Agora com outro estilo: o *reggae* [gargalhadas de ambos]
> (RAFAEL) – E como é isso? Muda o namorado, muda o estilo musical? [risos]
> (FATAL) – Não! É que ele [o namorado] escuta muito *reggae*. É muito engraçado porque quando ele entre no carro, a primeira coisa que ele faz é colocar o CD de *reggae*! [risos] eu já ouvi o CD de reggae umas 585 vezes já [risos]. Mas eu acho legal!
> (RAFAEL) – E tu gostas de *reggae*?
> (FATAL) – Não gostava, mas passei a gostar!
> (RAFAEL) – Mas tu começaste a gostar [a partir do contato] com ele [o namorado atual]?
> (FATAL) – Rapaz, foi a partir dele sim. Porque tem aquela coisa que a gente só conhece o *reggae* comum, aquele que a gente escuta em todo lugar. Aí, depois a gente vai conhecendo outros *reggae*. E aí você vai ouvindo outras coisas e vai vendo como é bacana!
> (RAFAEL) – E ele [o namorado] gosta de alguma coisa que tu gostes? Alguma coisa que ele não gostava antes?
> (FATAL) – Às vezes eu coloco alguma coisa pra ele ouvir, ele escuta. Mas depois ele já quer de novo ouvir o reggae [risos de ambos]
> (RAFAEL) – Então, tu tens mais paciência com o *reggae* dele do que ele tem com as tuas músicas?
> (FATAL) – Ah! Mas com certeza!

> (RAFAEL) – Ele é mais novo do que tu?
> (FATAL) – Bem mais novo! [respondeu enfático]
> (RAFAEL) – E essa coisa da idade, tu achas que influencia na forma como tu lidas com o outro? Tu te vês mais paciente com ele do que ele contigo? Eu falo em relação à música...
> (FATAL) – Com certeza! Em relação à música e em relação a tudo! [fala empolgado] Porque ele tem 21 anos, eu vou fazer 45 [anos]. Eu poderia ser pai dele! Imagine a distância [de idade] que é! Então, é difícl eu chegar e colocar todos os meus defeitos, as minhas teorias e fazer com que ele entenda e absorva isso tudo. Não, isso é uma coisa que vem com o tempo. Você vai mostrando, você apresentando e vai fazendo com que o outro vá percebendo.
> (RAFAEL) – É difícil se relacionar com uma pessoa mais nova ou é tranquilo?
> (FATAL) – Eu acho que não só com uma pessoa mais jovem. Eu acho que se relacionar com o ser humano é complicado. Não acha? Por que às vezes as pessoas dizem: "Meu marido tem 40 anos, mas ainda quer jogar video game!" Não é? [Dá outro exemplo:] "Meu marido quer sair pra jogar bola e chegar às 10 da noite". Então, [a dificuldade] não depende da idade não.
> (RAFAEL) – Então, tu achas que a idade não influencia?
> (FATAL) – Influencia um pouco, mas eu acho que ela não é algo que venha a definir o comportamento. Porque tem pessoas jovens que são tão responsáveis, né? E tem pessoas velhas que são totalmente despirocadas, alienadas, vivem num mundo paralelo, né? [risos] Independe da idade!

Nesta elaboração de pensamento compartilhada por *Fatal*, percebe-se como a jovialidade de seu namorado está atrelada a um gênero musical considerado "jovem" ou ligado a ideais de juventude: o *reggae*. Assim, a "pouca idade" de seu namorado contrasta com a sua própria idade um pouco mais avançada, traduzindo-se no fato de que *Fatal* é mais paciente – inclusive nas negociações acerca de que tipo de música vai ouvir – com o namorado jovem do que o contrário. Sua narrativa transparece que o relacionamento é um aprendizado generalizado, que se expande até mesmo para o universo musical do qual os integrantes desta relação afetiva fazem parte. Assim, dois âmbitos de conhecimento (e de gosto) musical se interceptam, se imbricam e se enriquecem mutuamente. O namoro de *Fatal* com um rapaz mais jovem e o trânsito por um gosto musical que expressa liberdade e jovialidade são fatores que podem sugerir respostas que tornam positivo o processo de envelhecimento, enaltecendo a figura do homem de meia-idade ou "coroa" como sendo um sujeito que possui vivacidade, ou seja, aproveita a vida mantendo suas relações afetivossexuais e contrariando o estereótipo de velhice decadente (Simões 2004).

Diante de todas essas informações colocadas em pauta, posso concluir este longo raciocínio afirmando que estas cantoras mobilizam grandes ações que visam a obtenção e manutenção de uma sociabilidade. É importante destacar que, dentro desses contextos de interação homossexual, é muito comum haver trocas de presentes dos mais variados

tipos: ingressos para shows, CDs, livros sobre música e até a confecção de objetos personalizados que envolvam as cantoras favoritas desses *gays*. Muitos foram os exemplos mencionados por meus interlocutores a respeito desse assunto, o que denota a existência de uma satisfação pessoal em presentear, trocar dádivas, fazer e receber convites. Durante o trabalho de campo, percebi que havia trocas de dádivas entre meus interlocutores até mesmo nos espaços de convivência virtual dispostos na *internet*. Assim, não era incomum que meus interlocutores, quando acessavam a rede social *Facebook*, oferecessem vídeos e fotografias, relacionadas a alguma cantora específica, como presentes aos seus amigos virtuais. Este procedimento, em geral, é feito através de um recurso disponibilizado pelo *website* de relacionamentos através do qual os usuários podem compartilhar alguma informação (fotos, arquivos de áudio ou vídeos) e marcar, nesta postagem, o nome de seus amigos a fim de que estes estejam, automaticamente, vinculados àquela publicação, sendo, por isso, estimulados a conferir e comentar aquilo que foi publicado.

Sobre este aspecto, é necessário mencionar a importante contribuição deixada por Mauss (2003b [1925]), através de seu estudo sobre a troca cerimonial de dádivas em sociedades "arcaicas", para que pudéssemos compreender os significados subjacentes à lógica social das trocas de objetos presenteados. Abandonando um pouco a interessante (e vasta) discussão que o autor faz acerca dessas trocas cerimoniais em sociedades "arcaicas", o que é importante para essa reflexão que estou propondo é reter a ideia de que, nessa compreensão postulada por Mauss (2003b [1925]), a troca de presentes estabelece vínculos e obrigações entre as partes que se relacionam, conferindo à troca um interesse de reciprocidade subjacente.

Ao analisar certos procedimentos de troca nas culturas de povos situados na Polinésia, Mauss (2003b [1925]) elabora uma refinada reflexão acerca do processo de troca de dádivas como um ato de doação de si, pois ao dar algo a alguém, o sujeito oferta ao outro uma parcela de sua alma, que estará impregnada na coisa dada. Essa coisa dada não é inerte, ela tende a retornar à sua origem ou a produzir uma outra coisa que lhe seja equivalente. Assim, institui-se um movimento incessante de troca, no qual a reciprocidade parece ser um contrato entre almas (Mauss 2003b [1925]: 200). Nestes termos, Mauss (2003b [1925]) chega a relativizar que estas constatações seriam também aplicáveis à nossa realidade ocidental e contemporânea, pois a lógica dessas trocas de dádivas também integra nossas práticas e valores sociais – ainda que de maneira diversa

da encontrada na Polinésia. Em nossa realidade, essas trocas se materializam em forma de convites para jantar, festas, brindes etc. (Mauss 2003b [1925]: 193). Dessa forma, as trocas excedem o aspecto relativo à ostentação de riqueza material de bens móveis e imóveis, pois elas se expandem para uma troca de amabilidades, honras e ritos.

