

DEVOTAS E DIVINAS  
REFLEXÕES SOBRE  
PERFORMANCES  
SACRALIZAÇÃO DAS CANTORAS  
DE MPB NO CONTEXTO RITUAL  
DO CÍRIO DE NAZARÉ EM BELÉM  
PARÁ, AMAZÔNIA

---

DEVOTAS E DIVINAS:  
REFLEXÕES SOBRE AS  
PERFORMANCES DE  
SACRALIZAÇÃO DAS CANTORAS  
DE MPB NO CONTEXTO RITUAL  
DO CÍRIO DE NAZARÉ EM BELÉM,  
PARÁ, AMAZÔNIA

RAFAEL DA SILVA NOLETO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO/SP, BRASIL

## **DEVOTAS E DIVINAS: REFLEXÕES SOBRE AS PERFORMANCES DE SACRALIZAÇÃO DAS CANTORAS DE MPB NO CONTEXTO RITUAL DO CÍRIO DE NAZARÉ EM BELÉM, PARÁ, AMAZÔNIA**

### **Resumo**

A partir de experiência etnográfica no Círio de Nazaré, este artigo problematiza aquilo que denomino como performances de sacralização das cantoras de Música Popular Brasileira (MPB), as quais foram verificadas, predominantemente, nas homenagens musicais feitas pelas artistas durante o ritual de traslado da imagem de Nossa Senhora de Nazaré pelas ruas de Belém. Como parte de uma pesquisa maior, que refletiu acerca do imaginário e da sociabilidade homossexual masculina construídos em torno das cantoras de MPB, este texto traz elementos teóricos e etnográficos que objetivam esclarecer significados subjacentes ao qualificador “divina”, frequentemente utilizado por fãs (sobretudo, homossexuais) para designar suas cantoras favoritas.

Palavras-chave: Círio de Nazaré, ritual, música popular brasileira, cantoras, religiosidade

## **DEVOUT AND DIVINE: REFLECTIONS ON THE SACRALIZATION PROCESS OF MPB FEMALE SINGERS IN THE RITUAL CONTEXT OF THE CÍRIO DE NAZARÉ IN BELÉM, PARÁ, AMAZONIA**

### **Abstract**

Drawing from ethnographic experience at the Círio de Nazaré, this article discusses what I call MPB (Brazilian Popular Music) performances of holiness by female singers, observed mainly in musical tributes made by these artists during the Our Lady of Nazaré procession along the streets of Belém. As part of a larger inquiry, focused on the homosexual male’s imaginary and sociability built around the MPB female singers, this article bridges theoretical and ethnographic elements to discuss meanings behind the word “divine”, often used by fans (especially homosexuals) to call their favorite female singers.

Keywords: Círio de Nazaré, ritual, Brazilian popular music, female singers, religiosity.

## **DEVOTAS E DIVINAS: REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE SACRALIZACIÓN DE LAS CANTANTES DE MPB EN EL CONTEXTO RITUAL DEL CIRIO DE NAZARÉ, EN BELÉM, PARÁ, AMAZONÍA**

### **Resumen**

A partir de la experiencia etnográfica durante el Cirio de Nazaré, este artículo describe lo que yo llamo performances de sacralización de las cantantes de la Música Popular Brasileña (MPB), que se observan predominantemente en homenajes musicales hechos para estas artistas durante la transferencia ritual de la imagen de Nuestra Señora de Nazaré por las calles de Belém. Como parte de un estudio más amplio, que reflexionó acerca del imaginario y la sociabilidad homosexual masculina en torno a las cantantes de MPB, este texto presenta elementos teóricos y etnográficos que tratan de aclarar los significados subyacentes al calificativo “divina”, a menudo utilizado por los fans (especialmente los homosexuales) para designar a sus cantantes favoritas.

Palabras clave: Cirio de Nazaré, ritual, música popular brasileña, cantantes, religiosidad.

Endereço para correspondência: Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, Butantã, São Paulo/SP. CEP: 05.508-010.

E-mail: rafaelnoieto@usp.br

## INTRODUÇÃO

Durante trabalho de campo (Noletto 2012a) com fãs homossexuais de cantoras da Música Popular Brasileira (MPB), uma das questões que mais estimulou minhas reflexões foi o fato de, em muitos casos, estas intérpretes investirem em performances corporais e artísticas que possibilitam uma aproximação muito estreita com o universo religioso, ao qual estas cantoras se declaram vinculadas, o que me permite pensar em performances que, de certo modo, sacralizam suas imagens públicas. Entendo que tais performances, denominadas aqui como *performances de sacralização*, reforçam o caráter “divino” da imagem pública que, por um lado, essas cantoras projetam no mercado fonográfico brasileiro e, por outro lado, acaba por constituir-se como uma representação simbólica que dá inteligibilidade ao modo como muitos de seus fãs as percebem e aos sentimentos que lhe dedicam.

Dessa maneira, devo advertir o leitor de que meu interesse em produzir uma reflexão acerca do Círio de Nazaré não está direcionado para uma problematização de questões relativas ao catolicismo popular em si, todavia, meu empenho está situado em construir uma interpretação do Círio de Nazaré a partir de um ponto de vista teórico que considera o ritual não como tema de estudo, mas como uma perspectiva de compreensão utilizada para construir reflexões sobre um dado contexto em foco<sup>1</sup>.

Embora esteja tratando de um evento que, sem dúvida, está diretamente re-

lacionado à esfera do religioso, os esforços empreendidos neste texto estão voltados para uma discussão do Círio de Nazaré como um acontecimento de caráter comunicativo, isto é, trata-se de um ritual – situado no âmbito dos eventos extraordinários ou fora daquilo que entendemos como parte do cotidiano – que possui uma natureza performativa, cuja razão é comunicar algo a alguém.

Busco entender, portanto, o que a participação das cantoras de MPB, neste contexto ritual, pode comunicar. Assim, inspiro-me na abordagem proposta por Tambiah (1985), para quem os rituais possuem uma estrutura pautada em convenções, formas, repetições e ações com enorme potencial performativo. Neste sentido, considero que o entendimento aqui mobilizado para discutir o Círio de Nazaré está pautado na compreensão de que:

“o ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas seqüências têm conteúdo e arranjos caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como ‘performativa’ em três sentidos; 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação e 3), finalmente, no sentido de valores sen-

do inferidos e criados pelos atores durante a performance” (Peirano 2003:11).

Espero, assim, estabelecer que utilizo o conceito de ritual como uma chave teórica para construir uma leitura possível acerca da experiência de campo que tive no Círio de Nazaré, apurando o olhar para os possíveis significados atribuíveis à participação de algumas cantoras de MPB nas homenagens realizadas à Nossa Senhora de Nazaré. Minha intenção é colocar em pauta como essas cantoras agenciam para si um diálogo com o universo religioso ao qual se declaram vinculadas, produzindo *performances de sacralização* que as aproximam do âmbito da devoção e da divindade, constituindo-as, publicamente, como figuras que são, ao mesmo tempo, devotas e divinas.

Em outras palavras, este artigo traz algumas análises de um contexto empírico observado (e de outros exemplos que mobilizarei ao longo do texto) no qual uma performance artística é apresentada em diálogo com determinado universo religioso, abrindo possibilidades de compreensão dos qualificadores “divina”, “deusa” ou “diva” através dos quais essas artistas são nomeadas e reconhecidas por seus fãs, já que estas adjetivações são muito comuns em redes de sociabilidade homossexual.

