

## **Abichanar o fado**

**Relatório acompanhando o processo de realização  
de um documentário sobre a banda Fado Bicha**

**Justine Lemahieu**

**Mestrado em Antropologia e Culturas Visuais**

Versão corrigida e melhorada após defesa pública.

## **AGRADECIMENTOS**

A João Caçador e Lila Tiago pela sua disponibilidade e generosidade.

Ao Professor João Leal pelos seus ensinamentos e por ter acompanhado de perto a redacção deste relatório.

À Professora Catarina Alves Costa pela sua orientação durante o processo de montagem do filme.

Às fadistas e aos fadistas da Escola de Fado da Mouraria.

## **ABICHANAR O FADO**

Justine Lemahieu

Relatório elaborado sob a orientação do professor João Aires de Freitas Leal

### **RESUMO**

Este relatório acompanha o processo de realização de um documentário sobre a banda Fado Bicha. Género musical consagrado património imaterial da humanidade em 2011, o fado, a mitologia e as representações que lhe são associadas, ocupam um lugar fulcral na construção da identidade nacional e na simbologia popular da cultura portuguesa. Essa mitologia tem no seu centro as figuras da/do fadista que se tornaram ao longo dos séculos XIX e XX, ícones incontornáveis do imaginário coletivo, alvo tanto de fascínio e celebração, como de rejeições, subversões e múltiplas polémicas. O recente surgimento arco-íris do duo Fado Bicha, formado por João Caçador e Lila Tiago, que reivindica uma livre associação do fado ao activismo LGBTQI, constitui uma das mais recentes e originais expressões desse duplo movimento de celebração e subversão, trazendo para a antropologia uma série de questões ainda pouco analisadas. Ao colocar em paralelo uma descrição das performances, dos discursos de Lila e João e dos seus percursos de vida com um questionamento mais abrangente sobre o fado e o conceito de “autenticidade” a ele associado, o relatório interroga as relações complexas e contraditórias do imaginário do fado com as representações da sexualidade e do género e a permanente resistência, ao longo da história, de identidades *queer* neste imaginário; como se propõe também questionar a abordagem cinematográfica como instrumento de investigação antropológica.

**Palavras-chave:** Fado, Performance, Militância LGBTQI, Género, Sexualidade.

## **ABSTRACT**

This report covers the completion of a documentary film about the musical band Fado Bicha. Musical genre consecrated intangible heritage of humanity in 2011, fado, mythology and the representations associated with it, occupy a central place in the construction of national identity and in the popular symbolism of Portuguese culture. This mythology has at its center the figure of the fado singer, who became throughout the 19th and 20th centuries, an unavoidable icon of the collective imaginary, subject of fascination and celebration, as well as rejection, subversion and multiple polemics. The recent emergence of the Fado Bicha duo, formed by João Caçador and Lila Tiago, who claim a free association of fado with LGBTQI activism, constitutes one of the most recent and original expressions of this double movement of celebration and subversion, bringing to anthropology a series of questions still rarely analyzed. By placing in parallel a description of the performances, of Lila and João's discourses and their life stories with a broader questioning about fado and the concept of “authenticity” associated to it, the report interrogates the complex and contradictory relations of the fado imaginary with representations of sexuality and gender and the permanent resistance, throughout history, of queer identities in this imaginary; as it also proposes to question the cinematographic approach as a tool for anthropological research.

**Keywords:** Fado, Performance, LGBTQI Militancy, Gender, Sexuality.

## ÍNDICE

Agradecimentos.	
Resumo.	
Introdução.....	1
<b>CAPÍTULO I: ENQUADRAMENTO TEÓRICO</b>	
I.1 O CONTEXTO DOS ESTUDOS DE GÉNERO.....	7
I.2 OS ESTUDOS SOBRE FADO.....	23
<b>CAPÍTULO II: FADO BICHA: OCUPAR O ESPAÇO PERFORMATIVO DO FADO</b>	
II.1 DESCRIÇÃO DO PROJETO MUSICAL “FADO BICHA” .....	40
II.2 DESCRIÇÃO DO MODELO PERFORMATIVO CONSIDERADO TRADICIONAL.....	50
II.3 DESCRIÇÃO DE DUAS PERFORMANCES EM LISBOA E SANTARÉM.....	54
<b>CAPÍTULO III: AO ENCONTRO DE LILA E JOÃO</b>	
III.1 IDENTIFICAÇÃO EM TERMOS DE GÉNERO.....	75
III.2 NARRATIVAS DE VIDA.....	85
III.3 O PROCESSO DO FILME DOCUMENTÁRIO.....	93
<b>CAPÍTULO IV: AS COMPLEXAS NEGOCIAÇÕES DO FADO COM A EXPRESSÃO DA SEXUALIDADE E DO GÉNERO</b>	
IV. 1 A LIGAÇÃO ORIGINAL DO FADO COM A SEXUALIDADE.....	110
IV. 2 AS SUBVERSÕES DE GÉNERO INICIAIS PROVOCADAS PELO FADO.....	114
IV. 3 SUCESSIVAS NEGOCIAÇÕES DO FADO COM OS PADRÕES DE GÉNERO.....	120
Conclusão.....	134
Bibliografia.....	138
Anexos.....	143

## INTRODUÇÃO

### Contexto da pesquisa, tema e objectivos

No fulcro do meu trabalho de mestrado em Antropologia e Culturas Visuais, está o processo de filmagens e a realização de um documentário dedicado à banda de música Fado Bicha, formada em 2017 por LILA TIAGO e JOÃO CAÇADOR. Utilizando a ferramenta do vídeo, acompanhei as artistas<sup>1</sup> durante três anos a fim de descrever o seu universo performativo *Queer*, de conhecer os seus percursos pessoais e de compreender as questões e razões que motivam as suas propostas artísticas. Vinda de uma formação académica em cinema, a minha abordagem ao estudo da antropologia é relativamente recente. Como montadora e realizadora, tenho-me aproximado, através de várias colaborações, do campo da antropologia, nomeadamente acompanhando no terreno professores de antropologia para os quais efectuei filmagens. A estreita ligação que a antropologia tem com a prática do cinema documental incentivou a minha inscrição na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas para seguir o curso do mestrado em Antropologia e Culturas Visuais. Era importante estudar esta disciplina que tantas afinidades tem com o trabalho de documentarista, mas que ainda desconhecia e com a qual sentia que tinha muito a aprender. Foi assim que o projeto de filme que estava a desenvolver e que já tinha iniciado desde 2019, fora do âmbito universitário, se tornou o objetivo e o objeto central dessa tese de mestrado.

O surgimento e o sucesso crescente do grupo Fado Bicha na paisagem da produção musical portuguesa traz para a antropologia uma série de questões ainda pouco analisadas, obrigando-nos a olhar para o fado, as suas músicas, a sua história e os seus códigos performativos na perspectiva da questão do género, um ângulo de análise que até agora tem sido raramente desenvolvido nas investigações. O fado, a mitologia e as representações que lhe são associadas, ocupam um lugar importante na simbologia popular da cultura portuguesa. No fulcro dessa mitologia, a figura da/do fadista é central e tornou-se um ícone incontornável do imaginário coletivo, alvo tanto de fascínio e celebração, como de polémicas, rejeições e subversões. A proposta arco-íris do duo, que reivindica uma livre exploração do fado e sua associação com o activismo LGBTQI, constitui uma das mais originais e recentes expressões

---

<sup>1</sup> Escolhi neste relatório utilizar o plural feminino para me referir a Lila e João, uma vez que o plural feminino, embora não seja sistemático, tornou-se gradualmente mais frequente nos seus discursos.

desse duplo movimento de celebração e subversão. Como se caracteriza o conceito artístico das Fado Bicha e em que medida interroga, a partir do fado, a dimensão performativa do género? Quais são os percursos de João e Lila? Como interpretam o fado? Porque escolheram esse género musical para expressar-se? Estas são algumas das questões que acompanharam o projeto do filme e que irei partilhar no presente relatório, abordando também um conjunto de reflexões mais vastas sobre a problemática do género no domínio do fado, interrogações essas que as artistas nos convidam a considerar: Como é que os ícones populares da fadista e do fadista se construíram no imaginário coletivo, em função das categorias binárias de género? Quais são os padrões do masculino e do feminino que circulam hoje no universo lisboeta dos fadistas? Já houve ou haverá espaço nas canções e no ritual para identidades de género não-normativas?

Partilhando através do vídeo, a minha observação do universo criativo de João e Lila, procurando retratar as artistas e descrever suas trajetórias de vida e preocupações, captar o surgimento e a construção dos seus discursos em torno do fado e das questões de género, quis realizar um filme íntimo, sobre e com elas, com o objetivo de contribuir a introdução do tema do género nas reflexões que construímos sobre o fado. Importou-me, apoiando-me na abordagem antropológica, procurar um lugar justo para a câmara, um lugar de observação onde o olhar se conseguisse desapegar de si-próprio para se abrir ao outro, mas sem cair na armadilha da falsa objetividade ou na negação da sua essência subjectiva; um olhar capaz de se assumir, situando-se fora de qualquer postura militante, qualquer juízo moral ou didactismo, um olhar que tenta partilhar a sua experiência com um público variado que ultrapasse o estrito círculo académico e não seja necessariamente, à partida, simpatizante da luta LGBTQI. Não pretendo ter conseguido atingir esse objetivo, até porque provavelmente, este lugar ideal não exista, mas achei importante, no processo de realização de um filme documentário, não deixar de procurá-lo.

### **O projeto do documentário**

Conheci João e Lila em 2019, após ter terminado o meu primeiro documentário como realizadora, SOUSA MARTINS, uma longa-metragem (80 minutos) sobre o culto em torno do Doutor Sousa Martins, cuja estátua, localizada no meu bairro, é alvo de um ritual religioso popular. Algumas semanas após a estreia do filme, no mesmo bairro, assisti a um concerto das Fado Bicha num pequeno bar. A performance causou-me tal impressão que me encorajou a

dedicar o meu próximo projecto documentário ao seu trabalho. No seguimento deste concerto, contactei Lila e João através das redes sociais, apresentei-me e combinei um encontro durante o qual fiz a proposta de filmá-las e de retratar os seus processos de trabalho. Após algum tempo, recebi uma resposta positiva e algumas semanas mais tarde comecei a filmar as primeiras *repérages*. Combinámos que ia acompanhar os concertos, os ensaios e a participação em diversos eventos, em função das propostas e eventos que iam surgindo. Para min, as *repérages* eram uma primeira etapa em que filmava sozinha, sem estrutura financeira e com meios técnicos reduzidos (uma câmara equipada de um microfone) com a perspectiva de conseguir obter no futuro os financiamentos necessários à realização do filme. Continuei durante uns meses a filmar sozinha, com a ajuda pontual de um engenheiro de som, mas apesar dos meus esforços, não consegui os financiamentos esperados. Com a pandemia de Covid19 e os sucessivos confinamentos, o projecto foi duramente comprometido. O enquadramento académico e a possibilidade de integrar o trabalho de filmagem no âmbito de um mestrado em Antropologia e Culturas Visuais permitiu-me encontrar o quadro necessário para não desistir, colocando o processo de rodagem em diálogo com a abordagem antropológica, adquirindo também conhecimentos sobre os temas relacionados com o projeto Fado Bicha: os estudos de género, o fado e o conceito de performance. A partir do ano letivo 2020-2021, o filme tornou-se portanto o objeto da minha tese. Hoje, após três anos de filmagens descontínuas, cheguei a uma primeira versão do filme editado (60 minutos), que constitui o resultado quase finalizado do trabalho. A redacção deste relatório é uma etapa de reflexão a partir da qual vou trabalhar a versão definitiva, para o qual planeei uma duração final de 80 minutos.

## **O relatório**

A redacção do relatório acompanha e completa o documentário. Permite aprofundar o tema, além do objecto audiovisual, procurando explorar e interrogar os contextos teóricos, históricos e os contextos pessoais envolvidos na emergência do projeto Fado Bicha. O “Capítulo I: Enquadramento teórico”, situa o trabalho de João e Lila na perspectiva dos estudos de género por um lado e da literatura sobre fado, por outro. Contextualiza as questões levantadas pelo filme no quadro das problemáticas do feminismo e do género tal como foram debatidas pela academia a partir dos anos 1970, faz um estado da arte relativo aos textos e pesquisas existentes sobre a performance de fado e interroga, por fim, a quase ausência de investigações de cruzamento entre

os estudos sobre fado e a questão do género. O “Capítulo II: Fado Bicha, ocupar o espaço performativo do fado”, apresenta a banda Fado Bicha, o conceito e a génese do projeto, a escolha do nome, o repertório, assim como descreve em pormenor dois concertos, o primeiro no bar do Chapitô em Lisboa, o segundo na igreja do Convento de São Francisco de Santarém. Através do “Capítulo III: Ao encontro de João e Lila”, o relatório dá a conhecer melhor as protagonistas do filme, suas preocupações, as suas formas de identificação, os seus discursos e percursos, numa perspectiva mais próxima e interpessoal, partilhando uma série de informações que pude acumular e de questões que foram surgindo, ao longo dos três anos de rodagens, graças aos quais uma relação se construiu com as artistas. Trata-se de compreender a construção dos seus discursos em termos de identificação de género, a sua relação com a linguagem, as suas histórias de vida e as origens da sua ligação com o fado. Esse terceiro capítulo é também a ocasião de me interrogar sobre o cruzamento das práticas do documentário e da antropologia. Questiona o uso da ferramenta audiovisual como meio de encontro com as pessoas e de partilha de narrativas com o espectador, assim como interroga o processo da rodagem e da construção do filme no espelho das subjectividades envolvidas e dos preconceitos que esse processo arrisca reproduzir. Por fim, o “Capítulo IV: As complexas negociações do fado com sexualidade e género”, permite abrir a reflexão, introduzindo pistas de estudo mais vastas, ainda pouca exploradas. Coloca as performances das Fado Bicha em diálogo com a possibilidade de uma “arqueologia *Queer*” do fado, que restaria por fazer, questionando através de alguns exemplos, o carácter poroso e contraditório das relações entre os imaginários do fado e as questões de sexualidade e de género.

## **Metodologia**

Em termos metodológicos, é importante considerar que em 2019, quando me contactei pela primeira vez com Lila e João, apresentei-me como uma realizadora cujo objectivo era fazer um documentário e não como uma estudante de antropologia cujo objectivo era realizar um trabalho de campo observacional. Foi só depois de Setembro de 2020, quando me tornei estudante da FCSH e comecei a familiarizar-me com as referências e metodologias da disciplina, que o processo de filmagem adquiriu esta outra dimensão de estudo. Informei então João e Lila que o filme e a experiência partilhada seria também objecto de uma tese de mestrado em Antropologia e Culturas Visuais; mas foi sempre o objectivo do filme, antes da produção de uma pesquisa escrita, que permaneceu primordial para mim e no centro da relação que construí com

elas. O processo de construção de um filme, os múltiplos encontros e os tempos de partilha abertos pelas rodagens, as horas de observação que proporcionam e as conversas que desencadeiam frente à câmara ou fora de campo, alimentam sem dúvida uma estreita relação com o trabalho de terreno antropológico. Contudo, implicam outras dinâmicas e trocas de interesses, influem sobre a organização dos espaços e das falas e interrogam em permanência os estratos de representação de si-próprio. Por todas essas razões, não se pode confundir a abordagem cinematográfica com uma metodologia estritamente antropológica, tal como seria aplicada, por exemplo, no âmbito de um trabalho de campo baseado na observação participante. No caso de um filme, não é só a investigadora que procura observar e participar da vida das pessoas, mas as pessoas que são explicitamente incentivadas a participar no projeto de se encenarem a elas mesmas. É um desafio aberto no qual João e Lila, apesar das dificuldades que encontrei, participaram activamente, com paciência e generosidade.

O processo de filmagens consistiu em acompanhar regularmente as artistas com a minha câmara, durante um período que se estendeu de Fevereiro de 2019 a Junho de 2022. Durante estes três anos, participei em vários concertos, intervenções, ensaios, conversas e debates, filmagens de videoclipes, reuniões e encontros na casa de João. Filmei uma média de duas horas em cada uma destas ocasiões. Desta forma, acumulei mais de 60 horas de gravações, que constituem um registo substancial de momentos, tanto em locais públicos como privados, incluindo muitas horas de filmagens nos camarins, lugar que se apresentou como sendo um espaço privilegiado de encenação e afirmação da fala. Nem sempre filmei e também acompanhei Lila e João sem câmara, durante entrevistas com jornalistas, reuniões informais, refeições, tempos de preparação ou de espera, viagens de carro, etc. O trabalho de rodagem envolveu múltiplos encontros, 34 dos quais incluíram tempos de filmagens.

Paralelamente às filmagens, a fim de abrir o meu ângulo de observação, alargar o meu conhecimento do fado e observar as práticas em contextos enraizados no modelo convencional, realizei trabalho de campo durante o ano letivo 2021-2022, desta vez sem câmara, em vários locais onde o fado é praticado como uma actividade amadora e/ou profissional. Estes são lugares que observei desta vez não como documentarista, mas como estudante de antropologia, e que eram essenciais para mim explorar, dado o facto de o fado “tradicional” ser para as Fado Bicha tanto uma fonte de celebração/inspiração como um motivo de subversão. Inscrevi-me como

estudante na Escola de fado do Clube Desportivo da Mouraria, a mesma escola onde Lila experimentou cantar em 2017 e onde sentiu que não se conseguia exprimir plenamente. Apresentei-me aos professores e participantes como estudante de antropologia, indicando que o meu trabalho era dedicado ao tema do género e à proposta artística das Fado Bicha. Fui muito bem acolhida e acompanhei os cursos durante um ano, a partir de um lugar de observação participante. Este trabalho de campo foi complementado por saídas recorrentes a espectáculos de fado, na tasca do Jaime no bairro da Graça, no CLAF, Clube Lisboa dos Amigos do Fado em Chelas, na tasca do Chico no Bairro Alto, no Largo da Severa na Mouraria, no restaurante Baíuca e na Mesa dos Frades, ambos no bairro de Alfama. Participei também, em Alfama, numa tarde de fados no Grupo Desportivo Adicence e numa audição em público para a Grande Noite de Fado na Sociedade da Boa União, na qual participou uma das alunas da Escola de fado da Mouraria. A participação às aulas e espectáculos e o encontro com fadistas permite-me completar as reflexões apresentadas neste relatório com falas de fadistas que pude recolher e observações sobre os códigos de performance actualmente aplicados nos locais de fado.

## CAPÍTULO I ENQUADRAMENTO TEÓRICO

### 1. O CONTEXTO DOS ESTUDOS DE GÉNERO

Não pretendo dar um panorama exaustivo, mesmo que resumido, de um campo tão vasto e complexo como os estudos de género. Seria vão, redutor e necessariamente incompleto. Mas para melhor compreender o trabalho artístico do duo Fado Bicha parece-me necessário situá-lo na perspectiva de algumas das principais correntes de pensamento que influenciaram a geração de jovens activistas LGBTQI à qual pertencem, e voltar sobre a definição de alguns dos conceitos chaves que percorrem o seu discurso.

#### 1.1 Dos *Women's Studies* aos *Gender studies*: a evolução do conceito de género nas ciências sociais

A introdução do conceito de *gender* nas ciências sociais enquanto categoria de análise remonta à década de 1970, no contexto de forte mudança cultural impulsionado pela confluência do movimento dos *Civils Rights* nos Estados Unidos com os eventos de maio 68 na Europa.

In its most recent usage, “gender” seems to have first appeared among American feminists who wanted to insist on the fundamentally social quality of distinctions based on sex. The word denoted a rejection of the biological determinism implicit in the use of such terms as “sex” or “sexual difference” (Scott, 1986: 1054).

O debate cresceu em ambos os continentes, sendo particularmente produtivo nas universidades americanas, incentivado pelas intelectuais da segunda vaga feminista que, com base numa análise crítica das teorias da psicanálise, do estruturalismo e do marxismo, refletiram sobre o carácter socialmente construído das desigualdades entre homens e mulheres, através de estudos centrados na condição da mulher, os *Women's studies*. “A partir desta época, a antropologia registou uma explosão de obras escritas por e sobre mulheres e uma reavaliação das áreas do parentesco e família, pessoa e emoções, sexo e género” (Vale de Almeida, 1995: 90). Reflete-se sobre a separação conceptual entre o termo sexo (a diferenciação biológica entre os

sexos) e o termo gênero (a construção cultural de diferenças sociais entre homens e mulheres, a quem são atribuídos culturalmente espaços, papéis e normas de comportamento distintos). Assim, em 1972, na esteira de Simone de Beauvoir e das suas célebres afirmações segundo as quais “On ne naît pas femme, on le devient” e “ce n’est pas en tant que corps, c’est en tant que corps assujetti à des tabous et à des lois que le sujet prend conscience de lui-même et s’accomplit” (Beauvoir, 1949: 78), a socióloga britânica Anne Oakley estabelece esta distinção fundamental entre sexo e gênero no livro *Sex, Gender and Society*:

Technology has altered the necessary impact of biology on society, but our conceptions of masculinity and femininity have shown no corresponding tendency to change. The lag between the two points to a crucial distinction it is necessary to make in our thinking about male and female roles - the distinction between “sex” and “gender”. “Sex” is a word that refers to the biological differences between male and female: the visible difference in genitalia, the related difference in procreative function. “Gender” however is a matter of culture: it refers to the social classification into “masculine” and “feminine” (Oakley, 1972: 16).

Os *Women's studies* atravessaram várias disciplinas das ciências humanas como a psicologia, a sociologia e a história. Em antropologia, para além dos estudos pioneiros de Margaret Mead nos anos 1930 sobre os papéis sexuais, a questão do gênero tinha sido até então reduzida principalmente à análises androcêntricas do parentesco, do casamento e da família que tinham tendência para assimilar as mulheres a uma função natural biológica (reprodutiva) que as ligava universalmente à esfera do doméstico. Sherry Ortner foi uma das intelectuais que criticou essa concepção essencialista da diferenciação entre sexos. No seu artigo impactante “Is female to male as culture is to nature” (Ortner, 1972) desafiou a desvalorização universal das mulheres sistematicamente associadas à sua ligação biológica à natureza. Entre os textos fundamentais para a introdução da teoria crítica do feminismo no seio da antropologia podemos também citar a compilação de ensaios *Toward an Anthropology of Women* publicado por Rayna Reiter em 1975. Na introdução, Rayna Reiter alerta o leitor sobre o posicionamento à partida suspeito da antropologia que sistematicamente reduziu o estudo do lugar social das mulheres à sua condição sexual, e que sempre se satisfazia com uma associação altamente questionável entre dados biológicos e dados culturais; tomando por exemplo como facto adquirido que as funções

reprodutivas eram a origem da divisão do trabalho entre os sexos. Além dessa reflexão, a obra critica também a dupla orientação masculina da criação do conhecimento antropológico, campo de estudo dominado pelos homens, condicionado por uma visão andocêntrica da humanidade e que favorece os informadores masculinos, eles próprios condicionados por mecanismos de poder.

