



“QUERO FICAR NO TEU CORPO FEITO TATUAGEM”: CANTORAS, FÃS HOMOSSEXUAIS E PERFORMATIVIDADES

Rafael da Silva Noletto¹

Resumo: A partir da compreensão de que as relações de poder buscam conformar as corporalidades dos sujeitos em esquemas de produção de sexualidades inteligíveis, este trabalho propõe uma discussão sobre performatividade de gênero, baseando-se em literatura sócio-antropológica e em pesquisa etnográfica desenvolvida em Belém (PA), realizada com sujeitos homossexuais com identidades perpassadas pela sociabilidade em torno da música brasileira. Pretende-se chegar ao entendimento das formas de construção de afeto nas relações entre fã e cantora, nas quais a gestualidade cênica da artista figura como um fator relevante para a elaboração da performatividade cotidiana de seus fãs homossexuais, cujas identidades de gênero são reconhecidas, por eles, como masculinas.

Palavras-chave: homossexualidade, corpo, performatividade de gênero, MPB.

Durante a imersão etnográfica, no contexto da cidade de Belém, para tentar compreender a sociabilidade e o imaginário de fãs homossexuais em torno de cantoras brasileiras, um aspecto em particular me chamou a atenção: a estreita ligação entre a performance corporal desses sujeitos e a performance artística de suas intérpretes favoritas. No intuito de chegar a um entendimento acerca dessa aproximação no âmbito do gesto, empreendi diversos diálogos nos quais pude perceber o quão latente era o fato de que esses fãs, em muitos momentos e contextos de suas vidas, realizavam adaptações da gestualidade de suas cantoras favoritas – as quais denominarei como “ídolos” apenas para simplificar a nomenclatura – a fim de que pudessem trazer essa composição gestual para os seus corpos.

Apesar de também ter usado a *internet* como um recurso para observar as interações e analisar os discursos de fãs homossexuais espalhados pelo Brasil – mas aglutinados nas comunidades virtuais dedicadas a cantoras brasileiras que, em geral, são consideradas como cantoras *gays*² –, foi em Belém que pude desenvolver um trabalho que me permitiu certo

¹ Mestrando em Antropologia (PPGA/UFGA). Graduado em Música (UEPA). Contato: nolletto@gmail.com

² A denominação “cantoras *gays*” é utilizada por alguns interlocutores e não diz respeito à sexualidade das cantoras – embora haja especulações dos fãs e da imprensa acerca da sexualidade delas –, mas faz referência à sexualidade do público homossexual que as elegeu como artistas com as quais esse homossexuais se identificam. É válido ressaltar que as artistas que aparecem neste trabalho não desenvolveram suas carreiras pensando em conquistar um público homossexual, porém, ao longo do tempo, tornaram-se ídolos para muitos desses sujeitos.

contato mais próximo com 07 interlocutores que me forneceram seus depoimentos e com quem pude conviver em diversas situações. Estes homens se reconhecem como homossexuais e são pertencentes, economicamente, às camadas sociais médias da cidade de Belém e com uma característica em comum: são fãs de cantoras brasileiras. Os nomes que usarei para fazer referência a todos eles são fictícios e estão diretamente relacionados às carreiras e principais trabalhos lançados por suas artistas favoritas. São eles: *Elétrico* (27 anos, fã de Daniela Mercury), *Tamba-tajá* (32 anos, fã de Fafá de Belém e Leila Pinheiro), *Atrevido* (35 anos, fã de Fafá de Belém), *Pirata e Brasileirinho* (35 e 32 anos, fãs de Maria Bethânia), *Fatal* (45 anos, fã de Gal Costa) e *Pimentinha* (não revela a idade, fã de Elis Regina).

A pesquisa de campo evidenciou um interessante entrecruzamento que há entre dois diferentes tipos de performance: a artística e a cotidiana. No âmbito da música, poderíamos considerar como *performático* todo e qualquer ato através do qual o indivíduo/artista seja tido como um ser inventivo que cria uma relação, mental e física, com a música e o instrumento que executa a fim de expressar o sentido inscrito em uma obra (Laboissière 2007). No campo das ciências sociais e dos estudos de gênero e sexualidade, talvez seja necessário realizar uma reflexão acerca de aspectos mais tensos que incidem sobre os conceitos de performance e performatividade de gênero.