Espero que esteja claro que a questão deste texto será compreender, no contexto do Círio de Nazaré, como o empreendimento em uma performance musical pode produzir uma imagem pública que dá sentido à ideia da cantora como “deusa” ou como “divina”, tornando ainda mais verossímil a ana-

logia entre ser fã e ser devoto. As cantoras aqui mencionadas dialogam com o universo religioso, agenciam-no para si, vinculando-o às imagens públicas que projetam no mercado fonográfico brasileiro.

Se concordarmos que os rituais dramatizam certos dilemas sociais (Turner 2013 [1969]), pretendo compreender como o Círio de Nazaré, através de sua estrutura ritual, coloca em evidência a permeabilidade das noções de “sagrado” e “profano”, mostrando que é possível (a partir de uma apropriação de um contexto religioso) produzir e atribuir, performaticamente, certo grau de sacralidade a quem ou àquilo que é percebido, à primeira vista, como relacionado ao domínio do “profano”.

Vale ressaltar que as noções de “sagrado” e “profano” não são tratadas aqui como ideias estanques. De todo modo, é necessário utilizá-las, analiticamente, apenas para marcar o movimento de participação destas cantoras no contexto religioso aqui problematizado. Neste caso, o uso dessa dicotomia serve para sinalizar a imbricação entre determinado universo religioso (“sagrado”) e o mercado fonográfico (“profano”), tendo em vista que tanto essas noções (“sagrado”/“profano”) quanto esses âmbitos de atuação (“religião”/“mercado”) se interpenetram, dialogam, transformam-se mutuamente. O uso das categorias, assim dicotomicamente dispostas, serve apenas como parâmetros de análise, mas não como valores absolutos.

Ressalto ainda que estou interessado em analisar alguns aspectos da carreira

dessas artistas no intuito de colocar em pauta as possíveis formas por meio das quais essas cantoras constroem para si, performativamente, personagens públicas que se movem entre duas categorias binariamente elaboradas, que designam aspectos de castidade (a “santa”) e de luxúria (a “puta”). Neste sentido, o contexto religioso aqui colocado consiste em uma ótima oportunidade para analisar, em termos de representações simbólicas, as formas pelas quais essas cantoras investem em performances musicais que remetem a sentidos de sacralização de si, afastando-se ou aproximando-se oportunamente das noções, simbolicamente constituídas em seus repertórios e performances, de “sagrado” e “profano”.

Antes de adentrar na problematização mais específica proposta por este artigo (um imaginário de sacralidade de si estabelecido por uma performance musical inserida em um contexto religioso), devo situar o leitor no contexto da pesquisa maior que deu origem ao presente texto, mencionando que o objetivo dessa investigação mais ampla consistiu em compreender aspectos simbólicos de um imaginário construído por fãs homossexuais masculinos em torno de suas cantoras favoritas.

Apesar de estas cantoras possuírem um público heterogêneo, composto por fãs de diversas faixas etárias, gêneros, identidades sexuais, classes sociais e grupos raciais, esta pesquisa – desenvolvida inteiramente na cidade de Belém (PA) – tinha como principais interlocutores homens (entre 27 e 45 anos de idade), que se reconhecem como homossexuais, pertencentes, economicamente,

às camadas sociais médias da cidade e com uma característica em comum: eram fãs de cantoras brasileiras. Este recorte empírico específico se deu pela minha percepção de certas mulheres de grande destaque social nos campos da cultura de massa (atrizes, cantoras, modelos, apresentadoras de TV, personalidades da mídia e *webcelebridades*) ocuparem um amplo espaço nas redes de sociabilidade homossexual masculinas, fazendo parte dos assuntos mais comentados entre estes sujeitos durante suas interações sociais.

Partindo destes pressupostos, busquei ouvir estes sujeitos para tentar captar quais os sentidos embutidos em qualificadores frequentemente utilizados para designar essas cantoras de MPB como “poderosas”, “divinas” e/ou “maravilhosas”, evocando atributos de poder, divindade e *glamour* para defini-las e hierarquizá-las em escalas de importância musical. Como resultado, pude observar, em linhas gerais, que estas cantoras são percebidas por estes homossexuais como “poderosas” na medida em que utilizam de partes de seus corpos (seios, boca e cabelos, por exemplo) como elementos significantes de uma imagem pública vinculada à ideia de transgressão (Noletto 2012a, 2012b). Por sua vez, esse uso do corpo como ferramenta imagética facilitaria um encontro entre a “marginalidade” de ser (ou ter sido) considerada como uma cantora transgressora em determinado período histórico e a “marginalidade” de ser um homem que tem atribuído a si o “estigma” da homossexualidade.

Indo mais além deste argumento, minha pesquisa buscou demonstrar como cantoras (especialmente Maria Bethânia, Fafá de Belém, Gal Costa, Daniela Mercury e Elis Regina), que são referências para certos homens homossexuais, construíram suas imagens públicas exatamente pautadas na combinação de identidades conflitantes e contraditórias entre si (Noletto 2012a).

Citando exemplos destas combinações entre identidades contraditórias, deve-se notar como Carmen Miranda, que não sendo brasileira nem “negra”, tornou-se a maior representante do estereótipo de “brasilidade” presente no imaginário de muitas pessoas ao redor do mundo. Por outro lado, Elis Regina ostentava uma combinação improvável entre as imagens de uma mulher casada, mãe de três filhos, cantora famosa e viciada em entorpecentes, desconfigurando noções convencionais acerca do exercício da maternidade e do casamento no Brasil da década de 1970. Maria Bethânia, por sua vez, construiu para si uma feminilidade performática pautada em sua voz grave e em suas feições físicas percebidas, socialmente, como “masculinas”, colocando em atrito alguns atributos de gênero que o senso comum entende como “masculinos” ou “femininos”. No caso de Daniela Mercury, a contradição reside no fato de que é uma mulher socialmente percebida como “branca”, mas que se notabilizou como cantora de uma musicalidade que se reconhece como “negra”<sup>2</sup>.

Em relação à Fafá de Belém, pode-se notar como sua trajetória é marcada pelo desejo de construir uma identida-

de musical vinculada ao regional – investindo na interpretação de obras ligadas a uma musicalidade supostamente amazônica – e, simultaneamente, ao nacional, tentando se inserir em outras redes de produção musical vinculadas aos mais diversos gêneros contidos no amplo espectro da MPB. Anos mais tarde, Fafá de Belém investiria na construção de uma imagem pública que alterna concepções conflitantes de luxúria e santidade (problematizadas mais adiante). Finalizando os exemplos, Gal Costa, cuja identidade sexual permanece indefinida publicamente, construiu sua figura pública como um símbolo sexual ambíguo, constituindo-se como objeto de desejo sexual de homens e mulheres na década de 1970.

Com isto, quero reforçar e clarificar meu argumento de que, assim como essas cantoras mobilizam identidades supostamente contraditórias para construir suas imagens públicas em um mercado fonográfico disputado, o público homossexual, que as elege como “deusas” ou “divas”, também vivencia uma identidade sexual que rompe com a inteligibilidade do gênero e da sexualidade nos termos considerados como hegemonicamente legitimados. Em outras palavras, sob o ponto de vista das prescrições da heterossexualidade, estes sujeitos não “mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (Butler 2010[1990]: 38), assim como suas cantoras prediletas também constroem, em paralelo, imagens públicas pautadas na contradição de identidades musicais, raciais, sexuais e de gênero.