We need to be aware of the potential for a double male bias in anthropological accounts of other cultures: the bias we bring with us to our research and the bias we receive if the society we study expresses male dominance. All anthropologists wear the blinders of their own civilization in approaching other cultures; our eyes are as conditioned as those of the people we study. Our own academic training reflects, supports, and extends the assumptions of male superiority to which our culture subscribes (Reiter, 1975: 13).

Nesta mesma edição, Gayle Rubin publica o artigo, “The Traffic in Women: Notes on the 'political economy' of sex” (1975), onde apresenta uma análise das relações sociais de género na perspectiva do marxismo, da antropologia estrutural e da psicanálise. A investigadora reflete sobre as interligações entre normas ligadas à sexualidade e normas de género e constrói uma reflexão crítica acerca dos mecanismos de subordinação feminina utilizando as ferramentas oferecidas pelas teorias de Marx, Lévi-Strauss e Freud. Os anos 1970, marcados pelas conexões estabelecidas entre a academia e os movimentos políticos de libertação feminista, viram assim institucionalizar-se nos Estados Unidos e na Europa, os estudos sobre mulheres, que questionavam de forma interdisciplinar a orientação masculina do saber e permitiram a criação de um novo corpus de conhecimentos sobre os processos através dos quais as mulheres foram socialmente, culturalmente e economicamente marginalizadas ao longo da história.

Durante os anos 1980, começou a ser posta em questão a designação *Women's studies* e as abordagens feministas do género. Como o sublinha Miguel Vale de Almeida “O remeter da área do género para um gueto académico levou a uma justaposição entre estudos *por* mulheres, *sobre* mulheres, *para* mulheres” (Vale de Almeida, 1995: 5). As teorias feministas, focadas na necessidade de dar visibilidade à condição e à história invisibilizadas das mulheres, entraram em debates internos, conscientes de vários riscos: o de prender-se numa visão totalizante e dicotómica da humanidade que seria baseada numa divisão ontológica entre dois grupos (homens/mulheres), o de cair na tese de um patriarcado universal e portanto no preconceito da

existência de uma categoria universal a qual pertenceriam “as mulheres”, o de basear-se no pressuposto da heterossexualidade enquanto norma de relação natural entre sexos; o risco, enfim, de ignorar os homens e as múltiplas formas de masculinidades enquanto objeto ainda inexplorado dos estudos de género. De facto, as necessidades de mudanças e de emancipação que legitimamente preocupavam as feministas acabaram por relegar “para segundo plano as áreas quer da homossexualidade quer da masculinidade” (Vale de Almeida, 1995: 88). O feminismo começou a ser questionado no seio do seu próprio movimento, nomeadamente por autoras lésbicas (Wittig, Rubin, Butler), na medida em que reproduzia e acentuava nos seus discursos as categorias e os modelos responsáveis das desigualdades que denunciava. Como o sublinha Judith Butler: “Tenter d'identifier l'ennemi comme s'il se présentait sous une forme unique n'aboutit qu'à inverser l'argument et à imiter, sans aucun esprit critique, la stratégie de l'opresseur au lieu de proposer autre chose” (Butler, 1990: 79).

Porque apareciam como a teoria de uma prática política que expõe como arbitrária a diferença mais amplamente aceite, a de dois sexos supostamente biológicos extrapolados em dois géneros (Merk, Segal, Wright, 1998), os *Women's Studies*, cujos limites eram cada vez mais contestados, deram gradualmente lugar a um novo e mais amplo campo de investigação académica: os *Gender studies*. Os estudos de género, que primeiro apareceram nas universidades anglo-saxónicas durante os anos 80, baseiam-se na herança dos *Women's studies*, e construíram-se no diálogo complexo entre feminismo, estudos sobre sexualidade, estudos gay e lésbicos, (*Gay and Lesbian studies*) e estudos sobre homens e masculinidades (*Men's studies*, *Masculinity studies*) até que, da confluência dessas problemáticas, emerge a partir dos anos 1990, a revolução teórica do conceito *Queer* e dos *Queer studies*.

## 1.2 O género questionado na perspectiva da questão da sexualidade

Monique Wittig, escritora francesa que emigrou para os Estados Unidos foi uma das pioneiras da crítica do feminismo e das categorias de discurso que reproduzia. No seu ensaio *La pensée straight* (1980) apresentado pela primeira vez em Nova Iorque em 1978, na conferência da Modern Language Association Convention, Monique Wittig alerta sobre o perigo das ciências sociais aderirem às teorias da linguagem (como as do estruturalismo ou da psicanálise) que enclausuram os seres humanos em estruturas universalizantes dominadas por uma ordem de

discurso baseada na ideologia heterossexual. “Ces discours donnent de la réalité sociale une version scientifique où les humains sont donnés comme invariant” (Wittig, 1980). Wittig apela às feministas para se libertarem desses discursos que tomam por certo que o fundamento de qualquer sociedade é a heterossexualidade, negando às pessoas a possibilidade de criar as suas próprias categorias (Wittig, 1980). Critica radicalmente as categorias “homem” e “mulher”, como sendo conceitos puramente políticos, criações linguísticas que obedecem a mecanismos discursivos de poder incluindo a heterossexualidade como uma relação natural obrigatória. O pensamento de Wittig, que confronta a questão do gênero à da sexualidade, abre novas perspectivas ao feminismo, colocando as mulheres em diálogo com vivências homossexuais e masculinidades oprimidas. “Car la société hétérosexuelle n'est pas la société qui opprime seulement les lesbiennes et les hommes homosexuels, elle opprime beaucoup d'autres différents, elle opprime toutes les femmes et de nombreuses catégories d'hommes, tous ceux qui sont dans la situation de dominés” (Wittig, 1980). O final da conferência exprime de forma radical um posicionamento feminista que pretende eliminar a categoria “mulheres” e portanto critica frontalmente a progressiva institucionalização do campo disciplinar dos “*Women's Studies*”. Respondendo à questão “O que é ser mulher?”, a autora explica : “Franchement c'est un problème que les lesbiennes n'ont pas, simple changement de perspective (...) car “femme” n'a de sens que dans les systèmes de pensée et les systèmes économiques hétérosexuels. Les lesbiennes ne sont pas des femmes” (Wittig, 1980). As obras de Wittig terão uma influencia importante sobre novas abordagens do gênero, o desenvolvimento do feminismo lésbico e mais tarde do feminismo *Queer*. São também contemporâneas de ideologias feministas radicais (o feminismo lésbico radical) que defendem a abolição da heterossexualidade. O feminismo lésbico, que associa a heterossexualidade ao patriarcado e incentiva a sair do modelo heteronormativo recusando a conjugalidade e a maternidade obrigatória, foi e ainda é criticado por excluir as sexualidades, as experiências e as lutas das mulheres heterossexuais, desconsiderando e tornando quase ilegítimas certas das problemáticas ordinárias da suas existências.

Os anos que seguem serão marcados pela epidemia da Sida e a urgência para os movimentos gay e lésbicos de reagir à tragédia e à uma estigmatização social aguda. Em interação com esses movimentos cívicos e sob a crescente influência do debate norte-americano sobre a *French Theory* (corpus teórico no qual os americanos reúnem um conjunto de pensadores

dos anos 1960/70 como Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze), a academia abre progressivamente as investigações sobre género a um leque mais vasto de problemáticas e aspetos, nomeadamente às questões das complexas relações entre género, sexualidade e hetero-normatividade.

Podemos citar o exemplo de Gayle Rubin, de que já antes mencionámos o trabalho, como uma das referências desta progressiva evolução dos estudos feministas para o questionamento mais abrangente sobre género e sexualidade. A investigadora argumenta que é essencial separar analiticamente género e sexualidade para reflectir com maior exactidão o carácter diferenciado das suas existências sociais (Rubin, 1984: 170). Na esteira da trilogia *Histoire de la sexualité* do filósofo Michel Foucault, abala os padrões comuns estabelecidos entre biologia e sexualidade, mostrando que as relações humanas envolvem não só uma hierarquia entre os sexos/géneros, mas respondem também a uma ordem normativa das práticas sexuais. Em 1984, o texto “Thinking Sex : Notes for a radical theory of the politics of sexuality”, estende nesse sentido a sua reflexão teórica às sexualidades que envolvem práticas como prostituição, sadomasoquismo, feiticismo, transexualidade, travestismo, voyeurismo ou pornografia e a história da repressão das mesmas. A autora partilha essa constatação:

Unfortunately, progressive political analysis of sexuality is relatively underdeveloped. Much of what is available from the feminist movement has simply added to the mystification that shrouds the subject. There is an urgent need to develop radical perspectives on sexuality (Rubin, 1984: 148).

Trata-se de pensar não só as relações entre géneros, mas também o imaginário coletivo em torno da sexualidade e comportamentos sexuais enquanto sistema de normas culturais sujeitas às estruturas de poder (políticas/religiosas/médicas). Gayle Rubin critica uma visão ocidental secular que tende a essencializar o que apresenta ilegitimamente como uma sexualidade “natural” e “normal” para melhor controlar supostos desvios. Como se as práticas sexuais respondessem a forças da natureza (no centro das quais se encontraria a função reprodutiva ligada ao “bom instinto” do acoplamento heterossexual) ; como se, na herança do Iluminismo e de “l'état de nature” de Rousseau, as regras de sexualidade dominantes fossem a expressão de um estado pré-civilizacional eternamente imutável, asocial e transhistórico. Como

se, para melhor dizer, o jardim do Eden existisse fora do discurso ocidental que o criou. Citando entre outros, o trabalho de Jeffrey Weeks e Judith Walkowitz, a autora relembra, por exemplo, que o conceito da homossexualidade tal como o conhecemos é uma criação relativamente moderna (século XIX) e que as formas dominantes contemporâneas de heterossexualidade correspondem na realidade a formas de organização económico-social recentes. Convida a repensar o olhar comum contemporâneo sobre a prostituição à luz das mudanças políticas, científicas e intelectuais que marcaram a passagem do século XIX para o século XX para perceber até que ponto as nossas práticas físicas e as percepções dos comportamentos sexuais são instáveis e longe de serem naturais; são, pelo contrário, condicionadas por factores sociais, ou seja, vão mudando em função das ideologias, dos medos e das leis. A autora lista no seu esquema intitulado “the charmed circle” (Anexos, Fig.1) as regras duma hierarquia arbitrária entre a sexualidade julgada saudável, normal e natural contra a sexualidade julgada fora dos limites, patológica e contra-natural.

### 1.3 Os Estudos Gay e Lésbicos

No cruzar de várias disciplinas (filosofia, sociologia, psicologia, antropologia), cresceu portanto um denso intercâmbio teórico entre o feminismo, os estudos sobre sexualidade e os estudos sobre orientações sexuais não heteronormativas, os *Gay and lesbian studies*, que se tinham desenvolvido paralelamente a segunda vaga feminista. Como os *Women's Studies*, os *Gay and lesbian studies* encontraram as suas raízes fora da universidade, nos movimentos sociais e na revolução cultural dos anos 70. Na sequência do movimento de libertação gay iniciado no final dos anos 60, vários autores e autoras (podemos citar entre outros Michel Foucault, Monique Wittig, Jeffrey Weeks, Eve Sedgwick) contribuíram na Europa e nos Estados Unidos para fazer sair da marginalidade o tema da homossexualidade, cujas implicações serão fortemente marcadas, a partir dos anos 1980, pelas consequências da epidemia da sida. Campo vasto e interdisciplinar, dificilmente redutível à uma definição estrita, os estudos gay e lésbicos tem como objeto “the lives of lesbian and gay people themselves: identities, experience of oppression, struggles for recognition, through history and in literature” (Weeks, 2000: 2) e emergiram inicialmente como reação de emancipação frente à patologização e à exclusão legal da homossexualidade, considerada fora da normalidade e consequentemente fora das leis. Centrados nos anos 1980 na controvérsia entre essencialismo biológico (a homossexualidade

considerada como condição natural inata específica de uma minoria) e construcionismo (a homossexualidade considerada como categoria inventada culturalmente e historicamente), os estudos gay e lésbicos têm sido o terreno de múltiplos debates internos que o tornaram um campo de estudo difícil de reduzir a determinadas linhas temáticas, metodologias, ou posições teóricas (Weeks, 2000). Apesar da institucionalização do seu nome genérico, os estudos gays e lésbicos correspondem de facto a um campo muito amplo e heterogéneo que está constantemente a debater as suas próprias denominações, num esforço permanente para se definir a si próprio. A partir dos anos 90, o surgimento do conceito *Queer*, a necessidade, na linha das ideias de Monique Wittig e Gayle Rubin de pensar as identidades fora das categorizações e de quebrar com as fronteiras binárias de sexo/género irá fortemente influenciar tanto o campo do feminismo como o dos estudos Gay e Lésbicos. Tal como os *Women's Studies* tinham sido contestados por reforçar a dicotomia sexual homem/mulher, os estudos centrados na figura do “homossexual” foram, sob o impulso da teoria *Queer*, desafiados por reproduzir categorias ainda condicionadas por uma estrutura binária vinda da léxico médico e assente na oposição Hetero/Homo. O debate irá questionar a rigidez dessa separação, questionar os limites da apelação “Gay e Lésbicas” e abrir-se a identidades de género que escapam à estrita definição da homossexualidade, integrando progressivamente sob a sigla GLB, que se transformou em GLBT e mais tarde LGBT, as pessoas bissexuais e transsexuais, até a apelação actual LGBTQI+ que inclui as pessoas Lésbicas, Gay, Bissexuais, Transsexuais, Queer, Intersexo e mais.

#### **1.4 A emergência do conceito *Queer***

No seguimento dos debates sobre género e sexualidade, particularmente influenciados pelos trabalhos de Michel Foucault, os anos 1990 marcaram o surgimento do conceito “*Queer*”. O termo foi primeiro usado nas reivindicações de organizações activistas (como ActUp, Queer Nation, OutRage) antes de chegar a designar um novo modelo teórico dos estudos de género, a Teoria *Queer* que dará lugar aos Estudos *Queer*. A palavra, que significava originalmente “estranho”, “bizarro”, começou a ser utilizada no final do século XIX como um insulto dirigido contra pessoas de identidade de género/orientação sexual não normativa, especialmente contra os homens que tinham uma forma de expressão feminina. Nos finais dos anos 1980, num contexto em que a epidemia da sida gerava uma forte onda de discriminação, estigmatizando os homens gay como portadores de doença, o meio da militância LGBT reivindicou o uso da denominação

*Queer* como reação à imposição social da heterossexualidade enquanto modelo natural saudável. O objectivo era apropriar-se do insulto, contra o dogma moral do binarismo heteronormativo, invertendo radicalmente a carga ofensiva da palavra. O adjetivo “*queer*” foi assim brandido como uma bandeira para celebrar a transgressão, afirmar a possibilidade de se orgulhar dessa “estranheza”, tão marginalizada pelos discursos, esbater as fronteiras estabelecidas entre sexualidades heterossexuais e homossexuais e reivindicar a liberdade de não se conformar as categorias estabelecidas tanto de género como de sexualidade. No livro *Tendencies*, que reúne vários dos seus ensaios, a autora americana Eve Sedgwick, após ter descrito a Gay Pride de Nova Iorque de 1992 e qualificar o evento de “*Queer moment*”, propõe esta definição do conceito, o que está “*Across*” (...) “*across sexualities, across genders, across perversions*” (Sedgwick, 1994).

Queer is a continuing moment, movement, motive, - recurrent, eddying, troublant. The word “Queer” itself means *across*. It comes from the Indo-European root *-twerkw* which also yields the German *quer* (*transverse*), Latin *torquere* (to twist), English *athwart*” (Sedgwick, 1994: VIII).

A expressão “Teoria *Queer*” foi introduzida no meio académico por Teresa De Lauretis em 1991, num artigo publicado na revista feminista americana *Differences*, sobre as sexualidades gay e lésbicas. A autora volta ao uso do termo “homossexual” nos estudos de género. A palavra homossexual, que apareceu na segunda metade do século XIX para designar pessoas que sentem atracção sexual para pessoas do mesmo sexo, tem sido questionada dentro da academia por causa da sua associação privilegiada com a masculinidade e das suas origens médicas estigmatizantes. Foi por estas razões substituída pela palavra “gay” à qual foi depois acrescentada a palavra “lésbica” acabando segundo a autora, por designar sob uma apelação binária e politicamente correcta “gay e lésbicas” uma multiplicidade complexa de vivências, sexualidades, práticas, origens, comunidades, eludindo questões transversais (a classe, a raça) que ficavam silenciadas. Assim a “teoria *Queer*” aparece “as an effort to avoid all of these fine distinctions in our discursive protocols, not to adhere to any one of the given terms, not to assume their ideological liabilities, but instead to both transgress and transcend them, or at the very least problematize them” (Lauretis, 1991: 5). A particularidade da palavra reside de facto na sua capacidade de resistir a qualquer definição fácil. O adjetivo “*Queer*” refere-se ao que escapa às categorias, ao que é por definição perturbador, indefinível, estranho aos limites estáveis da caracterização

(Salih, 2002). A teoria *Queer* distingue-se portanto dos anteriores campos de investigação e marca uma ruptura na abordagem do género por desestabilizar o conceito clássico do sujeito: enquanto os *Women's Studies*, os *Men's studies*, ou os *Gay e Lesbian Studies* assentam na pressuposição da existência de um sujeito (o sujeito masculino, o sujeito feminino, o sujeito lésbico ou gay), a teoria *Queer* por seu lado, analisa como estas categorias do sujeito foram construídas a fim de melhor as desconstruir, mostrando a “indeterminação e a instabilidade de todas as identidades de sexo ou de género” (Salih, 2002: 20). No artigo “A teoria Queer e a contestação da categoria de Género”, Miguel Vale de Almeida, a partir da leitura do livro *Queer Theory - An Introduction* (Jagose, 1996) nota que “a ideia de queer surge como não alinhada com qualquer categoria específica de identidade. Esta posição é desde logo colocada como antagónica de categorias mais estáveis e reconhecíveis, como ‘lésbica’ ou ‘gay’ (Vale de Almeida, 2004: 91). Em vez de ter de corresponder a determinados estereótipos de género e responder à clivagem entre categorias descritivas de sexualidades (masculino/feminino – Gay/lésbico - heterossexual/homossexual), as identidades aparecem com a teoria *Queer* como potencialmente ambíguas; processos ambivalentes, cambiantes e fluidos de construção/desconstrução das categorias de género. Esses processos envolvem possíveis evoluções a nível da relação com o corpo físico, das percepções de si, da linguagem e da negociação com padrões culturais, da capacidade de exploração dos desejos e do prazer e não implicam necessariamente uma coerência monolítica entre sexo biológico/identidade de género/sexualidade. Numerosas situações são exemplares dessas ambiguidades: uma pessoa pode por exemplo ter uma sexualidade heterossexual ao mesmo tempo que uma expressão de género e actividades opostas aos supostos padrões heterossexuais de feminilidade/masculinidade. Um homem casado com uma mulher pode ter ocasionalmente sexo com outros homens e não se considerar *gay*. Uma pessoa pode descobrir numa fase específica da vida que não se identifica com o sexo biológico que lhe foi atribuído à nascença.

Para entender concretamente essa nova abordagem do género como processo de construção instável e fluido podemos voltar ao capítulo “Queer and now” de *Tendencies* (1994). Eve Sedgwick revela a limitação que representa a condensação, em categorias genéricas como “Homem heterossexual” “Mulher heterossexual”, “Lésbica” ou “Gay”, de identidades sexuais que existem na realidade no encontro de uma série de elementos que, além de serem múltiplos, podem variar ao longo da vida, e responder ou não independentemente de cada elemento, às

normas heteronormativas: o sexo biológico (cromossómico) masculino ou feminino, a autopercepção da identidade de género, a preponderância de traços de personalidade e aparência consideradas masculinos ou femininos - ou seja a expressão de género; o sexo biológico, a identidade de género e expressão de género do parceiro preferido; a auto-representação como gay ou straight, as escolhas procriadoras, os actos sexuais preferidos, as fantasias sexuais, o desfrute do poder nas relações sexuais... para citar só alguns desses elementos. Tal como apresentado por Eve Sedgwick, o conceito *Queer* longe de representar uma minoria de pessoas particularmente emancipadas diz na realidade respeito a uma maioria silenciosa: “That's one of the thing that 'queer' can refer to : the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone sexuality aren't made (or can't be made) to signify monolithically” (Sedgwick, 1994: 8).

A reorientação dos estudos de género para os novos paradigmas da teoria *queer*, chamada por vezes de “queerização” da investigação, está longe de ter sido aprovada de modo unânime. O conceito, que também se institucionalizou e foi criticado como sendo o domínio de uma certa elite intelectual branca, provocou e continua a alimentar um debate entre aqueles que acreditam que o pensamento *queer* permite libertar-se dos últimos entraves dos discursos dominantes, incluindo os académicos, e aqueles que lem, na negação de uma identidade específica a minorias oprimidas, uma posição reaccionária ou mesmo anti-feminista (Jagose, 1996). Hoje em dia, a palavra entrou mais largamente na linguagem comum e está utilizada como palavra-chapéu para designar o vasto espectro de pessoas que resistem à norma e não se reconhecem na equação heteronormativa sexo=identidade de género=desejos. Veremos no capítulo III, que João e Lila usam a palavra *Queer* para se definirem. A palavra, em razão da sua abertura em termos de significados, tem sempre mais tendência em se substituir à sigla LGBTQI. Parece importante continuar a interrogar o conceito, num contexto em que a palavra circula hoje repetidamente nos meios de comunicação social e nas conversas do quotidiano, ocorrendo o risco de esvaziar-se dos seus significados políticos originais, sendo paralelamente recuperada pelo mercado, a publicidade e os algoritmos das redes sociais com estéticas ligadas a estereótipos eróticos normalizados, nomeadamente o da juventude e da beleza.

### 1.5 Judith Butler e a introdução do conceito de performatividade na reflexão sobre género

Em 1990, com o livro *Gender Trouble*, um dos textos considerados fundador do pensamento *Queer*, Judith Butler irá marcar uma revolução teórica crucial nos estudos sobre género. Através de uma crítica radical das categorias da identidade, seguindo entre outros os trabalhos de Gayle Rubin, apoiando-se na psicanálise e nos autores da *French Theory*, a filósofa assume uma visão crítica sobre o pressuposto de binarismo entre os sexos que fundamenta o feminismo dos anos 1970 e a assunção da heterossexualidade que veiculam. A sua reflexão, que analisa o conceito de *Performativity* enquanto experiência fundamental na formação do sujeito e da sua sexualidade, revela os limites normativos das categorias binárias baseadas no género e desconstrói a separação entre o sexo (as categorias científicas que separam os homens das mulheres à nível fisiológico tendo os órgãos sexuais como principal factor de diferenciação) por um lado e o género (as categorias e papéis masculinos ou femininos que as pessoas reproduzem e às quais se conformam socialmente, nomeadamente através do trabalho, dos discursos, das posturas, do vestuário, etc.) por outro, interrogando também o sexo biológico, na sua articulação com a linguagem, como construção cultural. Surge, com Judith Butler, a possibilidade de conceber as identidades de sexo e género na sua relação com a linguagem, sem pressupor que essas identidades tenham uma existência prévia às suas expressões discursivas.

