

# ENTRE O ARQUIVO DE ARUANDA E O REPERTÓRIO DO AMOR, A PASSAGEM *QUEER* ATÉ UMA OUTRA BRASILIDADE:

uma análise dos videoclipes das canções “Cavaleiro de Aruanda”, interpretada por Ney Matogrosso, e “Carta de Amor” de Maria Bethânia.

**Marivi Véliz  
Cuba–E.U**

## **Resumo**

A palavra *queer* é importada dos estudos acadêmicos americanos, e pelo mesmo pode ser problemática para a análise de contextos culturais onde a sexualidade e o gênero são constantemente negociados nos processos de sobrevivência. Este parece ser o caso do Brasil, onde as influências da cultura indígena e africana fazem parte de tradições populares. Em certo sentido, estas expressam uma subversão dos binários associados ao sexo ou o gênero. Esta subversão é reproduzida e estetizada pela mídia convencional e independente num diálogo íntimo. Faz parte do que pode ser visto nos videoclipes e nas canções “Cavaleiro de Aruanda”, interpretada por Ney Matogrosso, e “Carta de Amor” de Maria Bethânia.

## **Palavras-chave:**

*Queer*; Gênero; Música Popular Brasileira; Performance; Mídia.

A música popular brasileira é um fenômeno internacional que tem chamado a atenção de grandes audiências desde a segunda metade do século passado. É uma das primeiras aproximações com a cultura do Brasil e atualmente representa uma parte significativa do PIB. Em 2007, o então ministro de cultura, o tropicalista Gilberto Gil, afirmou: “A música brasileira é uma das maiores forças da música mundial e da economia da cultura no Brasil... Temos hoje um mercado interno fortíssimo onde a música brasileira domina 80% do consumo quando nos países latinoamericanos esse percentual não passa de 5%.” (Xeyla online). Este fato está indubitavelmente ligado ao desenvolvimento das tradições festivas e musicais de origem africana, passando por

## *Abstract*

*Queer is a concept imported from American academia, and for that reason it might be problematic to analyze cultural contexts where sexuality and gender are constantly negotiated in the survival process. This seems to be the case in Brazil where the influences of indigenous and African cultures form a fundamental component of the popular traditions. In some way, they can express a subversion of the binaries associated with sexuality and gender. This subversion is reproduced and aestheticized either by independent or mass media as part of an intimate dialogue. This could be seen in the video clips and the lyrics of “Cavaleiro de Aruanda” performed by Ney Matogrosso and “Carta de Amor” written and performed by Maria Bethânia.*

## *Keywords:*

*Transit of artists; circulation of works of art; collections.*

processos de hibridação e misturas, assim como à chegada da televisão e seu papel decisivo para a consolidação de uma forte indústria musical. Também ajudou a criar e alimentar uma cultura do espetáculo bem conectada com o que hoje poderia ser considerado *queer*.

Desde os inícios dos anos setenta, o próprio termo Música Popular Brasileira (MPB)<sup>1</sup> inclui figuras musicais de estilos e repertórios muito diferentes, que ao mesmo tempo podem compartilhar o uso da androginia ou a ruptura de gêneros como parte da mística do palco. Este, por exemplo, poderia ser o caso de Ney Matogrosso (n.1941) e Maria Bethânia (n.1946). Os cantores, relativamente contemporâneos, mas com trajetórias distintas, serão analisados neste trabalho desde a perspectiva de gênero,

tomando em conta os videoclipes de algumas de suas apresentações. Mais à frente, proponho-me analisar o videoclipe da faixa “Cavaleiro de Aruanda”, composta por Tony Osanah em 1972 e interpretada por Ney Matogrosso no show “Inclassificáveis” (2008) - realizado no HSBC de São Paulo e publicado no Youtube - e o videoclipe da canção “Carta de amor” (2012), composta por Bethânia, em parceria musical com Paulo César Pinheiro, gravado no show do mesmo nome no Vivo Rio, Rio de Janeiro (2013) e também publicado no YouTube. É importante mencionar aqui o YouTube como marca de uma conexão entre os meios de comunicação, as indústrias culturais e as redes sociais na atualidade, que também serão comentadas neste texto.

A música “Cavaleiro de Aruanda” foi escrita pelo multi-instrumentista argentino Tony Osanah, que naquela época não tinha contato algum com a umbanda ou as religiões afro-brasileiras. Foi gravada por Ronnie Von um ano depois, seu parceiro naquele momento, e teve um sucesso imediato. Vendeu dois milhões de cópias e foi adotada como hino da umbanda. Tornou-se um canto a Oxóssi e foi muito cantada desde então, embora não tenha sido incorporada ao repertório de Ney Matogrosso até 2008. Poderia não ser considerada como parte do repertório *queer* do cantor, se não fosse pela performance que acompanhou sua interpretação. Este é o ponto de maior interesse para a minha análise: se comparado à controversa “Homem com H” (1981) ou “Calúnias (Telma eu não sou gayi)” (1983), “Cavaleiro de Aruanda” semanticamente não aporta nada ao universo *queer*, não fosse a interpretação de Ney, que a transforma, chamando a atenção também para o entendimento da sexualidade dentro das religiões afro-brasileiras ou de origem africana em geral.

Ney Matogrosso é filho de pai militar, mas morou sempre como um cigano. Aos 17 anos deixou sua casa para ingressar na Aeronáutica. Chegou ao Rio de Janeiro em 1966, com a intenção de ser ator, enquanto sobrevivia do artesanato de couro. Em 1971 mudou-se para São Paulo, para ser voz do grupo “Secos e Molhados”, que estreou profissionalmente em 1973. O grupo de rock-MPB lançou dois discos e logo se desintegrou. Todos os integrantes apresentavam-se com o rosto coberto, embora a maquiagem e a androginia de

Ney fossem destaques desde o primeiro momento. Sua rara voz de contratenor seria um ponto de inflexão adicional. Ney canta como se fosse um *castrati*, fazendo uso magistral dos sons agudos de seu falsete. É assim como a mistura entre voz e performance cênica constituem-se plataforma de lançamento deste cantor, que em 1975 lança sua carreira só com sucesso. Nota-se que Ney transita do artesanato à concepção cênica, à interpretação e finalmente à atuação, que foi seu objetivo inicial. É interessante seguir este percurso, já que dá conta de uma dimensão plástica muito particular que ele põe em cena, assim como das conexões inerentes ao mundo da música, o espetáculo e das indústrias culturais em geral.