Assim, visto complexificar o argumento mais corriqueiro (e um tanto desgastado) que explica a afinidade entre certas artistas femininas e grupos de fãs homossexuais pelas vias da noção de *camp*. De acordo com estes argumentos, a estética *camp* (Sontag 1987 [1964]), supostamente acionada por muitas artistas femininas e pautada no exagero de figurinos, cores e performances, seria a explicação mais plausível para a identificação entre o público homossexual e estas cantoras. Se, por um lado, esta noção exotiza as cantoras como excessivas, por outro lado, essencializa os homossexuais como exagerados ou fora da norma. Portanto, uma noção talvez problemática.

Após esta introdução à pesquisa de maiores proporções, pretendo trazer ao leitor a questão específica abordada neste artigo: a compreensão do qualificador “divina”, utilizado por meus interlocutores, em muitos casos, para designar suas cantoras favoritas como “deusas”. Em busca de respostas, atentei para o fato de, anualmente, muitas cantoras da MPB serem contratadas para cantar durante as procissões que compõem a programação oficial do Círio de Nazaré.

Instituído no calendário religioso oficial de Belém desde 1793, o Círio de Nazaré é considerado uma das maiores festas católicas do mundo, realizado, anualmente, no segundo domingo do mês de outubro, em forma de procissão, nas ruas de Belém (Alves 1980, 2005)<sup>3</sup>. A procissão é uma manifestação católica de devoção a Nossa Senhora de Nazaré, que reúne cerca de 2 milhões de fiéis advindos de todos

os bairros da região metropolitana de Belém, municípios do interior do Pará, diversos outros Estados do Brasil e de outros países do mundo. Transmitido pelas redes locais de comunicação (emissoras de rádio, Tv e *websites*), o Círio de Nazaré possui repercussão internacional, causando grande mobilização entre os devotos que não comparecem às procissões por algum motivo de impossibilidade física, distância geográfica ou por terem optado por acompanhar a procissão através dos meios de comunicação.

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. Tendo 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, especialmente na primeira quinzena do mês. Dentre essas romarias que integram esse processo ritual, há a importante romaria da transladação (ou transladação). Trata-se de uma procissão noturna, que reúne cerca de 1,5 milhão de devotos, realizada no sábado, véspera 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 honra à Nossa Senhora de Nazaré. No 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 (Alves 1980, 2005).

De fato, a proximidade de certas cantoras com este universo religioso parecia render uma boa discussão sobre como essas artistas poderiam inserir-se neste ritual (e em outros rituais não necessariamente vinculados ao âmbito da religião) e, assim, imprimir um caráter “divino” em suas figuras públicas. Dessa forma, os argumentos presentes neste artigo decorrem de experiência etnográfica na procissão da transladação da imagem de Nossa Senhora de Nazaré, realizada em outubro de 2012<sup>4</sup>.

Pretendi refletir sobre a experiência no Círio de Nazaré, porque um dos fatores aos quais estive atento, durante o trabalho de campo, dizia respeito a uma constante associação, feita por meus interlocutores, entre suas cantoras prediletas e um possível *status* de “divindade”. Talvez pareça uma recorrência trivial ouvir fãs de cantoras que as denominem como “deusas”, contudo, creio que, sob essas 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 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, fatores diferenciais que um artista deve ter para mobilizar sentimentos de

comoção advindos de um determinado público. Por isso, sob o ponto de vista de seus fãs, as cantoras parecem possuir um vínculo com propriedades que, de certa maneira, as tornam “como uma deusa”<sup>5</sup>. Porém, para que a cantora seja percebida como tal, é necessário um processo performático e contínuo (nem sempre carregado de uma intencionalidade consciente) de construção de sua imagem pública – a partir do aparato midiático da indústria fonográfica (Morelli 2009) – através do qual essa imagem construída seja percebida, coletivamente, como possuidora de atributos que a divinizam.

### “VÓS SOIS O LÍRIO MIMOSO...”

Antes de adentrar na experiência da procissão do traslado de Nossa Senhora de Nazaré, devo dizer que, durante a pesquisa, o primeiro sinal de uma suposta “divinização” – ou literal “endeusamento” – dessas cantoras problematizadas neste trabalho ocorreu quando, certa vez, *Tambatajá*<sup>6</sup>, havia me encontrado e estava com uma pasta na qual colecionava uma grande quantidade de cartazes, programas de concertos, reportagens jornalísticas, ingressos de shows e propagandas de espetáculos. Dentre esses materiais, observei que ele guardava um abanador com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré estampada. O objeto era um brinde tradicionalmente distribuído durante as festividades do Círio de Nazaré, no qual estava impressa a letra do hino “Vós sois o lírio mimoso” (composição de Euclides Faria), música canta-

da durante a imensa procissão católica pelas ruas de Belém.

*Tamba-tajá* dissertava animadamente, estava empolgado para conversar sobre suas maiores paixões: a música e as cantoras brasileiras. Durante algum tempo, mostrou-me os materiais gráficos que colecionava naquela pasta. Tive a sensação de que aquele ato era, para *Tamba-tajá*, uma senha de acesso a sua intimidade, aos seus sonhos, a sua porção mais nua. Ao me mostrar o abanador com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré, *Tamba-tajá* explicou:

“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!” (*Tamba-tajá*).

A partir deste estímulo, fui conduzido a pensar: o que estaria subsumido nos termos “diva” e “ídolo”? Acreditei que, talvez, uma consulta ao dicionário servisse para encontrar o fio da meada que, supostamente, descortinaria algumas noções acerca do aspecto “divino” das cantoras. “Diva” designa uma “divindade feminina; deusa; mulher da qual alguém fez sua musa inspiradora (...); atriz de teatro e cinema famosa pela beleza e talento; cantora de ópera notável ou famosa; prima-dona” (Houaiss & Villar 2009: 701). Por sua vez, “ídolo” consiste em 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 & 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”?

A relação que procuro estabelecer entre ser fã e “devoto” não é nova. Algumas autoras têm mantido interesse em problematizar essa metáfora da devoção para o entendimento das relações estabelecidas entre fãs e artistas. Coelho (1999, 2011), por exemplo, tem refletido acerca de como a experiência entre fãs e ídolos mobiliza 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. Martín (2007) colocou em pauta as *práticas de sacralização* empreendidas por fãs da cantora argentina Gilda, que acabam por estabelecer uma tensão entre a condição de ser fã e devoto (aspecto melhor problematizado adiante).

Se, nesses diversos trabalhos socioantropológicos 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?

De fato, a experiência de ser fã é vivida a partir do encontro com uma coletividade que compartilha da admiração por determinado artista. Isso, de certa forma, remete ao princípio básico de religiosidade detectado por Durkheim.

Embora trabalhe com noções cristalizadas (e já muito criticadas) de “sagrado” e “profano”, Durkheim (1983 [1912]), buscando elaborar uma teoria geral da religião, é pioneiro ao nos convencer 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: 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. Assim, minha pergunta é: seria possível comparar a experiência coletiva de ser “fã” à vivência grupal de uma espécie de “religiosidade”?