Since the 1990s, arguably the most significant theoretical work to influence the field of language and gender has been Judith Butler's (1990) *Gender Trouble* and, more specifically, her notion of gender as performative. Under such an account, gender is not viewed as a stable, prediscursive construct residing in individuals; rather it emerges in discourse and in other semiotic practices (Ehlich, Meyerhoff, Holmes, 2003 [2014]: 4).

A revolução teórica que introduziu Judith Butler reside na associação da noção de género à noção de performatividade definida por John Langshaw Austin no seu ensaio *How to Do Things with Words* em 1955. Judith Butler defende a ideia que o género (sentir-se e agir enquanto homem ou mulher) mas também o sexo ("ser" homem ou mulher) não é um facto ontológico dado a priori ao sujeito em função de sexos biológicos fixos mas é uma produção social que se performa, se reproduz se actualiza permanentemente no discurso em função de mecanismos linguísticos e sociais, num jogo de repetição de normas e ordens (ou de subversões também

codificadas dessas normas). O conceito de performatividade aplicado a identidade sexual e ao gênero convida a olhar para a subjetividade dos indivíduos (os seus comportamentos femininos ou masculinos) como sendo o efeito de uma construção cultural que orienta os sujeitos na repetição e na incorporação de convenções (formas de falar, de agir, de se movimentar, de ocupar o espaço, de vestir-se etc.) respondendo ao mandato de conduzir-se “como um homem” ou “como uma mulher”, imitando um ideal de feminilidade ou de masculinidade que na realidade não tem nenhum modelo real original.

Judith Butler desconstrói a distinção clássica entre sexo e identidade de gênero, interrogando a existência das categorias “mulher ou “homem” como essências ontológicas do sujeito, que precederiam as leis da linguagem. Ela inverte a relação causal entre um suposto sexo biológico “natural” e o desencadear de uma identidade de gênero cultural, construída em função desse sexo, perguntando se o próprio conceito fundamental de sexo “natural”, não seria uma construção do discurso condicionada por mecanismos de poder.

Être du sexe féminin est-il un “fait naturel” ou une performance culturelle ? Ou la naturalité est-elle produite sur un mode performatif par des actes de paroles qui suivent eux-mêmes des contraintes discursives pour produire le corps dans et par les catégories de sexe? (Butler, 1990: 53).

Seguindo o pensamento de John Austin, Judith Butler faz-nos perceber até que ponto a linguagem, a começar pelas divisões e hierarquias gramaticais, são a origem da conformação dos seres ao que a sociedade espera deles. Já antes de nascer os embriões são chamados a responder ao discurso que os define em função de um gênero que terão de performar para o resto da vida. “É um rapaz !” ou “É uma rapariga” é, antes da atribuição do nome, a primeira afirmação discursiva performativa através da qual a sociedade define os seres.

A filósofa coloca uma série de questões perturbadoras para o entendimento ocidental comum. Será que existe uma separação ontológica nítida entre os sexos biológicos? Ou seja, o conceito de sexo biológico não será, como o conceito de raça, uma criação da linguagem? Será que as categorias sociais de gênero (ser chamado homem ou mulher pelo coletivo) correspondem a uma separação natural real ou será que essas categorias são uma criação do discurso que não

corresponde a nenhuma clara fronteira objetiva fora das categorias da linguagem? O que define exatamente o sexo biológico? Quais complexas relações existem entre a diversidade de práticas sexuais e a construção da identidade de género ou seja como certas práticas sexuais obrigam a interrogar-nos sobre o que é uma “mulher” ou um “homem”?

## 1.6 O contexto português

No contexto específico de Portugal, marcado pelo mais longo período de ditadura do século XX (1926-1974), as questões de género foram, segundo Miguel Vale de Almeida, que descobriu os *Gender studies* nos Estados Unidos, particularmente subdesenvolvidas. Nos anos 1980, praticamente, não existia nada sobre género ou sexualidade na universidade portuguesa (Vale de Almeida, 2010). O interesse por estes temas tem sido lento a surgir, consequência da longevidade de um regime autoritário que, por um lado, alimentou os valores do patriarcado combinado com uma rígida tradição católica e, por outro, impediu o livre desenvolvimento das ciências sociais. Enquanto o feminismo e a revolução sexual abalavam os Estados Unidos e parte da Europa, em Portugal, o contexto pós-25 de Abril testemunhou a explosão de questões relacionadas com a revolução democrática. As relações de classe, trabalho, produção e habitação estavam no centro das exigências e representações, muito antes das questões de género. Assim, quando Ana Nunes de Almeida, socióloga, analisa as publicações do ICS (Instituto das Ciências Sociais) entre 1975 e 1985, chega a esta conclusão:

Muito pouco ou nada se tem feito, nesta instituição, na linha dos *Women's studies*, nem sequer se tem seriamente pensado (individual ou colectivamente) nesse objecto de investigação que a «mulher» constitui. Trata-se, na verdade, de um objecto que prima pela sua invisibilidade (Almeida, 1986: 982).

Os estudos sobre as mulheres começam a “reivindicar o seu lugar nas universidades portuguesas” (Amâncio, Oliveira, 2014: 6) durante os anos 1980. Organiza-se em 1985, o “Colóquio Interdisciplinar sobre a Mulher em Portugal” que conta com uma grande participação de investigadoras. Vários estudos apostam numa sociologia da condição feminina e questionam o lugar da mulher como agente de produção do conhecimento e sujeito da investigação. Contudo, a situação das mulheres investigadoras e o contexto português não são comparáveis ao contexto

académico anglo-saxónico ou francês, uma vez que as ciências sociais, que foram amordaçadas sob a ditadura, só se desenvolveram após a segunda vaga feminista.

Ao contrário do que acontecerá com as feministas anglo-saxónicas, as investigadoras portuguesas não “chegam” à universidade, nem estas instituições se caracterizam pelo domínio masculino e a forte tradição já alcançados pelas suas congéneres estrangeiras, quando eclode o feminismo da segunda vaga. Em Portugal, são as ciências sociais que “chegam” às universidades com a democracia e se institucionalizam numa sociedade finalmente livre (Amâncio, Oliveira, 2014: 6).

Só nos anos 1990 é que o género se torna um tema mais proeminente nas ciências sociais. A partir daí, várias pesquisas começam a ser publicadas, especialmente no campo da psicologia, sobre assimetrias simbólicas e desigualdades baseadas no sexo. Apesar do relativo atraso em integrar as teorias feministas e os *Women's Studies*, a produção académica demonstra uma grande capacidade de abertura aos problemas contemporâneos e de acompanhamento do movimento teórico internacional. Por exemplo, graças ao trabalho pioneiro de Miguel Vale de Almeida, é assim cedo explorada a questão do género sob o ângulo específico da masculinidade e do conceito de masculinidade hegemónica, os mecanismos sociais que obrigam os homens a seguir um ideal de virilidade e sucesso dentro dos padrões da heteronormatividade. O livro *Senhores de si, uma interpretação antropológica da masculinidade* (1995) é exemplar dessa rápida adaptação da investigação portuguesa a questões inovadoras sobre género. O antropólogo português desenvolve um trabalho de campo numa aldeia do Alentejo, analisando comportamentos e discursos em vários contextos de sociabilidade masculina. Questiona, no meio rural, os processos construídos de domínio da masculinidade hegemónica sobre outras formas de masculinidade subordinadas. Abre-se com essa investigação um campo de pesquisa que irá desenvolver-se através de uma série de publicações universitárias, cruzando ao longo dos anos 2000 a questão do género e das masculinidades com as temáticas gay, lésbicas e *Queer*. Embora houvesse, segundo alguns, “um défice de reflexão académica sobre as realidades das pessoas LGBTQ na Latinidade” (Santos, 2018: 38), existiu em Portugal um esforço para combater essa tendência. Em 2004, é fundadora a publicação da obra *Indisciplinar a teoria: estudos gays, lésbicos e queer*. (Cascais, 2004) que reúne vários textos resultantes do primeiro curso livre nesta matéria em

Portugal. Desde então, através de publicações colectivas, edições de revistas como *Ex Aequo*, colóquios e cadeiras, os Estudos *Queer* tornaram-se um relevante e dinâmico sector de pesquisa.

Para acabar, é importante lembrar algumas datas chave do reconhecimento dos direitos das mulheres e dos direitos LGBTQI no contexto nacional, sendo as Fado Bicha artistas diretamente envolvidas nesse movimento. Desde o fim da ditadura em 1974, esses direitos foram adquiridos, coabitando com uma forte influência da Igreja Católica, o que não impediu que as leis evoluíssem. O ano 1995, em que se celebrou o motim de Stonewall e nasceu a associação ILGA, é considerado um ano chave para o movimento LGBT português que irá dois anos depois organizar o primeiro Arraial Pride, anos em que as palavras “gay”, “lésbica” ou “transexual”, até então silenciadas, fazem as suas primeiras aparições nos debates parlamentares (Santos, 2018). As mudanças notáveis a nível político-jurídico foram as seguintes: 1982, descriminalização da homossexualidade / 2001, aprovação da lei da união de facto / 2007, legalização do aborto / 2010, legalização do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo / 2011, lei da identidade de género / 2016, lei permitindo a adoção por parte de casais de mesmo sexo e lei garantido o acesso à PMA a todas as mulheres / 2018 lei relativa ao direito de autodeterminação da identidade de género e expressão de género e à proteção das características sexuais de cada pessoa. Essas leis, que representam fortes melhorias para a proteção e o reconhecimento das pessoas em termos de cidadania sexual e reprodutiva, foram o resultado de um longo processo de activismo LGBTQI e mobilização cidadã, através de movimentos e organizações civis. “O Movimento LGBTQI em Portugal tem investido consideráveis esforços na mudança jurídica através de campanhas temáticas, de disseminação nos meios de comunicação, de iniciativas de debates e reflexão públicas e do lobby parlamentar.” (Santos, 2018: 42). Como veremos, as Fado Bicha, cujo trabalho é cada vez mais divulgado pelos meios de comunicação social, foram nos últimos anos solicitadas a envolver-se neste esforço de sensibilização, promoção do debate e divulgação, isso tanto a nível da sociedade civil como a nível das esferas da política partidária (foram por exemplo solicitadas para apoiar a campanha do partido LIVRE em 2019 para a qual escreveram uma canção).

## 1.7 A interseccionalidade

Por fim, para melhor situar os posicionamentos das Fado Bicha na perspectiva do contexto teórico académico, é importante voltar a um outro conceito chave: o de interseccionalidade. De facto, as letras e discursos de Lila e João não se referem unicamente à questão do género e das sexualidades, mas cruzam essa problemática com outros paradigmas como os do racismo, das classes sociais e das origens territoriais. Neste aspecto as duas activistas seguem uma corrente de reflexão que defende a necessária consideração de múltiplos factores sociais encruzilhados na análise das formas de opressão às quais são sujeitos os indivíduos. Trata-se de incluir na análise a multidimensionalidade das experiências, associando ao factor do género, outros factores como a cor da pele, o nível socioeconómico, as pertenças geográficas. O conceito de interseccionalidade foi introduzido na área das ciências jurídicas, pela jurista norte-americana Kimberlé Crenshaw, num artigo publicado em 1989: “Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics”, artigo no qual a autora defende uma crítica feminista negra dos *Women's studies*, contra a tendência dominante “para tratar a questão do racismo e do género como categorias de experiência e análise mutuamente exclusivas” (Crenshaw, 1989: 139). Focando a sua reflexão sobre a situação das mulheres negras, alerta sobre as limitações de uma posição feminista ou anti-racista que ignora as estruturas entrelaçadas das dinâmicas opressivas. Ela demonstra que as realidades das mulheres em relação à lei são diferentes dependendo se a mulher é branca ou negra, de uma classe privilegiada ou desfavorecida, e desafia o facto de que, se não forem consideradas como interligadas, as discriminações tenderem a negar-se mutuamente.

A associação de sistemas múltiplos de subordinação tem sido descrita de vários modos: discriminação composta, cargas múltiplas, ou como dupla ou tripla discriminação. A interseccionalidade é uma conceptualização do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (Crenshaw, 2002: 177).

No seguimento de Crenshaw, os trabalhos de outras pensadoras já citadas, como Judith Butler ou Teresa Lauretis foram cruciais “ecoando as vozes das feministas negras, chicanas, lésbicas e pós-coloniais, na crítica ao que o conceito de mulher permite esconder de diversidade intra-categorial” (Amâncio, Oliveira, 2014: 8). Veremos que, como pessoas LGBTQI, João e Lila se apresentam como apoiantes das lutas feministas. Cruzam constantemente a questão da orientação sexual e expressão do género não só com o feminismo e a subordinação à masculinidade hegemónica, mas também com outras questões estruturais. Por um lado, denunciam o racismo e os efeitos do pós-colonialismo, que não os afectam directamente e de que falam sempre a partir da posição de “pessoas brancas” ; por outro lado, abordam outras questões, estas ligadas às suas origens pessoais: as desigualdades económicas e as discriminações geográficas e de acesso à cultura de acordo com distinções como subúrbio/centro, polos urbanos/zonas rurais.

## **2. OS ESTUDOS SOBRE FADO**

### **2.1 A entrada tardia do fado na literatura académica**

Música urbana originalmente marginal, o fado, que se enraizou nos bairros populares de Lisboa nas décadas 1840-1860, é mencionado e descrito ocasionalmente na literatura da segunda metade do século XIX. Foi apenas no princípio do século XX que dois escritores (Pinto de Carvalho ou Tinop e Alberto Pimentel) lhe dedicaram estudos para tentar identificar as suas origens e descrevê-lo em pormenor segundo os contextos e as evoluções das suas práticas, embora através do prisma da subjectividade de cada autor. Baseando-se em excertos literários, letras de fados e testemunhos orais, as obras *História do Fado* (Tinop, 1903) e *A triste canção do sul* (Pimentel, 1904), descrevem os ambientes das actuações de fado da segunda metade do século XIX assim como as figuras do e da fadista, as suas vidas quotidianas e comportamentos de acordo com a evolução dos tempos e os meios sociais. Além desses dois estudos, já a partir dos finais do século XIX e durante as décadas seguintes, a discutida “canção nacional”, será objeto de numerosos textos e panfletos, ora elogiosos, ora satíricos ou demolidores, escrito sob o jugo das mais diversas ideologias, do anarquismo ao nacionalismo, até chegar a reunir no mesmo campo pró ou anti-fadista, representantes de ideologias opostas. Assim, “essa bibliografia antiga assume extremas posturas apologéticas ou críticas e são carentes de rigor” (Ruben De Carvalho,

1999: 13). A partir dos anos 1870 e na viragem do século XIX para o século XX, são publicados vários artigos que se posicionam contra o fado. Essa atitude hostil de uma parte dos literatos, incentiva o sindicalista socialista Avelino de Sousa a publicar um conjunto de crónicas em defesa da música popular, *O Fado e os seus censores* (1912); segue *O Fado, ensaio sobre um problema etnográfico-folclórico* (Ribeiro Fortes, 1926) que assume uma forte hostilidade contra a designação do fado como canção nacional; será também o caso do livro de Luís Moita, fervoroso apoiante de Salazar, que compila uma série de conferências radiofónicas sob o título *O fado, canção de vencidos* (1936) onde, de uma perspectiva nacionalista, o fado é considerado decadente e dubiamente mestiço contra a pureza e moralidade dos cânticos de folclore rurais. Apesar dessa propaganda anti-fado, o regime de Salazar, incapaz de erradicar um fenómeno cultural enraizado na cultura popular, optará por censurá-lo e domesticá-lo ao ponto de fazer dele um pilar do seu edifício patriótico. A expressão “Fado, Fátima e Futebol” revela isso mesmo. As performances de fado, seus ídolos e suas imagens transmitidas pela indústria discográfica, a rádio e o cinema são, dos anos 1930 até os anos 1970, instrumentalizados ao serviço de um poder que, em paralelo, sufoca os intelectuais hostis ao regime e, conseqüentemente, paralisa a produção académica. Um vazio de reflexão teórica acompanha portanto todo esse período da ditadura, vazio que será acentuado por uma forte reacção de rejeição do fado por parte dos portugueses mais politizados à esquerda, uma rejeição que ainda hoje se faz sentir. Ainda em 1975, após a revolução do 25 de Abril, é um tom fortemente ideológico e subjectivo que domina a crítica do fado elaborada pelo ensaísta António Osório, no seu livro *A mitologia do fado* (1975). Será preciso esperar os meados dos anos 1980 para que o género musical, até então descurado pelos académicos se tornasse em Portugal um objeto científico no domínio da etnomusicologia e da antropologia, estudado segundo padrões de rigor historiográficos e critérios de observação mais exigentes. A literatura académica é portanto relativamente escassa, se atendermos à importância simbólica que o fado tem na cultura portuguesa. O musicólogo Rui Viera Nery constata a “pobreza ainda franciscana da bibliografia acumulada sobre o tema” (Nery, 2004 [2012]: 21). O autor atribui essa escassez de fontes académicas e essa relutância prolongada dos investigadores a interessar-se pelo fado a vários factores: Como vimos, a rejeição do fado pelos investigadores das ciências sociais devido à sua instrumentalização pelo regime de Salazar; um estigma de classe ligado à marginalidade social associada ao fado; o domínio da tradição rural sobre as práticas urbanas no campo da etnomusicologia e da antropologia; por fim, a própria desconfiança dos fadistas em deixar-se observar por investigadores da parte dos quais

receiem um certo desprezo. O antropólogo Joaquim Pais de Brito será o primeiro a reabilitar o fado enquanto objeto de estudo com a publicação em 1983 do artigo “Fado, um canto na cidade” na revista *Ethnologia*. Já tinha sido sua a iniciativa dos primeiros textos sobre fado no âmbito de uma cadeira de antropologia do curso de sociologia do ISCTE, no ano lectivo 79/80. Esta cadeira será à origem da publicação uns anos depois, do livro *O Trágico e o contraste, o fado no bairro de Alfama* (1984), de António Firmino da Costa e Maria das Dores Guerreiro, que pode ser considerado o primeiro trabalho de campo de âmbito sociológico sobre fado, desde as descrições de Tinop. Foi Joaquim Pais de Brito que “com o entusiasmo contagiante que põe na prática pedagógica, propôs aos alunos, no ano lectivo de 1979/80, a análise desse objecto tão «óbvio» como o ovo de Colombo mas paradoxalmente (ou não) tão ignorado pelas modernas ciências sociais portuguesas, que é o fado” (Firmino da Costa, Guerreiro, 1984: 14). Em 1994, é também Joaquim Pais de Brito, então director do Museu Nacional de Etnologia, que coordena uma densa exposição: *Fado, vozes e sombras*, que junta um núcleo de investigadores e representa o auge e de vários anos de questionamentos científicos sobre o fado. É também em 1994 que o autor brasileiro José Ramos Tinhorão publica *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa, o fim de um mito*. Movido por este interesse crescente, vários investigadores, entre os quais Ruben de Carvalho e Rui Vieira Nery, autor da pesquisa *Para uma história do Fado* (2001) irão dar um importante contributo para o aprofundamento dos conhecimentos sobre a história do género musical. Nos anos 2010, uma polémica irá opor o musicólogo Rui Vieira Nery a José Alberto Sardinha, investigador da música tradicional portuguesa que defende no livro *A origem do Fado* (2010) as raízes rurais e nacionais do fado, contrariando as teses que defendiam a sua origem exclusivamente urbana e o ligavam, nalguns casos, ao Brasil. Em 2001, a investigadora americana Lila Ellen Gray, no âmbito de um doutoramento no departamento de antropologia cultural da Duke University, inicia um trabalho de campo de três anos focado sobre a prática do fado amador em Lisboa. Sua pesquisa irá levar à publicação do livro *Fado resounding, affective politics and urban lifes* (2013).

## 2.2 Fado e género?

A proposta de Lila e João, abertamente empenhada na causa LGBTQI e que assume uma postura anti-convencional em relação aos códigos do ritual institucionalizado, entre os quais às normas do masculino e do feminino, leva-nos a questionar as representações de género que

habitam o imaginário colectivo do fado. Realça-se uma constatação: por um lado, o universo do fado tem sido atravessado, desde as primeiras descrições do século XIX, por acentuados estereótipos de género, que, embora tenham evoluído ao longo da sua história, continuam a responder a marcadas normas binárias (normas de heterossexualidade, normas entre sexualidade licita e ilícita, atribuição de papéis diferenciados em função dos sexos, normas de linguagem, códigos corporais de posturas e vestuário); por outro lado, esta exacerbação do binarismo de género raramente tem sido objecto de questionamento explícito, quer em palco (poucos fadistas se aventuraram a abordar o assunto do género ou a sair dos padrões binários), quer no papel, no âmbito dos estudos que analisam a história e o espetáculo do fado. Apesar de as relações entre os sexos, especialmente as relações eróticas e amorosas, terem estado sempre no centro das letras do fado, apesar de o ritual estar originalmente ligado à prostituição e impregnado de todo um simbolismo carregado de sexualidade (cuja expressão foi exacerbada ou controlada de acordo com os tempos) e estar ligado a arquétipos do feminino (a prostituta, a mãe, a diva) e do masculino (o delinquente, o marinheiro, o marialva), apesar da omnipresença do género no universo e na literatura sobre fado, este é paradoxalmente um assunto negligenciado pelas investigações académicas das últimas décadas. Os autores de referência (Tinhorão, Carvalho, Joaquim Pais de Brito, Osório, Sardinha e Luis Vieira Nery) concentraram-se na difícil tarefa de elaborar uma história do fado abordando em profundidade múltiplos aspectos: a questão polémica das origens, a história e evolução das características musicais, a evolução do fado através dos meios sociais e espaços de performance, os processos de circulação, censura, mercantilização e apropriações socio-culturais, as complexas e controversas relações com as sucessivas forças políticas e contextos ideológicos, as contribuições dos músicos e dos compositores à arte do fado e o papel fulcral de grandes fadistas, ícones do fado. Mas, entre estes ângulos de pesquisa, a questão da relação entre os sexos nunca ou muito timidamente é problematizada. Em que medida é interessante abordar o fado em termos de género e de sexualidade? O que nos conta o fado sobre as relações entre homens e mulheres e sobre a representação dos sexos/géneros na sociedade portuguesa? Essas questões estão no geral ausentes nas investigações mesmo se ao longo da história do fado os próprios fadistas nunca pararam de as cantar e as projetar no meio do palco. De onde provém essa ausência? Da revisão do corpus existente, duas constatações emergem. Em primeiro lugar, a produção de conhecimento sobre o fado, quer seja no domínio da música, da etnomusicologia, da sociologia ou da antropologia é até recentemente, exclusivamente dominada por homens. São poucas as

mulheres que chegaram a escrever obras de referência sobre fado. No seio da academia, as raras e recentes exceções são a socióloga Maria das Dores Guerreiro (em colaboração com António Firmino da Costa, 1984), a antropóloga anglófona Lila Ellen Gray (2013); pesquisas às quais se vieram acrescentar artigos escritos por varias investigadoras, como “A grande noite de fado” (Catarina Alves Costa, 1994) para o catálogo da exposição *Fado. Vozes e Sombras*. Em 2004, Rui Vieira Nery aborda pontualmente a questão dos estereótipos de masculinidade e feminilidade que percorrem os grandes períodos da história do fado, mas sem entrar em detalhes sobre o assunto, uma vez que este não é o tema do seu trabalho nem uma área de investigação em que é especializado. Em segundo lugar, apesar de os estudos de género se terem desenvolvido na academia portuguesa desde os anos 1990, essas questões, como vimos acima, demoraram a emergir. Se a questão do género entrou pouco a pouco no domínio da psicologia ou dos estudos sobre as discriminações no trabalho, é compreensível que tenha sido preciso mais tempo para que ela batesse à porta do fado, que além de ter sido negligenciado pela investigação é um terreno muito sensível a nível das memórias afectivas e tensões ideológicas, por ser um ritual central na tematização da identidade cultural portuguesa. É, neste aspeto interessante constatar que a primeira pessoa a abordar diretamente o género no espaço do fado, Lilia Ellen Gray, não é portuguesa e portanto não cresceu com essa carga afetiva coletiva e com essa complexa relação cultural com o fado. Por fim, na área específica dos estudos sobre género e sexualidade, o fado aparece como tema transversal em duas pesquisas: o livro do sociólogo José Machado Pais *A Prostituição e a Lisboa Boémia do Séc. XIX aos Inícios do Séc. XX* (1985) e o artigo de Miguel Vale de Almeida “Marialvismo, Fado, Touros e Saudade como discursos da masculinidade, da hierarquia social e da identidade nacional” (1997). Foram também abordadas através de artigos as performances de António Variações e Amália Rodrigues na perspetiva dos estudos *Queer* (Da Silva, 2018 e Pepe, 2013).