A análise de muitos trabalhos antropológicos que apresentaram estudos acerca dessas sociedades "arcaicas" proporcionou a Mauss (2003b [1925]) uma compreensão de que, para alguns desse povos, as coisas inanimadas possuem um "espírito", o *hau*, que está estritamente relacionado à alma do proprietário destes objetos. Assim, Mauss (2003b [1925]) parece fazer uma avaliação geral de que, dentre essas sociedades "arcaicas", o processo de trocas e o estabelecimento de obrigações (dar, receber e retribuir) é a síntese de um processo de mistura, no qual as almas se misturam às coisas, as coisas às almas e as pessoas se misturam umas às outras a partir dos contatos que estabelecem por via das trocas de dádivas (Mauss 2003b [1925]: 212). O raciocínio de Mauss (2003b [1925]) deixa entrever que as coisas possuem um "espírito". Possuí-las é também possuir seu "espírito" e parte das qualidades de quem as possuía anteriormente. Dessa maneira, é possível considerar que "se coisas são dadas e retribuídas, é porque *se* dão e *se* retribuem 'respeitos' – podemos dizer igualmente 'cortesias'. Mas é também porque as pessoas *se* dão ao dar, e, se as pessoas *se* dão, é porque *se* "devem" – elas e seus bens – aos outros" (Mauss 2003b [1925]: 263) [grifos do autor].

Partindo destes princípios da dádiva postulados por Mauss (2003b [1925]), posso inferir que, entre meus interlocutores, ocorre um forte estabelecimento de vínculos afetivos mobilizados através da troca de dádivas. Nesta lógica, ao compartilhar com os amigos ou namorados um universo musical, compartilha-se, por consequência, um pouco de si. É uma forma de doar-se para o outro e de abrir-se à compreensão de seus semelhantes.

Todas as reflexões que propus nesta etapa dizem respeito à presença da música e das cantoras na vida cotidiana desses fãs homossexuais. Minha intenção foi problematizar a importância da figura do intérprete na cadeia produtiva da música, servindo como elo entre os compositores e os ouvintes e, muito mais do que simplesmente executando uma obra musical, estimulando produção de significados, estilos de vida, modos de percepção da vida social e afetividades dos mais variados tipos. Estas considerações que faço visam, de alguma maneira, descentralizar a figura do compositor como o principal centro produtor de significações no âmbito da música

popular voltada para a indústria fonográfica. Em geral, os intérpretes (sobretudo as mulheres) são negligenciados nas análises históricas relacionadas à construção de movimentos musicais. Entretanto, minha etnografia objetiva iniciar a discussão de um problema amplo – a invisibilidade dos intérpretes – a partir de casos particulares de experiência afetiva com a música. Contudo, esta é apenas uma forma encontrada para debater este assunto e ainda devo dizer que este é apenas um passo inicial que tomei no sentido de enfrentar esta discussão ao longo de minha carreira profissional como músico e como antropólogo. É um tema de interesse direto a mim em três esferas: como cantor, como estudioso da música em seus aspectos sociais e como um iniciante antropólogo vinculado aos estudos de gênero e sexualidade. Se estou compondo, assim, uma "música", esta parece ser interminável.

|Considerações finais e outras mumunhas mais...|

Não tenho o desejo por dizer verdades. Por isso, considero que este trabalho não apresenta conclusões definitivas, mas consiste apenas em um modo de perceber os fatos e discursos que se apresentaram a mim ao longo do trabalho de campo. Tentei compor uma "música" etnográfica, articulando várias vozes, harmonizando – às vezes absurdamente – autores tão dissonantes entre si, propondo uma escuta, em alguns casos, não convencional. As vias de interpretação que encontrei foram fruto de um grande processo de autotransformação intelectual, constituindo um grande "rito de passagem" a fim de que eu pudesse me tornar um antropólogo. Ao mesmo tempo em que não suponho ter dito verdades decisivas sobre tudo aquilo que abordei nestas páginas, creio que a reflexão que propus já se configura como um grande passo inicial em direção às temáticas que me inquietam. Como não tenho pretensão de fornecer certezas, acredito desestabilizar opiniões que legitimem ou depreciem minhas análises. Talvez este seja um refúgio que me deixe mais confortável para expor aquilo que idealizo como sendo uma espécie de "música".

Considero este empreendimento intelectual como um grande processo criativo, como se, de fato, estivesse elaborando uma composição musical. Por isso, busquei dar margem a uma força criativa pautada em certa capacidade de combinar elementos que, num conjunto, pudessem fornecer um resultado analítico, por vezes, inusitado. Dito de outro modo, tentei combinar diversas discussões, lançadas pelos mais variados autores da antropologia, no intuito de possibilitar vias de entendimento da realidade que se apresentava diante de mim. Assim, sinto que, em muitos momentos, minhas considerações possam soar como "levianas" no que diz respeito a não atentar para o peso histórico de alguns autores dentro de certas linhas do pensamento antropológico quando combinados com outros autores de quem são completamente distantes epistemologicamente e historicamente. É um risco, mas também é um caminho. Nessa perspectiva, é possível colocar frente a frente Mauss – com sua abordagem pioneira das técnicas corporais – e Butler – com suas reflexões sobre atos performativos dos gêneros.

No fundo, percebi em mim uma importante afinidade para com as recomendações em que Bourdieu (2007b) afirma que

> a justa atitude com a tradição teórica, que consiste em afirmar, ao mesmo tempo, a continuidade e a ruptura, a conservação e a superação, em se apoiar em todo o pensamento disponível sem temer a acusação de seguidismo ou de ecletismo, para ir para além dos antecessores, ultrapassados assim por uma utilização nova dos instrumentos para cuja produção eles contribuíram. A

> capacidade de reproduzir ativamente os melhores produtos dos pensadores do passado pondo a funcionar os instrumentos de produção que eles deixaram é a condição de acesso a um pensamento realmente produtivo (Bourdieu 2007b: 63)

De tais indicações de Bourdieu (2007b), procurei reter esse conceito de "reproduzir ativamente" a teoria dos autores no sentido de utilizá-la à serviço de propósitos diferentes de suas intenções originais, criando uma interpretação própria, dando-lhe novos ares sem, no entanto, profaná-las. Do mesmo modo, tentei impor um desafio no qual meu trabalho se prestasse à discussão de alguns aspectos da teoria antropológica, confrontando autores e ideias aos depoimentos e aos fatos que colhi durante a imersão etnográfica. Eu desejava algo além de descrever e analisar cenas de um cotidiano encontrado em campo, pois, durante todo o processo em que eu me encarregava de minha própria transmutação em antropólogo, a teoria antropológica me pareceu muito sedutora, convidando-me a discuti-la, embora saiba que minhas possibilidades de análise ainda sejam escassas devido à recente passagem para este universo de conteúdo teórico. Então, de algum modo senti vontade de que meu texto se apresentasse como mais uma possibilidade de olhar para a própria antropologia através do meu campo. Tenho plena certeza de que esta foi uma estratégia para que eu me forçasse a entender, de uma vez por todas, o que é a antropologia. E haveria outros meios de tentar refletir sobre o que é a antropologia e o que significam os postulados de tantos autores senão a partir de meu próprio universo etnográfico? Talvez haja, mas não os encontrei até agora. Portanto, acredito que, ao dispor, em meu texto, as vozes dos interlocutores que conduziram este trabalho, minha própria voz estava presente, não apenas interpretando os fatos, mas tentando contribuir – ainda que haja pensadores bem mais competentes no assunto – com formas de entender a antropologia. Assim, fui em busca de uma afinidade com a ideia de que

> a chamada antropologia polifônica – na qual teoricamente se oferece espaço para as vozes de todos os atores do cenário etnográfico – remete, sobretudo, para a responsabilidade específica da voz do antropólogo, autor do discurso próprio da disciplina, que não pode ficar obscurecido ou substituído pelas transcrições das falas dos entrevistados. Mesmo porque, sabemos, um bom repórter pode usar tais transcrições com muito mais arte. [...] Evidentemente que, ao elevar a produção de texto em nível de reflexão sobre o escrever, a disciplina está orientando sua caminhada para as instâncias meta-teóricas que poucos alcançaram (Cardoso de Oliveira 2006: 30-31)

Compreendo, assim, que "os trabalhos científicos são parecidos com uma música que fosse feita não para ser mais ou menos passivamente escutada, ou mesmo executada, mas sim para fornecer princípios de composição" (Bourdieu 2007b: 63). Neste caso, tentei extrair princípios de antropologia a partir do legado de grandes autores da disciplina ao mesmo tempo em que procurei expor as formas pelas quais esses princípios norteadores foram utilizados em meu trabalho. Em termos musicais, reforço a ideia de que o trabalho que faço é uma "fantasia", uma maneira de fazer música a partir de uma forma livre, às vezes recriando o que outros autores compuseram, mas sem se prender à forma "musical" original com que a obra está comprometida. Por isso, por vezes desloquei de seus contextos originais as reflexões de alguns autores que me foram úteis para criar meu próprio espaço e modo de interpretação etnográfica.