Para compreender as relações entre meus interlocutores e suas cantoras prediletas, empreendo, em primeiro lugar, uma busca pelo entendimento do significado daquilo que, nesta relação fã/ídolo, poderia ser reconhecido como da ordem do “sagrado”<sup>7</sup>. Recorro a uma definição mais genérica, partindo de um argumento elementar – na condição de ser um recurso heurístico lançado aqui – para postular uma noção básica de “sagrado”, que consiste em um bom ponto de partida para pensar na construção da cantora como “divina”. Assim,

“‘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” (Galimberti 2003:11).

Nesta lógica, 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, de expressá-la a partir do corpo, sem o uso de nenhum artifício ou instrumento exterior. Assim, sob o ponto de vista dos fãs, o canto seria um saber, uma potencialidade que só é dominada 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. De alguma forma, esse argumento que “sacraliza” os sujeitos que cantam está presente no próprio repertório interpretado por estas cantoras.

Apenas para citar um exemplo, “Minha voz, minha vida” é uma composição-homenagem que Caetano Veloso fez especialmente para Gal Costa. A composição 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 (vida) dentro de si. A canção exalta a capacidade “incomum” de emocionar as pessoas pelo canto, uma característica que, de certa maneira, torna “divinas” as pessoas que a possuem.

Sob essa perspectiva, a experiência dos fãs na relação com o ídolo, aliada

ao próprio repertório mobilizado na carreira dessas artistas, não exclui que a noção simbólica de “sagrado” seja deslocada do campo estritamente 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 “transcendentais”.

Se deslocarmos a ideia de “sagrado” do campo da religião para o campo da estética musical, é possível a atribuição simbólica de alguma “sacralidade” àquilo que é tido como “belo” ou socialmente reconhecido como de elevado valor artístico. Assim, 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, na 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”?

### UMA SANTA PROFANA DA AMAZÔNIA

Para tentar entender o investimento de cantoras brasileiras em *performances de sacralização* de si por meio de uma aproximação com certos universos religiosos, decidi acompanhar a trasladação de Nossa Senhora de Nazaré (que seria homenageada por diversas cantoras de repercussão local e nacional) acompanhado de dois de meus interlocutores: *Tamba-tajá* e *Pirata*. Na noite da trasladação, marcamos um encontro para às 19:00 horas. A estratégia era a de que

eu os encontrasse em casa (eles são vizinhos) para, depois, irmos, a pé, ao encontro da imagem de Nossa Senhora de Nazaré, que seria homenageada por Fafá de Belém em uma apresentação musical de louvor durante a procissão. Entretanto, a artista teria outros convidados que cantariam para a santa: a cantora Elba Ramalho e o Padre Fábio de Melo.

Na verdade, Fafá de Belém colocava em prática um antigo projeto, cultivado 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 como “Varanda de Nazaré” – no qual Fafá de Belém receberia 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, com isso, divulgar essa grande festa em diversos veículos de comunicação do Brasil e exterior.

A presença de personalidades públicas na “Varanda de Nazaré” atrairia, assim, maior atenção da mídia nacional que, oportunamente, veicularia notícias relativas à permanência dessas personalidades no ritual religioso. Todo este projeto empreendido pela cantora para dar visibilidade ao Círio de Nazaré foi documentado em reportagem – Homobono (2012) – 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, estrate-

gicamente selecionados para propagar a celebração católica.

Tradicionalmente, a berlinda<sup>8</sup> com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré realiza, tanto na procissão do traslado quanto na do Círio de Nazaré, várias paradas ao longo do trajeto a fim de que a santa seja 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 de sedes de instituições financeiras e comerciais que patrocinam as celebrações do Círio de Nazaré e os *shows* dos artistas que homenageiam a santa<sup>9</sup>.

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. 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.

Havia grande expectativa de minha parte quanto à possibilidade de vivenciar, junto a dois importantes interlocutores de minha pesquisa, uma homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, entoada pela voz da cantora mais famosa do estado do Pará, Fafá de Belém. Eu tinha a intenção de conectar esta experiência ao fato de que, em diversos momentos de convivência comigo, *Tamba-tajá* avaliava que Fafá de Belém tinha, para ele, certa equivalência a Nossa Senhora de Nazaré por ser uma representante

do povo do Pará e por ser considerada, popularmente, como uma figura pública com grande carisma. Nas palavras de *Tamba-tajá*, Fafá de Belém seria 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 dueto musical entre Fafá de Belém e Elba Ramalho. O ineditismo desse encontro, aliado ao fato de ambas as cantoras manterem forte 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.

Além de nós três, havia Clara<sup>10</sup>, que fora convidada por *Tamba-tajá* e *Pirata* para nos fazer companhia naquela noite.

Ainda que 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 trasladação 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. Contudo, mesmo não concretizando meu objetivo principal, acreditei ser possível aproveitar aquela noite, acompanhando parte da trasladação da santa e, quem sabe, assistindo à apresentação de outra importante cantora em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré.

O trajeto da trasladação é inverso ao do Círio de Nazaré. Se, no traslado 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. 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 da santa passaria.

Ao chegarmos, conversávamos e observávamos 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. Ouvíamos cânticos religiosos sendo interpretados por cantores locais e víamos vendedores ambulantes comercializando fitas de Nossa Senhora de Nazaré, brindes católicos, brinquedos de miriti<sup>11</sup> e artigos religiosos das

mais diversas espécies. Procurávamos um local mais tranquilo para acompanharmos a passagem da santa e, por isso, saímos de onde estávamos para realizar 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). No trajeto, fomos abordados por um homem que nos disse: “A Fafá está ali dentro do *Banco do País*<sup>12</sup>, ensaiando para cantar daqui a pouco!”.

Não conhecíamos aquele homem e estranhamos o fato de ele, sem motivação aparente, nos avisar que Fafá de Belém cantaria naquele local. Sabíamos que a possibilidade de Fafá de Belém cantar na sacada do *Banco do País* era remota, visto que a cantora realiza apenas uma homenagem à santa ao longo de cada procissão do Círio ou Trasladação, o que tornaria improvável uma segunda homenagem na mesma noite. Porém, o aviso dado pelo homem desconhecido foi suficiente para que nos mantivéssemos nas imediações do palco onde Fafá de Belém cantaria. *Tamba-tajá* não acreditara plenamente naquele aviso. Ainda assim, ficamos próximos ao palco, armado na sacada do *Banco do País*, aguardando a apresentação musical.

Pouco 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 fluxo de pessoas em nossa volta se intensificou, fogos de artifício eram disparados, cascatas de luzes 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.

Não era Fafá de Belém nem outra cantora com grande projeção nacional, era uma artista cujo trabalho possui abrangência local. Todos nós estranhamos 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<sup>13</sup>, uma intérprete paraense 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, 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. Assim, pude refletir sobre aquilo que pretendo denominar como *performances 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 as *performances de sacralização* das cantoras operam na construção de suas imagens públicas, será necessário esmiuçar algumas características visuais e performativas 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, 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 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 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*.