### **2.3 Será o fado autêntico um mito? Marcos históricos da evolução do fado, a partir da pesquisa de Rui Vieira Nery, *Para Uma História do Fado* (2004)**

De onde vêm os códigos do fado, aqueles que hoje se reproduzem na sua forma mais convencional, nos mais famosos locais de fado de Lisboa, como a Mesa dos Frades em Alfama, a Tasca do Chico no Bairro Alto, ou a Tasca do Jaime no Bairro da Graça, que reúnem um público semi-local, semi-turístico, amadores, aficionados e curiosos? Serão estas actuações as mais

próximas da essência do fado, as que mais respeitam a sua autenticidade? Aliás, será que alguma vez existiu uma actuação autêntica de fado que não fosse uma encenação da sua própria autenticidade? Com paixão pelo fado, espontaneidade e sem pedir licença, Lila e João fazem explodir todas estas questões num palco que se proclama pertencer ao fado enquanto, desde o *détournement* das letras até à roupa, desmantelam completamente as convenções, antes de mais as musicais. Embora não possa, à escala deste relatório, voltar à complexidade da história do fado com exaustividade, algumas grandes referências históricas são essenciais para melhor abordar as heranças culturais que existem por detrás do trabalho das Fado Bicha e para compreender de onde vêm os códigos performativos com os quais compõem, que reproduzem e distorcem.

Devido à escassez das fontes documentais, a questão das origens do fado, e portanto o seu período de surgimento e implantação (inícios do século XIX até os anos 1840) foi e ainda é objeto de polémicas. Enquanto a maioria dos investigadores associam as origens do fado ao período da presença da corte de Dom João VI no Brasil (1807-1821), outros, nomeadamente José Sardinha, recusam-se a aceitar essa genealogia afro-brasileira e afirmam que as raízes do fado são ancoradas no Portugal rural. Ao meu ver, o trabalho de Rui Vieira Nery cujo livro *Para uma História do Fado* é particularmente rigoroso, constitui a fonte mais completa e documentada existente à data de hoje e é na base desta pesquisa que irei resumir as grandes etapas de evolução do fado. O investigador optou por distinguir os seguintes períodos em função de critérios geo-sócio-políticos:

- O processo de implantação (das origens a 1840), do Brasil para Lisboa;
- O enraizamento bairrista em Lisboa (1840-1869);
- O primeiro alargamento (1869-1890);
- A radicalização revolucionária (1890-1926);
- A formalização castiça (1926-1945) e as continuidades e renovações do pós-guerra (1945-1974) que correspondem ao longo período da ditadura;
- O pós 25 de Abril (1974-2004).

Esta divisão histórica, embora parcialmente arbitrária, permite-nos compreender que “O fado” no singular, como ritual tradicional imutável e autêntico, não existe. Pelo contrário, trata-se de uma história longa e complexa, durante a qual múltiplas formas de performances se

sucederam e coexistiram, influenciaram-se e opuseram-se mutuamente, evoluíram segundo as classes sociais, os meios de divulgação e as ideologias próprias a cada período. As expressões do fado sempre foram plurais e passaram por constantes experiências e mutações, refractando-se num prisma de representações e imaginários no centro dos quais o mito de um fado autêntico, que se teria perdido, sempre existiu e persiste até aos dias de hoje. Mas a matriz de um ritual autêntico, que seria a essência do fado, do qual o próprio fado nunca deixa de cantar a nostalgia, aparenta muito mais ser uma ficção, necessária à narrativa colectiva, do que um facto identificável nas fontes históricas:

Um género performativo em que se combinam poesia, dança e música, como sucede com o fado, é sempre um processo vivo, em interação permanente com o contexto cultural e social específico em que está inserido e por isso mesmo também em permanente mudança nas suas configurações líricas, composicionais e coreográficas e nos laços de sentido e pertença com as comunidades em que se situa (Nery, 2004 [2012]: 64).

O processo de implantação (desde as origens a 1840), do Brasil até Lisboa. Nesta primeira fase, os arquivos literários e iconográficos sugerem que formas dançadas e progressivamente cantadas de fado atravessaram o Atlântico e passaram da corte brasileira para os antigos bairros de Lisboa (Mouraria, Bairro Alto, Madragoa...) onde novas formas de performance, incluindo o canto, se enraizaram numa relação de forte identificação com as classes mais pobres e marginais da cidade. Fontes escritas permitem afirmar que no início do século XIX, a palavra “fado”, que etimologicamente significa “destino” (de *fatum*), começou a ser associada no Brasil a formas de dança, práticas musicais e coreográficas resultantes de intercâmbios culturais luso-afro-brasileiros e influências múltiplas (Lundum, modinha). Quase simultaneamente, a palavra também aparece, mas com um significado diferente, no tecido urbano popular de Lisboa, onde circula uma população cada vez mais densa ligada à economia paralela do contrabando, roubo e prostituição. A expressão “casas de fado” é então utilizada para designar bordéis e o adjectivo fadista é associado às mulheres prostitutas, “mulheres perdidas” ou “de má vida”, antes de designar também homens, proxenetas e delinquentes. Após o regresso da Corte a Portugal, os fados dançados com origens afro-brasileiras começaram a entrar nas tabernas de Lisboa e, misturando-se com outras tradições musicais, originaram o fado batido. Num fenómeno de cruzamentos e deslizamentos polissémicos dos significados, as palavras “fado” e “fadistas”

acabaram por designar, por volta de 1840, tanto a actuação musical, como o estilo de vida marginal das pessoas que o dançavam e cantavam, fadistas sendo sinónimo tanto de músico/a cantador/a como de prostitutas e rufiões.

O enraizamento bairrista em Lisboa (1840-1869). Nesta fase, à medida que o fado se improvisa e se transforma, cruzando-se com outras tradições musicais urbanas e rurais, expande-se simultaneamente a uma população masculina das classes sociais mais altas (jornalistas, estudantes, fidalgos) que frequentava bordéis e sítios festivos em busca de prostitutas e dos prazeres da boémia. As esperas de touros e touradas que se “faziam (...) nas hortas dos arrabaldes da capital: em Loures, no Lumiar, no Arco do Cego ou no Campo Pequeno” (Machado Pais, 1985: 68) e no Campo de Santana, eram também locais de mistura social, de encontros entre os fadistas, a burguesia culta e os marialvas da aristocracia. “Todos esses fidalgos e intelectuais vão acabar por intervir no percurso do fado, diversificando-lhe um espectro que teria sido muito mais estreito e uniforme se o género tivesse permanecido no contexto exclusivo de sociabilidade popular” (Nery, 2004 [2012]: 77). Foi durante esta fase que o fado lisboeta herdou das classes eruditas a guitarra portuguesa de 12 cordas (uma adaptação da guitarra inglesa), que foi despreciada nos meios burgueses por comparação com o piano e começou a ser utilizada pelas classes mais baixas, tal como a viola, como um acompanhamento isolado. Foi também durante este período que a figura de Maria Severa Onofriana (1820-1846), após a sua morte prematura, começou a ocupar um lugar lendário no imaginário do fado, e a sua relação fantasiada com o Conde de Vimioso tornou-se um mito colectivo, condensando estas dinâmicas de troca e poder entre classes sociais. O fado, de transmissão oral e que ainda podia praticar-se sob formas dançadas (bater o fado), era então um meio de divulgação de notícias, eventos políticos, discursos sociais, assuntos religiosos, histórias amorosas e narrativas sobre a vida quotidiana, incluía uma “gama muito vasta de temas existenciais” (Nery, 2004 [2012]: 117) e experimentava então as suas primeiras formas poéticas e motivos melódicos, dos quais existem apenas raros registos escritos. Nomes de primeiros grandes fadistas ficam associados a esta memória, muitos deles e delas ligados ao circuito da prostituição ou mais raramente a profissões operárias.

O primeiro alargamento (1869-1890). Rui Viera Nery identifica uma terceira fase na evolução do fado a partir de 1869 quando a sua prática começa a expandir-se para “novos espaços, novos

contextos e novas regras”. Este período corresponde à entrada do fado nos salões da aristocracia, o que resulta num primeiro “branqueamento moral” do fado, “desde alguma preocupação acrescida pela apresentação pessoal até a uma escolha cuidadosa das letras a cantar.” (Nery 2004 [2012]: 125). A pequena burguesia, por seu lado, alimenta o seu interesse pela moda do fado, que sai então dos recintos enfumados das tabernas para subir aos palcos do teatro de revista. Estas peças são representadas no início por actores que desempenham o papel dos fadistas e se “moldam a si próprios à imagem dos estereótipos do fadista”. Para além do teatro de revista, os fadistas são incentivados a actuar em concertos públicos e têm de adaptar as suas posturas e apresentação aos padrões de respeitabilidade que estes espaços exigem. Assim, na segunda metade do século XIX, já assistimos a um movimento de deslocação e transformação da representação do fado, que o afasta de uma infância popular, mítica e em grande parte romantizada, origem perdida que o próprio fado não cessa de cantar e encenar. Nessa altura, levantaram-se vozes em sátira contra este aburguesamento do fado, que trocou de roupa e abandonou o mau vinho por bebidas mais finas. Compreender que já na década de 1870, algumas vezes se erguiam para denunciar a descaracterização do ritual do fado permite o distanciamento em relação aos discursos que partilham a sua indignação porque consideram as canções das Fado Bicha como uma forma de transformação do fado que desrespeita os códigos tradicionais. O fado é desde o século XIX criticado por não respeitar a “tradição do fado”. Esta transformação no consumo das músicas, que ocorreu a partir do final de 1860, envolveu também a entrada do fado no espaço estritamente doméstico das casas burguesas, onde o piano era então o instrumento de predilecção e para o qual partituras foram publicadas e as canções escritas e adaptadas com novos arranjos. Finalmente, o fado foi transportado pelos estudantes para os circuitos da sociabilidade universitária, no seio da qual surgiu uma nova corrente paralela, o “Fado de Coimbra”, que desenvolveu características próprias em termos de letra e sofisticação musical, com influências também mais eruditas. Graças à análise histórica de Rui Vieira Nery, podemos assim entender que desde as primeiras fases do século XIX, durante as décadas em que o fado surgiu, se enraizou em Lisboa e começou a circular mais amplamente noutras partes do país, a sua estética nunca foi fixa, mas sim objecto de negociações constantes entre várias influências e dinâmicas socio-económicas.

Se a dança afro-brasileira sofreu logo à sua chegada a Lisboa um processo intenso de transformação e de fusão com outras tradições de poesia, canto e dança populares locais,

a incorporação crescente (...) de outros sectores sociais que não tinham participado nas primeiras fases desse processo alarga ainda mais a rede complexa de fusões e de negociações estéticas que vão tendo lugar a cada momento no seio do fado (Nery, 2004 [2012]: 149).

A radicalização revolucionária (1890-1926). Segue-se um período de agitação política e social (1890-1926) iniciado pela crise do *Ultimatum* inglês (1890) e marcado pela ascensão das ideias republicanas que irão conduzir ao derrubamento da monarquia em 1910. Neste contexto de instabilidade, a partir da última década do século XIX, surgem os “fadros republicanos” e depois com o desencanto em relação à República e a difusão das utopias comunistas ou anarquistas através de organizações de trabalhadores e sindicatos, os “fadros operários” ou “fadros socialistas” que, mediante letras explicitamente militantes, denunciam as classes dirigentes, o capitalismo, o militarismo e o poder da Igreja. As letras do fado tornam-se um veículo de protesto revolucionário contra as consequências da industrialização sobre a classe operária. Esta corrente de fado abertamente politizada desenvolve-se e mantém-se até ao golpe militar de 1926, coexiste com as outras expressões do fado que beneficiam do suporte de uma abundante imprensa especializada e continuam a animar as tabernas, as cegadas, as salas de espectáculos e a entrar nos cafés, nos *dancings* e nas cervejarias onde os fadistas começam a profissionalizar-se. O fado de revista segue a sua dinâmica e tem sempre mais sucesso, colocando agora no seu elenco fadistas “reais”, tornando-os ícones publicitados para um público cada vez mais amplo. Finalmente, a introdução da gravação sonora a partir de 1904 contribui para a difusão e consagração do género musical à escala nacional. Assim, entre os finais do século XIX e os anos 1920, o fado expande sempre mais a sua aura num campo social alargado, circulando através de todas as classes económicas e novos meios de comunicação. Mas este deslumbrante sucesso de uma arte originalmente analfabeta elevada ao estatuto de canção nacional também desperta medos e ódios, vindos de uma certa elite, tanto de esquerda como de direita. “Repare-se que estes ataques provêm de um espectro político-ideológico muito vasto em que convergem, ainda que com fundamentos nem sempre inteiramente coincidentes, autores de Esquerda como de Direita.” (Nery, 2004 [2012]: 177). As origens marginais e imorais dos primeiros contextos de actuação, a ligação visceral do fado aos mais vulgares, provoca da parte de certos intelectuais reacções de grande hostilidade que, numa perspectiva higienista, comparam o fado a uma doença e argumentam que não é digno, tanto moralmente como musicalmente ou simbolicamente, para

representar Portugal. Uma polémica, em torno da nomeação do fado como “Canção Nacional” irá assim, durante anos, opor defensores e detratores do fado. Todas estas tensões e divergentes apropriações do fado mostram até que ponto ele é um fenómeno cultural heterogéneo. Pois o fado pode ser tocado simultaneamente na guitarra ou no piano, numa taberna ou num casino, veicular mensagens de anti-clericalismo para uma minoria revolucionária enquanto continua a transmitir sentimentos de religiosidade para a maioria da massa popular.

O período da ditadura (1926- 1974). Após o golpe de Estado de 1926, o governo, fortemente hostil ao fado submete-o a uma rígida regulamentação. Segundo um Decreto-Lei, a partir de Maio de 1927, os fadistas são obrigados, se pretendem ser remunerados, a declararem-se e a obterem uma carteira profissional que prove a sua actividade. Esta inscrição obrigatória é acompanhada por outra medida de controlo: uma censura drástica das letras, que são automaticamente registadas, lidas e proibidas se fossem ideologicamente incompatíveis com o regime. Toda a corrente dos fados republicanos ou socialistas é reduzida ao silêncio enquanto o erotismo e a sexualidade são apagados das letras.

A julgar por alguns exemplos de poemas de Fado proibidos pelos censores, terá havido, para lá de uma evidente vontade de exclusão de quaisquer textos de natureza político-ideológica expressa hostil ao regime, uma preocupação moralista obsessiva, caindo com facilidade num puritanismo caricato (Nery, [2012] 2004: 131).

Em 1933, uma nova constituição proclama o Estado Novo, regime autoritário que procura definir novas políticas em termos de propaganda e controlo das artes e da cultura, a fim de garantir a influência da sua ideologia nacionalista. Enquanto o *boom* da indústria do disco revoluciona as possibilidades de produção e circulação das obras, o Estado impõe o seu controle sob os meios de difusão e cria a Emissora Nacional de Radiodifusão. Neste contexto ainda proliferam os textos críticos destinados a deslegitimar o fado e o debate em torno da canção nacional manteve-se activo. Sendo as manifestações da cultura popular obrigadas a responder a uma imagem purificada e glorificada da Nação, o folclore rural encontra-se privilegiado como expressão da “Alma portuguesa”, enquanto a cultura urbana do fado, importada do Brasil colonial, de raízes remotas africanas e com afinidades duvidosas com a marginalidade e o movimento operário representa um perigo. Seguindo uma tendência anti-fadista de longa data

ancorada em certos círculos literários (de todas as obediências políticas), intelectuais, como é o caso de Luís Moita, são convocados pela Emissora Nacional para demonstrar a inaptidão do fado para representar Portugal. Palestras são programadas na Rádio para denunciar a imoralidade e debilidade de uma prática musical que “amolece a alma popular.” Mas a popularidade do fado no país é tal e a sua dimensão cultural tão difundida que a propaganda do Estado Novo, incapaz de silenciar o fado, vai optar por assimilá-lo percebendo que é do seu próprio interesse utilizá-lo como um instrumento de propaganda. O enquadramento do fado passa também, a partir dos anos 1930, pela criação das primeiras “casas de fado”, onde se afirmam os nomes de grandes figuras como Hermínia Silva, Berta Cardoso, Ercília Costa, Alfredo Marceneiro, Armandinho etc. Nestes estabelecimentos, a decoração procura valorizar elementos erguidos como “típicos” da tradição oitocentista. Vários objetos são a partir daí (e permanecem até hoje) encenados nos espaços performáticos como símbolos da tradição (mobiliário rústico, guitarras, xailes, quadros evocando a tauromaquia). É também com a abertura das casas de fado que se vão estabelecendo novas convenções performáticas que definem o ritual do fado tal que o conhecemos hoje: a exigência do silêncio completo quando se canta, a imobilidade, a redução da intensidade da luz, novos códigos de vestuário sóbrios e de cores escuras, a introdução do uso do xaile para as mulheres, o enquadramento da expressão do público em momentos específicos da performance. “Os códigos de comportamento, quer para os artistas, quer para o público são objeto de um enorme esforço de padronização” (Nery, 2004 [2012]: 244). Esta ritualização parcialmente artificial participa de um esforço para enquadrar as actuações, “limpar” o fado das suas origens imorais e sensuais, dando-lhe uma imagem solene e respeitável, digna da Nação portuguesa, o que Rui Vieira Nery chama o “impacto normativo da ditadura”. Enquanto a prática da improvisação se reduz e grande parte dos fados mais remotos desaparecem, o repertório fixa-se em torno de alguns temas musicais antigos aos quais se vem acrescentar uma densa produção de novos fados que irão constituir um corpus de base de fados estróficos de recorte castiço (Nery, 2004 [2012]: 259) que o meio dos fadistas chama hoje o “Fado Tradicional.” Paralelamente às casas de fado, os grandes nomes da época, continuam a actuar para o teatro de revista que, como o cinema, celebra os estereótipos da mitologia fadista. Em 1931, o primeiro filme sonoro português é *A Severa* de Leitão de Barros, ao qual irá suceder o triunfal *Canção de Lisboa* em 1933 de Cottinelli Telmo, primeiros de uma longa lista de filmes que incluem o fado como parte do elenco e da narrativa. Inaugura-se para o teatro e o cinema um novo género de fado mais moderno que inclui refrão e onde cada música é associada a uma letra específica: o Fado-

Canção. Nos anos 1940, a jovem Amália Rodrigues aparece nesses elencos como nova revelação das casas de fado, dos palcos e dos ecrãs. Durante o período 1926-1974, Rui Vieira Nery distingue duas fases distintas. Uma primeira fase de relativa hostilidade do regime contra o fado onde este é tolerado na cultura popular ao mesmo tempo que controlado, e uma segunda fase a partir de 1945, em que o discurso oficial muda com a derrota dos fascismos e a necessária adaptação à nova geopolítica e às dinâmicas económicas internacionais. A partir dos anos 1950, o Estado Novo começa, em vez de ignorá-lo, a promover o fado e instrumentalizá-lo ao serviço de uma estratégia de comunicação populista assente no passadismo, nos valores da tradição, da família e da religiosidade. Os temas políticos e actuais permanecem apagados, enquanto é encorajada a difusão de letras que exaltam valores adequados à ideologia dominante: uma visão idealizada e apolítica do povo, a virtude da pobreza, a nostalgia das origens e dos costumes “típicos”, a submissão da mulher, o conformismo à moral e a ordem social. Segundo Rui Vieira Nery, não foram os fadistas que se aproximaram da ideologia do regime, mas sim o regime que estrategicamente tirou proveito do fado, da sua popularidade e do controlo que exercia sobre a profissão como meio difuso e suave de propagar uma imagem tradicional, moral e dócil do povo português. O fado, como o futebol e a fé representa para o Estado Novo um terreno de agregação que permite, sob o pretexto do entretenimento, manipular a opinião pública. Esta integração aos celebres três efes do Salazarismo será a origem durante as décadas seguintes de uma forte rejeição do género musical pelas camadas mais jovens e pró-democráticas da população.

Contudo, o fado dos anos 60 está longe de se resumir ao imobilismo de que é acusado, em particular, pelos sectores intelectuais afectos à oposição democrática. E é interessante verificar que no centro da tendência mais radicalmente renovadora que nesse período se começa a esboçar no seu seio se encontra precisamente a figura emblemática que mais é acusada de cumplicidade política com o regime – Amália (Nery, 2004 [2012]: 305).