Também tenho que mencionar o fato de que a cidade de Belém quase não aparece com clareza em todo o texto que escrevi. A exceção se fez quando tratei dos conceitos que, supostamente, sacralizam as cantoras e, para isso, recorri a uma experiência significativa durante a procissão do translado, um dos rituais que compõem o Círio de Nazaré. Ali, para que não haja dúvidas, Belém está inteira, sendo retratada em sua festa de maior expressão. Não obstante, nos outros trechos desta dissertação, a cidade de Belém aparece nas falas dos interlocutores, através de pequenas intervenções vocabulares representadas por formas de falar que usamos por aqui. No restante, Belém está intencionalmente submersa nas entrelinhas do contexto etnográfico como um reflexo de minha intuição de que, na verdade, a condição de ser fã é algo universalizante. Diante disso, independente da especificidade do lugar (que, sem dúvida, fornece um "tempero" adicional para as análises) e da cantora de quem se reconhece como um admirador, a construção do sentimento de fã é um elemento que, em certa medida, promove uma universalização no que diz respeito às manifestações de carinho direcionadas ao ídolo e ao ato de forjar uma relação de proximidade com um ser humano idealizado.

Por isso, minha intenção era perseguir um possível imaginário edificado em torno dessas cantoras, distanciando-me do objetivo de mapear lugares e práticas de sociabilidade homossexual em Belém. Eu quis promover um grande diálogo, como numa roda de amigos, como num papo de botequim, entre esses fãs a fim de que os conceitos de "poder", "divindade" e "*glamour*" fossem sendo alinhavados através

dessas vozes expostas, mas com interferências interpretativas de minha parte. Com o passar do tempo, percebi que, possivelmente e intuitivamente, segui o modelo de escrita (e de pesquisa?) proposto por Vagner Gonçalves da Silva (2006) no qual os antropólogos parecem conversar entre si, discutindo processos de escrita e de entrada em campo. Ou então, provavelmente, absorvi o formato disposto em "O homossexual visto por entendidos" (etnografia produzida por Carmen Dora Guimarães, publicada em 2004) no qual os homossexuais se deixam falar de si, construindo, eles próprios, os conceitos que a autora irá problematizar. Assim, eu talvez quisesse criar uma espécie de "as cantoras brasileiras vistas por entendidos".

Não é possível deixar de mencionar a grande dificuldade encontrada para estar com os interlocutores que contribuíram com esta pesquisa. Alguns nem mesmo conhecem uns aos outros, embora eu intua que, indiretamente, possam pertencer a redes de sociabilidade em comum. Todos os homens que colocaram suas falas e seus pontos de vista à minha disposição são pessoas que se encontram em um momento profissional de ascensão ou, pelo menos, de busca por ascensão profissional. Portanto, de uma forma ou de outra, estão sempre ocupados com algum trabalho, com pouco tempo disponível, em viagem ou, ainda que disponíveis, apresentam dificuldades relativas à compatibilidade de horários para estar com os demais amigos. Eu mesmo, em algumas ocasiões, encontrei-me diante de certos impasses entre fazer o trabalho de campo (e estar com eles) e dar prosseguimento a outras atividades relacionadas à intensa rotina de produção de um curso de pós-graduação. No entanto, estabeleci vínculos com estes interlocutores através do envio de e-mails, troca de mensagens de texto via celular, convivência virtual através das redes sociais disponíveis na *internet* e muitos instantes de conversa ao telefone. Todos estes contatos me foram úteis no sentido de auxiliar na feitura das conclusões às quais consegui chegar até aqui, embora eu não tenha reproduzido nestas páginas quase nada que se referisse a estas conversas que estavam "fora" do formato "entrevista". Optei por essa saída porque acredito que a reprodução desses diálogos espontâneos, deslocados da intenção de entrevistar (e de ser entrevistado) estes interlocutores, representaria certa "quebra" de um "contrato" tácito de confiança. Obviamente, esta "ruptura" seria percebida somente após a confecção e defesa desta dissertação, porém creio que este ato traria consequências indesejáveis para a relação que consegui construir com estes colaboradores ao longo desse tempo de convivência.

Espero, sinceramente, contribuir para que esta temática aqui abordada não seja circunscrita à mera descrição de uma sociabilidade peculiar. As relações entre fã e ídolo nos possibilitam compreender importantes fatos da vida social que se desenrolam, cotidianamente, muito perto de todos nós, dando-nos ferramentas para aprofundarmos o entendimento de toda uma dinâmica de relacionamentos afetivossexuais que se edifica a partir da música. As cantoras, antes de tudo, são catalisadores de relações, pois potencializam o diálogo, a afetividade, a ocupação dos espaços urbanos, a produção de *performances* e processos de performatividade de gênero, a movimentação de uma indústria de produção cultural, os desafetos, as superações pessoais, a aglomeração de pessoas em torno de um objeto (ou propósito) em comum, a busca por um conhecimento musical, a experiência estética e tantos outros acontecimentos que dão colorido e significado para a vida em sociedade. Neste sentido, a escolha do tema "cantoras", ou melhor, "fãs de cantoras" pode, em primeiro momento, parecer tratar de uma realidade supérflua ou descomprometida politicamente. Entretanto, tentei demonstrar como a experiência de ser fã pode se revelar útil para o entendimento da constituição de agentes sociais, sujeitos homossexuais que produzem estilos de vida, ressignificam padrões de "masculinidade" e "feminilidade" e, por fim, movimentam toda uma cadeia econômica de produção de música. Sendo assim, procurei descortinar a importância sócioantropológica desta temática escolhida no intuito de estar afinado à noção de que

> o cume da arte, em ciências sociais, está sem dúvida em ser-se capaz de pôr em jogo "coisas teóricas" muito importantes a respeito de objetos ditos "empíricos" muito precisos, frequentemente menores na aparência, e até mesmo um pouco irrisórios (Bourdieu 2007b: 20).

Esta é a minha música, uma composição que, na verdade, é coletiva. Mas isso não significa que a obra esteja acabada. Intuo que este seja apenas um ponto de partida para o que ainda virá. Devo confessar que, por falar também de mim, esta é uma temática que sempre me perseguirá e despertará a minha curiosidade, fazendo com que eu regresse a ela para, quem sabe, refazê-la melhor, com mais maturidade. As cantoras estão em mim e posso dizer que muitas vezes me flagrei enxergando a mim mesmo nos rostos de meus interlocutores. Contudo, evitei a expressão de tamanha empatia, assim

como também fugi da vontade de manifestar minha antipatia a alguns posicionamentos e gostos a mim desnudados.

Como músico, minha satisfação adveio do fato de que tive que revirar meus baús e redescobrir Maria Bethânia, Daniela Mercury, Elis Regina. Também enfrentei o desafio de abstrair as distâncias que me separam do universo musical de Fafá de Belém e Leila Pinheiro, provocando em mim, a partir dos estímulos de meus interlocutores, um convite à escuta dessas artistas, fato que me rendeu imensa curiosidade sobre elas e gerou vontade de me deter, academicamente, em alguns pontos interessantes de suas trajetórias artísticas. De igual forma, havia o desafio de não deixar que Gal Costa – minha "musa" – fosse favorecida, em qualquer aspecto, dentro da construção de meu texto.

Quero ainda compartilhar certo desapontamento por não incluir, nestas análises, outras cantoras tão importantes no cenário da MPB. Assim, lamento as ausências de Elza Soares, Elba Ramalho, Zizi Possi, Simone, Nara Leão, Nana Caymmi, Ângela RoRô, Zezé Mota, Marina Lima, Joyce, Baby do Brasil (Baby Consuelo), Wanderléa etc. E o que dizer das cantoras antecessoras a esta geração? Seriam fundamentais as presenças de Carmen Miranda, Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso, Linda e Dircinha Batista, Emilinha, Marlene, Angela Maria, Maysa, Cláudia Telles, Alaíde Costa e tantas outras vozes. Entretanto, devo advertir que, de alguma maneira, estas cantoras estão aqui contempladas. E se não estiverem, isso se confirma como um estímulo para que eu me dedique a elas em oportunidades futuras.