Teóricos como Goffman (2002) utilizam o conceito de *performance* como uma espécie de “encenação teatral” através da qual os indivíduos assumem uma personagem diferente a cada “cenário” (contexto de interação) em que se encontram. Por sua vez, autoras como Butler (2010) utilizam o termo performatividade de gênero para designar um processo de construção performática (discursiva ou até corporal) no qual se pressupõe uma citacionalidade de normas prescritas aos indivíduos para que estes possam emergir como sujeitos de seus sexos. Pela ótica de Butler (2010), citar essas normas criadas pelas complexas relações de poder é aproximar-se de padrões socialmente construídos de “masculinidades” ou “feminilidades”³, seja através de discursos reiterativos desses padrões ou por meio de elementos corporais que reforçam a adequação do corpo aos modelos performáticos propostos aos gêneros.

Neste sentido, Brickell (2003) realiza um esforço teórico na intenção de tornar evidentes as nuances de diferenciação existentes entre os legados de Goffman (e outros teóricos das Ciências Sociais) e Butler no que diz respeito aos seus respectivos conceitos de performance e performatividade. Para os efeitos deste trabalho, utilizo a palavra “performance” para designar comportamentos individuais em determinados contextos de interação social; em contraposição, me refiro ao termo “performatividade” para falar acerca de como os sujeitos reiteram, continuamente e de maneira mais ampla, padrões de “masculinidade” ou “feminilidade” em seus corpos e discursos. Ressalto ainda que, concordando com o pensamento de Butler (2002),

³ Usarei aspas sempre que me referir a palavras derivadas de “masculino” e “feminino” como forma de evidenciar o fato de que tanto a “masculinidade” quanto a “feminilidade” são construídas socialmente, variando, contextualmente, de uma cultura para outra ou de um período histórico para outro.

não sou totalmente adepto à concepção de que há uma encenação plena de performances corporais no cotidiano, pois, assim como esta autora, compactuo com a crença em que

a noção de sujeito carrega com ela uma duplicidade que é crucial enfatizar: o sujeito é aquele que se presume ser a pressuposição do agenciamento [...], mas o sujeito é também aquele que está submetido a um conjunto de regras que o precedem. Este segundo sentido funciona a contrapelo da concepção humanista de um *self* autônomo ou de um ator humano firmemente enraizado. Na verdade, a palavra ‘ator’ carrega uma ressonância teatral que seria muito difícil de ser adotada em meu trabalho, devido à tendência de ler ‘performatividade’ como um projeto goffmanesco de colocar uma máscara e escolher representar um papel (Butler 2002: 167)⁴

Em minha pesquisa, foram recorrentes depoimentos nos quais os interlocutores revelaram “pegar” gestos que suas cantoras prediletas fazem no palco – ou nas entrevistas que concedem à imprensa – e adaptá-los a fim de desenvolver uma performance cotidiana em seus contextos de interação social com outros sujeitos que compartilham (ou não) do mesmo gosto musical. Obviamente, meu interesse ficou voltado para a identificação dessa gestualidade cotidiana desses fãs perpassada por um entrecruzamento com a gestualidade não cotidiana dessas artistas. Na intenção de pensar acerca dessa corporeidade, estive voltado para a captação dos gestos corriqueiros e “naturalmente” inscritos nesses corpos. São formas de usar o corpo que me remeteram à argumentação pioneira em que Mauss (2003) discute as técnicas corporais para a realização de tarefas, aparentemente, simples do dia a dia. Se Mauss (2003) utilizava esta discussão para demonstrar a relevância do corpo para os estudos sociológicos, creio que é válido pensar em como esses trânsitos corpóreos de meus interlocutores estão marcados por técnicas corporais que são adquiridas a partir de uma adaptação do corpo a um *modo de fazer* específico que visa a obtenção de algum resultado.

Considerando que minha pesquisa tem foco analítico na relação entre fãs e ídolos, é inevitável mencionar aquilo que Mauss (2003) denomina como “imitação prestigiosa”, ou seja, atos corporais de um indivíduo que possuem ligação com gestualidade de outrem por quem se sente uma admiração. Mauss (2003) exemplifica que “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” (Mauss 2003: 405). Em uma discussão mais atual, teoricamente afastada da época em que Mauss desenvolveu seu raciocínio, 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) ao despersonalizar 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

⁴ Esta citação foi extraída de uma entrevista concedida por Butler a Prins e Meijer (2002). Ver referências bibliográficas.

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 quanto as de Foucault, 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.