Amália Rodrigues a partir de então e até hoje afirmou-se como a figura de proa do fado, a sua voz, com a qual várias gerações cresceram, no contexto de numa relação ambígua de amor-rejeição com o fado, ultrapassou as polémicas e as ideologias, ao ponto de marcar profundamente a geração de Lila e João. Veremos que foi através das suas canções que as Fado Bicha, como muitos fadistas, descobriram o fado e desenvolveram uma forte ligação com ele. As canções que interpretam provêm principalmente do repertório de Amália Rodrigues. Vale a pena

lembrar que embora a cantora seja hoje celebrada como a “Voz” do fado, as suas interpretações inovadoras foram atacadas por todos os lados nos anos 1960. Foi atacada pelos mais reaccionários por distorcer o fado, introduzindo influências e ornamentos inspirados na sua região de origem (Beira Baixa) e por experimentar com compositores formas musicais não convencionais; como foi atacada pelos mais progressistas que suspeitavam nela afinidades com o regime de Salazar; foi acusada por uns pelo suposto elitismo e hermetismo das suas letras, empregnadas de influências literárias, enquanto outros achavam escandaloso ver esse património literário misturado com uma arte de origem vulgar. Apesar dessas críticas, através de múltiplas colaborações com músicos e poetas como Alain Oulman, Ary dos Santos, David Mourão-Ferreira ou Pedro Homem de Mello, Amália Rodrigues irá, inovando e renovando o fado como explorando o repertório mais antigo, encontrar um enorme sucesso nacional e internacional. Nos passos dela, vários importantes fadistas da nova geração, como Carlos do Carmo ou José Manuel Osório participam nos anos 1960 e 1970 numa renovação do fado que por outro lado, na sua expressão mais retrógrada e rígida, começa a perder o contacto com uma população jovem atraída pelo apelo à mudança trazido pelo Rock, a nova música brasileira e a canção de intervenção.

O pós 25 de Abril (1974-2004). Suspeito de colaborar com a extrema direita, acusado de todos os defeitos pela juventude e intelectuais de esquerda, o fado é rejeitado durante os anos que se seguiram ao 25 de Abril. O tom agressivo e de repugnância no ensaio de Antonio Osório, *A mitologia do Fado* cuja subjectividade, impregnada nos discursos do seu tempo, passa ao lado das complexidades do fado, coexistindo embora com análises de maior clareza, ilustra até que ponto o fado (e com ele a própria cultura portuguesa) passou a ser depreciado por parte da geração que sofreu a ditadura e acompanhou o 25 de Abril:

Ora depara-se-nos no fado escoadoiro de tudo (ou quase tudo) o que temos de pior, é uma verdadeira descida ao inferno da vida portuguesa. O saudosismo, “os fumos da Índia”, o sebastianismo, “os espectros do passado”, a petulância marialva, a predisposição lacrimante, a inércia e a indiferença cívicas, o narcisismo derrotista, a tacanhez, o desgosto da vida, a opacidade do futuro, isto tudo supura na “moral” do fado. (...) Longe de ser um fenómeno apenas “popular”, afluem no fado as tendências ideológicas que têm pervertido a vida do País nos últimos cento e cinquenta anos (Osório, 1972 [2016]: 12).

Ignorado pelas estações de rádio e salas de concertos, o fado levou dois anos a reconciliar-se com o público português, que regressou para aplaudir Amália Rodrigues em 1976 no Teatro São Luis de Lisboa. Os anos 1970 constituem anos de estagnação em que, fora das inovações trazidas pelas grandes figuras como Amália Rodrigues ou Carlos do Carmo, o género musical não evolui muito. Apesar da desconfiança e do desprezo provocados pela vaga revolucionária e as grandes mudanças sociais do regresso à democracia, os circuitos fadistas bairristas continuam a existir enraizados nas comunidades e nos hábitos e o fado nunca pára de ser um fenómeno popular. O concurso das Grandes noites de Fado, suspenso durante dois anos, volta a reunir os seus fiéis em 1976 e recompensa o jovem Camané em 1979. Já nos albores dos anos 1980, o fado regenera-se, numa relação já mais apaziguada com os seus ídolos, fonte de uma nova reputação enquanto símbolo cultural nacional e repleto de uma nova energia nos bairros populares, apesar de o ritual estar sempre a verbalizar o seu desaparecimento. Assim o trabalho de campo de Firmino da Costa e Guerreiro descreve a vitalidade do fado em Alfama nos inícios dos anos 1980, onde os moradores paradoxalmente não param de lamentar a desapareição do fado (que já mudou, perdeu a sua alma, já não é genuíno como dantes...) ao mesmo tempo que o praticam e o promovem ativamente nas coletividades do bairro. Mas já vimos que umas das características do fado, e isso já desde o século XIX, é de sempre “Já não ser o que era”, sendo a própria saudade do fado um elemento do fado. Os anos 1980 testemunham portanto a pacificação das tensões ideológicas, o fado desfruta de um recrudescimento de legitimidade e de um reconhecimento mais amplo e consensual do seu valor como património comum representativo da cultura portuguesa. Cantores que dantes assumiam uma postura hostil, como José Mário Branco ou Sérgio Godinho reconciliam-se através de adaptações originais. Enquanto a circulação e o consumo de bens culturais se acelera com a abertura do mercado a nível europeu e internacional, emergem novas formas musicais que integram inspirações vindas do fado. O grupo Madreus é um bom exemplo dessas experimentações musicais híbridas que inovam ao mesmo tempo que afirmam suas ligações com as heranças da música popular portuguesa. Em 1982, António Variações, artista de vanguarda, *queer* antes do seu tempo e figura emblemática do início de uma libertação de mentalidades em termos de género e sexualidade, alcança enorme sucesso ao interpretar uma versão de *Povo que lavas no Rio* usando de códigos performativos completamente novos. Durante os anos 1990, outros artistas encontram o sucesso, cultivando novos estilos, como Mísia, Paulo Bragança, Mariza. Se a indústria do disco está em expansão e continua a crescer até aos anos 2000, as casas de fado sofrem, por seu lado, com o

envelhecimento do seu elenco e a falta de interesse do público jovem, que só dificilmente está a ser substituído pelo público do turismo. Na passagem do século XX para o século XXI, são não tanto os locais de actuação mas sim os CDs, a rádio e a televisão, onde grandes espaços de difusão são dedicados ao fado, que permitem a toda uma nova geração espalhada em múltiplos territórios descobrir e ligar-se a este património. João e Lila, pertencem a essa geração de jovens portugueses que descobriu o fado nos anos 1990-2000 através dos suportes gravados, sem terem à partida, pelo meio socio-cultural e as origens geográficas, ligações com os circuitos dos fadistas e os contextos de performance ao vivo. Nos anos 2000, o fado entra no mercado da *world music* onde fadistas novos encontram uma visibilidade internacional. Este sucesso próspero dá ao fado uma nova aura, um valor económico acrescentado e torna-o um produto cultural de primeiro interesse no centro das políticas nacionais de promoção do património e do turismo, até atingir o Graal institucional ao ser oficialmente declarado Património Cultural Imaterial da Humanidade em Novembro de 2011 pela UNESCO.

A história do fado não é nem linear, nem homogénea. Como o sintetiza Lila Ellen Gray, o fado passou de música do desvio e da contestação, a solene dignidade de música “Nacional” na ditadura do pós-guerra, antes de cair no desprezo para tornar-se mais tarde um recurso cultural vantajoso unanimemente celebrado (Ellen Gray, 2013). Esta história complexa, feita de fusões, conflitos e contradições, continua a viver no presente. Podemos nos interrogar: quando as Fado Bicha colocam sem pudor o erotismo e a sexualidade no centro das suas letras, quando trocam a guitarra portuguesa pela guitarra eléctrica, quando sobem ao palco do Teatro São Luiz em 2019 para participar num musical, ou quando definem as suas canções como "canções de intervenção", estariam a romper com a essência do fado? Ou estariam a conectar-se a remotas e esquecidas camadas da memória do fado? Talvez, em vez de responder estritamente a esta pergunta, possamos aceitar a contradição. Porque, se de facto rompem com as regras do fado (musicais e performáticas) tal como são hoje definidas, podemos também considerar, contra a ideia de uma ruptura com a tradição a que estão associados, que na realidade reactivam, seguindo o caminho aberto por outros artistas, práticas latentes que datam de há mais de um século.

## CAPÍTULO II

### FADO BICHA: OCUPAR O ESPAÇO PERFORMATIVO DO FADO

#### 1. DESCRIÇÃO DO PROJETO MUSICAL “FADO BICHA”

##### 1.1 O conceito

A banda Fado Bicha surgiu em Lisboa em 2017 do encontro entre duas artistas e ativistas LGBTQI portuguesas: JOÃO CAÇADOR (músico e fadista formado em música) e LILA TIAGO (ativista e performer formada em psicologia).<sup>2</sup> A proposta inicial da dupla é criar um espaço próprio de interpretação de canções de fado, onde possam expressar livremente e plenamente a sua identidade de género não binária, abordando sem tabus os temas das sexualidades e das identidades de género não normativas (historias de amor gays e lésbicas, bissexualidade, transexualidade). Nas suas canções, concertos e intervenções públicas, em que assumem uma postura militante, abordam também outras questões políticas transversais, tais como o feminismo, a história do colonialismo, o racismo, e mais amplamente o anti-capitalismo. Definindo o seu trabalho como “música de intervenção”, a ideia inicial de João e Lila é interpretar e adaptar livremente sucessos existentes do repertório do fado, perturbando as regras instituídas a nível de interpretação e de performance, para dar corpo e voz às preocupações e reivindicações das pessoas LGBTQI. Adaptam às partituras a novas sonoridades elétricas e electrónicas e criam para certas canções versões diferentes de letras já existentes, reinventando-as através do prisma narrativo das relações não heteronormativas. A versão *Queer* do fado que propõem, híbrida entre vários estilos musicais, quebra as regras de atuação e difere em múltiplos aspetos do ritual associado ao fado como é mais comumente praticado hoje em dia. Por um lado afastam-se radicalmente dos rigorosos critérios musicais (instrumentos, partituras, métrica) e códigos performáticos (posturas, cenários e vestuário, iluminação, tempo e silêncios, interações com o público); por outro lado, nas suas atuações subvertem os códigos de género dominantes (como um fadista deve vestir-se, falar, mover-se e comportar-se de acordo com o seu sexo/género), em termos de letra, linguagem e convenções gramaticais, expressão corporal,

---

<sup>2</sup>O presente relatório respeita, qualquer que seja a época referida, a escolha de Lila de usar o seu nome Lila. Importa dizer que durante o tempo das filmagens assisti à evolução através da qual Lila deixou progressivamente de utilizar o nome masculino atribuído à nascença. A maioria das pessoas transgénero sente-se desconfortável com a divulgação do seu nome morto, mesmo que essa divulgação se referisse a relatos de acontecimentos anteriores à transição. No âmbito desta tese, Lila autorizou a divulgação do nome morto dela. (Capítulo III)

escolha do tipo e da cor da roupa, de colocação da voz, etc. No site oficial da banda, as artistas descrevem o projeto da forma seguinte:

Uma exploração inédita dentro do universo do fado, ultrapassando as barreiras de género rígidas do fado tradicional e criando narrativas para temas que não tinham ainda expressão. O projeto assume-se de intervenção, começando na representatividade da comunidade LGBTI, e adensando-se pelos temas que abordamos e as posições em que nos colocamos, falando sobre género, colonialismo, racismo, feminismo e direitos dos animais, por exemplo. O que trazemos é basicamente uma subversão da regra heteronormativa, muito forte no meio do fado tradicional, e na sociedade portuguesa em geral, reclamando o direito de nos apropriarmos de um património que é nosso também e de o explorarmos de acordo com as nossas identidades e experiências, que no fundo, é a base de qualquer processo artístico, seja ele encarado como subversivo ou não (Fado Bicha, 2022: <https://www.fadobicha.com>).

## 1.2 Génese do projeto

A criação da banda encontra sua génese num primeiro show a solo que Lila teve a ideia de montar. Em 2017, experimentou encenar sozinha performances alternativas de fado as quais já deu o nome “Fado Bicha”. Para essas performances, criou o alter ego Lila Fadista, inspirando-se do fado de Joaquim Pimentel sobre a célebre figura Júlia Florista, e trabalhando o visual a partir da estética dos Drag Queen, com a ajuda de uma amiga Drag profissional. Começou assim, no ambiente íntimo do Favela LX, um pequeno bar de Alfama que tinha palco aberto, por fazer dois espectáculos, sem acompanhamento, enfrentando o desafio de cantar fados, vestida de mulher, a capela ou sobre faixas de Karaoké. João, que na altura já era fadista em casas e restaurantes de fado, ouviu falar sobre essa “*Lila (..) linda, cheia de atitude*”, assistiu nas redes sociais a um vídeo do show que o impactou. Uns tempos depois, abordou Lila nesse bar e propôs-lhe marcar um ensaio para experimentar cantar, acompanhando-a a guitarra, proposta que foi logo aceite. As artistas explicam que, no início, não começaram a ensaiar com um objetivo específico ou qualquer tipo de expectativa, mas sim porque estavam ambas incentivadas pela mesma necessidade pessoal de poderem expressar-se plenamente através das canções de fado que gostavam, sem ter que responder às normas de género. Esse encontro, como o explica João,

marcou também o início de *“uma linda historia de amor”*. João lembra-se que sentia essa necessidade de criar um espaço novo, porque *“não só no fado, mas na música em geral, e na vida, na sociedade, não havia um espaço em que nós podíamos estar.”*

### **1.3 Um sucesso crescente**

Inicialmente pouco conhecida, a banda começou por actuar em bares e pequenas salas de concertos lisboetas frente a um público reduzido, em grande parte ligado ao circuito da militância LGBTQI, antes de ganharem progressivamente notoriedade. No dia de hoje, já tocaram em dezenas de salas de concertos de pequena, média ou maior dimensão, em festivais e eventos culturais, associações e museus ou em locais privados, em Portugal e no estrangeiro. Durante o período das rodagens, filmei concertos nos seguintes locais: hotel “The Late Birds” no bairro alto dirigido a uma clientela masculina *gay* (Lisboa); vários concertos no MusicBox, no bairro do Cais do Sodré (Lisboa); Sociedade Musical União Paredense (Paredes), por ocasião da Festa feminista; Casa do Largo (Setúbal) para o Dia Arco-Iris organizado pelo grupo LGBTQI da cooperativa SEIS, Sociedade de Estudos e Intervenção em Engenharia Social; Festival MAPAS (Leiria); Casa Ninja (Lisboa) para a festa de lançamento de um vídeoclípe; Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia MAAT (Lisboa), na inauguração do ciclo “Seres Vulneráveis - assembleias públicas sobre o espaço e o tempo das epidemias”; Convento de São Francisco (Santarém), na primeira parte de um concerto de Fernando Tordo, integrado no programa das comemorações do 25 de Abril. Além de muitos outros concertos em todo Portugal, tocaram durante o período das rodagens em concertos importantes em França, Espanha e Brasil, países onde já têm um público próprio. O carácter original da proposta musical e artística e a sua força enquanto projeto porta-voz da luta LGBTQI fizeram com que tivessem atingido a pouco e pouco um público mais amplo, provocando também críticas, reacções de incompreensão ou mesmo rejeição e ataques nas redes sociais. Essas críticas podiam ser provenientes de pessoas e meios diversificados, com afinidades políticas à direita mas também à esquerda, ou da própria comunidade LGBTQI. Criou-se também uma forma de “guerra virtual” na internet entre as Fado Bicha e os seus simpatizantes e certos apoiantes de partidos de direita como o PSD e o Chega, conflito ideológico que ambas as partes alimentam através de comentários, canções ou entrevistas interpostas.

Ao longo dos anos, as artistas foram explorando outro repertório que abrange interpretações de estilos musicais variados, como por exemplo o samba-punk da cantora brasileira Elza Soares, adaptações musicais de poemas e criações originais que convocam várias referências da música lusófona, misturando os códigos do fado com os da marcha, do folclore ou do rock. Apesar de os fãs da banda continuarem a pertencer principalmente às faixas da população abertamente simpatizante da causa LGBTQI, foram ganhando sempre mais visibilidade, nomeadamente através da multiplicação dos concertos (mais de 250 concertos em Portugal durante os últimos cinco anos), actuações institucionais, intervenções em colóquios universitários e debates, programas de televisão, enquanto as saídas de singles e videoclipes da banda encontravam um eco crescente nos meios de comunicação social. Esse sucesso foi aumentando até chegaram a participar ao Festival Nacional da Canção 2022 com um tema intitulado *Povo pequenino*, canção que interpretaram nas semifinais do concurso nacional. Recentemente, a integração das Fado Bicha no cartaz da “Saison France-Portugal” em Paris, para uma programação chamada “Noite dos Fados”, ao lado de artistas como Mariza ou António Zambujo é revelador da influência crescente do duo e da sua progressiva saída da cena alternativa para uma esfera mais institucionalizada. No dia 3 de junho 2022, lançaram o primeiro álbum, *Ocupação*, que marca a entrada da banda num circuito de distribuição comercial de dimensão mais vasta e uma ampliação da divulgação na comunicação social nacional, brasileira, francesa e espanhola. O álbum, que demonstra uma evolução na experimentação musical e inclui colaborações com outros artistas (Moulinex, Labaq, Trypas Corassão, Passarumacaco, Symone de lá Dragma), reúne composições originais e novos arranjos electrónicos de temas de fado conhecidos. Após uma festa de lançamento em Lisboa, foram apresentar o álbum ao Brasil. Durante o verão 2022, participaram em dois importantes festivais portugueses de música: o Festival Músicas do Mundo em Sines e o festival Bons Sons em Cem Soldos. Além dos concertos e das gravações, são regularmente solicitadas para tocar, compor música e actuar em ficções de cinema, como *A mulher sem corpo* (2020), longa-metragem de António Borges Correia ou o filme *Fogo-Fátuo* (2022) do realizador João Pedro Rodrigues e em peças de teatro. Estão actualmente (Setembro/Outubro 2022) em cartaz no Teatro Nacional Dona Maria II, na peça de Pedro Penim intitulada *Uma Casa Portuguesa*, do nome do célebre fado composto por Artur Fonseca.

## 1.4 O repertório

Durante o ano letivo 2021-2022, em que segui as aulas da Escola de Fado da Mouraria, aprendi que os/as intérpretes de fado estabelecem uma distinção entre o “fado castiço” ou “fado tradicional” por um lado e o “fado musicado” ou “fado-canção” por outro. O “fado tradicional” possui uma estrutura estrófica permitindo improvisações melódicas e poéticas, o “fado-canção”, aparecido mais tarde com o teatro de revista, baseia-se numa estrutura com refrão associado a letras específicas. Esta distinção foi-me logo ensinada nas primeiras aulas e era um assunto de conversa recorrente no momento de anunciar os fados que iam ser cantados. Senti que os músicos e as alunas mais experientes faziam questão de ensinar essa diferença aos principiantes e apresentaram-na como uma das bases de conhecimento essencial para abordar o repertório. O “fado tradicional” considerado mais “castiço” corresponde a uma primeira base do repertório que acabou por se fixar nos anos 1930-1950, na época do auge das casas de fado. Este acervo conta com três temas considerados matrizes, preservados desde o século XIX: o *Mouraria*, o *Corrido*, o *Menor*; outros dos inícios do século XX que seguem a mesma estrutura estrófica e podem introduzir umas variações a nível da técnica musical; e por fim uma série de fados já mais recentes, compostos nos anos 1930 e 1940, até 1950. Esses fados que seguem o mesmo modelo estrófico são considerados o “núcleo duro do repertório” (Nery, 2004 [2012]: 260). São por volta de 200 fados que não têm refrão (fora muito raras exceções) e respondem a regras métricas e harmónicas que servem de base aos cantores para interpretar poemas existentes ou escrever novos poemas em quadras, quintilhas ou sextilhas. No “fado tradicional”, um mesmo tema musical pode, portanto, corresponder a múltiplos poemas. Por exemplo a estrutura harmónica do *Fado Cravo* tem várias versões correspondentes a vários poemas. Nos espaços de performance, quando se canta “fado tradicional”, costuma anunciar-se primeiro o nome da música e depois o nome do poema. Para muito dos praticantes, esse fado mais antigo, sem refrão, que permite a livre invenção de novas letras, constitui o “verdadeiro” fado.

A segunda categoria do repertório que distinguem os praticantes é mais recente. Fez a sua aparição com a integração do fado no teatro de revista. É o “fado musicado” ou “fado-canção”, expressão que se oficializou na imprensa especializada nos anos 1930.

Teremos de esperar pela sua plena generalização no repertório das casas de Fado dos anos 30, lado a lado com as melodias de recorte mais estrófico anterior, para que a expressão “Fado-Canção” passe então a aplicar-se a um outro objeto: os novos fados com refrão e estribilho que começam neste preciso momento a transbordar dos palcos da Revista e da Opereta, onde se praticavam já desde finais do século XIX, para o Mainstream do repertório corrente dos fadistas no seu novo circuito distribuído pelas casas de Fado, pelo Disco e pela Rádio (Nery, 2004 [2012]: 215).

Proponho abordar o repertório das Fado Bicha na base dessa diferenciação existente, que apesar de poder ser sujeita de discussão no próprio circuito do fado, é largamente usada para o definir. Constatou-se que foram buscar temas compostos entre os anos 1930 a 1980, provenientes tanto do repertório do “fado tradicional” como do “fado-canção”. Escolheram interpretar principalmente fados-canção, na sua grande parte conhecidos popularmente na voz de Amália Rodrigues. Para os fados tradicionais, escolheram versões com poemas existentes e para um tema de fado tradicional “*Fado Cravo*”, escreveram um poema original. Para os fados-canção, ou interpretam o fado com a letra específica associada à música ou, numa lógica de *détournement*, modificam a letra original do fado-canção/re-escrevem outra letra para a partitura. Este gesto de *détournement*, ou seja alterar a letra dos fados-canções constitui uma originalidade e um forte acto de subversão que constatei por vezes ser dificilmente aceite por parte de praticantes de fado que explicam sentir nesta transformação das letras uma “falta de respeito” pelo repertório do fado. Segue uma lista não-exaustiva do repertório da banda.

#### Fado Tradicional, interpretados com poemas já existentes (sem modificação das letras)

- *Fado do Ciúme*, música de Armandinho versão com o poema composto para a opereta *Rosa Cantadeira*, criação da Amália Rodrigues em 1946;
- *Fado Zé Marques do Amaral*, música: José Marques do Amaral, versão com o poema *Fria Claridade* de Pedro Homem de Mello, gravado por Amália Rodrigues em 1957;
- *Fado Mayer*, música de Armando Augusto Salgado Freire, conhecido por Armandinho versão com o poema *Não digas mal dele* de Linhares Barbosa, gravado por Amália Rodrigues em 1952; é um dos raros fados tradicionais com refrão;

- *Fado Pagem*, música de Alfredo Marceneiro, versão com o poema *De Costas Voltadas* da escritora Maria do Rosário Pedreira, gravado por Aldina Duarte em 2011, (algumas modificações na letra da versão interpretada pelas Fado Bicha).

#### Fado Tradicional, interpretado pelas Fado Bicha com criação de poema original

- *Fado Cravo*, música de Alfredo Marceneiro, sem data, poema original de Inês Marto *Requiem para Valentim*.