Na interpretação de “Cavaleiro da Aruanda” por Ney Matogrosso, os tambores soam como se chamassem um rito. Ele começa: um plano meio longo mostra seu corpo intensamente iluminado pela luz do palco. Está totalmente fantasiado: uma pele de brilho amarelo o envolve e um saiote de couro cobre suas pernas. Enquanto a câmara faz zoom nos seus genitais, ele abre sua saia, fazendo leves movimentos. Tira os colares. Tira lentamente uma tanga quase mimetizada na sua estranha pele. Fica com ela entre as mãos, a leva à boca e a passa sensualmente por seu pescoço. Os tambores repicam, enquanto uma voz de fundo soma-se ao completo cântico ritual. Ney continua o ato de tirar o que parece ser a sua própria pele. Revela agora uma outra mais natural, adornada de pinturas-tatuagens geométricas. Ele posa, é um animal sedutor que premedita todos seus movimentos. Joga com o chão, faz uso de todas as extremidades de seu corpo. Constrói e desconstrói o que significa ser um homem ereto. Pega agora uma tanga de lentejoulas prateadas, a veste e exhibe fazendo uso também de sua forma física esbelta. Coloca novos colares e o saiote. Pega o microfone e vai para o centro de palco, eleva as mãos e dança ritmicamente batendo suas coxas. Começa a cantar.

A imagem é feita toda por uma única câmara. É granulada, mas deixa ver as constantes mudanças de luz. Ney dança e estica a parte introdutória da letra. Pula e continua no estilo de seu modo dançarino. Passaram-se quase quatro minutos de performance antes da canção começar. A dança continua, embora o foco da atenção agora seja a voz interpretativa.

Os movimentos do corpo adquirem voz, palavra e, dessa forma, a performance se completa. A câmara se abre ao plano geral, que vai e volta bruscamente (zoom in - out). O videoclipe que registra esta canção no YouTube não é profissional; parece o registro feito por um espectador, usando seu smartphone. Este elemento será levado em conta mais adiante neste texto, dentro da estética *queer* e sua relação com o consumo de imagens atual.

Nos minutos iniciais anteriormente descritos, Ney Matogrosso é, sobretudo um animal sexual. No palco seu corpo subtrai-se de toda a construção social, e um corpo muito sexual enquanto o primeiro que o olho vê, para onde a gestualidade de seu corpo e câmara de vídeo aponta, é seu pênis. Embora seja este o órgão genital masculino, o que seu corpo traduz não busca ser masculino, não está relacionado com os padrões de força e virilidade associados ao masculino. Poderia ser feminino dentro da lógica dos binários de gênero, mas é uma feminilidade que revela como é bem masculina a invenção do feminino, tendo em vista que Ney não utiliza precisamente uma mulher como modelo. No videoclipe “Cavaleiro de Aruanda”, ele aponta a uma feminilidade que nasce de seu pênis e de suas peles travestidas.

Na entrevista que o ativista e jornalista gay Jean Le Bitoux deu a Michael Foucault, publicada com o título “The Gay Science” em 2011, ele diz:

One can also see, in advertising or fashion, the extent to which femininity is an invention of man for man via woman as object. [sic] In the end, there is no longer a feminine except as transvestite. This is borne out by the fascination certain men have when, through the demystifying gestures of the transvestite, they discover the ruses of what they thought to be pure femininity. It is, as it were, the projection outside themselves of a phantasm whose object has change. (397; grifo meu)

O que Le Bitoux aponta aqui, no âmbito da publicidade (advertising) e a moda (fashion), é extensivo também ao palco, à análise do corpo do performer Ney Matogrosso. João Trevisan, no livro *Perverts in Paradise*, argumenta “His importance in changing habits in Brazil can only be compared with the power of television imposed by fashions” (120). Porém o que se torna extraordinário no caso de Matogrosso é o modo como ele aprofunda no ato do travestismo,

excluindo a mulher ou a feminilidade que ela representa enquanto objeto de reprodução. Em vez de jogar com um gênero ou outro, ele joga com o próprio travestismo. O travestismo do “Cavaleiro de Aruanda” é anterior à construção cultural de gênero; é animal e ritual, totêmico.

No livro “La Simulación” (1986), o escritor cubano e crítico literário, Severo Sarduy refere-se à mimese, metamorfose, camuflagem, anamorfose, o *Trompe-l’oeil*, maquiagem e travestismo (sexual?) como categorias próprias da simulação. Para explicar essa teoria, cria pequenas histórias literárias ou reflete geralmente tomando como exemplo o corpo de travestis. Embora Sarduy refira-se ao corpo de homens travestis que se identificam com o sexo feminino, afirma que o travesti não imita as mulheres (13), mas a sua finalidade é a própria simulação. Mais que a feminilidade no corpo de travestis, Sarduy e Matogrosso estão interessados nas pulsões ilimitadas da metamorfose, que tem um vasto repertório no reino animal, chegando à arte pela mimese, como expressões da simulação e do travestismo. Este é um espaço de repetição e de dissolução dos opostos nas antípodas do mundo moderno.