Entretanto, pude notar que, para meus interlocutores, a adoção de uma corporalidade permeada por gestos de um ídolo não se trata de uma simples imitação nem de uma manifestação direta de querer ser “feminino”. Pelo contrário, os discursos que encontrei revelam a existência de uma gradação entre indivíduos que se recusam a adotar uma gestualidade considerada como “feminina” e indivíduos que, em contraposição, assimilam e adaptam gestos “femininos” aos seus corpos “masculinos”. Todos os interlocutores com quem conversei afirmaram que “gostam de ser homens” no intuito de demarcar o fato de que a suposta adoção de uma gestualidade “feminina” não significaria um desejo de ser mulher ou performatizar ininterruptamente como uma mulher. Alguns interlocutores como *Atrevido* foram mais radicais em suas declarações, afirmando que o fato de gostar de uma cantora como Fafá de Belém não implica um desejo de ser como ela, de estar no lugar dela, mas apenas uma identificação na qual não há uma proximidade gestual entre ambas as partes (fã e ídolo), embora haja um reconhecimento, por parte do fã, dos atributos corporalmente performáticos da cantora que causam admiração e “chamam a atenção” do público. Para *Atrevido*, os *gays* que se veem no lugar da cantora possuem um “problema” que ele não tem. Ainda em sua afirmativa, declarou que gosta tanto de ser homem que o seu próprio desejo sexual se orienta para outros homens. Esses depoimentos evidenciam um reforço discursivo da “masculinidade” de *Atrevido* no sentido de afastar-se da ideia de que ser fã desse tipo de cantora – como Fafá de Belém – traria para ele uma associação com certa “feminilidade”.

Com *Elétrico*, fã de Daniela Mercury, existem outras possibilidades de negociação entre características gestuais “masculinas” e “femininas”. Embora não seja músico profissional, *Elétrico* experimentou cantar em uma banda, mas confessa que “parou com essa graça” e diz que a vida de músico não seria viável para ele. Porém, durante os momentos em que viveu essa realidade de cantar para o público, sempre encontrava formas de colocar músicas do repertório de Daniela Mercury no repertório da banda em que ele cantava, apesar de os outros músicos não serem totalmente a favor da ideia. De acordo com o que contou a mim, *Elétrico* colocava tais músicas em seu repertório como uma forma de “poder rebolar no meio do povo” enquanto cantava. Porém, o ato de “rebolar” publicamente era construído conforme alguns parâmetros de “masculinidade”, isto é, *Elétrico* não executava movimentos percebidos pelos outros como “femininos”, mas adaptava esses movimentos para que fossem cumpridas algumas convenções de “masculinidade”.

Entretanto, é importante atentar que, mesmo com a “feminilidade” dos gestos não sendo percebida nitidamente por olhos de terceiros, *Elétrico* possuía uma consciência muito clara que

de que seus movimentos corporais advinham da adaptação da performance artística empreendida por uma mulher, Daniela Mercury, que possui, inclusive, formação em danças clássicas e modernas – o que, por si só, imprime um diferencial nas coreografias de suas músicas. Para *Elétrico*, as coreografias dançadas por Daniela Mercury são extremamente complexas e mudam a cada novo *show*. Essa complexidade e renovação fazem com que ele se mantenha atento aos “passos” (coreográficos ou não) de seu ídolo. Além desses gestos “dançados”, *Elétrico* contou que adota pequenas expressões faciais da cantora (como o levantar de uma de suas sobrancelhas enquanto ela canta ou fala) e alguns vocabulários e formas de falar com as quais Daniela Mercury se expressa. Entretanto, quando conversávamos sobre esses outros gestos não “dançados”, *Elétrico* demonstrou reservas, como se não desejasse falar sobre eles no intuito de preservar uma intimidade, de não “desnudar-se” diante de mim, talvez para não ser avaliado negativamente como alguém que “copia” gestos de outro e que, por isso, seria uma pessoa que ostentaria certa futilidade.

Tamba-tajá, por sua vez, revelou que presta muita atenção na performance cênica de todas as cantoras de que gosta. Enumerou diversas técnicas corporais que observou em Maria Bethânia, Gal Costa, Leila Pinheiro e Fafá de Belém. Porém, quando perguntado se havia alguma dessas técnicas que ele pudesse ter assimilado para sua gestualidade cotidiana, *Tamba-tajá* contou que não misturava os gestos de suas cantoras com os dele próprio. Sendo fã de Leila Pinheiro e Fafá de Belém, revelou que, ao invés dos gestos, usa muitas expressões verbais que essas artistas utilizam.