#### Fado-Canção, interpretados com as letras originais

- *Conta Errada*, 1958, letra: José Galhardo, música: João Nobre;
- *O meu amor marinheiro*, 1968, letra: António Campos, música: Joaquim Pimentel;
- *Bailarico Saloio*, fado-canção adaptado de uma canção de folclore rural, interpretado por Amália Rodrigues em 1972 para o álbum *Folclore à guitarra e à viola*;
- *Tive um coração, perdi-o*, 1980, música: José Fontes Rocha, letra: Amália Rodrigues.

#### Fado-canção cujo as Fado Bicha modificaram as letras originais

- *A marcha de Alfama*, 1934, letra: Frederico de Brito, Música: Raul Ferrão, torna-se *A Marcha do orgulho*. Fado inspirado da Marcha popular;
- *Lisboa, não sejas francesa*, 1945, letra José Galhardo, música: Raul Ferrão, torna-se *Lisboa não sejas racista*;
- *Nem as paredes confesso*, 1953, letra: Artur Ribeiro, música: Max e Ferrer Trindade torna-se *Crónica do Maxo Discreto*;
- *Nem as paredes confesso*, 1953, letra: Artur Ribeiro, música: Max e Ferrer Trindade torna-se *Crónica do Maxo Discreto*;
- *O Rapaz da camisola verde*, 1954, letra: Pedro Homem de Mello (poema 1954), música: Frei Hermano da Câmara. Interpretação com o poema original completo, antes de ser censurado;
- *O namorico da Rita*, 1957, letra: António Mestre, música: Artur Ribeiro, torna-se *O namorico do André*;
- *Vou dar de beber à dor*, 1968, letra e música: Alberto Janes, torna-se *Vou dar de beber à Desventura*.
- *A Velha Tendinha*, 1934, letra: José Galhardo, música: Raul Ferrão, criação de Hermínia Silva na Revista o Zé dos Pacatos no Teatro Apolo (metade da versão das Fado Bicha com letra nova).

- *A Bia da Mouraria*, 1978, letra: António José, música: Nóbrega e Sousa, criação de Maria Armada na revista *Meninos vamos ao Vira* no Teatro Laura Alves, torna-se uma versão *A Bia da Mouraria* adaptada com duas personagens femininas: Bia e Adelaide;
- *Júlia florista*, sem data, letra: Joaquim Pimentel, música: Leonel Vilar, torna-se *Lila Fadista*.

#### Outras canções que não pertencem ao repertório do fado

- *A mulher do Fim do Mundo*, 2015, música Alice Coutinho e Rômulo Fróes, letra e interpretação Elza Soares;
- *A boca do lobo*, 1975, Sérgio Godinho;
- *Cantar alentejano*, 1971, José Afonso.

#### Músicas originais

- *O sem-precedente*, 2020, música André e Teodósio, letra: Lila Tiago, Telma Tvon, canção composta para apoiar a campanha do partido Livre;
- *Povo Pequenino*, 2022, música João Caçador e Lila Tiago, letra Lila Tiago, tema composto para o Festival da Canção 2022; composição original para o álbum *Ocupação*;
- *Estourada*, 2022, música Luís Clara Gomes, João Caçador, Lila Tiago, letra: Lila Tiago; composição original para o álbum *Ocupação*;
- *1997*, 2022, poema de Lila Tiago lido por Bernardo Araújo e acompanhado ao trompete por Passarumacaco; composição original para o álbum *Ocupação*;
- *Medusa-me*, 2022, música Tita Maravilha, Cigarra, Luís Clara Gomes, João Caçador, Lila Tiago, letra Lila Tiago; composição original para o álbum *Ocupação*;
- *Fado Ribeiro Santos*, 2022, música: João Caçador, letra: Lila Tiago; composição original para o álbum *Ocupação*;
- *Fogo na casa*, 2022, música: Luís Clara Gomes, João Caçador, Adriano Cintra; composição original para o álbum *Ocupação*.

### **1.5 O uso da palavra Bicha**

Foi Lila que encontrou o nome “Fado Bicha” em 2017, quando criou o seu primeiro show a solo. A palavra, que tem uma forte conotação pejorativa na língua portuguesa, é usada para se referir a homens homossexuais com uma expressão de género particularmente feminina. Neste

sentido, pode ser considerado uma possível tradução em português da palavra “*Queer*”. De facto, da mesma forma que o movimento de libertação *gay* americano dos anos 1970/1980 recuperou a palavra “*Queer*” como uma bandeira de protesto; no mundo lusófono, em particular no Brasil, as pessoas LGBTQI, seguindo o movimento *Queer*, chegaram a reconquistar a palavra “bicha” e inverter a conotação negativa do seu significado, arvorando-a como fonte de orgulho. “Bicha” é assim a versão portuguesa do mesmo mecanismo retórico pelo qual o insulto se torna fonte de empoderamento, e isto a partir do próprio lugar do desprezo. É uma palavra que certas pessoas têm por exemplo tatuada na pele, como é o caso de João (no braço) e de Lila (nos dedos da mão direita, uma letra em cada dedo). Seguindo o mais vasto movimento cultural *Queer* que, em Portugal, se iniciou nos meados dos anos 2000, ganhando nos últimos anos maior expressão nos polos urbanos, nas redes sociais, na imprensa e no cinema, e seguindo o caminho aberto por outros artistas internacionais como Conchita Wurst, cantora vencedora da Eurovision em 2014, Lila e João assumem desde 2018-2019 em Portugal o papel de músicas de intervenção, portavozes do movimento *Queer*. Não é surpreendente que o encontro entre música popular e activismo *Queer* tenha dado origem em Portugal à associação destas duas palavras: Fado e Bicha. Lila e João são as primeiras artistas portuguesas que assumiram publicamente a palavra “bicha” para se autoafirmarem nos media e alcançaram o objectivo de chegar ao grande público, fazendo-a entrar nas casas portuguesas. Em 2022, a palavra foi vista por milhares de telespectadores durante a difusão do concurso do festival da canção.

Em 2022, no seguimento do festival, assisti a uma entrevista por zoom para uma revista brasileira. À questão da jornalista “porque escolheram esse nome?”, Lila respondeu que é uma palavra que tem grande valor para ela e pela qual aprendeu a “*ter muito amor*”. Explica que foi um insulto que foi usado contra ela durante anos, enquanto era vítima de *bullying* na escola. “*Lila rima com pila, larila, bicha.*”. Como explica Lila, a palavra “bicha” “*expõe a misoginia dentro da homofobia, o ódio do feminino dentro do ódio dos homens homossexuais*”. Esta palavra não só discrimina contra a orientação sexual, mas sobretudo denuncia o feminino como inferior. É precisamente esta feminilidade e energia feminina que Lila tenta explorar em si mesma, através do seu corpo e da sua forma de interpretar fado. Para além deste primeiro significado, Lila assinala que “bicha” é também o feminino do substantivo “bicho”, uma designação que remete à ideia de “*sub-humano*”, como se a pessoa bicha fosse uma espécie de aberração, um monstro dentro da sociedade. É por se identificar tanto pelo aspecto da

feminilidade contido na palavra bicha como pelo aspecto da monstruosidade (sentir que a sociedade olhava para ela como monstro), que Lila quis num jogo de boomerang linguístico devolver estes significados àqueles que os utilizavam de forma discriminatória, numa lógica de integração, e decidiu associá-la de forma positiva à palavra fado, colocando ambas as palavras no mesmo patamar de nobreza.

Segundo João, associar “fado” e “bicha” pode ter chocado algumas pessoas para quem estas palavras são “*diametralmente opostas*”; estando o fado ligado à ideia de sacralidade, pureza e beleza de uma identidade cultural nacional da qual as pessoas se orgulham, enquanto “bicha” representa “*uma identidade suja, um insulto que mancha esta sacralidade, que vem destruir e profanar a beleza do fado*”. Explica ter sentido que certas pessoas ficam muito incomodadas com a justaposição das duas palavras, que remetem para duas identidades que não deviam supostamente estar juntas. Uma mulher fadista envolvida no circuito do fado amador e que teve a gentileza de responder às minhas perguntas confirmou com muita clareza esse sentimento de desconforto descrito por João. Procurando suas palavras no que senti ser uma vontade de comunicar respeito para o trabalho artístico de Lila e João, a fadista explicou-me “*já ter tido a oportunidade de ver ao vivo*” as Fado Bicha e compreender a dificuldade de algumas pessoas em aceitar a associação da palavra bicha à palavra fado:

*Creio que no mundo tradicional do fado as pessoas possam ver ou encarar isso de uma forma pouco respeitosa, primeiro porque a orientação sexual ou a opção de quem canta é diferente do que está instituído e depois porque são homens vestidos de mulher, com saltos altos, com saias compridas, com xaile... Não quero dizer que em termos de espectáculo, não tenham os seus seguidores, que não haja público para eles, porque creio que há cada vez mais, mas chamar-se fado... Porque acho que usar o nome... acho que nós devemos ter algum cuidado, tem que haver algum critério nos nomes que nós usamos para denominar as coisas. Acaba por ser um bocadinho provocador para quem segue esta raiz tradicional do fado. Para as pessoas mais tradicionais, acaba por ser ofensivo, acaba por ser um desvirtuosismo de uma coisa que é entendida, aqui em Lisboa, como sagrada. É como estar a fazer qualquer coisa do género com religião ou com figuras religiosas. Na minha perspectiva. Não é que eles não tenham capacidade de escrita, poética ou musical, ou que não estejam dentro dos tons, mas podiam o chamar outra coisa, porque é logo “fado” e*

*“bicha”*. *Bicha é uma linguagem calão e é estar a juntar dois termos que a partida não seriam possíveis de junção.*

## **2. DESCRIÇÃO DO MODELO PERFORMATIVO CONSIDERADO TRADICIONAL**

### **2.1 De onde vêm as convenções que as Fado Bicha perturbam e citam?**

Qual é o modelo performático actual comumente reproduzido nos sítios de fado e de onde vem esse modelo com as convenções do qual as Fado Bicha quebram deliberadamente? Nos sítios lisboetas onde fui ouvir fado nos últimos anos (Tasca do Jaime no bairro da Graça, Tasca do Chico no bairro Alto, Largo Da Severa na Mouraria, CLAF em Chelas, Tasca da Baiuca, Sociedade da Boa União, Grupo Desportivo Adicence e Mesa dos Frades, em Alfama) as regras performáticas em termos de comportamento dos artistas e do público (posturas, movimentos e linguagem corporal, vestuário, ocupação do espaço, silêncios, iluminação) mantém-se idênticas às descritas por Firmino Da Costa e Maria Guerreiro nos albores dos anos 1980:

O fadista cantava um ou dois metros à frente dos tocadores, normalmente muito direito, empertigado, mão no bolso ou punhos cerrados ao lado do corpo, por parte dos homens, ou mãos a esticar o xaile, postas ou cruzadas, à frente do peito, nas mulheres. Enquanto cantava, o fadista ia rodando sobre si próprio, dando um ou dois passos numa direcção, depois noutra; olhos abertos ou fechados, mas a cabeça sempre muito levantada. Em alternativa, o fadista colocava-se atrás dos guitarristas, ligeiramente curvado para a frente, as mãos assentes nos espaldares das duas cadeiras. Luzes fracas, público em atitude religiosamente silenciosa (com um ou outro apelo ao silêncio por parte do apresentador), explodindo em aplausos e exclamações de aprovação («lindo!», «ah!, fadista!», «ah!, tigre!», «muito bem!», etc.) na altura do levantar de tom, no fim de cada fado. Excepções a este mutismo: uma ou outra daquelas exclamações, por parte de algum elemento da assistência, no meio de uma actuação, perante uma passagem especialmente bem modulada; ou um acompanhamento generalizado, em coro, de um ou outro refrão, em que

todos pareciam estar perfeitamente a par de que era altura de se quebrar o silêncio (Da Costa, Guerreiro, 1984: IV).

Essa construção de carácter solene e codificado da performance de fado é, como vimos no capítulo precedente, relativamente recente na história do fado. Essas regras popularizaram-se e fixaram-se com a abertura das casas de fado na década dos 1930/40, durante o período da formalização “castiça” que corresponde a um esforço de dignificação moral do ritual popular. Em fase de profissionalização e obrigados pela censura a respeitar um repertório registado de letras, as fadistas e os fadistas tiveram de cumprir novos códigos estéticos: “Os cantadores apresentam-se de fato escuro, as cantadeiras de xaile (...) Dos espectadores, aos quais se impõe também, requisitos de indumentária igualmente severos, espera-se uma imobilidade e um silêncio religiosos” (Nery, 2004 [2012]: 245). São estas convenções de letras, postura, vestuário e comportamento estabelecidas a partir da década de 1930, quando o fado já tinha um século, que continuam a ser praticadas hoje em dia nos locais de fado e são respeitadas como sendo a tradição.

Como veremos nas descrições da performance que se seguem, os espectáculos das Fado Bicha rompem com essa encenação solene dominante (em relação ao silêncio, à imobilidade, ao vestuário, às luzes, às cores), mas ao mesmo tempo integram ora, de forma espontânea, ora sob forma de citação/imitação ou paródia, elementos performativos desse ritual castiço dito “tradicional”. Quando, por exemplo, Lila canta uma música inteira de olhos fechados, quase imóvel, o queixo muito levantado, reproduz no seu corpo (sem que seja forçado) códigos de postura que integrou provavelmente pelo simples facto de ter crescido em Portugal. Quando, por outro lado, traz um xaile no palco e usa-o, num jogo cúmplice com o público, para interrogar a codificação “*gendered*” de vestuário, aí cita conscientemente o valor simbólico de elementos performativos vindos do passado coletivo do fado. Esse jogo de ruptura/inversão/citação de elementos performativos é constante no trabalho do duo. Podemos dar outro exemplo: escolhendo a guitarra eléctrica, João optou por marcar, a nível de simbologia, de sonoridade e de visual uma forte ruptura com a norma do ritual castiço (João toca viola nas casas de fado onde trabalha). Mas, sobre estes sons eléctricos, uma das suas invenções consiste em bater o ritmo em certos momentos com os seus saltos altos na tampa de uma caixa colocada debaixo dos seus pés. Na perspectiva dos diferentes estratos performativos do fado, é interessante compreender que

este ritmo batido com os pés, embora pareça a priori externo à tradição, na realidade evoca códigos antigos (até ao final do século XIX) da prática do fado batido.

A padronização do ritual “castiço” nos anos 1930/1940 foi sinónimo de um forte endurecimento das normas de género, eco da moralidade da época. Foi nesta altura, por exemplo, que foi estabelecido o uso do fato e gravata para homens e do xaile e do vestido comprido e escuro para mulheres (popularizado por Amália Rodrigues), enquanto que foram se fixando códigos rígidos de expressão corporal, tais como a postura de mão no bolso para homens adoptada por Alfredo Marceneiro. Embora os códigos de comportamentos e vestuário tendam actualmente a ser menos rigorosos, continuam nos circuitos de fado, a ser fortemente codificados de acordo com o sexo. Pude constatar uma separação acentuada entre sexos em vários sítios onde fui assistir às tardes de fado. Uma audição de fadistas na Sociedade da Boa União em Alfama para A Grande noite de fado dá um bom exemplo da forte padronização de género que subsiste em Lisboa. Para essa audição, que ia permitir a uma fadista e um fadista serem seleccionados para participarem no mais famoso concurso de fado de Lisboa (no Teatro São Luiz), os concorrentes eram separados no cartaz e na organização espacial, como numa competição desportiva, pelas categorias Masculino/Feminino sendo que um homem e uma mulher ia ser escolhido/a por cada categoria. O anfitrião apresentava os/as fadistas em função do sexo (anunciando “voz masculina”, “voz feminina”) frente a um júri de profissionais composto por homens à exceção de uma mulher. Na sala, as cadeiras das fadistas eram fisicamente separadas das cadeiras dos fadistas e cada concorrente cumpria regras de vestuário estritas em função do género. Um único fadista não cumpriu a regra (chegou de ténis e camisola descontraída) e foi a seguir criticado pelo júri e pelo público. Neste contexto as mulheres cantam “fadados de mulheres” e os homens “fadados de homens”. Sem que as regras estejam sempre tão rígidas, de forma generalizada, nos sítios de fado do centro de Lisboa espera-se que as mulheres sejam femininas, “produzidas” como o exprime bem a língua portuguesa (saias, jóias, penteados compridos, xailes, maquilhagem e manicura, decotes para as mulheres mais jovens) e que os homens sejam masculinos (cabelo curto, boné, jaqueta e calças) e que ambos os géneros respeitem algum esforço para “*vestir-se bem*”. Esses códigos são maioritariamente seguidos, podendo ser mais flexíveis em função do contexto (vi por exemplo no contexto mais periférico da associação CLAF em Chelas uma fadista cantar de ténis e fato de treino, sem que isso provoque nenhum tipo de comentário). Existe também dentro dos códigos de vestuário, nomeadamente através do

xaile para as mulheres, uma linguagem própria ao circuito das fadistas que serve como forma de hierarquização entre as artistas. Uma fadista amadora explicou-me por exemplo, já ter sido chamada a atenção: “*Tu não és fadista profissional, não podes ter o xaile em cima dos dois ombros!*” Após contrapor que nunca sentiu essas normas como impostas e que a as pessoas já não “*ligam muito com isso*”, lembrou-se que já lhe foi pedido para cantar num hotel para respeitar uma “*determinada estética*” e que outra vez uma pessoa lhe disse que “*não se podia usar xaile com calças, só com saia*”. Não gostando desses comentários, a fadista continuou a vestir calças nos sítios onde sentia que podia fazê-lo.

Apesar de uma lenta evolução, os códigos de comportamento e de vestuário permanecem portanto bastante padronizados e sexualmente fortemente diferenciados na performance de fado, herança do ritual castiço tal que se fixou em torno dos anos 1940. Lila Ellen Gray observou nos anos 2000, o ritual de fado amador na Tasca do Jaime, no bairro da Graça, e no capítulo V de *Fado Resounding* (2013), descreve as “técnicas do corpo” reproduzidas pelos/as fadistas, para usar a expressão de Marcel Mauss, desta vez na perspectiva específica do género:

Masculinity and femininity, in moments of performance and listening, sometimes take the form of banter, of play. Female performers often put their bodies and sexuality on display more overtly than do men. Women and men move differently when they sing and listen. During a serious fado, a man might sing with his hands in his pockets, but the hands of a woman are more commonly in a position of prayer, or turning the fringe of her shawl as if a rosary. Both men and women sometimes cross themselves before singing (a gesture of religiosity in a space that blurs the sacred and the profane). During a raucous or humorous fado, men and women commonly employ dramatically expressive hand and facial gestures, but unlike men, women often sway their shoulders or hips from side to side. (Women listening to these fados may also sway their shoulders from side to side.) Many amateur male singers I knew seemed to model their singing styles consciously on the voices of male fadistas or icons from the past, such as Fernando Maurício and Alfredo Marceneiro, while women emulated famous female fadistas, often drawing from multiple voices and styles, but with the figure of Amália Rodrigues predominating (Ellen Gray, 2013: 160)

As seguintes descrições de dois concertos vão permitir perceber como Lila e João citam e jogam com as convenções do ritual castiço, em particular, mas não só, com as convenções de género.

### **3. DESCRIÇÃO DE DUAS PERFORMANCES EM LISBOA (2019) E SANTARÉM (2022)**

A fim de apresentar o universo artístico das Fado Bicha e a sua forma de performar o género em palco, escolhi descrever no presente relatório dois concertos aos quais assisti e que filmei: o primeiro em novembro 2019, no espaço cultural “Chapitô” (Lisboa); o segundo em 2022, no Convento de São Francisco (Santarém) por ocasião das comemorações do 25 de Abril. Dois anos separam os dois eventos o que permite ilustrar a evolução da banda e o progressivo alargamento do seu público. Um dos concertos tem lugar num ambiente informal em Lisboa; o outro está inserido num evento de maior amplitude, promovido pela autarquia local, em Santarém, cidade de província, no Ribatejo, região de origem da família de Lila.