Sarduy cita o catálogo *Adaptive Coloration in Animals*, de Hugh B., para mencionar a mímica aterrorizante de certos insetos (14-15), conectando o cromatismo animal ao que chama de autoplástica e cosmética travesti. Lembra ainda que, para gregos, cosmética era uma palavra derivada do cosmos. Autoplástica e cosmética são dois elementos-chave na performance de “Cavaleiro de Aruanda” e o desempenho cênico de Ney Matogrosso em geral. A fantasia de Ney em “Cavaleiro de Aruanda” o transveste como um índio muito ornamentado, que por sua vez joga publicamente com o ato de se vestir e se adornar, simulando uma nudez que nunca chega, mas sempre se simula, e assim ela é fixada. Os efeitos de cor de luz sobre o seu corpo e os sons tribais da percussão ajudam a intensificação do jogo de ficar nu. Todos são elementos que ele usa em seu ato de representação. Em uma entrevista com Ney, publicada no jornal *Lampião da Esquina* em 1979, o entrevistador (Alceste) comenta que, para ele, depois de *Secos e Molhados*, seu trabalho foi rapidamente aceito:

Alceste: Eu penso que é porque você dava um padrão de fantasia à coisa. Você vê, o fato de Caetano Veloso rebolar no teatro Municipal causou muito mais espanto...

Ney: Ou o fato de ele usar batom. Porque eu lá conversei com Caetano sobre isso uma vez; ele me disse que usava batom para agredir, e eu uso batom porque acho bonita uma boca pintada. Quer dizer, são duas formas de usar batom.

Alceste: Pois é, é um negócio mesmo no nível da fantasia. Quando Caetano usou batom, ele queria agredir o nível da realidade; já a sua agressão é no nível da fantasia.

Ney: É isso aí. Porque eu tenho uma noção de palco muito forte. Então, se uso batom e pinto o olho é porque sei que no palco, sob determinada luz, um olho e uma boca pintado fazem o efeito que eu procuro. (5)

Na representação de Ney de Oxóssi, em “Cavaleiro de Aruanda”, convergem quase todos os elementos mencionados por Sarduy. A borboleta adota a cor da folha, entenda-se o animal cromático que usa a camuflagem e a metamorfose. Não pode mudar seus órgãos, mas sim pode mudar a aparência do seu corpo. Assim atua, move-se, protege-se e ataca. Enquanto isso, o modelo de Ney, seja lá o que ele quiser copiar, não é necessariamente humano, nem tem gênero, pertence à natureza, ao reino de vida. Isto é o que Ney Matogrosso imita, fazendo uso dos dispositivos culturais e tecnológicos que ele tem. É através do uso de tais dispositivos que ele chega ao barroco, o *Trompe-l’oeil*, a plástica ou cosmética; todos são recursos de artes visuais usados para transformar a conceituação da imagem em momentos históricos diferentes. Ney os leva ao palco, à dimensão panóptica do olho do observador, à câmera profissional e dos amadores. Ney explora a simulação multiplicada na era digital de reprodução de imagem, e Oxóssi, o cavaleiro, dialoga com a simulação de tempos ancestrais.

Além da performatividade visual, a letra de “Cavaleiro de Aruanda”, com Oxóssi, lembra a África, num sistema de crenças em que muitas vezes os deuses não têm só um gênero. O homem ou a mulher são animas da natureza, posteriormente, ressignificados pelo impacto da modernidade colonial. Diz a letra:

Ô lua Branca lê uê  
Ô lua Branca lê uá

Quem é o Cavaleiro  
Que vem de Aruanda  
É Oxóssi em seu cavalo  
Com seu chapéu de banda

Ele é filho do verde  
Ele é filho da mata  
Saravá, nossa senhora  
A sua flecha mata

Vem de Aruanda uê  
Vem de Aruanda uá  
Vem de Aruanda uê  
Vem de Aruanda uá  
Vem de Aruanda uê  
Vem de Aruanda auê!

Quem é este cacique  
glorioso e guerreiro  
montado em seu cavalo  
desce no meu terreiro

Ele é filho do rei  
Ele é filho da mata  
Saravá, nossa senhora  
A sua flecha mata

Vem de Aruanda uê  
Vem de Aruanda uá  
Vem de Aruanda uê  
Vem de Aruanda uá  
Vem de Aruanda uê  
Vem de Aruanda auê!

Ô lua Branca lê uê

Quem é o Cavaleiro  
Que vem de Aruanda  
É Oxóssi em seu cavalo  
Com seu chapéu de banda

Quem é o cavaleiro  
Que vem de Aruanda  
É Oxóssi em seu cavalo  
Com seu chapéu de banda

Galo cantou  
tá chegando a hora  
Oxalá tá me chamando  
caçador já vai embora

Galo cantou  
tá chegando a hora  
Oxalá tá me chamando  
caçador já vai embora

Ô lua Branca lê uê  
Ô lua Branca lê uá

Oxóssi é uma divindade esquecida hoje na África, mas bem viva no inconsciente coletivo afro-religioso do Brasil e de Cuba, principalmente. Embora sua origem seja iorubá, adota um

papel importante como entidade sincrética, sobretudo na Umbanda, onde sob influência do espiritismo europeu de Alan Kardec<sup>2</sup>, as divindades religiosas africanas que chegaram com a escravidão e a dos índios nativos alçaram um mesmo plano espiritual, conformando um mapa cognitivo espiritual de forças naturais que se expressam especialmente no espaço de mistura brasileiro. Oxóssi é a entidade do mato, da floresta, é um caçador, o dono da terra, pois na África o caçador encontrava o lugar ideal para habitar. Aparentemente foi rei de Ketu, uma cidade destruída no século XVII, onde os habitantes foram escravizados e vendidos no Brasil e nas Antilhas. O tráfico de escravos dos portugueses até o Brasil teve como porto importante Aruanda (São Paulo de Luanda) nos séculos XVI e XII, assim que pôde ser que o rei fora levado ali. Em todo caso, isso não é relevante, o mais importante é como Aruanda passa a ser um espaço utópico, de liberdade, de transição entre uma terra e outra, entre sistemas epistemologicamente diferentes. Isto dentro do sistema religioso da Umbanda é justamente adotado como espaço de transição entre o físico e o espiritual, um momento de revelação e iluminação. Na interpretação de Ney Matogrosso, ele é Oxóssi e o cavaleiro de Aruanda, a força das folhas, da natureza, o portador da luz e da divindade. Além disso, ele chega montado em seu cavalo; sua flecha mata, é guerreiro que desce no terreiro. Ele traz autoridade e luz, e vai embora, no momento em que uma autoridade maior chama: Oxalá, considerado o criador de mundo.