No entanto, a despeito do que me contava em campo, *Tamba-tajá* demonstrava ter inflexões vocais muito próximas à forma como Fafá de Belém fala. Percebi esta característica logo em nossos primeiros contatos. A entonação, a finalização sonora de suas frases e a rítmica de sua fala se assemelhava em diversos pontos com os mesmos aspectos da fala de Fafá de Belém. Havia duas possibilidades, portanto: ou *Tamba-tajá* não se dava conta da influência que a cantora tinha em relação à sua maneira de falar ou ele, simplesmente, negava a influência dessa intérprete como estratégia para afastar-se de um estereótipo negativo em torno da ideia de fã, alguém que, nesse estereótipo, não avaliaria, criticamente, as condutas de seus ídolos e os “imitaria” sem se preocupar com as interpretações negativas que os outros poderiam dar a esse ato.

Mas foi *Pirata* que, em campo, corroborou minhas desconfianças. *Pirata*, que é amigo e vizinho de *Tamba-tajá*, me informou que este último é um exímio imitador de Fafá de Belém. Dentro do contexto de sociabilidade de ambos – no qual a maioria dos amigos é homossexual e compartilha do gosto por cantoras brasileiras – *Tamba-tajá* é sempre requisitado a imitar a forma com que Fafá de Belém dá declarações em suas entrevistas. Entretanto, em outro momento em que estive com *Tamba-tajá*, perguntei a ele se sabia imitar a fala de Fafá de Belém e ele me confessou que sim, arriscando imitá-la para que eu pudesse conferir. Porém, percebi

poucas variações entre aquilo que *Tamba-tajá* delimitava como sua fala e aquilo que seria o jeito de falar de Fafá de Belém. As frágeis diferenciações entre a fala de ambos se davam por conta da grande assimilação das inflexões vocais de Fafá de Belém por parte de *Tamba-tajá*, o que fazia parecer que sua forma de articular as frases era “naturalmente” semelhante à maneira expressiva com que Fafá de Belém se manifesta oralmente.

Partindo para a experiência pessoal de *Pirata* como fã de Maria Bethânia, obtive o relato de que ele, quando trancado em seu quarto, ouve os álbuns da cantora e a imita em todos os gestos possíveis. Para ele, a imitação desses gestos pode ser percebida – sob a ótica de quem não é homossexual – como um fator que denota “feminilidade” e pode denunciar a homossexualidade do imitador. Porém, *Pirata* revelou que, em seu cotidiano e quando está exposto a ambientes públicos, utiliza gestos de Maria Bethânia que poderiam ser feitos por qualquer pessoa, homem ou mulher, mas que, para ele, tem uma significação da presença “feminina” da cantora em sua vida cotidiana. Neste sentido, *Pirata* adotou gestos discretos como, por exemplo, colocar a mão sob o queixo ou juntar as mãos em posição de oração quando está pensativo. Para um olhar leigo, essa gestualidade não corresponderia a um “jeito” atribuível à Maria Bethânia, mas, para *Pirata* e seu grupo de amigos, a referência à cantora no que diz respeito a esse tipo de gestualidade é muito clara. Executar esses gestos no contexto de sociabilidade desses fãs é um ato que se configura como uma “brincadeira” de negociar com a “feminilidade” sem ser percebido, necessariamente, por outros sujeitos que não conhecem esses códigos gestuais.

Brasileirinho, também fã de Maria Bethânia, descreve que, quando precisa ter coragem para enfrentar algum desafio no cotidiano, “encarna a Bethânia”, remetendo, sutilmente, ao conceito de “encenação” cunhado por Goffman (2002). A diferença é que, ao contrário dos demais, *Brasileirinho* marca a presença de Maria Bethânia em seu cotidiano através do uso de roupas inspiradas nos figurinos que a cantora utiliza em seus shows e nas fotografias tiradas para os encartes dos seus álbuns. Certamente, *Brasileirinho* adapta essas roupas de uma maneira que possa manter inteligível a sua performance e performatividade “masculinas”, mas essa adaptação não o distancia das referências de “feminilidade” que possui em Maria Bethânia. Segundo ele, quando sai às ruas e está muito vaidoso, utiliza colares e pulseiras que, mesmo sendo diferentes dos acessórios usados pela cantora, ostentam o mesmo “efeito visual” obtido por Maria Bethânia em seus *shows*. As roupas, na concepção de *Brasileirinho*, o possibilitam apresentar-se socialmente como se fosse Maria Bethânia e agregam a ele uma imagem corajosa, necessária para o enfrentamento de difíceis questões cotidianas.