É necessário destacar também a carência de estudos (sob o ponto de vista das discussões acadêmicas de gênero e sexualidade) a respeito de cantoras, artistas ou apresentadoras estigmatizadas pela música que produzem. Figuras públicas como Gretchen, Rita Cadilac, Joelma (Banda Calypso), Xuxa, Sandy, Roberta Miranda dentre outras merecem atenção no sentido de que se investiguem quais as noções de gênero e sexualidade que estão implícitas em seus trabalhos e de que forma suas *performances* são percebidas pelo público em geral. Este é outro universo que se apresenta.

Analisei todo este campo de acordo com o aporte teórico que esteve ao meu alcance até agora. No entanto, há um longo caminho de aprendizados e leituras a percorrer. Talvez, mais adiante e com um olhar mais amadurecido, minhas conclusões sejam outras. Ainda que temporariamente, sem ter mais como prolongar estas discussões, dou-me por satisfeito com as considerações colocadas neste texto

dissertativo. A “música” está aqui, exposta para quem quiser ouvi-la. E assim, parafraseando Chico Buarque e Edu Lobo, vou deixando a pele neste palco que armei, sem “jamais dizer adeus”.

|Anexos|

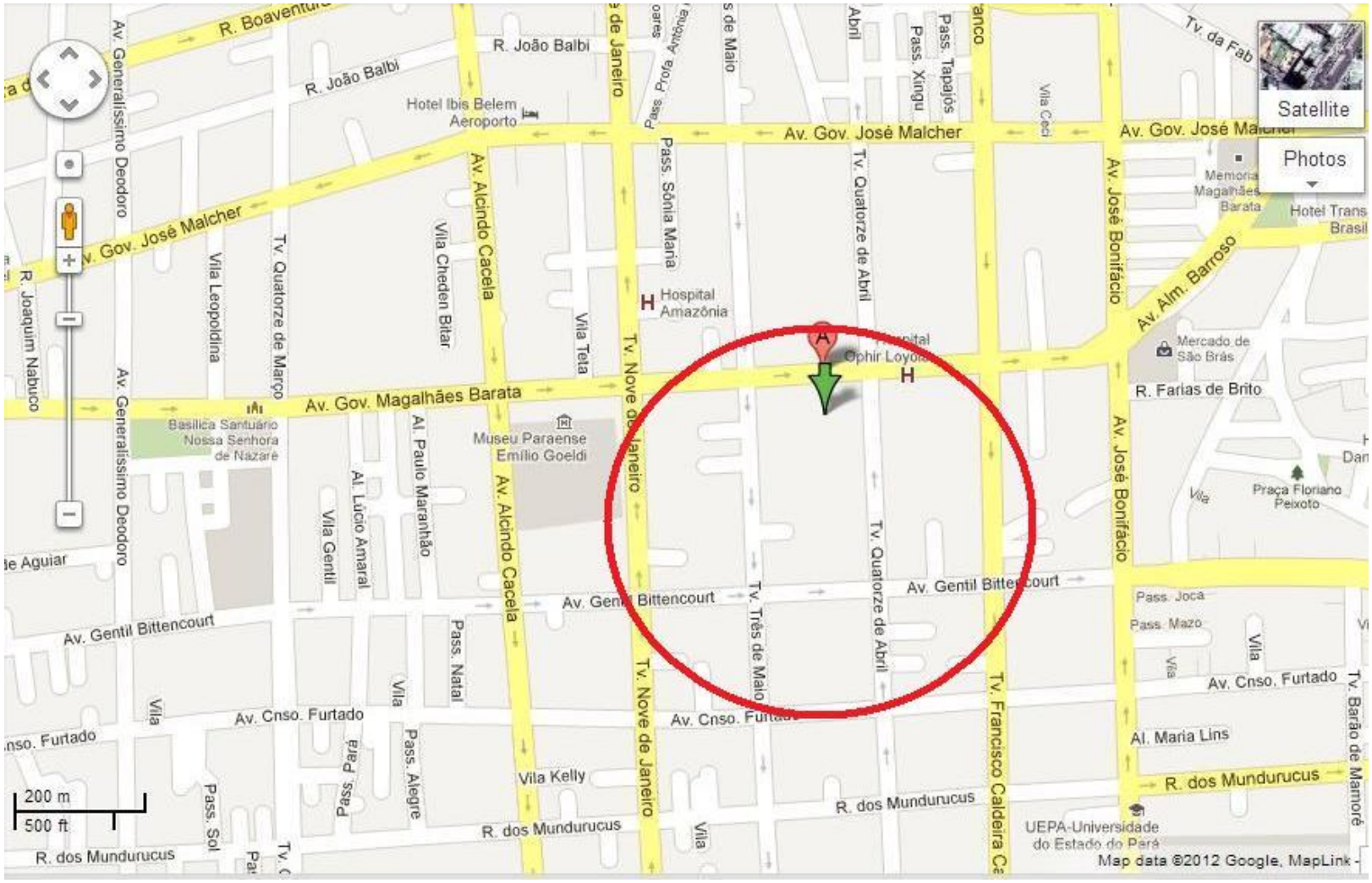

Figura 1: Localização geográfica do Parque da Residência
Fonte: Google Maps

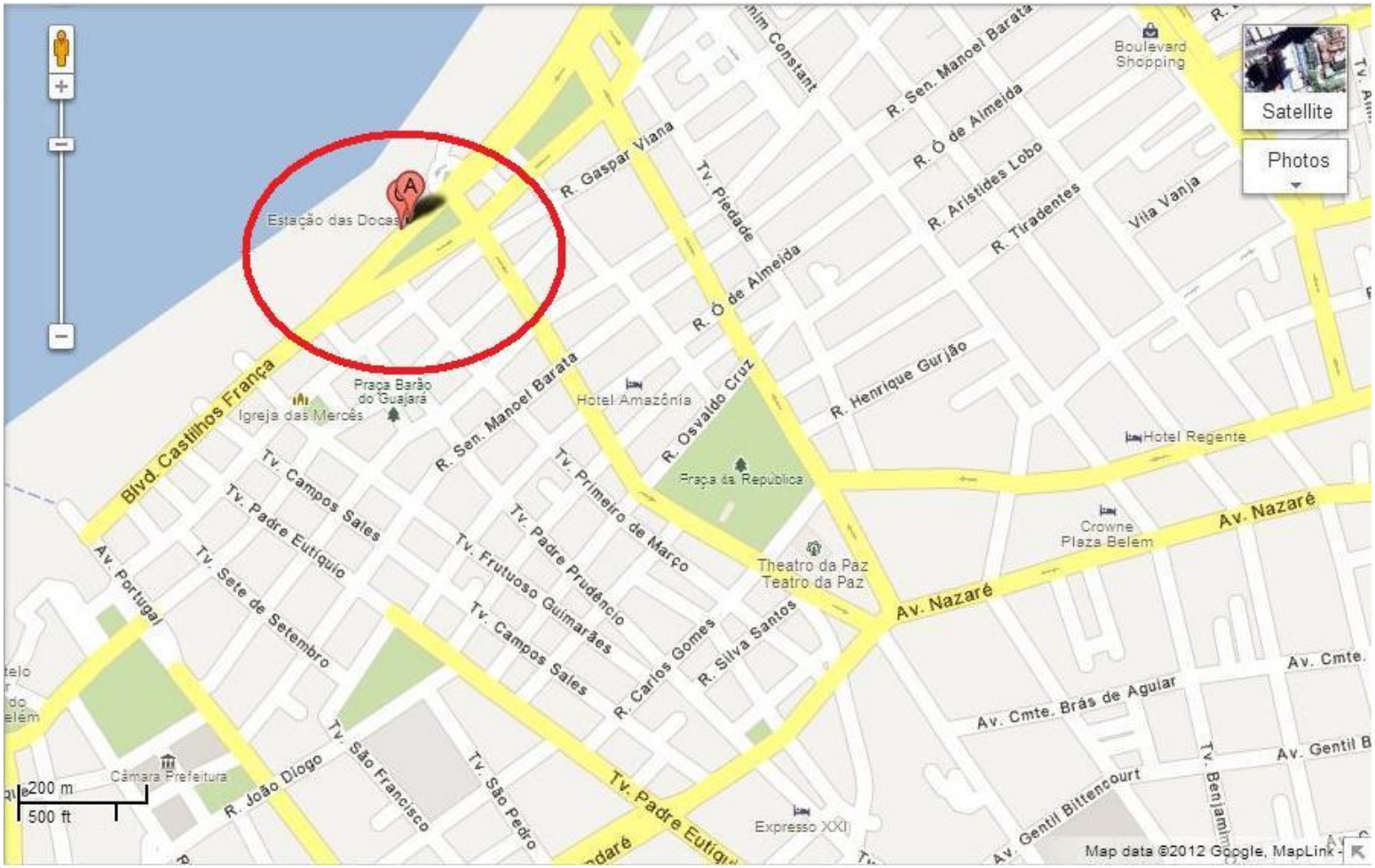

Figura 2: Localização geográfica da Estação das Docas.
Fonte: Google Maps.