Ney representa o papel de Oxóssi desde que sua interpretação de “Cavaleiro da Araunda” começa. Ainda que na maioria das histórias ligadas a Oxóssi ele seja visto como uma figura masculina, há dois elementos que desidentificam<sup>3</sup> a sua interpretação dentro do marco de representações patriarcais e machistas. Estes dois elementos são sua voz aguda e o sincretismo de Oxóssi com o santo católico São Sebastião, uma das primeiras figuras adotadas pelas comunidades homossexuais masculinas como ícone.

A voz de contratenor é um som em geral entendido como vibração feminina só porque é um timbre muito agudo. Mas é um alcance vocal masculino que se desenvolve pela substituição

dos *castrati* nas óperas. Ney pode estendê-la mediante a técnica do falsete quase até o soprano, a voz mais aguda e feminina. As possibilidades vocais de sua voz, além do próprio espetáculo, fazem dele uma figura única, assim como têm contribuído para identificá-lo com a imagem da androginia e dualidade harmônica entre os gêneros. Mas pode a voz como vibração existencial, única e particular, satisfazer as demandas da construção social de gênero?

Perto da voz de Ney na interpretação de “Cavaleiro de Aruanda” está a sonoridade do português brasileiro e suas possibilidades vocais em termos musicais/sonoros. Aqui ele usa especialmente estas vogais desde o começo, repetindo, quase como se fosse um outro instrumento, “O lua branca uê/O lua branca uâ”, ou no refrão “Vem de Aruanda uê/Vem de Aruanda uá/Vem de Aruanda uê/Vem de Aruanda uá/Vem de Aruanda uê/Vem de Aruanda auê!”. O cantor e compositor brasileiro Lenine comenta este tipo de musicalidade no documentário *Palavra (En)cantada* (2014). Depois de comentar o quanto as suas viagens servem para ampliar e conhecer o mundo, diz:

Eu venho confirmando isso a cada vez que eu saio. Um tipo de relevo que a língua brasileira, a portuguesa-brasileira tem e que adquiriu. Isso realmente é muito ímpar. Não só pelos tempos das palavras, o oxítono, o paroxítono e o proparoxítono - portanto, as palavras podem ser *padandâ*, *padanda* ou *pânpada*. Só essas possibilidades rítmicas são incríveis. Além disso, a gente inventou umas duas outras vogais. A gente tem o *a*, tem o *ê* (fechado) e o *é* (aberto), a gente tem o *i*, o *ô* (fechado) o *ó* aberto e o *u*. São sete sons de vogais. Isso também é maravilhoso! Além disso, tem a coisa dos nasais. Toda vez que eu ouço um *inh*, um *enh*, um *ã*, é de partir o coração; acho muito bonito. (0.51.57)

A voz de Matogrosso, os recursos vocais e a letra da canção enfatizam o aspecto espiritual e ritual da performance, mas também o relacionam com a flexibilidade sonora do português brasileiro, a ópera-rock e algumas práticas do primitivismo contemporâneo<sup>4</sup>. A vocalização de Ney Matogrosso é uma viagem além do tempo.

Outro elemento quase imperceptível, mas simbolicamente bem importante dentro do deslizamento cênico de Oxóssi-Ney Matogrosso no palco, é sua relação com São Sebastião.

No repertório católico-cristão, este santo é representado como jovem, quase seminu, penetrado pelas flechas e com uma expressão de dor e prazer no rosto. Essa expressão fez que ele fosse adotado como uma imagem do homoerotismo masculino. É assim que a recepção do “Cavaleiro da Aruanda” de Matogrosso, além dos elementos nativos, afro-religiosos e sincréticos que dominam a cena, tem também um nível simbólico não evidente, diretamente relacionado à cultura homossexual dentro do contexto católico brasileiro. Em algum nível de significação, o “Cavaleiro de Aruanda” também é parte do repertório *queer* de cultura moderna, mesmo seja como mártir cristão, como um São Sebastião dos artistas franceses Pierre e Gilles nos anos oitenta<sup>5</sup>, como Oxóssi ou como o cavaleiro da Aruanda. Todas são representações possíveis no repertório da cultura popular brasileira.

O repertório é tudo aquilo que vive na tradição oral, nos cantos, a memória, os ritos, os processos de transe e cura, os costumes ancestrais ainda não totalmente coisificados pelo capitalismo. No livro *The Archive and the Repertoire* (2003), Diana Taylor diz que o repertório junto ao arquivo se constitui como um processo cultural de diálogo que permite compreender as artes performáticas nas Américas. O arquivo seria aquilo que conserva o conhecimento classificado, ordenado, a história, a ciência. O ato performático é aquilo que os unifica efemeramente, embora hoje os meios de reprodução da imagem os fixem contribuindo simultaneamente para incluir ambos. Disso também dá conta a interpretação de Ney Matogrosso de “Cavaleiro de Aruanda”. A letra mostra uma trama de crenças religiosas sincréticas muito vivas, longe do sistema de organização moderno, enquanto a performance corporal da artista integra por excelência um tipo de memória pré-histórica com a mais moderna tecnologia. A plasticidade que brota de seu corpo (autoplasticidade) e suas fantasias são também fruto da tecnologia, de uma cultura do carnaval e fantasias, de uma história de arte nacional e uma tradição organizada na MPB e nas indústrias culturais relacionadas a ela. A Música Popular Brasileira é um amplo repertório vivo que se recicla e também um arquivo da

indústria fonográfica, a rádio, a televisão e as origens das indústrias culturais e de reprodução das imagens. Dentro desse sistema, o diálogo é quase infinito, ao mesmo tempo em que cria um sentido de comunidade nacional paralelo. Frederick Moehn, em um trabalho que faz parte da coletânea *Brazilian Popular Music and Citizenship* (2011), publicado com o título “We Live Daily in Two Countries”, afirma:

Because music is so closely associated with national identity in Brazil, it enjoys special currency as a mediator between different social classes and spaces on the one hand, and between the state and civil society on the other. I see discourses about music and practices associated with making, consuming and even legislating music as framing a “third Brazil” between the two Brazils. This “space in between” bears comparison with what Josh Kun calls *audiotopias*, or the “spaces that music helps us to imagine” and in which one can take “refuge”. The psychologist Maria Rita Kehl, for example, writes of having “dual citizenship”: one in the Brazil “of widespread injustices and futile struggles”; the other in the country of popular song, “where all Brazilians have the right to exile when real life becomes too insipid” (110).