Para *Fatal*, em sua relação de fã com a cantora Gal Costa, parece tentadora e divertida a possibilidade de dublar as canções gravadas pela artista, sobretudo as composições em que a voz da intérprete se situa nas regiões mais agudas de sua extensão vocal como, por exemplo, nas músicas “Índia” (composta por J. Asunción Flores e M. Ortiz Guerrero) e “Meu nome é Gal”

(de autoria de Roberto e Erasmo Carlos). Essas canções expõem, explicitamente, as qualidades “femininas” da voz, pois evidenciam o alcance de notas musicais que, com raras exceções, são alcançadas somente por mulheres que possuem uma tessitura⁵ vocal específica. Para *Fatal*, todo e qualquer fã homossexual de Gal Costa se imagina dublando as músicas nas quais a cantora explora as regiões agudas de sua voz. Ele conta ainda que, diante dos amigos e em locais privados, dubla, constantemente, o repertório de Gal Costa, o que o faz ser bastante aplaudido pelos companheiros. Entretanto, esse trânsito pela “feminilidade” está reservado ao contexto da “casa” enquanto a “masculinidade” é exercida no contexto da “rua” (DaMatta 1997). Quando perguntado se trazia essa corporeidade de Gal Costa para sua vida cotidiana em outros contextos de interação social, *Fatal* negou que haja esse tipo de associação gestual com Gal Costa em ambientes que sejam públicos e onde ele não esteja resguardado sob a confiança que deposita nos amigos mais íntimos.

Por fim, ao contrário de *Fatal*, encontrei nas revelações de *Pimentinha* – fã de Elis Regina – outras formas de negociação entre as “masculinidades” e “feminilidades” que inscreve em seu corpo. *Pimentinha* argumentou que, pelo fato de já ser considerado, socialmente, como um “viado”, não vê sentido em reprimir-se em seus gestos. Por isso, há uma infinidade de atos performáticos realizados por Elis Regina e que são cotidianamente adaptados à realidade de *Pimentinha*. O termo “adaptação”, inclusive, foi utilizado por ele próprio com o intuito de enfatizar que não é apenas um “imitador barato”. *Pimentinha* relatou que elabora os gestos da cantora, junta com movimentos corporais que ele tem e recria o sentido daquele gestual de acordo com a situação em que está vivendo. De fato, esse entrecruzamento de gestualidades é sutil e, novamente, somente perceptível aos olhos de quem conhece, em detalhes, as técnicas corporais das quais essas cantoras lançam mão.

Logo que comecei um diálogo com *Pimentinha*, fiquei impressionado com sua forma, sutilmente muito semelhante à de Elis Regina, de olhar, mexer os lábios e gesticular com as mãos. Além dessa composição corporal, o humor sarcástico com que ele liberava frases, fazia comparações e criava imagens verbais era, propositalmente, parecido com as declarações “ácidas” e ágeis que Elis Regina costumava dar em suas entrevistas. No entanto, essa dimensão verbal apareceu em todos os outros fãs dessas cantoras que estão presentes neste trabalho. Isto é, essa não foi uma característica exclusiva encontrada em *Pimentinha*, mas, dentre todos, *Pimentinha* parecia se apropriar mais claramente do modo “Elis Regina” de verbalizar os pensamentos. Porém, neste momento, dedico-me a explorar apenas o gesto como movimento corporal, deixando a investigação do gesto como palavra ou discurso para uma etapa futura da pesquisa.

Retornando às experiências de *Pimentinha*, obtive revelações de que ele canta o repertório de Elis Regina enquanto anda pelas ruas de Belém, ocupando os lugares e não lugares

⁵ A tessitura vocal diz respeito à extensão que a voz humana pode chegar, considerando a nota mais grave e a mais aguda que pode ser cantada, confortavelmente, por um indivíduo.

da cena urbana em que transita (Augé 2010). Enquanto canta, *Pimentinha* gesticula e elabora uma pequena performance pessoal, em sua individualidade corporal, inserida na coletividade dos corpos que transitam pela cidade. Para ele, “não importa o que as pessoas pensam”, pois, independente de ser “masculino” ou “feminino”, será sempre rotulado como um “viado”. Portanto, prefere “aproveitar a vida sem pensar no que os outros vão dizer”.