Por um lado, no processo de construção da imagem com a qual se apresenta para seu público habitual em Belém, Lucélia Ribeiro utiliza aspectos visuais que a definiriam como uma cantora “poderosa” (Noletto 2012a, 2012b), isto é, uma artista que mobiliza uma corporalidade produtora de certa *marginalidade* que define seus “poderes e perigos” (Douglas 1991[1966]) a partir do uso que faz de seu próprio corpo como elemento constitutivo da imagem de uma mulher sexualizada, 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 expressem 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, elementos visuais e corporais desejáveis – sob o ponto de vista católico – para colocar-se diante da Virgem de Nazaré como uma “devota” digna de ser reconhecida como porta-voz das preces daquela multidão deromeiros. Assim, avaliando a *performance* de Lucélia Ribeiro durante a procissão do traslado da santa, sugiro que houve um movimento de destituição de uma imagem profana e incorporação de uma imagem sacralizada para si.

Devo mencionar que essas *performances de sacralização* não se limitam às roupas trajadas pelas cantoras em suas respectivas apresentações em contextos vinculados à religião, pois, tratam-se de performances mais amplas, que englobam toda a produção visual do espetáculo performático. Neste caso, durante a apresentação de Lucélia Ribeiro, 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, resultado do estouro dos fo-

gos, constituíam-se como elementos que potencializavam a *performance de 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. Não afirmo que a cantora (seja ela qual for) adquira a mesma importância da santa durante a procissão, já que afirmar algo de tal natureza seria leviano; contudo, 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. A cantora permanece 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, em um 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: “Viva!”. A resposta, em coro, dos devotos não era apenas um ato de fé direcionado a 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 traslado da santa é um sinal de seu poder simbólico diante da massa de devotos. 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 2007 [1989]:9), é possível realmente inferir que, neste caso específico vivenciado no Círio de Nazaré, estamos lidando com um grande ritual, em que 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

lico” é, nos termos de Bourdieu (2007 [1989]), 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<sup>14</sup>. No que tange os aspectos performativos, “a eficácia do discurso performativo que pretende fazer sobrevir o que ele enuncia no próprio acto de o enunciar é proporcional à autoridade daquele que o enuncia” (Bourdieu 2007[1989]:116). Daí a interpretação de que a cantora, quando recebe a resposta em coro dos fiéis, tem reconhecida a sua “autoridade”, pois criou ou modificou uma realidade, com base em 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 possuíam uma “eficácia simbólica” (Lévi-Strauss 2012[1958]:287), isto é, uma propriedade essencial que mobiliza uma estrutura mitológica e induz a uma transformação interior – simbolizada pela “cura” de todos os males por meio de uma catarse coletiva, mediada pela música e pelas orações dos romeiros.

### **SANTA E PUTA: UMA DICOTOMIA PROBLEMÁTICA, MAS AINDA ÚTIL**

O investimento nesse tipo de *performance de sacralização* foi vivenciado, anos atrás, em 1997, por Fafá de Belém, quando foi escolhida para cantar para o Papa João Paulo II 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<sup>15</sup>. Sabe-se que Fafá de Belém 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. Assim, no dia da apresentação ao líder religioso no Estádio do Maracanã (Rio de Janeiro), Fafá de Belém portava um terço de madeira<sup>16</sup> nas mãos e trajava um discreto vestido, levemente dourado, que cobria todo o corpo e era complementado por uma 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<sup>17</sup>, a intérprete confessou que, antes desse episódio, embora fosse católica, não tinha experiência de cantar em eventos de cunho religioso. Dessa forma, além do espaço que já conquistara no mercado fonográfico da MPB, Fafá de Belém ganhou certa notoriedade no mercado fonográfico religioso. Na entrevista em questão, Jô Soares exibiu o álbum que a cantora estava divulgando na época. Neste trabalho, havia a canção que fora interpretada na cerimônia em que Fafá de Belém cantou para o Papa João Paulo II.

Há uma 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”. Ressalto 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”. Utilizo a categoria “puta” – em oposição à “santa” – porque foi coletada em trabalho de campo, dita no discurso de meu interlocutor, *Atrevido*. 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. Vejamos a narrativa de *Atrevido*:

“Tu sabes por que ela [Fafá de Belém] cantou pro Papa [João Paulo II]? Tem uma história que me contaram, não sei se é verdade... A primeira cantora que se pensou para cantar pra ele [Papa João Paulo II] foi a Gal Costa<sup>18</sup>. Só que a Gal Costa queria só cantar e não queria participar do evento. E também ela [Gal Costa] era ligada à umbanda<sup>19</sup>. 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<sup>20</sup> para cantar? A outra [Gal Costa] também era lésbica<sup>21</sup> e da umbanda, né? Aí, a terceira pessoa [escolhida 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*<sup>22</sup>, 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)” (*Atrevido*).

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[1966]), nesta narrativa concedida por *Atrevido*. Sendo ou não verdadeira, esta revelação ratifica a necessidade de uma *performance de sacralização* que alteraria, ao menos temporariamente, a imagem da artista em questão, a fim de que ela estivesse desprovida de todos os elementos que erotizassem a sua figura pública. Dessa forma, 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, associassem-na à imagem de “puta”.

No que tange a essas categorias de análise presentes nas representações sociais, a “santa” e a “puta”, DaMatta (1997a) 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 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 1997a: 146).

A análise estrutural de DaMatta (1997a) 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 (1997a).

Porém, se a dicotomia entre a “santa” e a “puta” engessa as múltiplas possi-

bilidades vislumbradas para o exercício de identidades sexuais femininas, ela é 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” (DaMatta, 1997b).

As contribuições de DaMatta (1997a, 1997b) ecoam muito das problematizações propostas por Leach (1983a, 1983b)<sup>23</sup> 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 celebrações 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

“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 consequência 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 ambigualmente 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?” (Leach 1983b:128 - grifo do autor)

Diante disso, encontro possibilidades analíticas de interpretação do campo que se abriu a 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, este ritual católico exprime a relevância da devoção pela grande mediadora entre os homens e Deus.



A própria literatura produzida sobre o Círio de Nazaré tem problematizado que essa prática devocional está sendo cada vez mais pulverizada em fluxos de rituais difusos, que se constituem como “uma constelação de Círios comemorados pela Amazônia brasileira, e fora dela” (Lopes 2011:171). De acordo com este argumento, Lopes (2011) visa destacar uma profusão de romarias e outras práticas religiosas que marcam o período pré e pós-Círio, dentro ou fora de Belém, expandindo-se para outras regiões que ultrapassam os limites da Amazônia. Sendo assim, esses “rituais difusos” mencionados pelo autor teriam um caráter de “formação inclusiva”.

Dessa maneira, “o Círio, como comunhão de atores e na diversidade das identidades amazônicas, atualizaria o mito da ‘grande-mãe’” (Lopes 2011:172). De acordo com o autor,

“se essa grande comunidade é formada no contexto do ritual – o Círio de Nazaré, em Belém – (...) os agenciamentos estratégicos de tornar difuso esse ritual complexo configuram uma formação inclusiva (...) que aglutina a diversidade de identidades amazônicas sob o manto da identidade católica que reveste os ciclos devocionais da Virgem de Nazaré, na figura de uma ‘Mãe Amazônica’” (Lopes 2011:172).

Todavia, 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 outra personagem que faz a mediação entre os devotos e a santa: a cantora. Basea-

do em 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 uma *performance de sacralização* de sua própria imagem pública, através da qual ela se submeta a uma “purificação” redentora, que a dispa de todos os aspectos visuais 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, a *performance de sacralização* da artista é igualmente requerida.