Levando em conta as ideias de Taylor sobre a performance como um ato que percorre o arquivo e o repertório, e as de Moehn sobre a MPB como um terceiro país, ou uma *audiotopia*, poderíamos dizer que na MPB o que é arquivo e o que é repertório estão bem próximos, quase indizivelmente ligados, e que na performance há entre eles uma ideia de nação, de brasilidade fomentada hoje pelas indústrias culturais e a mídia. Isto se acentua com o impacto da era da reprodução digital das imagens, as redes sociais e os usuários de *smartphones* fazendo vídeos que são publicados no Facebook ou YouTube - caso do “Cavaleiro de Aruanda” no show “Inclassificáveis”. Este último ponto também fomenta um tipo de *audiotopia* transnacional, uma brasilidade midiática e um sentido de nacionalidade alienado do sistema de Justiça, mas não do universo de desedificações *queer*.

Outras possibilidades dentro das indústrias culturais e a mídia, na lógica da economia criativa e da cultura como empreendimento comercial, também se relacionam ao contexto mencionado anteriormente. Um exemplo é a gravadora Biscoito Fino, com a qual Maria Bethânia trabalha desde 2001. O fato de se

desligar de uma gravadora comercial e começar seu trabalho com uma gravadora independente devolveu liberdades criativas à cantora. Segundo Gene de Souza, brasileiro, produtor e diretor de desenvolvimento da *Rythym Foundation* em Miami<sup>6</sup>, a etapa que inicia a cantora com Biscoito Fino permitiu-lhe níveis criativos muito parecidos aos da fase inicial de sua carreira. É parte deste processo a letra da faixa “Carta de amor”, o primeiro poema completamente seu gravado no álbum.

O videoclipe desta canção, considerado para a análise deste trabalho, é uma cópia extraída do DVD original e publicado no Youtube um ano depois (2013). Neste uma tela preta abre o vídeo e apenas segundos depois a voz da cantora se inicia. Uma luz ilumina apenas Maria Bethânia, enquanto que, no fundo escuro, um som único, percutido, repica por detrás da voz dela. É um primeiro plano longo, que se dissolve em trinta segundos para formar um plano geral. Volta ao primeiro plano e, daí, novamente ao geral, enquanto alterna algum plano médio geral. A cena, a instrumentação e a sequência de imagens que reproduzem “Carta de amor” são muito simples. Só há luz e escuridão, percussão e cordas e a voz-corpo de Maria Bethânia no centro do palco.

Desde uma perspectiva visual é muito difícil fazer uma análise de gênero porque a performance corporal e os movimentos da cantora são mínimos. Seu vestuário lembra o jeito das mulheres do candomblé baiano pela saia ampla e as pulseiras nas mãos. Mas essa imagem é uma associação do contexto afro-religioso e algo que não se ativa na cena que a gente vê. Lá Bethânia é, sobretudo, uma voz que têm força maior como instrumento. Aqui volta o questionamento feito anteriormente sobre se a voz poder cumprir as demandas de gênero.

No documentário *Música é perfume* (2008), dedicado à cantora, sua mãe, Dona Canô, diz o seguinte: “Ela gostava muito de cantar. Tudo o que eu cantava ela aprendia, gostava e repetia, mas a voz dela sempre foi essa voz grave e, no colégio, nos concertos da escola, ela não cantava, porque a voz dela era feia. Ela só fazia representar” (25’30”). Maria Bethânia tem uma voz grossa, de contralto, um tipo de voz feminina baixa e pesada - e também a mais rara. Neste

sentido, ela e Matogrosso constituem dois tipos de vozes excepcionais e opostas. Ele é um homem com uma voz aguda, enquanto ela é uma mulher de voz grave. O que é raro (*queer?*) é que aguda seja uma característica de um corpo comandado a cumprir uma função masculina e grave seja uma característica de um corpo comandado a cumprir uma função feminina, segundo uma construção social, que tomando em conta este exemplo, poderíamos dizer se naturaliza. Nesse sentido, embora seja a voz classificada também pelos binários de gênero, o que não é possível é analisar a performance de gênero seguindo os registros da voz, e isso também poderia dar conta de como até na voz as construções sociais se manifestam.

No ensaio “Undoing Gender”, escrito por Francine Deutsch para a revista “Gender and Society” (2007), ela indaga as origens da teoria do gênero como algo que é continuamente feito (*performed*) e nos usos dessa teoria no âmbito acadêmico. Deutsch afirma que os autores Candance West e Don Zimmerman publicaram no primeiro número de “Gender and Society” (1987) o ensaio “Doing Gender”, onde eles escrevem “Gender is not something that we are, but something that we do” (107). A seguir, ela explica quanto à teoria “Doing Gender” (fazer o gênero) serviu o âmbito das pesquisas focadas nas relações de trabalho e reforçou certos convencionalismos de gênero. Embora à ideia de *doing gender*, Butler adiciona no ano 2004: “Gender is the mechanism by which notions of masculine and feminine are produced and naturalized, but gender might be very well the apparatus by such terms are deconstructed and denaturalized.” (42). Desconstruir e desnaturalizar os gêneros é o que Maria Bethânia faz usando seu registro de contralto apenas como um ponto de partida para logo percorrer todos os registros vocais possíveis. De fato, os críticos de suas experimentações voco-sonoro-poéticas, dizem que desafina<sup>7</sup>, coisa que lembra as origens do samba e sua relação com a canção de João Gilberto, “Desafinado” (1958). Este é um contexto similar de discussão, onde se interpreta a arte e a música popular dentro de uma norma ou técnica canônica europeia para assim desacreditá-la.