Embora pareça que *Pimentinha* abra mão de certos parâmetros de “masculinidade”, o exercício dessa “feminilidade”, representada pela apropriação gestual da performance artística de Elis Regina, é apenas transitório, algo que ele desempenha para “se sentir bem” e, muitas vezes, para intrigar (ou provocar) as pessoas na rua. *Pimentinha*, no entanto, diz que gosta de ser homem, de se sentir como homem, embora admita que, em muitos momentos, adora ser “viado” e fazer “frescura”. Minha sugestão é de que o interesse de *Pimentinha* reside em permanecer em uma zona de liminaridade a partir da qual possa negociar, por meio da gestualidade, a adoção, repulsa ou ressignificação das normas performativas prescritas aos gêneros.

Se, na primeira parte de minha pesquisa, estes interlocutores me auxiliaram a compreender que suas cantoras favoritas são tidas como “poderosas” por causa dos atributos corporais (gestos, roupas, qualidade vocal, beleza física e sensualidade) que ostentam em cena, neste momento em que reflito sobre este entrecruzamento da performance dessas artistas com a performance corporal cotidiana de seus fãs homossexuais, sou tentado a pensar que a adoção, ao menos parcial, dessas técnicas corporais são um reflexo de que esses fãs possuem intenções de citar esse “poder” das cantoras em seus corpos. Mesmo que isso ocorra de forma muito sutil ou até imperceptível a todos os olhos, há, para todos esses fãs, o reconhecimento de um trânsito pela “feminilidade” a partir do momento em que o significado do gesto executado possui alguma relação com as cantoras e, portanto, denuncie uma agência, simbolicamente, “feminina” na execução desses atos corporais.

A despeito 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, 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. Lembrando sempre que, ao contrário de Goffman (2002), Butler não crê na existência de uma performance encenada por “atores sociais”, mas num processo de construção performativa, empreendido a partir das relações de poder travadas entre os sujeitos, instituições etc. (Foucault 1998).

Ainda assim, mesmo inexistindo como um conceito teoricamente elaborado em outras épocas, a performatividade de gênero sempre esteve presente em muitos trabalhos antropológicos que se dedicaram a observar os “jeitos” dos corpos como um dado do qual se poderia extrair reflexões acerca de uma realidade social. A etnografia de Landes (2002) é um exemplo “clássico” de como o comportamento corporal pôde ser utilizado, nos anos 1930, como uma fonte de análise para presumir papéis e orientações sexuais no âmbito de interação de homossexuais vinculados ao universo afrorreligioso. Em outro extremo, os homossexuais de Perlongher (2008) demonstravam encontrar na performance de gênero um sinal relevante do capital sexual de prováveis parceiros encontrados no mercado erótico da cidade de São Paulo (SP).

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. A pesquisa de Guimarães (2004) configura-se como outro importante exemplo de como um grupo de homossexuais do Rio de Janeiro (RJ), nos anos 1970, avaliava o “modo” comportamental dos corpos como um atributo relevante para a construção do desejo e da afetividade dos integrantes de suas redes de relações. Em outro trabalho relevante, Peter Fry (1982) observou que a performance dos sujeitos e o papel desempenhado por eles nas relações sexuais poderia servir como ponto de partida para a análise sobre a elaboração e reelaboração de categorias de gênero no contexto brasileiro da homossexualidade masculina.

Em contrapartida, trabalhos mais recentes, desenvolvidos após a formulação da performatividade de gênero como um conceito teoricamente elaborado por Butler (2002), discutem a temática da valorização e reiteração de “masculinidades” e “feminilidades” em contextos de interação homossexual. São exemplos disso a etnografia de Oliveira (2006) – que foca sua atenção de maneira exclusiva na articulação entre a performatividade de gênero e as interações eróticas empreendidas por *gays*, *travestis*, *crossdressers* e “homens” no âmbito de uma boate da periferia do Rio de Janeiro (RJ) – e as reflexões de Braz (2007) – nas quais a “masculinidade” aparece como um elemento crucial no processo constitutivo da figura do “macho” como objeto de desejo em clubes de sexo destinados a homossexuais de São Paulo (SP). Reis (2012), por outro lado, analisa como a performatividade de gênero opera como um dos vários marcadores de diferenciações entre os frequentadores de duas boates destinadas ao público homossexual em Belém (PA).