#### **3.1 Concerto no Bartô do Chapitô / Lisboa / Novembro de 2019**

São 21 horas. O Bartô, espaço nocturno do centro de Lisboa, situado nos locais da associação e escola de teatro Chapitô, programou as Fado Bicha, que prepararam com a atriz Cláudia Jardim, um concerto de homenagem à poeta Sophia de Mello Breyner. O espectáculo vai alternar canções de fado com intervalos de leitura de poemas lidos por Cláudia Jardim, acompanhada ao som da guitarra. Na sala, está reunido um público jovem, principalmente com idades entre os 20 e 40 anos. A audiência é constituída por apoiantes da causa LGBTQI, entre os quais amigos e amigas de Lila e João, jovens trabalhadores, artistas e estudantes portugueses e estrangeiros, turistas de passagem. No meio das conversas, João entra discretamente no grande tapete de 4m/3m que delimita o espaço estreito do palco, entre as mesas já todas ocupadas. Senta-se e liga o cabo da guitarra eléctrica. Como para todos os concertos, o seu visual (roupa, sapatos, acessórios) foi concebido para confundir os códigos instituídos de vestuário masculino e feminino: enquanto os seus saltos altos pretos, os seus leggings leopardo apertados que realçam as pernas, a sua camisa preta fina de rendas e mangas borradas fazendo lembrar as dançarinas de flamenco exibem-se como atributos de vestuário culturalmente associado à identidade de género feminina, a sua barba e o seu grande chapéu preto, remetem para os códigos do masculino. Na

atmosfera animada do bar, deixa deslizar umas notas eléctricas, o técnico ajusta in extremis os níveis da mesa de som e as luzes. Logo, o volume das conversas diminui na sala, mas persiste um murmúrio alegre de vozes, enquanto Lila entra e investe o espaço de actuação ao lado de João. Lila avança cuidadosamente, ligeiramente nervosa, nas suas botinas de salto alto e pega no microfone. Têm barba e um corte de cabelo curto com uma parte pintada de azul. O seu vestido preto e branco muito apertado, de tipo mini saia, com padrão de diamantes, sublinha as formas do soutien. Os olhos e a testa são maquilhados de azul, os lábios sublinhados por batom vermelho. As unhas são pintadas. Tem um brinco (só numa orelha), anéis e um leque vermelho na mão esquerda. Por fim, acessório por excelência do género feminino no fado, os seus ombros estão cobertos por um xaile antigo, branco com flores coloridas, muito comprido. Além de baralhar, através do vestuário, as fronteiras entre a feminilidade e a masculinidade a que nos conformamos na vida quotidiana, a escolha da roupa e do visual de João e Lila parece procurar, através de uma série de pormenores, provocar uma certa perturbação, desfazendo um conjunto de outras convenções de “bom gosto” a que obedecemos colectivamente. Por exemplo, a associação de cores ou padrões que, de acordo com os hábitos comum “não combinam” (flores e quadrados) ou a mistura de elementos de vestuário de diferentes épocas ou modas (um vestido disco estilo anos 1990 com um leque e um xaile que remetem a modas antigas) ou mistura de roupas associadas à situações/meios sócio-económicos diferentes (elementos que associamos ao estilo “*bien habillé*” ou “*tenue de soirée*” tais como rendas ou bordados, com elementos considerados mais vulgares, tais como as leggings de padrão leopardo). A forma de se vestir baralha as fronteiras, tanto de género como de classe social (ver anexos, fotografia 1). Aliás, após ter dito as boas vindas e apresentado o tema do concerto dedicado a Sophia de Mello Breyner, não é diretamente a questão do género que Lila aborda mas sim outro sistema de separação cultural, a questão das diferenciações sócio-económicas: “*Faz hoje 100 anos que a Sophia nasceu no Porto, na ribeira, filha de dois operários, numa família muito humilde... Ah não, espera, não é assim a história...*” Risos. Logo, numa postura de auto distanciamento com o sítio discursivo da militância de onde fala, Lila ironiza, agitando suavemente o seu leque: “*As pobres, com consciência de classe, têm sempre ódio aos ricos, não é? Mas a Sophia a gente adora.*” Com essa entrada impactante, no espaço de uma frase, Lila interpela o público sobre a construção dos discursos e o sítio de onde ela fala. Em vez de propor o que podia ser esperado dela - uma apresentação com alguma ligação à militância LGBTQI que de uma certa forma justifique a performance a iniciar – Lila segue um caminho retórico mais subtil. Escolhe entrar em palco

interpelando os seus interlocutores sobre a própria construção do discurso. Usando o plural feminino “*As pobres*” e assumindo esse uso como se fosse a convenção de linguagem dominante, inclui logo o público numa configuração performativa da linguagem em que a ordem coletiva do binarismo de género está invertida. Assumindo essa inversão como lei efectiva duma realidade comum, desde que aconteça no acto da verbalização (no sentido de Austin), desloca o foco da atenção sobre outro assunto (o das classes sociais) e com um tom de seriedade fingido (é boa atriz) começa por enunciar uma mentira: Nós vamos homenagear Sophia de Mello Breyner que pertence à classe social com a qual nos identificamos. Através desta piada não só relembra, com ironia, que o acto retórico antes de descrever a realidade, pode ser uma mentira, como alerta também o público contra o risco inerente a qualquer discurso (incluindo o discurso activista de esquerda em que participa) de repetir e conformar-se com categorias e padrões sociais. Só uma vez estabelecido, desta forma humorística eficaz, que o acto discursivo é um acto performativo feito de normas arbitrárias, de ficções e preconceitos, Lila apresenta-se no feminino, usando ainda o plural masculino: “*Somos os Fado Bicha (...) Eu sou a Lila Fadista*”. Com um gesto delicado do ombro, mostra então o seu xaile, acessório de roupa fulcral, carregado de simbologia tanto a nível de diferenciação de género como a nível de diferenciação sócio-económica e hierarquias, e acrescenta com um sorriso provocador: “*Hoje, eu vim a fingir que sou fadista, a ver como é que corre*”. Desta forma, chama agora a atenção sobre a performance corporal (os movimentos, o vestuário) após ter jogado com a performance discursiva, e sugere ao público que esses dois terrenos performativos (o do discurso e o do corpo) vão estar no centro de outra performance que propõe perturbar: a performance da fadista no ritual de fado. É só depois de ter enviado todas essas pistas de reflexão para a sala (no espaço de 2 ou 3 minutos), que Lila apresenta o primeiro fado que vai cantar explicando que é “*um fado atípico*” que adora. Para ela, a canção exemplifica uma característica que a prendeu ao fado enquanto adolescente, porque faz parte “*desses fados um pouco raros que parecem bem cândidos, mas que têm ao mesmo tempo um cheirinho malandro.*” É uma canção cuja letra, por trás da aparente simplicidade e ingenuidade das banais histórias de amor, ilustra a capacidade do fado em revelar o carácter ambíguo e complexo das relações afetivas e sexuais, assentes em jogos de poder. O fado intitula-se *Não digas mal dele* (poema: Linhares Barbosa, gravado por Amália Rodrigues, versão do *Fado Mayer* de Armando Augusto Salgado Freire, 1952). Lila gosta deste fado porque “*conta a história de uma mulher que disse ao seu amante, não digas mal do meu anterior amante porque quem te dera a ti, ser a metade do que ele foi e é o meu maior castigo que não o sejas.*”

Acrescenta, ironizando sobre o ideal amoroso do casal “*Enfim, conversa banal, dentro de um casal, no dia a dia.*” Esta é a interpretação que Lila faz da letra, sendo também apresentada em outros contextos como uma conversa entre duas amigas, em que uma recusa ouvir falar mal do seu amante que a faz sofrer e em vez de zangar-se contra ele, critica a sua amiga. A letra, de facto bastante ambígua, deixa em aberto várias interpretações possíveis. A seguir a esta apresentação, João, que até agora tinha ficado discretamente sentado ao lado de Lila, concentrado em acompanhar à guitarra as falas da cantora, toca as notas da introdução da música (*Fado Mayer*) numa versão eléctrica modernizada muito diferente da tradicional introdução assumida pela guitarra portuguesa. Lila começa a cantar no microfone, procurando a afinação certa:

*Foi mau, não minto, falso, ruim, vil e cruel,  
 Mas não consinto que ao pé de mim digas mal dele  
 Tu és banal, não se perdoa, não é decente  
 Dizer-se mal de uma pessoa que está ausente  
 Não, não tolero e não quero trazer de novo à cena  
 Dor que ainda me dói, não foi nada contigo  
 Não, não tolero, a não ser que tenhas pena  
 De não ser como ele foi, para meu maior castigo  
 Tudo ruiu como um castelo feito na areia  
 Deves tal brio de não trazê-lo à minha ideia  
 Agora é tarde para censuras, sabe-o bem  
 Que Deus o guarde de desventuras, e a nós também*

A postura de Lila quando canta reproduz códigos performativos das fadistas: os olhos fechados, expressões faciais que traduzem os afectos, queixo levantado com a cabeça ligeiramente para trás. Mas, a medida que a música avança e ganha em ritmo, o corpo de Lila, a partir dessa postura, expressa-se de forma livre ao som da guitarra, através de movimentos dos ombros (presentes na performance do fado tradicional, mas reservado somente às mulheres) e outros movimentos, esses estritamente ausentes na performance tradicional, que obedece como vimos a um solene imobilidade: movimentos das ancas, ondulações, flexões e passos de dança. A nível de estilo vocal, Lila canta sem pretender dominar técnicas, mas recorre às ornamentações vocais características do fado: suspensões rítmicas que chamam notas suspensas da guitarra, melismas (prolongamento de uma vogal que se estende em variações melódicas) e voltinhas que correspondem a movimentos vocais sugestivos que se desviam da melodia em momentos de dramatização acrescida, cujo prática foi popularizada por Amália Rodrigues nos anos 1950-60 (Ellen Gray, 2013: 81). No final da música, Lila imita de forma pronunciada os códigos vocais do ritual castiço tal que se fixaram em meados do século XX, marcando o desenrolar das últimas frases com efeitos de suspensão de ritmo, *pianinho* (o momento em que o volume de voz baixa

antes da explosão final) ornamentações melismáticas e subida da projeção vocal que expressem o clímax do poema e da performance.

Não tolero.... (*suspensão*)

a não ser (*pianinho e voltinhas*) que

te-EeEeEeEeEeEeEeEe-nhas (*melisma*) pena (*subida da projeção da voz*)

De não ser como ele foi (*suspensão*) para meu maior castigo

A música acaba, o público aplaude, Lila retira o seu xaile e pergunta a João que, mais tímido, tem tendência a esconder-se atrás do seu grande chapéu, se está tudo bem. Lila anuncia: “*Vamos animar um bocadinho*” enquanto João olha para ela com cumplicidade e começa a tocar acordes alegres, batendo o ritmo com o pé. Lila acompanha os ritmos com movimentos sensuais e lança um “*Hé!*” animador antes de começar a cantar. É o *Bailarico saloio*, antiga canção do folclore popular associada à região saloia, a noroeste de Lisboa. Não é propriamente um tema de fado, mas uma canção do folclore rural interpretada por Amália Rodrigues que gravou em 1972 uma versão da canção com guitarra portuguesa e viola para o disco *Amália Canta Portugal III*. No final, o público animado, bate palmas até a música acabar. Após um curto “*Obrigada*” de Lila, João segue com o próximo tema. É outro título famoso do repertório de Amália Rodrigues, um fado-canção escrito para a opereta *A Invasão*, encenada para marcar os 145 anos das invasões napoleónicas (poema José Galhardo, música Raul Ferrão, 1952). Mas desta vez, ao contrário das duas primeiras canções, a letra original foi reescrita por Lila que adaptou o antigo poema às questões atuais que a preocupam. Assim, *Lisboa não sejas francesa* tornou-se *Lisboa não sejas racista*. O conservadorismo e a misoginia latente da letra original, que associa a cidade a uma mulher vaidosa e fútil, incapaz de se conformar com a razão do seu pai (o Portugal), foram despojados para dar lugar a uma didáctica lição de história, empenhada contra o racismo. A letra assume uma postura militante. Afirmando-se como um regresso contemporâneo ao fado de intervenção dos anos 1910-1920, a letra funciona como um manifesto contra o racismo estrutural de uma sociedade portuguesa pouco consciente do seu passado colonial. Reage ao caso de violência policial no bairro da Jamaica (2019), evoca o caso mais antigo (1995) do assassinato de Alcindo Monteiro e, denunciando a subida da extrema direita em Portugal, apoia duas figuras negras ligadas a organizações partidárias de esquerda: Joacine Katar Moreira (deputada do partido Livre até 2020) e Mamadou Bá (líder do SOS Racismo, membro do Bloco de esquerda até 2019).

## LETRA ORIGINAL

*Lisboa não sejas francesa*

*Não namores os franceses,  
Menina Lisboa!  
Portugal é meigo, às vezes,  
Mas certas coisas não perdoa!  
Vê-te bem no espelho  
Desse honrado velho!  
Que o seu belo exemplo atrai!  
Vai, segue este leal conselho:  
Não dês desgostos ao Teu Pai!*

*Lisboa, não sejas francesa!  
Com toda a certeza  
Não vais ser feliz!  
Lisboa, que ideia daninha,  
Vaidosa alfacinha,  
Casar com Paris!  
Lisboa, tens cá namorados  
Que dizem, coitados,  
Co'as almas na voz:  
Lisboa, não sejas francesa!  
Tu és portuguesa!  
Tu és só p'ra nós!*

*Tens amor às lindas fardas,  
Menina Lisboa?  
Vê lá tu p'ra quem te guardas!  
Donzela sem recato, enjôa!  
Tens aí tenentes,  
Bravos e valentes,  
Nados e criados cá!  
Vá, tenha modos mais decentes,  
Menina caprichosa e má!*

*Lisboa, não sejas francesa!  
Com toda a certeza  
Não vais ser feliz!  
Lisboa, que ideia daninha,  
Vaidosa alfacinha,  
Casar com Paris!  
Lisboa, tens cá namorados  
Que dizem, coitados,  
Co'as almas na voz:  
Lisboa, não sejas francesa!  
Tu és portuguesa!  
Tu és só p'ra nós!*

## LETRA ESCRITA POR LILA

*Lisboa não sejas racista*

*Dizes que não és racista  
Senhora Lisboa  
Vou dar-te só uma pista  
E olha que não falo à toa  
Lembras-te do quanto  
Chutaste para canto  
Quem filho do Império fora?  
Bastardos serão, portanto  
Do Jamaica à Cova da Moura*

*Lisboa, não sejas racista  
De visão simplista  
Só te fica mal  
Lisboa, a Joacine diz-te  
O racismo persiste  
Porque é estrutural  
Lisboa, mas sempre na berra  
O «vai prá tua terra»  
Ouves-te a falar?  
Lisboa, não sejas racista  
Um psicanalista  
Podia ajudar*

*Revisita a tua história  
Senhora Lisboa  
Aprende a quem deves memória  
Os caídos da tua coroa  
Mas ouvi dizer  
Que agora queres fazer  
Um museu da lusa aventura  
Chega de enaltecer  
Um império assente em escravatura*

*Lisboa, não sejas racista  
Colonialista  
De civismo à Brás  
Lisboa, destino traçado  
Na escola colado  
À mesa de trás  
Lisboa, limpa por mulheres  
Às quais não conferes  
Direito a sonhar  
Lisboa, não sejas racista  
É tão quinhentista  
Vê se mudas de ar  
Lembra sempre o bom Alcindo  
Lisboa, na praça  
Tempos maus vejo aí vindo  
Pela corja do dia da raça  
Que agora ri  
No sofá da TVI*

*A falar bem do Salazar  
São opiniões, é só um nazi  
Não vê mal em normalizar*

*Lisboa, não sejas racista.  
Sorriso trocista  
Às queixas que há  
Lisboa, celebra a Beatriz  
O que a mulher negra diz  
E o Mamadou Ba  
Lisboa, com ecos de PIDE  
A vir de Alfragide  
Segurança pra quem?  
Lisboa, não sejas racista  
Cassetete fascista  
É bosta e bem  
Lisboa, não sejas racista  
Não é só pra turista vir e ocupar*

O espectáculo continua com a leitura de vários poemas de Sophia de Mello Breyner por Cláudia Jardim, seguidos da canção *A Mulher do fim do mundo*, da cantora brasileira Elza Soares. Apesar dessa música recente (2015) ser inspirada do samba e não ter ligação com o género musical do fado, Lila que, entretanto desistiu de usar microfone, adopta para cantá-la uma postura que, em múltiplos aspectos (quase imobilidade dos pés com regulares movimentos de abertura dos braços, olhos fechados durante a integralidade da canção, queixo levantado, mão que se dirige ao peito) integra várias das atitudes corporais convencionais da mulher fadista. Lila explica a seguir que vai interpretar mais um fado antes do intervalo. Anuncia o tema como sendo um “clássico bicha” e aborda então, pela primeira vez explicitamente, o tema das identidades de género e da sexualidade, enquanto até agora o seu discurso se tinha focado mais sobre classes sociais e racismo. Apresenta a canção, que aborda realidades escondidas das vivências masculinas, nesses termos:

*É uma música que expressa uma preocupação crescente que me vem acompanhando há algum tempo e que muitas pessoas partilham na comunidade Gay, que é a realidade dos homens que são casados com mulheres, têm namoradas, são noivos comprometidos e que, enfim, utilizam de forma bastante recreativa e criativa as “Dating Apps” para encontrar outros homens com quem fazer sexo de forma sigilosa, discreta e muito máscula. Essa música é sobre eles, é para eles, é a nossa ode ao macho discreto. Tem alguma ironia, algum sarcasmo como se havia de esperar, mas tem também uma certa empatia, porque*

*não sabemos o que vai acontecer na nossa próxima vida. É uma música que foi escrita por mim, sobre uma melodia bem conhecida com a qual todos nós crescemos, chama-se “A Crónica do macho discreto”.*

A canção é uma adaptação do famoso fado-canção *Nem às paredes confesso* (música: Max e Ferrer Trindade, poema: Artur Ribeiro, 1953).

#### LETRA ORIGINAL

##### *Nem às paredes confesso*

*Não queiras gostar de mim  
Sem que eu te peça  
Nem me dêes nada que ao fim  
Eu não mereça  
Vê se me deitas depois  
Culpas no rosto  
Isto é sincero  
Porque não quero dar-te um desgosto*

*De quem eu gosto  
Nem às paredes confesso  
E até aposto  
Que não gosto de ninguém  
Podes rogar, podes chorar, podes sorrir também  
De quem eu gosto  
Nem às paredes confesso*

*Quem sabe se te esqueci  
Ou se te quero  
Quem sabe até se é por ti  
Por quem eu espero  
Se gosto ou não afinal  
Isso é comigo  
Mesmo que penses que me convences  
Nada te digo*

*De quem eu gosto  
Nem às paredes confesso  
E até aposto  
Que não gosto de ninguém  
Podes rogar, podes chorar, podes sorrir também  
De quem eu gosto  
Nem às paredes confesso*

#### LETRA ESCRITA POR LILA

##### *Crónica do Macho discreto*

*Estás a cem metros de mim  
No teu carro, no Cristo Rei  
Não mando fotos assim  
Eu não sou gay  
Só quero experimentar  
Novos desejos  
Mas sem nos vermos  
Pouco dizermos e nada de beijos*

*De quem eu gosto é da minha namorada  
Vá lá, entende  
Ela não pode saber de nada  
Não mandes mais mensagens  
Que eu vou apagar o Grindr  
De quem eu gosto  
é da minha namorada*

*Ontem foi mesmo rés-vés  
Por sorte, ela não viu  
Não pode haver mais cafés  
Eu e tu, junto ao rio  
Pára de falar de amor  
Eu não sou mau  
A culpa disto digo e insisto  
É do meu pau*

*De quem eu gosto é da minha namorada  
Vá lá, entende  
Ela não pode saber de nada  
Não mandes mais mensagens  
Que eu vou apagar o Grindr  
De quem eu gosto  
é da minha namorada*

Após um intervalo e a leitura de mais poemas, interpretam na sua letra original outro fado-canção: *O meu amor Marinheiro*, o primeiro do concerto que não pertence ao repertório de Amália Rodrigues e que foi popularizado pela voz de outra fadista, Saudade dos Santos (poema: António Campos, música: Joaquim Pimentel, interpretação: Saudade dos Santos, 1968).

*Tenho ciúmes,  
Das verdes ondas do mar  
Que teimam em querer beijar  
teu corpo erguido às marés.*

*Tenho ciúmes  
Do vento que me atraiçoa  
Que vem beijar-te na proa  
E morre pelo convés.*

*Tenho ciúmes  
Do luar da lua cheia  
Que no teu corpo se enleia  
Para contigo ir bailar*

*Tenho ciúmes  
Das ondas que se levantam  
E das sereias que cantam  
Que cantam p'ra te encantar.*

*Ó meu "amor marinheiro"  
O dono dos meus anelos  
Não deixes que à noite a lua  
Roube a cor aos teus cabelos*

*Não olhes para as estrelas  
Porque elas podem roubar  
O verde que há nos teus olhos  
Teus olhos, da cor do mar.*

Antes de cantar a música seguinte *O Rapaz da camisola verde* (poema: Pedro Homem de Mello (1954), música e interpretação: Frei Hermano da Câmara), Lila toma o tempo de regressar à história deste fado e à razão pela qual escolheram tocá-lo: “*É um poema especial para nós*”. Pedro Homem de Mello era “*um homem homossexual, apesar de ter sido casado duas vezes... Mas não ao mesmo tempo*”. Risos. O poema *O Rapaz da Camisola verde* que escreveu em 1954 fala “*de uma paixão, de um fascínio para outro homem*” quando foi adaptado para fado o poema sofreu umas “*amputações*”. Com um tom grave, Lila acrescenta:

*É um poema no qual quisemos pegar porque gostamos imenso dele e porque sabemos que ao longo do tempo e da história do fado, que já são mais de 200 anos, houve obviamente e com certeza muitas pessoas LGBTI a criar fado, a cantar fado, a escrever. E essas pessoas e estas histórias ficaram perdidas no tempo e nos espaços onde foram acontecendo, de forma mais ou menos camuflada, mais do que menos, e este é um exemplo de como um poema que é claramente uma história homoerótica foi polida e nos quisemos resgatá-la e voltamos a transformá-la.*

## LETRA ORIGINAL CENSURADA

## POEMA COMPLETO CANTADO POR LILA E JOÃO

*De mãos nos bolsos e de olhar distante,  
Jeito de marinheiro ou de soldado,  
Era um rapaz de camisola verde,  
Negra madeixa ao vento,  
Boina maruja ao lado.*

*Perguntei-lhe quem era e ele me disse  
"Sou do monte, Senhor, e um seu criado".  
Pobre rapaz de camisola verde,  
Negra madeixa ao vento,  
Boina maruja ao lado.*

*Porque me assaltam turvos pensamentos?  
Na minha frente estava um condenado.  
Vai-te, rapaz da camisola verde,  
Negra madeixa ao vento,  
Boina maruja ao lado.*

*Ouvindo-me, quedou-se altivo moço,  
Indiferente à raiva do meu brado,  
E ali ficou de camisola verde,  
Negra madeixa ao vento,  
Boina maruja ao lado.*

*Soube depois ali que se perdera  
Esse que só eu pudera ter salvado.  
Ai do rapaz da camisola verde,  
Negra madeixa ao vento,  
Boina maruja ao lado.*

***Lembro o seu vulto, esguio como espectro  
Naquela esquina, pálido, encostado!  
Era um rapaz de camisola verde,  
Negra madeixa ao vento.  
Boina maruja ao lado...***

*De mãos nos bolsos e de olhar distante  
Jeito de marinheiro ou de soldado...  
Era um rapaz de camisola verde,  
Negra madeixa ao vento,  
Boina maruja ao lado.*

***Quem o visse, ao passar, talvez não desse  
Pelo seu ar de príncipe, exilado  
Na esquina, ali, de camisola verde,  
Negra madeixa ao vento, Boina maruja ao lado...***

*Perguntei-lhe quem era e ele me disse:  
— Sou do monte, Senhor! e seu criado...  
Pobre rapaz de camisola verde,  
Negra madeixa ao vento,  
Boina maruja ao lado.*

*Porque me assaltam turvos pensamentos?  
Na minha frente estava um condenado?  
— Vai-te! rapaz de camisola verde,  
Negra madeixa ao vento,  
Boina maruja ao lado!*

*Ouvindo-me, quedou-se altivo moço,  
Indiferente à raiva do meu brado,  
E ali ficou, de camisola verde,  
Negra madeixa ao vento,  
Boina maruja ao lado...*

***Ali ficou... e eu, cínico, deixei-o  
Entregue à noite, aos homens, ao pecado...  
Ali ficou, de camisola verde,  
Negra madeixa ao vento,  
Boina maruja ao lado...***

*Soube eu depois, ali, que se perdera  
Esse que, eu só, pudera ter salvado!  
Ai! do rapaz de camisola verde,  
Negra madeixa ao vento,  
Boina maruja ao lado!*

A adaptação que imaginaram João e Lila convoca o poema original que Lila recita na sua integralidade enquanto entra a voz de João, cantando o refrão. O conjunto é comovente e nas últimas notas da canção, uma pessoa do público exclama-se: “*Lindo!*”, reproduzindo uma atitude performativa específica do fado. Esta forma de interjeição do público aos fadistas, que intervém nos últimos momentos da interpretação é de facto inseparável dos espaços de fado. Após essa exclamação, os aplausos rebentam. Lila posa carinhosamente a sua mão no ombro de João que, concentrado, de olhos fechados, toca a introdução do próximo tema: *Conta errada*, outro fado conhecido do repertório de Amália Rodrigues (música: João Nobre, letra: José Galhardo, 1958). Antes de cantar Lila chama novamente a atenção para a força das letras em expressar o carácter ambíguo das relações amorosas que, para além dos belos sentimentos envolvem poder, ciúmes, manipulações, interesses e cobrança: “*Espero que estejam preparadas para o conto da putéfia versão 2*”. Risos.