Na interpretação de “Carta de Amor”, e na maioria dos espetáculos minimalistas onde Maria

Bethânia declama, ela passa de sons graves a agudos. De fato, “Carta de Amor” também tem outra versão em que ela começa cantando em falsete. É assim que o uso profissional da voz, embora leve em conta normativas dos binários de gênero, pouco controla sua performance. A voz é a expressão mais invisível e irracional da existência e, sobretudo, quando é usada no canto, desfaz o gênero. A voz de Maria Bethânia é um espetáculo, é uma performance em que a voz e a língua estão profundamente conectadas. Em “Carta de Amor”, a palavra vai –semântica e sonoramente – construindo tempos, ritmos poucos codificados como sistemas comunicativos ou sociais. Por isso, em algum sentido, é um canto espiritual profundamente íntimo, de religião sem igreja. A letra de “Carta de Amor” é o seguinte:

Eu tenho Zumbi, Besouro, o chefe dos tupis,  
Sou tupinambá, tenho os erês, caboclo boiadeiro,  
Mãos de cura, morubichabas, cocares,  
zarabatanas, curares, flechas e altares.  
À velocidade da luz, o escuro da mata escura, o  
breu o silêncio a espera.  
Eu tenho Jesus, Maria e José, e todos os pajés  
em minha companhia,  
O Menino Deus brinca e dorme nos meus sonhos,  
o poeta me contou.

Não mexe comigo, que eu não ando só,  
Eu não ando só, que eu não ando só.  
Não mexe não! (2x)

Não misturo, não me dobro.  
A rainha do mar anda de mãos dadas comigo,  
Me ensina o baile das ondas e canta, canta, canta  
pra mim.  
É do ouro de Oxum que é feita a armadura que  
cobre meu corpo,  
Garante meu sangue, minha garganta.  
O veneno do mal não acha passagem  
E em meu coração Maria acende sua luz e me  
aponta o Caminho.  
Me sumo no vento, cavalgo no raio de lansã, giro  
o mundo, viro, reviro.  
Tô no recôncavo, tô em Fez.  
Voo entre as estrelas, brinco de ser uma, traço o  
cruzeiro do sul com a tocha da fogueira de João  
menino, rezo com as três Marias, vou além, me  
recolho no esplendor das nebulosas, descanso  
nos vales, montanhas, durmo na forja de Ogum,  
mergulho no calor da lava dos vulcões, corpo  
vivo de Xangô.

Não ando no breu, nem ando na treva  
Não ando no breu, nem ando na treva  
É por onde eu vou, que o santo me leva  
É por onde eu vou, que o santo me leva

Não ando no breu, nem ando na treva  
Não ando no breu, nem ando na treva  
É por onde eu vou, que o santo me leva  
É por onde eu vou, que o santo me leva

Medo não me alcança.  
No deserto me acho, faço cobra morder o rabo,  
escorpião virar pirilampo.  
Meus pés recebem bálsamos, unguentos suaves  
das mãos de Maria  
Irmã de Marta e Lázaro, no Oásis de Bethânia.  
Pensou que eu ando só? Atente ao tempo. Não  
começa, não termina, é nunca é sempre.  
É tempo de reparar na balança de nobre cobre  
que o rei equilibra, fulmina o injusto e deixa nua  
a Justiça.

Eu não provo do teu fel, não piso no teu chão,  
E pra onde você for, não leva o meu nome não  
E pra onde você for, não leva o meu nome não  
(2x)

Onde vai valente?  
Você secou, seus olhos insones secaram, não  
veem brotar a relva que cresce livre e verde  
longe da tua cegueira.  
Teus ouvidos se fecharam à todo som, qualquer  
música, nem o bem, nem o mal, pensam em ti,  
ninguém te escolhe.  
Você pisa na terra mas não sente, apenas pisa.  
Apenas vaga sobre o planeta, e já nem ouve as  
teclas do teu piano.  
Você está tão mirrado que nem o diabo te  
ambiciona, não tem alma.  
Você é o oco, do oco, do oco, do sem fim do  
mundo.

O que é teu já tá guardado.  
Não sou eu quem vou lhe dar,  
Não sou eu quem vou lhe dar,  
Não sou eu quem vou lhe dar.(2x)

Eu posso engolir você, só pra cuspir depois.  
Minha fome é matéria que você não alcança.  
Desde o leite do peito de minha mãe, até o sem  
fim dos versos, versos, versos, que brotam do  
poeta em toda poesia sob a luz da lua que deita  
na palma da inspiração de Caymmi.

Quando choro, se choro, é regar o capim que  
alimenta a vida, chorando eu refaço as nascentes  
que você secou.  
Se desejo, o meu desejo faz subir marés de sal e  
sortilégio.  
Eu ando de cara pra o vento na chuva, e quero  
me molhar.  
O terço de Fátima e o cordão de Gandhi, cruzam  
o meu peito.  
Sou como a haste fina, que qualquer brisa verga,  
nenhuma espada corta.

Não mexe comigo, que eu não ando só  
Eu não ando só, que eu não ando só (2x)  
Não mexe comigo!