Este foi apenas um rápido sobrevoo sobre alguns dos muitos trabalhos antropológicos, relativos à homossexualidade, nos quais o “jeito” dos corpos ou, atualmente, a construção performática dos corpos é tida como um elemento importante para a produção de desejos e categorias nativas que circunscrevem os sujeitos em determinados grupos identitários.

No que diz respeito à minha pesquisa, o fato de os sujeitos (com quem interagi) inscreverem gestos “femininos” em seus corpos, torna possível uma analogia à canção de amor – composta por Chico Buarque e Ruy Guerra – intitulada “Tatuagem”. A canção, nos primeiros versos, diz: “Quero ficar no teu corpo feito tatuagem/ que é pra te dar coragem/ pra seguir viagem quando a noite vem...” Sendo assim, associo estes versos com os muitos depoimentos que obtive de meus interlocutores nos quais, para eles, a gesticulação ou o uso de algum atributo “feminino” de suas cantoras favoritas despertava um ânimo diferente para o enfrentamento dos desafios do cotidiano. Isto é, para esses sujeitos, em alguns momentos, ser ou performatizar como a cantora se configura como um ato que os enche de coragem, os faz mais fortes para lidar com questões e situações difíceis do dia a dia.

É neste sentido e a partir deste contexto que considero, metaforicamente, o ato de tatuar-se como a atividade de inscrever gestos no corpo e construir uma performance corporal própria que reitere, negue, desafie ou negocie com as normas de inteligibilidade prescritas aos gêneros. A forma com que essa tatuagem performática é percebida e avaliada nos ambientes de convivência entre os sujeitos é o fator que vai defini-la como um estigma (Goffman 1975) ou um sinal positivador.

Se Foucault (2010) nos convence de que “o corpo também 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: 28-29), estou igualmente convencido de que as performances empreendidas por meus interlocutores, em seus cotidianos, se configuram como ações de resistência às normas restritas de “masculinidade” e “feminilidade”, elaboradas, socialmente, pelas complexas relações de poder que se estabelecem entre os sujeitos. Esse processo performativo ocorre no sentido de promover uma sutil negociação entre os aspectos “femininos” e “masculinos” que são impressos nos corpos, borrando as fronteiras inteligíveis dos gêneros. Mesmo que não seja percebida plenamente pelos olhos alheios, essa gestualidade de meus interlocutores é perpassada por uma consciência de um trânsito pela “feminilidade”, ainda que seus gestos sofram um processo de adaptação e “masculinização” a fim de que se encaixem melhor em seus corpos e em seus objetivos. Sutilmente, essas performances cotidianas contribuem para reelaborar a inteligibilidade e a compreensão dos gêneros em termos performativos.

Referências

- Augé, Marc. 2010. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus.
- Braz, Camilo Albuquerque de. 2007. **Macho versus macho**: um olhar antropológico sobre práticas homoeróticas entre homens em São Paulo. In *Cadernos Pagu* (28), jan/jun: 175-206.
- Brickell, Cris. 2003. **Performativity or performance?** Clarifications in the sociology of gender. In *New Zealand Sociology*. vol. 18 n. 2: 158-178.
- Butler, Judith. 2002. **Cuerpos que importan**: sobre los limites materiales y discursivos del sexo. Tradução de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2010a. **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.
- _____. 2010b. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- DaMatta, Roberto. 1997. **A casa & a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco.
- Foucault, Michel. 1988. **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. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes.
- Fry, Peter. 1982. **Pra inglês ver**: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Goffman, Erving. 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.
- Guimarães, Carmen Dora. 2004. **O homossexual visto por entendidos**. Rio de Janeiro: Garamond.
- Laboissière, Marília. 2007. **Interpretação Musical**. São Paulo: Annablume.
- Landes, Ruth. 2002. **A cidade das mulheres**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Mauss, Marcel. 2003. **As técnicas do corpo**. In *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify:399-422.
- Oliveira, Leandro 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.

Perlongher, Néstor. 2008. **O negócio do michê**: a prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

Prins, Baukje; Meijer, Irene Costera. 2002. **Como os corpos se tornam matéria**: entrevista com Judith Butler. Tradução de Susana Barnéo Funck. In *Estudos Feministas* n. 1, 1º semestre.

Reis, Ramon Pereira 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.