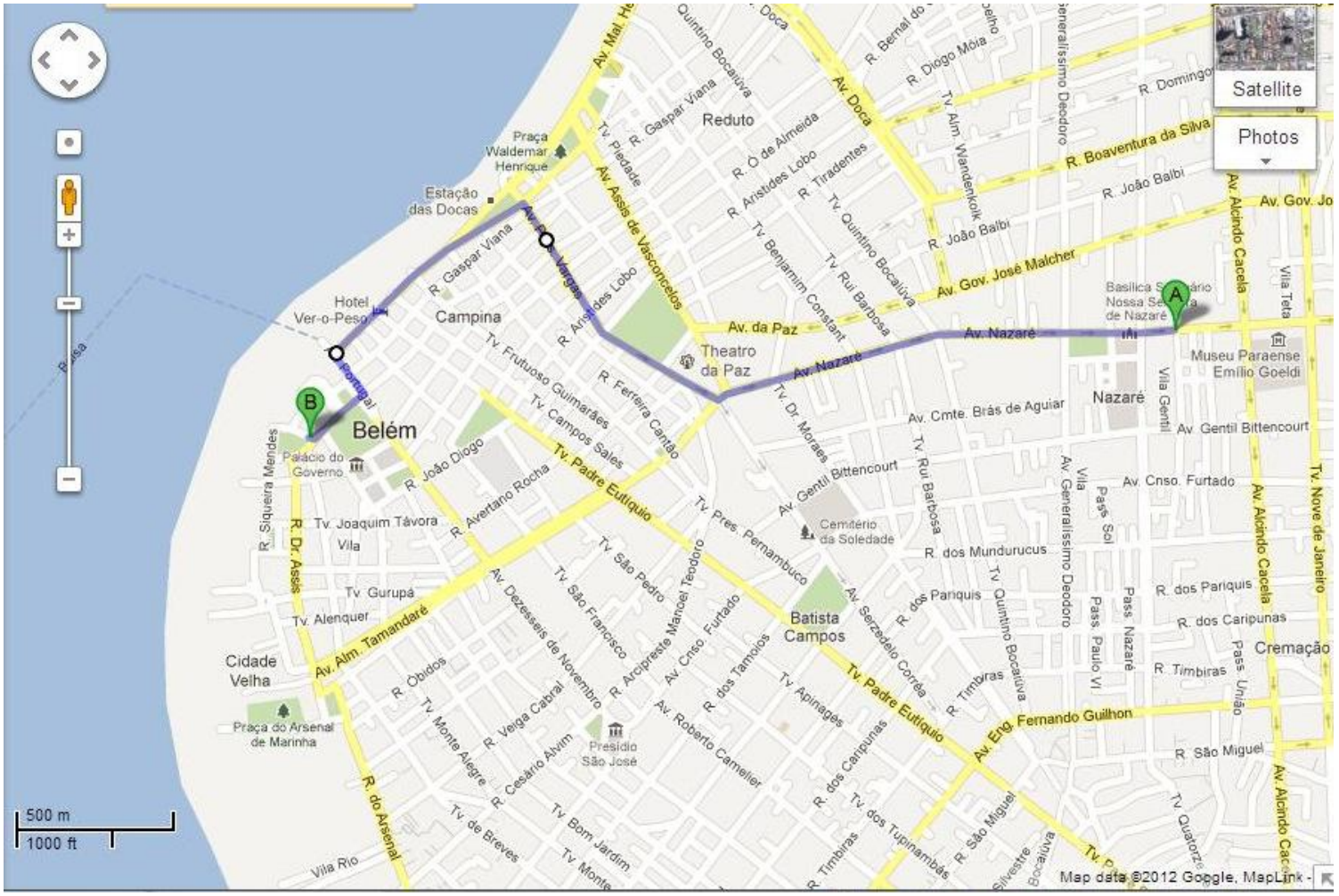

Figura 3: Trajeto da Transladação e do Círio de Nazaré.
Fonte: Google Maps.

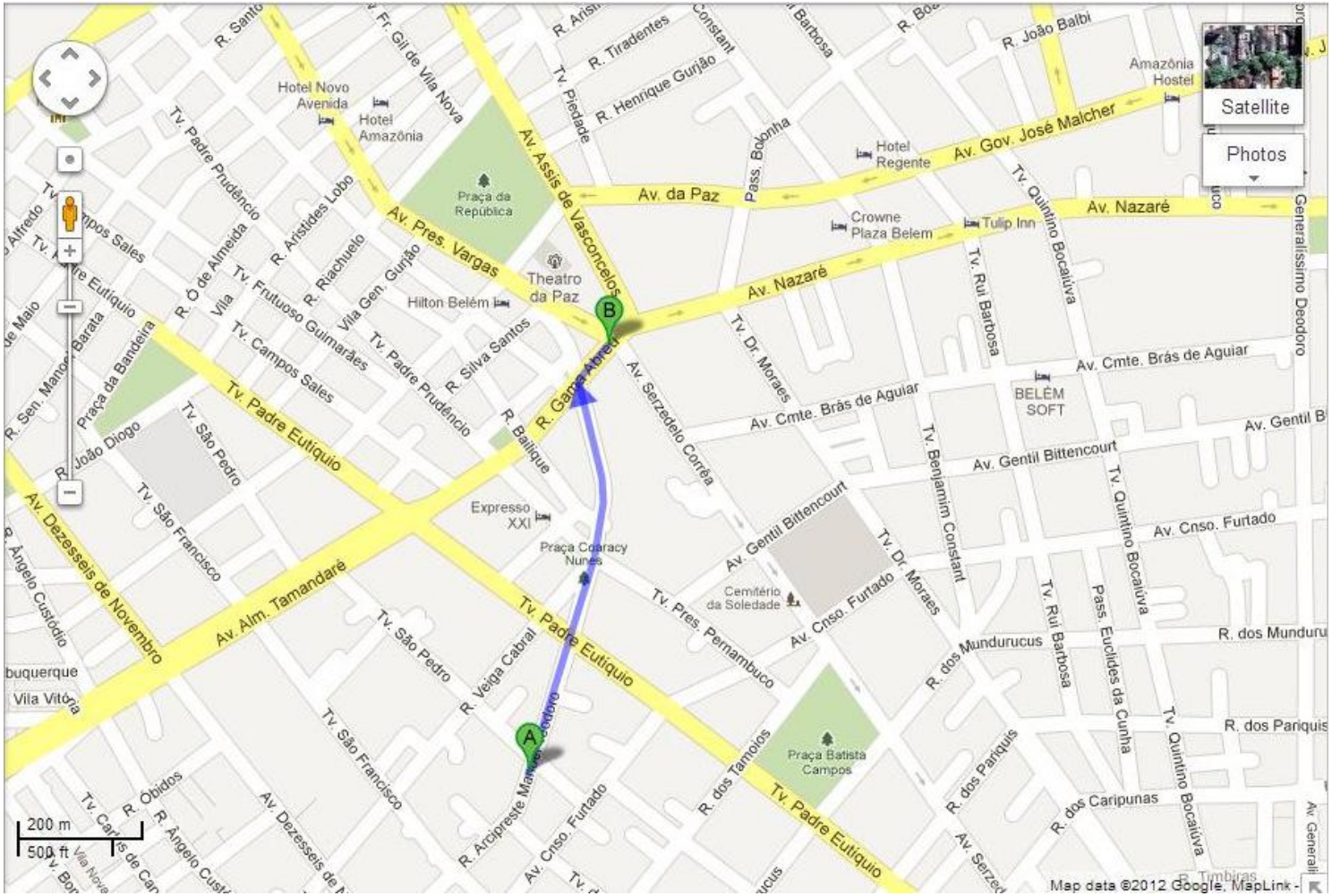

Figura 4: Trajeto entre a casa de meus interlocutores e a Praça da República.
Fonte Google Maps.