A estrutura da letra de “Carta de Amor” está composta pela tensão de um “Eu” (maiúscula intencionada) que fala a um “você”. Esse “Eu” fala usando, principalmente, três tipos de substantivos, o principal conecta diretamente com os antepassados, nomeia o universo indígena cristão-católico ou afrobrasileiro: zumbi, tupis, erês, caboclos, cocares, pajés, flechas, Jesus, Maria, José, Rainha do Mar (Iemanjá), Oxum, Iansã, João Menino, Fátima, Oxum, Xangô, santo. Logo podemos identificar outros dois grupos, os substantivos que se referem ao corpo: sangue, garganta, coração, cara, peito, ouvidos, olhos, corpo; e os que se referem à matéria do universo: deserto, terra, chão, cobre, ouro, chuva, sal, vento, capim, vulcões, treva. Há adjetivos significativos, como escuro, breu, mal em oposição à luz, sonhos, espera. A análise poderia ser mais ampla, mas até aqui já permite ver a trajetória de uma voz que mediante o canto transita ao encontro de sua força. Isso se faz possível nomeando, apoiando-se na reiteração dos substantivos e transformando os níveis de significação mediante formas verbais: brinco, aponto, mergulho, canto. A forma verbal mais importante, a que paralisa, é obviamente uma negação: não mexe (comigo). O canto e a letra de “Carta de amor” são outra viagem simbólica a Aruanda, ao lugar fora do raciocínio que está ligado ao nascimento em Salvador da Bahia da cantora.

Maria Bethânia nasceu no povoado de Santo Amaro da Purificação, em Salvador da Bahia, rodeada do mundo do canto e as tradições sincréticas brasileiras. Foi através da atuação que chegou ao canto em 1965, e teve sucesso imediato. Quase toda sua carreira é centrada no canto, embora nos últimos anos também escreva. Tudo o que ela faz não escapa nunca de seu lugar de origem. Bahia, a Roma Negra, é o epicentro de sua língua, seu som, e sua visão cósmica do mundo.

Idelber Avelar e Christopher Dunn, no ensaio “Music as Practice of Citizenship in Brazil” (2011) referem-se a Salvador da Bahia na relação com o nordeste brasileiro e o que culturalmente representa:

“Within the region defined as northeast, the state of Bahia –and specially its capital city, Salvador– has been particularly prominent in the national imaginary, primarily due to Afro–brazilian sacred and secular cultural practices. In the 1930 and 1940, the singer–songwriter Dorival Caymmi enjoyed national acclaim and success with his utopian songs about Salvador that described

the city as a place of magic and sensuality removed from the stressful process of industrial modernization taking place in the major cities of the center–south” (23)

Caymmi, Bahia e as práticas sagradas e religiosas afro-brasileiras são o mapa cognitivo de Maria Bethânia. De fato, ela é uma adepta ao candomblé. Mas, se bem ela canta desde esse lugar geográfico e de sincretismo cultural e religioso, fora da modernização, representado pela Bahia, ela canta para o mundo moderno, ela é um produto moderno. Não seria quem é sem as indústrias culturais e a mídia. As indústrias culturais fazem das tradições e da cultura popular um produto de consumo, que é reproduzido e desejado mediante a circulação de imagens, essa é a função da mídia. Mas já na era global e digital como podem ser lidas? De cara à mídia convencional, comandada pela mídia americana, e as redes sociais, qual estética representam Ney Matogrosso e Maria Bethânia? É *queer* a resposta?

A mídia convencional e as redes sociais são dois fenômenos diferentes, mas não totalmente exclusivos. Hoje, um e outro se retroalimentam, assim o mostram os vídeos analisados ao longo deste trabalho. Os produtos comerciais vão às redes sociais (o vídeo de Maria Bethânia) e os vídeos feitos por *smartphones* ou não profissionalmente também vão às redes sociais (o vídeo de Ney Matogrosso) e podem potencialmente viajar até a mídia mais convencional. Hoje o tráfico de imagens e vídeos é grande, rápido, paradoxalmente imperceptível, e intenso. No meio desse tráfico, o que distingue estes cantores nas performances de “Cavaleiro de Aruanda” e “Carta de Amor” são suas recriações de estéticas ancestrais e rituais, seus cantos–invocações dentro do sistema religioso afrobrasileiro, a singularidade de suas vozes (Ney contrateno e Bethânia contralto), e a plasticidade visual e vocal com que fazem e desfazem os binários de gênero. Esses elementos são suficientes para definir uma estética *queer*, pois não são heteronormativos ou homonormativos e mostram uma resistência do corpo e da cultura contra os sistemas de poder e classificação hegemônicos (o show de Ney tem o nome de “Inclassificáveis”). É assim que as interpretações e representações

de Ney Matogrosso e Maria Bethânia de “Cavaleiro de Aruanda” e “Carta de Amor” podem ser entendidas como produtos de uma modernidade *queer* e além do nacionalismo e a brasilidade. Apesar do *ianquismo* da palavra *queer*, ela contém uma estratégia de formação e identificação das comunidades contraculturais transnacionais. “Queer is not an essential identity” (Sullivan 44). É aquilo que é raro, excêntrico e fluido, oposto às binaridades da sexualidade e o gênero. O *queer* é interseccional e provavelmente no Brasil tem origem nas desidentificações próprias que aportam às culturas afro-brasileiras e indígenas ao contexto nacional, e na apropriação e reprodução que fazem destas as indústrias culturais e a mídia na busca de um produto local excêntrico.

## NOTAS

01. Christopher Dunn menciona que o termo MPB começou a ser utilizado por artistas e críticos no ano 1965–66 para se referir a um estilo acústico particular da música popular moderna (18). McGowan e Pessanha apontam que, a partir dos anos setenta, os artistas com carreiras dentro e fora do Brasil, que misturavam sons e fontes ecléticas, foram considerados como parte da MPB. (14).

02. Allan Kardec (1804–1869) foi o nome que o escritor e educador francês Hippolyte Léon Denizard Rivail utilizou para assinar seus livros. Dedicou-se a estudar o espiritismo e a teoria da transmigração das almas, em que reconhece todas as formas de vida além da humana, a qual entende como uma consequência evolutiva. Seu pensamento filosófico espiritual teve uma grande influência na Europa e na América.

03. José Muñoz argumenta que a desidentificação é um processo mediante o qual principalmente os sujeitos subalternos, especificamente *queers*, reciclam e repensam significados codificados, dando poder a suas identidades e aos processos de identificação mediante os quais eles se reconhecem e validam.