Voltando ao diálogo entre meu trabalho de campo e os postulados de Leach (1983a, 1983b), DaMatta (1997a, 1997b) e Lopes (2011), pode-se inferir que, no Círio de Nazaré, 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” tenha o encontro com a “santa”<sup>24</sup>.

Vê-se que aquilo que denomino como *performances de sacralização* das cantoras seria, de acordo com Victor Turner (2013 [1969]), o momento de destruição da liminaridade<sup>25</sup> do artista devido a um rito de passagem (Van Gennep 1978 [1909]) no qual a personagem pecadora (a cantora) abandona antigos usos e insere-se em um ritual coletivo, elevando-se simbolicamente ao patamar das divindades, buscando e adquirindo determinada legitimidade para representar uma população que clama pelo poder divino.

Investindo na exploração dessa dicotomia analítica (“santa” e “puta”), é interessante notar como, no campo da música, há diversas aproximações que certas cantoras fazem com relação a essas duas figuras morais paradigmáticas. Citando um exemplo, 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, cantora fortemente associada ao erotismo (Noletto 2014). 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.

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). Sandy, uma cantora associada ao seu aspecto virginal, teria dado uma entrevista em que disse ser “possível sentir prazer anal”. A cantora afirmou que sua resposta foi descontextualizada pelo jornalista que a entrevistou. Verdade ou não, o que interessa é a repercussão que esta entrevista da cantora causou no imaginário popular. 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”.

Internacionalmente, é importante destacar como a cantora e compositora Madonna mobilizou essas categorias simbólicas da “santa” e da “puta”, interpretando a composição “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 peca-



do na obra de Madonna, no entanto, satisfaço-me com esses dois exemplos. É válido ressaltar ainda a ambiguidade contida entre o nome da cantora (“Madonna”), ligado à virgem Maria, e suas *performances* altamente erotizadas ao longo da carreira como artista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que a religiosidade católica e apareça como cenário das performances descritas nesta análise, considero que as *performances de sacralização* das cantoras atingem outros cenários religiosos. Tal constatação está pautada no fato de que cantoras como Gal Costa, Maria Bethânia, Daniela Mercury e Clara Nunes (fortemente ligadas ao universo afro-religioso) também investiram em *performances de sacralização* de suas imagens, usando de elementos visuais do candomblé e da umbanda. Nestas *performances de sacralização*, as cantoras apropriam-se de vestimentas e adereços relativos aos cultos afro-brasileiros, aliando-os a um repertório que evoca aspectos da mitologia dessas religiões<sup>26</sup>.

Além de contribuir para a quebra de alguns dos estigmas que sempre estiveram atrelados a essas religiões (Fry 1982), tais cantoras forjam uma identidade musical 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 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/cristãs e afro-brasileiras, este não deixa de ser um investimento em *performances 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.

A *performance de sacralização* permite que a cantora – que não é uma sacerdotisa – se constitua como “devota” e como “deusa” simultaneamente, possibilitando, implícita e simbolicamente, uma mediação entre o natural e o sobrenatural, entre as limitações da condição humana e os poderes espirituais mobilizados para a resolução de problemas.

Pretendo ressaltar ainda que esta problematização, a qual me propus (a de encontrar aproximações entre os universos musicais e religiosos a partir da relação de fãs com suas cantoras prediletas), já foi abordada, de maneira completamente distinta, por Eloísa Martín (2007). Esta autora analisou a relação muito próxima de um caráter devocional entre fãs argentinos e a cantora Gilda (falecida em um acidente de carro e “cultuada” tanto no cemitério onde está enterrada quanto no local exato de sua morte). Martín (2007: 48) considera que este caso é muito peculiar do ponto de vista analítico, pois permite ir além da simples metáfora religiosa utilizada, na maior parte da bibliografia socioantropológica, para descrever as

relações estabelecidas entre fãs e ídolos.

Sendo assim, assinalo que há uma importante diferença entre o que a autora analisou e esta minha proposta. Em sua pesquisa, Martín (2007) estava diante de um caso em que a cantora havia falecido e seus fãs a tinham como um ser desencarnado e capaz de operar certos milagres, rejeitando classificá-la como santa e preferindo crer que, assim como outros mortos, Gilda poderia prestar auxílio aos vivos. No caso de minha pesquisa, o *status* de divindade é performaticamente construído, forjado pública e midiaticamente pelas próprias artistas, bem como reforçado por seus fãs, a partir da aproximação que certas cantoras brasileiras possuem com universos religiosos muito específicos.

A diferença primordial consiste em que Martín (2007) fala em *práticas de sacralização*, referindo-se a práticas reais de fãs que se relacionam de forma devocional com sua cantora favorita. No meu caso, falo em *performances de sacralização*, porque estou referindo-me a recursos imagéticos e performáticos utilizados para sacralizar, simbolicamente, a imagem de alguma artista, sem necessariamente implicar em práticas devocionais tidas como “reais” por parte de seus fãs. Embora próximas, estas duas perspectivas diferem entre si, sem obrigatoriamente serem divergentes.

No que diz respeito à experiência etnográfica durante a procissão do traslado de Nossa Senhora de Nazaré, considero que foi relevante para que eu pudesse esboçar algumas conclusões

sobre como determinadas cantoras brasileiras dialogam com suas religiosidades na produção de elementos que contribuem para a construção de suas imagens públicas, reforçando, por consequência, uma imagem sacralizada de si e ratificando seus *status* de “deusas” no imaginário de seus fãs. Tais *performances de sacralização* acabam por elevar essas artistas à condição de mediadoras entre seus fãs – que, em certa medida, se confundem com “devotos” – e uma dada religiosidade, seja ela católica ou não. Assim, a *performance* musical se constitui como o meio pelo qual há o intercâmbio de informações e a troca de afeto responsáveis pela imbricação entre os universos sonoros e religiosos das cantoras e seus fãs.

Se estas artistas são representadas por seus fãs como figuras de poder (ou “poderosas”), creio que a experiência etnográfica no Círio de Nazaré contribuiu para que eu percebesse mais profundamente, e dentro de um contexto ritual, o papel de mediação que estas artistas desempenham na vida de seus fãs. No caso do ritual religioso do Círio de Nazaré aqui analisado, vê-se que as cantoras tornam-se mediadoras entre um conjunto de devotos e uma divindade, constituindo-se também como seres imbuídos de certo caráter “divino”, portanto, seres ambíguos.

Diante disso, devo concordar que os atributos de “poder” e “divindade” reivindicados para estas artistas por seus fãs se devem ao fato de os rituais nos mostrarem que “o poder manifesta-se na interface de categorias separáveis” (Leach 2000 [1981]:36), ou seja, o poder ou a posição de autoridade é, em

geral, ostentado pelos seres que estão identificados com as zonas intermediárias contidas entre duas categorias classificatórias distintas. Assim, as cantoras, investindo em *performances de sacralização* de suas imagens públicas, situam-se na condição liminar de serem percebidas por seus fãs como, simultaneamente, devotas e divinas.

## AGRADECIMENTOS

Esse artigo é resultado de pesquisa desenvolvida sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristina Donza Cancela, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará (PPGA/UFGPA) durante os anos de 2011 e 2012. Agradeço a Jacqueline Moraes Teixeira pela leitura atenta da versão final deste texto antes de sua publicação definitiva e pelas sugestões generosas para com este trabalho.