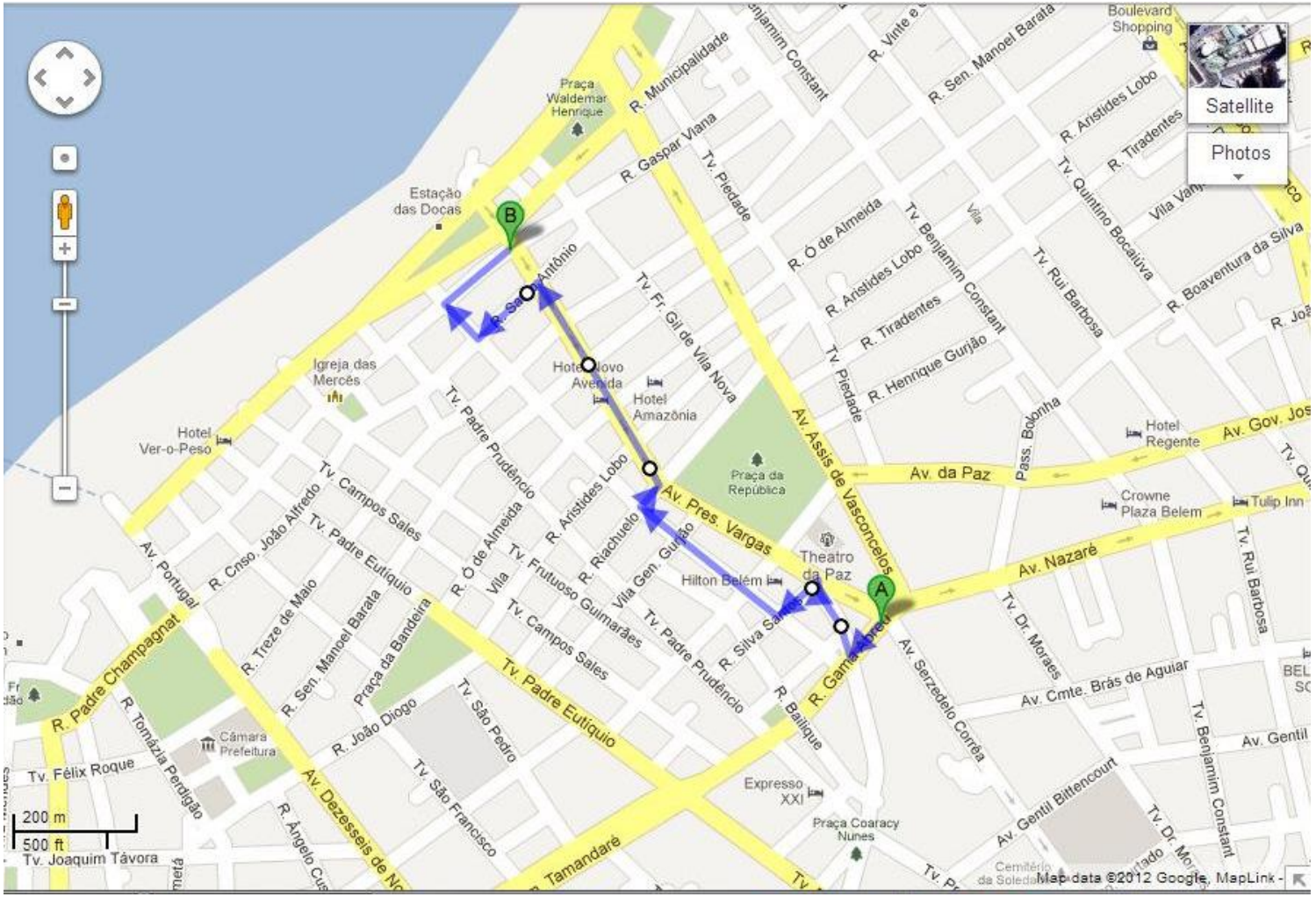

Figura 5: Trajeto feito para acompanhar a Transladação.
Fonte: Google Maps.

Figura 6: Local de realização da Festa da Chiquita.
Fonte: Google Maps.

Figura 7: Bolo de aniversário com imagem de Fafá de Belém.
Imagem cedida por *Tamba-tajá*.

Figura 8: Copo personalizado utilizado no aniversário de Tamba-tajá.
Imagem cedida por *Tamba-tajá.*

|Referências|

Livros, artigos científicos, resenhas

Adorno, T. W. 2002. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra.

Almeida, M. V. de. 2003. Antropologia e sexualidade: consensos e conflitos teóricos em perspectiva histórica. In: Fonseca, L; C. Soares e J. M. Vaz (orgs.). *A sexologia*: perspectiva multidisciplinar. Coimbra: Quarteto, vol II: 53-72.

Alves, A. M. 2010. Envelhecimento, trajetórias e homossexualidade feminina. *Horizontes Antropológicos*. Antropologia e Ciclos de Vida. Ano 16, n. 34: 213-233. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0104-718320100002&lng=pt&nrm=iso.

Alves, I. 2005. A festiva devoção do Círio de Nazaré. *Estudos Avançados* 19 (54): 315-332.

Alves, R. 2002. *Círio de Nazaré: da taba marajoara à aldeia global*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal do Pará/Universidade Federal da Bahia, Belém.

Amaral, R. de C. de M. P. 1998. Festa à brasileira: significados do festejar no país que não é sério. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Bakke, R. R. B. 2007. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na Música Popular Brasileira. *Religião e sociedade* 27(2), Rio de Janeiro: 85-113.

Bento, B. 2006. A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond.

Bourdieu, P. 2001 [1974]. A economia das trocas simbólicas. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva.

____. 2007a. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk.

____. 2007b. O poder simbólico. Tradução de Fernando Tomaz (português de Portugal). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Braz, C. A. de. 2007. Macho versus macho: um olhar antropológico sobre práticas homoeróticas entre homens em São Paulo. *Cadernos Pagu* (28), jan/jun: 175-206.

Brickell, C. 2003. Performativity or *performance*? Clarifications in the sociology of gender. *New Zealand Sociology* 18 (2): 158-178.

Butler, J. 2002. Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del sexo. Tradução de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.

____. 2010a. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

____. 2010b. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In Louro, Guacira (org.) *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Cancela, Cristina D.; Santos, E. dos. 2010. Sexualidades, parcerias e trajetórias: relações homoafetivas em Belém. In *Dossiê Sexualidade & Gêneros*: reflexões teóricas e empírica. Presidente Venceslau: Letras à margem: 127-146.

Cancela, C. D.; F. L. de A. Silveira; A. Machado. 2010. Caminhos de uma pesquisa acerca da sexualidade em aldeias indígenas no Mato Grosso do Sul. *Revista de Antropologia* 53 (1): 199-235.

Candé, R. de. 2001 [1978]. História universal da música: volume 2. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.

Cardoso de Oliveira, R. 2006. O trabalho do antropólogo. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora Unesp.

Cardoso Filho, J. S. 2011. Festival de Iemanjá: uma festa religiosa em Belém do Pará; organização e dinâmica. In *Anais do XI Congresso Luso AfroBrasileiro de Ciências Sociais*: Universidade Federal da Bahia.

Carrara, S.; J. Simões. 2007. Sexualidade, cultura e política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira. *Cadernos Pagu* (28), jan/jun: 65-99.

Clastres, P. 2012 [1974]. A sociedade contra o estado: pesquisas de antropologia política. Tradução de Theo Santiago. Coleção Cosac Naify Portátil, n. 03. São Paulo: Cosac Naify.

Coelho, M. C. 1999. A experiência da fama. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

____. 2011. O dilema do fã: a experiência emocional da idolatria. In Torres, E. C.; J. P. Zúquete (orgs.) *A vida como um filme*: fama e celebridade no século XXI. Lisboa: Texto: 199-216.