04. Musafar, Fakir criou a expressão *Modern Primitivism* em 1979, na Primeira Convenção Internacional de Tatuagem em Reno, Nevada US. O primitivismo moderno refere-se às práticas de

alterações e automutilações do corpo para liberá-lo da cultura ocidental. “Body Play: State of Grace or Sickness?” in *Bodies Under Siege: Self-mutilation and Body Modification in Culture and Psychiatry*, A. R. Favazza, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 325–34

05. Pierre e Gilles são um casal de pintor e fotógrafo gay. Desde meados dos anos setenta começaram a expor seus trabalhos sobre a cultura gay. Nos anos oitenta levaram este tema até a mitologia e a religião. A imagem criada por eles de São Sebastião converteu-se num ícone.

06. A *Rythym Foundation* está orientada a trazer músicos de todas as partes do mundo ao sul da Flórida, nos Estados Unidos. Existe desde 1998 e é responsável pela maioria das apresentações não comerciais nessa área. Em 2011 produziu um show de Maria Bethânia no Jackie Glason Theater, em Miami.

07. Ver <http://www.mariabethania.com/mlp.php?ID=153>.

## REFERÊNCIAS

AVELAR, Idelber; DUNN, Christopher (Ed.). **Brazilian Popular Music and Citizenship**. Durham: Duke Press University, 2011. Print.

BUTLER, Judith. **Undoing gender**. Psychology Press, 2004.

BUTTERMAN, Steven F. **Invisibilidade Vigilante: As Representações Mediáticas da Maior Parada Gay do Planeta**. São Paulo: NVersos editora, 2012.

\_\_\_\_\_. **Ney é gay, não é? : The Emergence and Performance of Queer Identities in Brazilian Popular Music (MPB) Under Dictatorship**. (Inédito)

CHRYSÓSTOMO, Antônio *et al.* “Ney Matogrosso sem bandeira: Liberação? Cada um cuide da sua.” **Lampião da Esquina**. Ano 1, n 11, Abril. 1979, pp 5–6. Disponível em . Acessado em 9 de Dezembro de 2016.

DEHESA, Rafael de la. **Queering the Public Sphere in Mexico y Brazil: Sexual Right Movements in Emerging Democracies**. Durham: Duke University Press, 2010.

DEUTSCH, Francine M. "Undoing Gender". **Gender and Society** 21.1 (2007): 106–27. Disponível em: . Acessado em 7 de Dezembro. 2016.

**DICIONÁRIO CRAVO ALVIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.** Disponível em: <http://dicionariompb.com.br>. Acessado em 11/25/2016.

FOUCAULT, Michel. **The Gay Science.** Chicago: University of Chicago, 2011.

HALBERSTAM, Judith. **The Queer Art of Failure.** Durham and London: Duke University Press, 2011. PDF.

LYOTARD, Jean Francois; BENNINGTON, Geoffrey MASSUMI, Brian; JAMESON, Frederic. **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.** Manchester: Manchester University Press, 1984. Print.

**MARIA BETHÂNIA: MÚSICA É PERFUME.** Dirigido por Georges Gachot. ArtMattan Productions, 2005. 82 min. Amazon Video. Acessado em 9 de dezembro. 2016.

MATOGROSSO, Ney. **Cavaleiro de Aruanda.** YouTube, publicado por alannoorkut, em 11 de Agosto de 2008. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VTNiTnjxjUw>. Acessado em 12 de dezembro de 2016.

MCGOWAN, Chris; PESSANHA, Ricardo. **The Brazilian Sound. Samba, Bossa Nova and the Popular Music of Brazil.** New York: Watson-Guption Publications, 1991. Print.

MUÑOZ, E. José. **Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics.** Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1999.

**PALAVRA (EN)CANTADA.** Dirigido por Helena Solberg and Marcio Debellian. Radiante Filmes, 2009. 84 min. DVD.

PERRONE, Charles A. **Brazil, Lyric and the Americas.** Gainesville: University Press of Florida. 2010. Print.

ROWE, William; Shelling Vivian. **Memoria y Modernidad.** Cultura Popular en América Latina. Ciudad de México: Grijalbo, 1993.

SARDUY, Severo. **La simulación.** Caracas: Monte Ávila Editores, 1982. Print

SOARES, Licia (Org). Dicionário de Personagens Afrobrasileiros. Salvador: Quarteto Editora, 2009.

SOUZA, Gene de (Rhythm Foundation Executive Producer). Personal communication, em 30 de Novembro, 2016.

SULLIVAN, Nikki. "A Critical Introduction to Queer Theory." **Queer: A Question of Being or a Question of Doing?** New York: NYU Press. 2003, pp 37–56. PDF.

TREVISAN, João. **Perverts in Paradise.** London: GMP Publishers Ltd, 1986. Print.

**TROPICÁLIA.** Dirigido por Marcelo Machado. Bossa Nova Films, 2012. 87 min. DVD.

TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas.** Durham e London: Duke University Press, 2003. Print.

VELOSO, Maria Bethânia. **Carta de Amor.** YouTube, publicado por Felipe Azevedo em 15 de Dezembro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tjZgiXwDxwQ> . Acessado em 12 de dezembro de 2016.

XEYLA, Regina. **Música é a Maior Força da Cultura no Brasil.** Publicado em 7 de Fevereiro, 2007. Disponível em: <http://www.administradores.com.br/noticias/negocios/musica-e-maior-forca-da-economia-da-cultura-no-brasil/9482/>. Acessado em 10 de dezembro de 2016.

## **SOBRE A AUTORA**

*Marivi Véliz (Cuba–E.U) é licenciada em História da Arte pela Universidad de la Habana. Também trabalhou e estudou antropologia cultural (Fundación Fernando Ortiz, 1999–2002), e no mundo editorial (Universidad Complutense, 2006). Morou na Guatemala desde o final do 2003 até 2012, onde foi profesora, pesquisadora e curadora de arte contemporânea, principalmente na área da América Central. Atualmente é estudante de doutorado do programa em Literatura, Linguística e Estudos Culturais na Universidade de Miami, na qual trabalha na área dos estudos brasileiros, queer e decoloniais.*