## NOTAS

<sup>1</sup> Busco inspiração nas reflexões de Mariza Peirano (2006). Dedicada ao estudo dos rituais como ferramentas teóricas de compreensão de diversos contextos empíricos, a autora vem construindo um campo de reflexão, muito inspirado em Tambiah (1985), cujo “propósito de longo alcance tem sido o de transformar o ritual – esse assunto tradicional, clássico, conhecido – de *tema empírico* em *teoria analítica*. Ritual deixa de ser um objeto, um tópico de estudo, um tipo de comportamento, para transformar-se em abordagem teórica” (Peirano 2006:02). Nesta perspectiva, “afastada a idéia de ritual como ‘objeto’ empírico, a *teoria* antropológica desenvolvida para o ritual adquire o papel de instrumento privi-

legiado de análise. Ritual passa a ser abordagem, ferramenta, e não tema ou objeto de estudo” (Peirano 2006: 04).

<sup>2</sup> 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 em relação 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.

<sup>3</sup> Neste texto, pretendo concentrar-me em um aspecto muito específico e pouco problematizado na literatura sobre o Círio de Nazaré: a participação de cantoras e cantores da MPB nas homenagens rendidas a Nossa Senhora de Nazaré. Sendo assim, não pretendo deter-me em outros aspectos

que já foram tão bem discutidos e colocados em pauta por etnografias anteriores. Indico, portanto, para uma maior compreensão do Círio de Nazaré em seus aspectos mais gerais, a leitura do trabalho de Isidoro Alves (1980), obra fundamental para o entendimento deste ritual católico. Anos mais tarde, este autor publicaria artigo no qual sistematiza de forma mais concisa alguns argumentos já apontados em seu livro (Alves 2005). Dessa forma, entendo que devo oferecer ao leitor um texto que tematize um aspecto ainda não abordado plenamente pelos estudos até aqui produzidos, indicando, quando necessário, a leitura de trabalhos anteriores que o ajudem a compreender outros aspectos já discutidos nestas etnografias. Outras análises mais específicas acerca do Círio de Nazaré podem ser conferidas nos trabalhos de Rita Amaral (1998), Regina Alves (2002), Vanda Pantoja (2006), Antônio Maurício Costa (2006) e Vanda Pantoja e Heraldo Maués (2008). Há também o *website* oficial do Círio de Nazaré: <[www.ciriodenazare.com.br](http://www.ciriodenazare.com.br)>

<sup>4</sup> Segundo dicionários, há duas grafias corretas: “trasladação” ou “transladação”. A diretoria do Círio de Nazaré, a mídia paraense e os próprios devotos preferem a grafia “trasladação”. Utilizo esta grafia porque representa o uso corrente da palavra no contexto empírico observado. Contudo, creio que o termo “translado” (também correto), por trazer o prefixo “trans”, exprime com mais exatidão o caráter de transporte, transferência e transposição da imagem de Nossa Senhora de Nazaré.

<sup>5</sup> Morin (1989) reflete sobre como o *star system* – sistema industrial de produção cultural – produz estrelas de cinema que, tendo um aparato midiático, tornam-se “mitos” contemporâneos (pessoas, de certa maneira, sacralizadas por um investimento na fabricação de sua imagem pública). O

autor considera que tais personalidades públicas – 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”. Assim, estrelas de cinema poderiam ser comparadas a “deuses”, 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).

<sup>6</sup> Os nomes que usarei para fazer referência aos meus interlocutores são fictícios e diretamente relacionados às carreiras e repertórios de suas artistas favoritas. A maioria dos nomes fictícios presentes na pesquisa em geral foi escolhida pelos próprios interlocutores. Aqui, aparecem os interlocutores *Tamba-tajá* e *Atrevido* (32 e 35 anos respectivamente, fãs de Fafá de Belém) e *Pirata* (35 anos, fã de Maria Bethânia).

<sup>7</sup> Sabe-se que os trabalhos mais contemporâneos do campo da religião já superaram a necessidade teórica de definição daquilo que é “sagrado”, pois consideram que a atribuição de sacralidade não deve ser uma definição *a priori*, mas deve advir sempre da experiência dos sujeitos com aquilo que reconhecem como religião. Entretanto, considero que para este meu propósito, entender a construção da cantora como “deusa” (que não tem a pretensão de ser um debate situado no campo teórico da religião), talvez seja necessário uma definição mínima, quase enciclopédica, sobre aquilo que poderia ser, em um determinado senso comum, reconhecido como “sagrado”.

<sup>8</sup> A berlinda é uma 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. Para saber mais sobre a berlinda (Alves 1980, 2005).

<sup>9</sup> O trajeto percorrido pela imagem da santa no 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 ao Círio de Nazaré um caráter comercial, além do incontestável propósito religioso do ritual católico. Sobre este aspecto, indico a leitura do trabalho de Pantoja (2006), que avalia esta relação entre a fé e os interesses comerciais no contexto do Círio de Nazaré.

<sup>10</sup> Nome fictício.

<sup>11</sup> 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 celebrações do Círio de Nazaré, e possuem formatos diversos: cobras, barcos, pássaros, peixes, casais apaixonados.

<sup>12</sup> Nome fictício dado a uma das importantes instituições financeiras que contrata cantores de projeção local e nacional para render homenagens à santa.

<sup>13</sup> Nome fictício. A escolha do nome fictício se deve ao fato de que, por ter desenvolvido trabalhos como cantor em Belém, possui relativa proximidade com esta cantora. Assim, minha intenção é preservar sua identidade para melhor problematizar alguns aspectos relativos a sua vida pessoal e profissional que serão úteis nesta análise de cunho antropológico.

<sup>14</sup> Vale ressaltar que, como pesquisador, mantenho-me afinado às concepções de “poder” postuladas por autores como

Foucault (1988 [1976]), que fala de um poder que é pulverizado em diversas fontes de agência; Bourdieu, que concebe o poder de forma um pouco mais 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 com a qual trabalho. Contudo, neste momento, faço uso apenas da concepção de “poder simbólico”, elaborada por Bourdieu (2007 [1989]), pelo fato de estar lidando com a performática 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 (2007 [1989]) encontra, de certa maneira, reflexos no conceito de “eficácia simbólica” de Lévi-Strauss (2012 [1958]).

<sup>15</sup> É interessante notar como, apesar dos escândalos amorosos e conflitos conjugais que viveu ao lado do compositor Herivelto Martins, Dalva de Oliveira reunia em sua voz a leveza interpretativa e a 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. Assim, 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 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 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”.

<sup>16</sup> Objeto religioso católico, utilizado para marcar a quantidade de ave-marias e pais-nossos rezados durante um ciclo de orações correspondente a um terço (1/3) das 150 ave-marias rezadas no Rosário.

<sup>17</sup> Assistir ao vídeo: <<http://www.youtube.com/watch?v=UaZuUy7AcNA>>. Acesso em 17 de julho de 2014.

<sup>18</sup> Não foram encontradas informações oficiais sobre o processo de escolha de uma artista para cantar para o Papa João Paulo II.

<sup>19</sup> A religião professada, publicamente, por Gal Costa é o candomblé. Percebe-se que as informações dadas por *Atrevido* não são precisas.

<sup>20</sup> Não foram encontrados registros de que a cantora Joanna tenha assumido uma identidade lésbica em algum momento de sua carreira.