Costa, A. M. D. da. 2006. A festa dentro da festa: recorrências do modelo festivo do circuito bregueiro no Círio de Nazaré em Belém do Pará. *Campos* 7 (2): 83-100.

DaMatta, R. 1983. Repensando E.R. Leach. In ____. (org.) *Edmund Leach.* São Paulo: Ática Coleção Grandes Cientistas: 07-54.

____. 1997a [1985]. A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco.

____. 1997b [1979]. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco.

Díaz-Benítez, M. E. 2010. Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar.

Douglas, M. 1991 [1966]. Pureza e Perigo. Tradução de Sónia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70.

Durkheim, E. 1983 [1912]. As formas elementares da vida religiosa. In Gianotti, J. A. (org.) *Émile Durkheim*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural: 203-245.

Elias, N. 1990. O processo civilizador: uma história dos costumes. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Faour, R. 2006. História sexual da MPB: evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro: Record.

Fausto, C. 2002. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana* [online] 8 (2): 7-44. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/mana/v8n2/16135.pdf.

Favret-Saada, J. 2005. Ser afetado. Tradução de Paula Siqueira. *Cadernos de Campo* (13): 155-161.

Foucault, M. 1988 [1976]. História da sexualidade I: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal.

____. 2010 [1975]. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes.

França, I. L. 2009. Na ponta do pé: quando o black, o samba e o GLS se cruzam em São Paulo. In Díaz-Benitez, M. E.; C. E. Fígari (orgs.) *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Gramond: 393-421.

____. 2010. Consumindo lugares, consumindo nos lugares: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Fry, P. 1982. Pra inglês ver. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Fry, P.; E. MacRae. 1985. O que é homossexualidade. Coleção Primeiros Passos, n. 26. São Paulo: Abril Cultural e Editora Brasiliense.

Galimberti, U. 2003. Rastros do sagrado: o cristianismo e a dessacralização do sagrado. São Paulo: Paulus.

Geertz, C. 1989. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC.

____. 1997. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes.

____. 2009. Obras e vidas: o antropólogo como autor. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Goffman, E. 1975. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

____. 2002. A representação do eu na vida cotidiana. Tradução de Maria Cecília Santos Raposo. Petrópolis: Vozes.

Goldenberg, M. 2011. Gênero, "o corpo" e "imitação prestigiosa" na cultura brasileira. *Saúde* Soc. 20 (3): 543-553.

Green, J. N. 2000. Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp.

Guerreiro do Amaral, P. M. 2009. Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

____. 2011. Tradição futurista e regionalismo global na performance do tecnobrega em Belém do Pará. In *Anais do Encontro Internacional de Antropologia e Performance*. Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: http://eiap2011.files.wordpress.com/2011/05/paulo-guerreiro-do-amaral-gt-5.pdf

Guimarães, C. D. 2004 [1977]. O homossexual visto por entendidos. Rio de Janeiro: Editora Garamond.

Hall, S. 2001. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.

Hanslick, E. 1989. Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical. Tradução de Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da UNICAMP.

Hodier, A. 2002. As formas da música. Tradução de António Maria da Rocha. Lisboa: Edições 70.

Houaiss, A.; M. de S. Villar. 2009. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva.

Janotti Jr., J. S. 2004. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. *Contemporânea* 2 (2), dez.: 189-204.

Laboissière, M. 2007. Interpretação Musical. São Paulo: Annablume.

Landes, R. 2002 [1947]. A cidade das mulheres. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Laplantine, F.; L. Trindade. 2003 [1996]. O que é imaginário. *Coleção Primeiros Passos*, n. 309. São Paulo: Brasiliense.

Leach, E. R. 1983a. O gênesis enquanto um mito. In DaMatta, R. (org.) Edmund Ronald Leach: antropologia. *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática: 57-69.

____. 1983b. Nascimento Virgem. In DaMatta, R. (org.) Edmund Ronald Leach: antropologia. *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática: 116-138.

____. 2001. Repensando a Antropologia. São Paulo: Editora Perspectiva.

Le Breton, D. 2010. Sociologia do corpo. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes.

Lévi-Strauss, C. 1978. Mito e significado. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

____. 1993 [1973]. Antropologia estrutural dois. Tradução de Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

____. 1996 [1955]. Tristes trópicos. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.

____. 2012 [1958]. Antropologia estrutural. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. Coleção Cosac Naify Portátil, n. 10. São Paulo: Cosac Naify.

Louro, G. L. 1997. Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes.

Luca, T. T. de. 2003. Revisitando o Tambor das Flores: a Federação Espírita e Umbandista do Estado do Pará como guardiã de uma tradição. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Pernambuco.

Malinowski, B. 1976 [1922]. Argonautas do Pacífico Ocidental. São Paulo: Abril Cultural.

____. 1983 [1929]. A vida sexual dos selvagens. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Martin, E. 2006. A mulher no corpo: uma análise cultural da reprodução. Tradução de Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Garamond.

Mauss, M. 2003a [1935]. As técnicas do corpo. In *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify: 399-422.

____. 2003b [1925]. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify: 183-314.

Maybury-Lewis, D. 1990. O selvagem e o inocente. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Editora Unicamp.

Mead, M. 2011 [1935]. Sexo e temperamento. São Paulo: Perspectiva.

Miskolci, R. 2009. Teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias* 11 (21), jan/jun: 150-182.

Miskolci, R.; L. Pelúcio. 2007. Fora do sujeito e fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. *Gênero* 7 (2), 1º sem.: 255-267.

Morelli, R. C. L. 2009. Indústria fonográfica: um estudo antropológico. Campinas: Editora Unicamp.

Morin, E. 1989. As estrelas: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio.

Moutinho, L. 2004a. Razão, "cor" e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais "inter-raciais" no Brasil e na África do Sul. São Paulo: Editora Unesp.

____. 2004b. "Raça", sexualidade e gênero na construção da identidade nacional: uma comparação entre Brasil e África do Sul. *Cadernos Pagu* (23), jul/dez.: 55-88.

Negrão, M. V. N. 2012. Entre túmulos e vínculos: notas sobre uma experiência etnográfica no cemitério de Salinópolis – Pará. (artigo ainda não publicado).

Noleto, R. da S. 2010. Meu nome é Gal: um grito feminino no Tropicalismo. Trabalho de Conclusão de Curso. Licenciatura em Música, Universidade do Estado do Pará, Belém.

___. 2011. Gal Costa e o tropicalismo no feminino: corpo, subjetividade e sexualidade no discurso performático. In *Anais do X Congreso Argentino de Antropología Social* (X CAAS) Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Disponível em: http://www.xcaas.org.ar/grupostrabajosesiones.php?eventoGrupoTrabajoCodigoSeleccionado=GT49

____. 2012a. Aqui ninguém é branco: a dádiva de Liv Sovik. (Resenha) In *Midiático* [blog]. Disponível em: http://www.midiatico.com/entretenimento/musica/aqui-ninguem-e-branco-a-dadiva-de-liv-sovik/

____. 2012b. Edmund Ronald Leach e a dimensão do desequilíbrio. *Ponto Urbe*. Ano 6, versão 11, dezembro. Disponível em: http://www.pontourbe.net/edicao11-artigos/256-edmund-ronald-leach-e-a-dimensao-do-desequilibrio

Oliveira, L. de. 2006. Gestos que pesam: *performance* de gênero e práticas homossexuais em contexto de camadas populares. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Otto, R. 1992. O sagrado. Traduzido por João Gama. Lisboa: Edições 70.

Pantoja, V. 2006. Negócios sagrados: reciprocidade e mercado no Círio de Nazaré. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém.

Pantoja, V.; R. H. Maués. 2008. Círio de Nazaré na constituição e expressão de uma identidade regional amazônica. *Espaço e Cultura*. (24), jul/dez.: 54-68.

Passos, M. M. V. 2008. Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Peirano, M. 1990. Os antropólogos e suas linhagens In *A favor da etnografia.* Série Antropologia, UnB, nº 102.

Perlongher, N. 2008. O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

Reis, R. P. dos. 2012. Encontros e desencontros: uma etnografia das relações entre homens homossexuais em espaços de sociabilidade homossexual de Belém – Pará. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal do Pará, Belém.