<sup>21</sup> Não há registros de que Gal Costa tenha assumido, publicamente, uma identidade lésbica. Contudo, há especulações quanto sua orientação sexual. Em 2008, a cantora e compositora Marina Lima afirmou ter mantido relações sexuais com Gal Costa. Ler notícia em: <<http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL858978-9798,00-MARINA+LIMA+DIZ+EM+ENTRE+VISTA+QUE+TRANSOU+COM+GAL+L+L+COSTA+AOS+ANOS.html>>. Acesso em 17 de julho de 2014.

<sup>22</sup> Significa dizer em segredo, de forma não oficial, como em uma confissão.

<sup>23</sup> Leach (1983a, 1983b) reflete sobre mitos a partir da análise do texto bíblico contido em *Gênesis* – abordado sob 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*. Não adentrarei na discussão da importância dos argumentos de Leach para a 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 (Noletto 2012c), problematizei algumas correspondências teóricas entre Leach e DaMatta, baseando-me, principalmente, na leitura de “Sistemas políticos da Alta Birmânia” (Leach 1996 [1954]), “Repensando a antropologia” (Leach 2001 [1961]), “Carnavais, malandros e heróis” (DaMatta 1997a) e “A casa & a rua” (DaMatta 1997b).

<sup>24</sup> “Putá” e “Santa” são terminologias utilizadas aqui, simbolicamente, apenas como categoria analítica, note-se bem.

<sup>25</sup> Turner (2013 [1969]:123) considera que “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”.

<sup>26</sup> “Os Doces Bárbaros” é um DVD, em que Gal Costa e Maria Bethânia cantam músicas que evocam a mitologia do candomblé. Com relação à Maria Bethânia, 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. No caso de Daniela Mercury, é importante ressaltar que, embora possua inúmeras interpretações e composições relacionadas à mitologia dos orixás, vale destacar sua interpretação para a canção “Doce Esperança” (Roberto Mendes/ J. Velloso) em que há uma clara evocação da mitologia de Oxum. Sobre Clara Nunes, ver artigo de 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 como uma das principais divulgadoras das afroreligiões, fora dos locais de culto, a partir da análise de seus materiais fonográficos e iconográficos.

## REFERÊNCIAS

- Alves, I. 1980. *O carnaval devoto: um estudo sobre a festa de Nazaré, em Belém*. Petrópolis: Vozes.
- \_\_\_\_\_. 2005. A festiva devoção do Círio de Nazaré. *Estudos Avançados* 54(19): 315-332. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v19n54/16.pdf>
- Alves, R. 2002. *Círio de Nazaré: da taba marajoara à aldeia global*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal do Pará, Brasil.
- Amaral, R. 1998. *Festa à brasileira: significados do festejar no país que não é sério*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Brasil.
- Bakke, R. 2007. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na Música Popular Brasileira. *Religião e sociedade* 27(2): 85-113. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rs/v27n2/v27n2a05.pdf>
- Bourdieu, P. 2007[1989]. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Butler, J. 2010[1990]. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- 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 *A vida como um filme: fama e celebridade no século XXI*. Organizado por E. C. Torres, & J. P. Zúquete, pp. 199-216. Lisboa: Texto.
- Costa, A. M. 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. Disponível em <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/7441/5338>
- DaMatta, R. 1997a. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco.
- \_\_\_\_\_. 1997b. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Douglas, M. 1991 [1966]. *Pureza e Perigo*. Lisboa: Edições 70.
- Durkheim, E. 1983 [1912]. As formas elementares da vida religiosa, in *Émile Durkheim*. Organizado por J. A. Gianotti, pp. 203-245. São Paulo: Abril Cultural.
- Foucault, M. 1988[1976]. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Fry, Peter. 1982. *Pra inglês ver*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Homobono, E. 2012. Varanda de Nazaré: espaço para celebrar a fé e a amizade. *Diário do Pará* 14 de outubro: 44-45.

- Houaiss, A., & M. Villar. 2009. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Galimberti, U. 2003. *Rastros do sagrado: o cristianismo e a dessacralização do sagrado*. São Paulo: Paulus.
- Leach, E. 1983a. O gênese enquanto um mito, in *Edmund Ronald Leach: antropologia*. Organizado por R. DaMatta, pp. 57-69. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_. 1983b. Nascimento Virgem, in *Edmund Ronald Leach: antropologia*. Organizado por R. DaMatta, pp. 116-138. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_. 1996 [1954]. *Sistemas políticos da Alta Birmânia*. São Paulo: Edusp.
- \_\_\_\_\_. 2000 [1981]. Once a knight is quite enough: como nasce um cavaleiro britânico. *Mana* 6(1): 31-56. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/mana/v6n1/1970.pdf>
- \_\_\_\_\_. 2001 [1961]. *Repensando a Antropologia*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Lévi-Strauss, C. 2012 [1958]. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lopes, J. R. 2011. Círio de Nazaré: agenciamentos, conflitos e negociação da identidade amazônica. *Religião e sociedade* 31(1): 155-181. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rs/v31n1/a07v31n1.pdf>
- Martín, E. 2007. Gilda, el ángel de la cum-bia. Prácticas de sacralización de uma cantante argentina. *Religião e sociedade* 27(2): 30-54. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rs/v27n2/v27n2a03.pdf>
- Morelli, R. 2009. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora Unicamp.
- Morin, E. 1989. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Noletto, R. 2012a. *Poderosas, divinas e maravilhosas: o imaginário e a sociabilidade homossexual masculina construídos em torno das cantoras de MPB*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará, Brasil.
- \_\_\_\_\_. 2012b. O que é que uma diva tem? Cantoras brasileiras, vozes, corpos e poderes vistos por entendidos. *Cadernos de Campo* 21:45-63. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/53906/57850>
- \_\_\_\_\_. 2012c. Edmund Ronald Leach e a dimensão do desequilíbrio. *Ponto Urbe* 11: 01-13. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/165>
- \_\_\_\_\_. 2014. “Eu sou uma fruta gogóia, eu sou uma moça”: Gal Costa e o tropicalismo no feminino. *Per Musi* 30 (2): 64-75. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pm/n30/n30a09.pdf>
- Pantoja, V. 2006. *Negócios sagrados: reciprocidade e mercado no Círio de Nazaré*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará, Brasil.
- Pantoja, V., e R. H. Maués. 2008. Círio de Nazaré na constituição e expressão de uma identidade regional amazônica. *Espaço e Cultura* 24(2): 54-68. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/3574/2494>
- Passos, M. M. V. 2008. *Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Brasil.
- Peirano, M. 2003. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. 2006. Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. *Série Antropologia* 398: 01-08.
- Santanna, M. 2009. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: EDUFBA. Disponível em: <http://static.scielo.org/scielobooks/6q/pdf/santanna-9788523206253.pdf>



Sontag, S. 1987 [1964]. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM.

Sovik, L. 2009. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Tambiah, S. 1985. *Culture, Thought, and Social Action: an anthropological perspective*. Cambridge: Harvard University Press.

Teixeira, R. 2007. “A gente ainda nem começou”: idolatria e culto entre fãs de Raul Seixas. *Ponto Urbe* 01(1). Disponível em: <http://n-a-u.org/pontourbe01/Teixeira.html#CUNHA>

Turner, V. 2013 [1969]. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes.

Van Gennep, A. 1978[1909]. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes.

Veloso, C. 2003. *Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras.

Recebido em 19/07/2014.

Aprovado em 21/10/2014.