Rosa, L. A. C. 2005. Epahei Iansã! – música e resistência na nação Xambá: uma história de mulheres. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Rubin, G. 1975. The Traffic in Women. Notes on the "Political Economy" of Sex. In *Toward an Anthropology of Women.* Editado por Rayna Reiter. New York: Monthly Review Press.

Salih, S. 2012. Judith Butler e a teoria queer. Tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Santanna, M. 2009. As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador. [online] Salvador: EDUFBA. Disponível em: http://static.scielo.org/scielobooks/6q/pdf/santanna-9788523206253.pdf

Schafer, R. M. 2001. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP.

Silva, V. G. da. 2006. O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e textos etnográficos nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras. São Paulo: EDUSP.

Silva Filho, M. R. 2011. No sábado à noite é só deixar a santa passar: uma etnografia da Festa da Chiquita em Belém do Pará. In *Anais do X Congreso Argentino de Antropología Social* (X CAAS) Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Disponível em: http://xcaas.org.ar/grupostrabajosesiones.php?eventoGrupoTrabajoCodigoSeleccionado=GT18

Simmel, G. 1983. Georg Simmel: Sociologia. Organizado por Evaristo Moraes Filho. São Paulo: Ática.

Simões, J. 2004. Homossexualidade masculina e curso da vida: pensando idades e identidades sexuais. In *Sexualidades e saberes: convenções e fronteiras.* Organizado por A. Piscitelli; M. F. Gregori & S. Carrara. Rio de Janeiro: Garamond: 415-447.

Sontag, S. 1987 [1964]. Notas sobre o camp. In *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM: 318-337.

Sovik, L. 2009. Aqui ninguém é branco. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Tatit, L. 2004. O século da canção. Cotia: Ateliê Editorial.

Teixeira, R. da C. 2007. 'A gente ainda nem começou': idolatria e culto entre fãs de Raul Seixas. *Ponto Urbe*. Ano 1, versão 1, julho. Disponível em: http://n-a-u.org/pontourbe01/Teixeira.html#CUNHA

Turner, T. S. 1980. The social skin. In *Not Work Alone*. Editado por J. Cherfas. London: Temple Smith.

Turner, V. W. 1974. O processo ritual: estrutura e anti-estrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes.

Van Gennep, A. 1978. Os ritos de passagem. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes.

Vance, C. 1995. A antropologia redescobre a sexualidade: um comentário teórico. In *Physis*: Revista da Saúde Pública. Rio de Janeiro, UERJ, v. 5, n 1: 7-31.

Veloso, C. 2003. Letra só. Organizado por Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras.

Velloso, R. V. 2008. O ciberespaço como ágora eletrônica na sociedade contemporânea. *Ci. Inf.* 37 (2), mai./ago.: 103-109. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ci/v37n2/a08v37n2.pdf

Vencato, A. P. 2002. Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Ilha de Santa Catarina.

Weeks, J. 2010. O corpo e a sexualidade. In: Louro, G. (org.) *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Wisnik, J. M. 1989. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras.

____. 2004. Sem receita: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha.

Zaluar, Alba. 1986. Teoria e prática do trabalho de campo: alguns problemas. In: Cardoso, Ruth (org.). A aventura antropológica: teoria e pesquisa. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 107-125.

Zúquete, J. P. 2011. Em busca do carisma perdido. In Torres, E. C.; J. P. Zúquete (orgs.) A vida como um filme: fama e celebridade no século XXI. Lisboa: Texto: 13-40.

Reportagens, vídeos e outras informações consultadas na internet

As Filhas da Chiquita – Documentário Completo. *Video*. Disponível em: http://youtu.be/7Cu_mt2SXBc

Abílio, F. 2012. Marina Lima se recusa a falar sobre declaração de Gal Costa. In *Ego*. 29.05.2012. Disponível em: http://ego.globo.com/famosos/noticia/2012/05/marina-lima-se-recusa-falar-sobre-declaracao-de-gal-costa.html

Barbosa, M. 2011. Por US$ 1 milhão, Sandy "vira Devassa" em campanha de cerveja. In *Folha de São Paulo* [online]. Caderno Mercado. 02.03.2011. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/mercado/883157-por-us-1-milhao-sandy-vira-devassa-em-campanha-de-cerveja.shtml

Bérgamo, M. 2010. Lúcia, 51. In *Folha de São Paulo* [online]. Caderno Ilustrada. 21.03.2010. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2103201007.htm

Biderman, I. 2011. Especialistas comentam declaração de Sandy sobre sexo anal. In *Folha de São Paulo* [online]. Caderno Equilíbrio e saúde. 09.08.2011. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/956447-especialistas-comentam-declaracao-de-sandy-sobre-sexo-anal.shtml

"Deve ser da idade", diz Marina lima sobre Gal. *Video*. Disponível em: http://www.redetv.com.br/Video.aspx?117,30,268513,entretenimento,redetvi-entretenimento,deve-ser-da-idade-diz-marina-lima-sobre-declaracao-de-gal

Fafá de Belém - Entrevista. *Vídeo*. Disponível em: http://youtu.be/UaZuUy7AcNA

Faria, T. 2009. Classe artística foi elo entre políticos e população, diz musa das Diretas-Já. In *Folha de São Paulo* [online], Caderno Poder. 23.01.2009. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u492985.shtml

Homobono, E. 2012. Varanda de Nazaré: espaço para celebrar a fé e a amizade. *Diário do Pará*. 14 de outubro de 2012: 44-45.

Lacerda, M. 2009. Rogéria: o travesti da família brasileira. Disponível em: http://www.domtotal.com/entrevistas/30

Lúcia Veríssimo capricha no decote para assistir a show de Gal Costa. In *Ego*. 02.10.2010. Disponível em: http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL1622133-9798,00-LUCIA+VERISSIMO+CAPRICHA+NO+DECOTE+PARA+ASSISTIR+A+SHOW+DE+GAL+COSTA.html

Maria Bethânia – Resto de Mim (Clipe Oficial). *Vídeo*. Disponível em: http://youtu.be/CtR6OvukBSA

Maria Bethânia, Viver com fé. *Vídeo*. Disponível em: http://youtu.be/POnfgzs0cik

Marina Lima diz em entrevista que transou com Gal Costa aos 17 anos. In *Ego*. 12.11.2008. Disponível em: http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL858978-9798,00-MARINA+LIMA+DIZ+EM+ENTREVISTA+QUE+TRANSOU+COM+GAL+COSTA+AOS+ANOS.html

"Não conheço", diz Gal Costa sobre Marina Lima. In *Folha de São Paulo* [online]. Caderno Ilustrada. 26.05.2012. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1095883-nao-conheco-diz-gal-costa-sobre-marina-lima.shtml

Número de evangélicos aumenta 61% em 10 anos, aponta IBGE. Disponível em: http://g1.globo.com/brasil/noticia/2012/06/numero-de-evangelicos-aumenta-61-em-10-anos-aponta-ibge.html

Que tipo de bicha é seu filho! *Vídeo*. Disponível em: http://youtu.be/bMjlHzySvQg

Ribeiro, M. 2011. Sandy ocupa lugar de Paris Hilton na Devassa. In *O Estado de São Paulo* [online]. Caderno Economia & negócios. 01.03.2011. Disponível em: http://economia.estadao.com.br/noticias/economia,sandy-ocupa-lugar-de-paris-hilton-na-devassa,57121,0.htm, http://economia.ig.com.br/empresas/comercioservicos/piadas-sobre-a-sandy-e-devassa-se-espalham-no-twitter/n1238131968605.html.

Sandy é nova garota propaganda da Devassa. In *Época negócios* [online]. 01.03.2011. Disponível em: http://epocanegocios.globo.com/Revista/Common/0,,EMI215180-16418,00-SANDY+E+NOVA+GAROTA+PROPAGANDA+DA+DEVASSA.html

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH/UFPA, Belém-PA)

Noleto, Rafael da Silva

Poderosas, divinas e maravilhosas: o imaginário e a sociabilidade homossexual masculina construídos em torno das cantoras de MBP / Rafael da Silva Noleto ; Orientadora, Cristina Donza Cancela. - 2012.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Belém, 2012.

1. Homossexualidade masculina. 2. Sociabilidade. 3. Cantoras - Brasil. 4. Cantoras - Apreciação. 5. Música popular - Brasil. I. Título.

CDD - 22. ed. 306.7662