*Um e um são dois  
E é o céu, talvez  
Vem mais um depois  
Dois e um são três  
Do total tirei a lição final  
Somar, bem somei  
Mas no amor errei  
Fiz as contas mal!*

*A traição, mesmo aos traidores  
Faz contas e contas certas  
Multiplica as nossas dores  
E divide uma afeição!  
Nesta altura, tu comigo  
Tens contas ainda abertas!  
Só te peço que ao castigo  
Diminuas o que eu digo  
Nesta negra confissão  
Duma falsa que é sincera  
Que te espera mas não espera  
Contar mais com teu perdão!*

Lila anuncia que o fim do concerto se aproxima. “*Não podemos deixar de falar de amor, a celebrar a Sophia.*” Voltando à poeta portuguesa, ironiza: “*Sophia é a prova viva que podemos ser contra o autoritarismo e a favor da liberdade e ainda assim tratar o nosso marido por você.*” Para a parte final do concerto, escolheram um fado animado que teve bastante sucesso nas redes sociais: *O namorico do André*, adaptação gay do fado-canção *O namorico da Rita* (música: António Mestre, poema: Artur Ribeiro, 1957). Na versão de Lila, Rita é substituída pelo André que se apaixona por Chico, no Mercado da Ribeira.

## LETRA ORIGINAL

*O namorico da Rita*

*No Mercado da Ribeira, há um romance de amor  
Entre a Rita que é peixeira e o Chico que é pescador  
Sabem todos que lá vão que o Rita gosta do Chico  
Só a mãe dele é que não consente no namorico  
Quando ele passa por ela  
A Rita sorri descarada  
Porém, o Chico, à cautela  
Não dá trela nem diz nada*

*Que a mãe do André, quando calha  
Ao ver que o Chico se abeira  
Por dá cá aquela palha  
Faz tremer toda a ribeira*

*Namoram de manhãzinha e da forma mais diversa  
Dois caixotes de sardinha são dois dedos de conversa  
E há quem diga à boca cheia que depois de tanta fita  
O Chico, de volta e meia, prega dois beijos na Rita*

*Quando ele passa por ela  
A Rita sorri descarada  
Porém, o Chico, à cautela  
Não dá trela nem diz nada*

*Que a mãe do André, quando calha  
Ao ver que o Chico se abeira  
Por dá cá aquela palha  
Faz tremer toda a ribeira*

## LETRA ADAPTADA POR LILA

*O namorico do André*

*No Mercado da Ribeira, há um romance de amor  
Entre o André que é peixeiro e o Chico que é pescador  
Sabem todos que lá vão que o André gosta do Chico  
Só a mãe dele é que não consente no namorico  
Quando ele passa por ele  
O André sorri descarado  
Porém, o Chico, à cautela  
Não dá trela nem diz nada*

*Que a mãe do André, quando calha  
Ao ver que o Chico se abeira  
Por dá cá aquela palha  
Faz tremer toda a ribeira*

*Namoram de manhãzinha e da forma mais diversa  
Dois caixotes de sardinha são dois dedos de conversa  
E há quem diga à boca cheia que depois de tal banzé  
O Chico, de volta e meia, prega dois beijos no André*

*Quando ele passa por ele  
O André sorri descarado  
Porém, o Chico, à cautela  
Não dá trela nem diz nada*

*Que a mãe do André, quando calha  
Ao ver que o Chico se abeira  
Por dá cá aquela palha  
Faz tremer toda a ribeira*

*Em dias de mais movimento, quando o peixe se esgota  
Pra não perder clientela, a mãe manda o André à lota  
E ali, entre os contentores, salmão, atum e garoupa  
Dá-se o André aos amores: mais Chico, menos roupa*

A composição de João contém um solo instrumental durante o qual Lila dança sensualmente, olhando para o guitarrista. Na sala onde o ambiente aqueceu, um grupo de jovens, visivelmente fãs desta versão, cantam toda a letra que conhecem de cor e lançam gritos entusiastas. Depois dos aplausos, Lila chama Cláudia Jardim para a leitura de um último poema. Enquanto lê o poema: *O Túmulo de Lorca*, a actriz fica comovida, a beira das lágrimas. No fim, ela dá dois beijos na mão de Lila. Esse momento de emoção e gravidade dá rapidamente lugar a uma encenação cômica: João toca uns acordes e as três, cúmplices, fingem com humor gritos de prazer sexual. O público ri. É a introdução do último fado: *Lila Fadista*, adaptado do fado *Júlia Florista* (música: Leonel Vilar, Joaquim Pimentel, poema: Joaquim Pimentel, data desconhecida).

## LETRA ORIGINAL

*Júlia florista*

*A Júlia florista, boémia e fadista  
Diz a tradição  
Foi nesta Lisboa, figura de proa  
Da nossa canção  
Figura bizarra, que ao som da guitarra  
O fado viveu  
Vendia flores, mas os seus amores  
Jamais os vendeu*

*Ó Júlia florista, tua linda história  
O tempo marcou na nossa memória  
Ó Júlia florista, tua voz ecoa  
Nas noites bairristas, boémias, fadistas  
Da nossa Lisboa*

*Chinela no pé  
Um ar de ralé no jeito de andar  
Se a Júlia passava  
Lisboa parava pra a ouvir cantar  
No ar um pregão,  
na boca a canção, falando de amores  
Encostado ao peito  
A graça e o jeito do cesto das flores*

*Ó Júlia florista, tua voz ecoa  
Nas noites bairristas, boémias, fadistas  
Da nossa Lisboa*

## LETRA ADAPTADA POR LILA

*Lila Fadista*

*A Lila Fadista, bicha ativista,  
diz a tradição  
É, nesta Lisboa, figura de proa  
da nossa canção  
Figura bizarra que, ao som da guitarra,  
o fado viveu  
Trocava de amores mas os seus valores,  
jamais os vendeu*

*Ó Lila Fadista, a tua linda história  
O tempo marcou na nossa memória  
Ó Lila Fadista, a tua voz ecoa  
Nas noites bairristas, boémias, fadistas  
Da nossa Lisboa*

*Batom e perfume  
Escondem o queixume e o cheiro a solidão  
De bicha sonora,  
que teme e adora a febre e a tesão*

*Chinela no pé,  
um ar de ralé no jeito de andar  
Se a Lila passava,  
Lisboa parava para a ouvir cantar  
Ai, Lila Fadista, sem rede nem pista,  
rugir de leão  
Não pede louvores e atíça as cores  
do teu coração*

*Ó, Lila Fadista, a tua linda história  
O tempo gravou na nossa memória  
Ó, Lila Fadista, a tua voz ecoa  
Nas noites bairristas, boémias, fadistas  
da nossa Lisboa*

Para cantar, Lila adota a postura convencional da mulher fadista, novamente direita e quase imóvel, de olhos fechados com a cabeça levantada, só movimentando os braços. Mantém essa postura durante toda a canção até, no último refrão, libertar a expressão corporal enquanto a música ganha em volume e ritmo, com acordes mais pop. Os aplausos são generosos. O concerto acabou, as três artistas juntam-se e abraçam-se para saudar o público com o qual se criou uma energia alegre e calorosa. Os aplausos transformam-se no convencional “*Só mais uma!*”. O público pede o tema *A marcha do Orgulho* adaptação de *A marcha de Alfama* (música: Frederico de Brito, poema: Raul Ferrão, 1934) que Lila e João transformaram num hino “fado-rock” da luta LGBTQI.

**LETRA ORIGINAL*****A Marcha de Alfama***

*Alfama não envelhece  
E hoje parece  
Mais nova ainda  
Iluminou as janelas  
Reparem nelas  
Como está linda.  
Vestiu a blusa clarinha  
Que é da vizinha  
É mais modesta  
E pôs a saia garrida  
Que só é vestida  
Em dias de festa*

*Becos escadinha, ruas estreitinhas  
Onde em cada esquina há uma bailarico  
Trovas p'las vielas e em todas elas  
Perfume de manjerico  
Risos gargalhadas, fados desgarradas  
Hoje em Alfama é um demónio  
E em cada canto um suave encanto  
De um trono de Santo António*

*Já se não ouvem cantigas  
E as raparigas  
De olhos cansados  
Ainda aproveitam o ensejo  
De mais um beijo dos namorados  
Já se ouvem sinos tocando  
Galos cantando  
Á desgarrada  
E mesmo assim dona Alfama  
Só volta p'rá cama  
Quando é madrugada*

*Becos escadinha, ruas estreitinhas  
Onde em cada esquina há uma bailarico  
Trovas p'las vielas e em todas elas  
Perfume de manjerico  
Risos gargalhadas, fados desgarradas  
Hoje em Alfama é um demónio  
E em cada canto um suave encanto  
De um trono de Santo António*

**LETRA ESCRITA POR LILA*****A Marcha do Orgulho***

*Lisboa Cheia de cor  
Terra de tremor  
A cada junho  
Cascatas de purpurina  
Perucas são crina  
E ao alto o punho  
É dia de vir cá pra fora  
Aqui e agora  
Pôr o pé no mundo  
Tirar a bandeira do armário  
É comunitário  
Num clamor rotundo*

*Nem menos nem mais, Direitos iguais  
São muitas as cores desta minoria  
Em cada esquina, amigas Novas e antigas  
Mil bichas em euforia  
Política na rua, a minha vez e a tua  
Em exaltação e barulho  
Nós existimos, amamos e sorrimos  
É a Marcha do Orgulho*

*De megafone apontado  
Ao povo e ao Estado  
Em vários graus  
Trazemos um carnaval  
Do Príncipe Real até às Naus  
É todo um alfabeto  
Desde o discreto  
À mulher trans  
E só assim é urgente  
Com toda a gente  
E mais os pais e as mães*

*Nem menos nem mais, Direitos iguais  
São muitas as cores desta minoria  
Em cada esquina, amigas Novas e antigas  
Mil bichas em euforia  
Política na rua, a minha voz e a tua  
Em exaltação e barulho  
Nós existimos, amamos e sorrimos  
É a Marcha do Orgulho*

**3.2 Concerto no Convento de São Francisco, Santarém, Abril de 2022**

Entre 2019 e 2022, assisti a muitos concertos que sempre filmei sozinha até ir com equipa de rodagem para um concerto organizado pela Câmara Municipal de Santarém para as comemorações do 25 de Abril. O duo foi convidado para fazer a primeira parte do consagrado

compositor e cantor Fernando Tordo, uns dos pioneiros da canção de intervenção em Portugal. Dois anos e meio passaram desde o concerto no Chapitô e a banda ganhou em notoriedade, tocando em múltiplos espaços. Esse concerto em Santarém ilustra bem o movimento de institucionalização através do qual a banda ganhou em fama e credibilidade junto de um público mais amplo. Esse público, no seu geral simpaticamente com as ideias da esquerda liberal, diversificou-se em termos de origem geográfica, faixas etárias e classes socioprofissionais. O contexto comemorativo do evento de Santarém é neste aspecto muito diferente em comparação do ambiente íntimo e quase familiar do Chapitô. Trata-se desta vez de um contexto provincial, de uma actuação num lugar muito maior e que contrasta simbolicamente com o universo das Fado Bicha (o coro de uma igreja). O público não é o público habitual. A arquitectura impressionante do edifício religioso cria uma atmosfera solene. A audiência de cerca de 250 pessoas está sentada e organizada em mais de vinte filas de cadeiras de plástico organizadas numa determinada hierarquia, estando as filas da frente reservadas à figuras oficiais, tais como os presidente e vice presidente da Câmara, os vereadores e vereadoras, responsáveis do Instituto Superior de Gestão e Administração de Santarém, membros da Comissão 25 de Abril. Folhas brancas com os cargos oficiais das pessoas impressos foram colocados em cada cadeira destas filas “Vip” para indicar os lugares. A idade média (que avalei por volta dos 50/55 anos) é mais avançada do que a idade média habitual das audiências e sobretudo não é um público abertamente apoiante das lutas LGBTQI. É um público que vem celebrar o 25 de Abril e que, em grande parte, veio para assistir ao concerto de Fernando Tordo. Só uma minoria de pessoas vieram de propósito para ver especificamente as Fado Bicha: amigos/as e familiares de Lila (nomeadamente o pai e a madrasta) que vivem na região e, escolhendo ficar atrás, nas últimas filas, um pequeno grupo composto por uma dezena de jovens militantes LGBTQI, pertencendo a associação MOS (Marcha do Orgulho de Santarém).

O concerto vai começar. Lila e João entram pelo fundo da igreja e avançam, vestidas de roxo e cor-de-rosa no corredor central da nave. Aplausos e uns apitos entusiastas acompanham essa entrada, até as artistas se aproximarem do palco. Os aplausos param. Segue-se um tempo bastante longo de total silêncio (30 segundos) enquanto João sobe ao palco, se senta, liga o cabo da guitarra e acerta os últimos detalhes antes de tocar as primeiras notas. Lila avança para o microfone e cita uma frase pronunciada pelo general Galvão de Melo em 1974: *“Esta revolução não foi feita para prostitutas e homossexuais.”* Após um curto silêncio, começa a primeira

música, *O namorico do André*. Lila veste um longo casaco cor-de-rosa com mangas largas, de tecido sintético brilhante, um legging e um body. Tem botas pretas com saltos de cunha, brincos e anéis. O cabelo, loiro descolorado contrasta com a barba escura. O brilho que colore as suas pálpebras cintila nas luzes. João, também está maquilhado, purpurina nos olhos e batom roxo nos lábios. O rosto escondido atrás do seu grande chapéu mantém-se sempre numa postura mais reservada. Tem saltos altos de tipo agulha, cor-de-rosa com impressão de leopardo, legging preta em acrílico e um casaco roxo aberto, imitação de casaco de pele, que deixa aparecer o seu tronco nu (Ver anexos, fotografia 2). Durante o refrão, umas mulheres jovens gritam palavras alegres de encorajamento. As apresentações seguem o final desse primeiro tema: “*Olá Santarém! Boa noite, obrigada por nos receber neste sítio lindíssimo*”. Lila continua num tom sério, explicando que este concerto é particularmente comovente para ela, sendo a primeira actuação no Ribatejo, terra da sua família. Agradece mais uma vez a plateia e o convite feito à ocasião do 25 de Abril, lembrando o privilégio que é poder cantar livremente frente à um público tão acolhedor, privilégio que muitas “*gerações de bichas e de pessoas LGBT não tiveram*”. Nota também que é curioso fazê-lo numa igreja. Anuncia que o próximo fado, *Bia da Mouraria*, é uma versão de um fado conhecido (poema e música António José, Nóbrega e Sousa, interpretado por Maria Armanda na revista “Meninos vamos ao Vira”, 1978), que as Fado Bicha adaptaram para contar uma “*história de amor entre duas mulheres*”. Sabendo que no público, se encontram militantes da associação MOS, acrescenta “*vamos tocá-lo com todo amor para todas as fufas de Santárem!*”. Parte do público responde com risos e aplausos.

## LETRA ORIGINAL

### *A Bia da Mouraria*

*Lá vai a Bia que arranjou um par jeitoso  
É vendedor como ela ali para o Bemformoso  
São dois amores, duas vidas tão singelas  
Enquanto ela vende flores  
O Chico vende cautelas*

*Na Mouraria só falam do namorico  
A Bia namora o Chico e as conversas são iguais  
Ai qualquer dia, Deus queira que isto não mude  
A senhora da saúde vai ser pequena demais*

*O casamento já tem a data marcada  
Embora qualquer dos noivos tenha pouco mais que nada  
Vai ter a Bia, a festa que ela deseja  
Irá toda a Mouraria ver o casório na igreja  
Na Mouraria só falam do namorico*

## LETRA ESCRITA POR LILA

### *A Bia da Mouraria*

*Lá vai a Bia que arranjou um par jeitoso  
É vendedora, como ela ali para o Bemformoso  
São dois amores, duas vidas tão singelas  
A Bia a vender flores  
A Adelaide a vender cautelas*

*Na Mouraria, só falam da novidade  
Ai, a Bia com a Adelaide, as conversas são iguais  
Ai, qualquer dia, Deus queira que isto não mude  
Que a Senhora da Saúde vai ser pequena demais*

*A pequena Bia tímida e sonhadora  
A Adelaide, alta e esguia boina na cabeça loura  
O primeiro beijo foi no largo da Severa  
A Bia, sã de desejo, a Adelaide, feita uma fera  
Na Mouraria, só falam da novidade*

*A Bia namora o Chico e as conversas são iguais  
 Ai qualquer dia, Deus queira que isto não mude  
 E a senhora da saúde vai ser pequena demais  
 Na Mouraria só falam do namorico  
 A Bia namora o Chico e as conversas são iguais  
 Ai qualquer dia, Deus queira que isto não mude  
 E a senhora da saúde vai ser pequena demais*

*Ai, a Bia com a Adelaide, as conversas são iguais  
 Ai, qualquer dia, Deus queira que isto não mude  
 Que a Senhora da Saúde vai ser pequena demais  
 O casamento já tem a data marcada  
 Embora qualquer das noivas tenha pouco mais que nada  
 Vai ter a Bia a festa que ela deseja  
 Irá toda a Mouraria ver o casório na igreja*

*Na Mouraria, só falam da novidade  
 Ai, a Bia com a Adelaide, as conversas são iguais  
 Ai, qualquer dia, Deus queira que isto não mude  
 Que a Senhora da Saúde vai ser pequena demais*

No final da música, Lila reproduz as suspensões de ritmo e a convencional subida de intensidade vocal características do ritual castiço, o que tem por efeito de provocar reações no público “*Ah fadista!*”, que intervêm um pouco antes das últimas palavras da canção. Depois dos aplausos, Lila aproxima-se novamente no microfone e partilha, num discurso didáctico, uma reflexão sobre o fado, lembrando que a história do fado é complexa e transborda em muitos aspectos os padrões actuais do ritual dito “autêntico”:

*Então, o Fado... Há uma crença generalizada sobre o Fado, uma crença conservadora do ponto de vista histórico e epistemológico até. Há um slogan do fado autêntico. De vez em quando eu gosto de falar sobre isto até porque basta uma pessoa ter o mínimo de conhecimento sobre a história da música ou a história da arte no geral, para conceder que nenhuma arte, nem nenhum género artístico se manteve ao longo do tempo - e na história do fado já conta com mais de 200 anos – inalterado. E portanto há essa ideia do fado autêntico, que o fado cantado com uma fadista ou um fadista, viola, guitarra e o xaile seria a forma como se cantava desde o início - e não é de todo assim - qualquer historiador de fado sabe isso. O fado já passou por várias fases, já foi tocado ao piano. A guitarra portuguesa surgiu no final do século XIX. Foi inventada por um inglês. Já foi dançado, o fado, e também já houve muitas correntes líricas, estéticas e estilísticas dentro do fado. E há alguns pauzinhos que se conseguem apanhar na história do fado de um fado interventivo. Por exemplo no final do século XIX, início do século XX, há uma corrente do fado anarco-sindicalista e republicano, tanto é assim que no início do Estado Novo o Fado representava um perigo, foi assinalado um perigo para o pensamento único e António Ferro, inteligente como era soube apropriar-se dele e desenvolver uma propaganda de estado que envolvia o fado e que exacerbou a suas características*

*conservadoras, tradicionalistas no que toca ao género, à raça e a sexualidade, criando uma ideia do fado que seria apologista da pobreza, da família tradicional e da pureza portuguesa também. E nós, achámos - no fundo, foi isso que nos levou, entre outras coisas, a fazer Fado Bicha - que o fado podia ser e poderá ser um instrumento artístico bellissimo para fazer intervenção e para falarmos sobre os problemas da nossa sociedade. É o caso do próximo fado que foi escrito por mim em 2019.*

Após ter explicado o contexto de escrita das letras, Lila canta *Lisboa, não sejas racista*. Para esta ocasião específica, preparou várias curtas intervenções ligadas ao tema das comemorações do 25 de Abril, para intercalar entre as músicas. João acompanha sempre essas intervenções discursivas com suaves acordes ondulantes e melancólicos. Com alguma dificuldade a lidar com as fortes luzes, quentes e amarelas que lhe batem na cara, Lila começa a explicar num tom grave “*Somos filhas do 25 de Abril (...) e herdamos uma certa concepção...*” De repente, como muitas vezes lhe acontece enquanto entra em discursos sérios, interrompe-se, recorrendo espontaneamente à uma forma de distanciamento cómico, talento que Lila tem para quebrar o gelo e sobretudo desmistificar o poder da fala, ou seja contrariar o poder do seu próprio discurso. Ao meu ver, essa grande agilidade retórica em usar o sentido de humor representa a força política mais subtil de Lila, que consegue levar o jogo da subversão até incluir-se no espelho cómico da derisão. Desta vez, é o incómodo provocado pelos holofotes que faz surgir uma piada: “*Vou só pedir para diminuir um pouco as luzes porque sinto-me uma porca no espeto.*” O efeito é imediato, uns risos rebentam na igreja. Lila procura o olhar de João que ri também. “*Estão muito quentes mesmo*”. Após essa improvisação cómica, Lila volta ao tom sério do discurso militante:

*Herdamos como dizia, não só uma concepção do mundo, mas uma concepção da história de Portugal enquanto estado nação e também uma concepção do que foi a ditadura e do que foi o 25 de abril e vemos agora em 2022 um presente um pouco inesperado, e com receio do futuro em muitos aspectos mas também no que toca a forma como o nosso país é conduzido, governado e quem se senta na Assembleia da República, que propõe e toma as decisões por nós. E parte dessa concepção que herdamos da história de Portugal prende-se com o colonialismo, com a história colonial esclavagista, primeiramente na forma como a aprendemos na escola.*

É com esse discurso que Lila introduz a canção da artista negra brasileira Elza Soares *Mulher do fim do mundo*, precedido por um excerto de um texto da escritora Alexandra Lucas Coelho sobre a escravização e o sistema colonial português no Brasil. A canção a seguir também não pertence ao repertório do fado, é uma música de intervenção que venceu o Festival da Canção em 1975, *A boca do Lobo* de Sérgio Godinho, que Lila apresenta como sendo uma das suas grandes referências. Precedido de uma apresentação parecida com a do concerto no Chapitô, segue o fado *O rapaz da camisola verde*. A plateia continua calmamente sentada, pouco reactiva mas os aplausos são generosos. A seguir, Lila aborda um tema mais pessoal: “*Há outro motivo pelo qual este concerto é emocionante e especial para mim, que é estar na plateia parte da minha família e algumas pessoas de Arroquelas que é a aldeia de onde eu sou.*” Pergunta: “*Há pessoas de Arroquelas?*” Uma dezena de pessoas responde gritando. Lila está visivelmente feliz. Este parêntesis pessoal permite-lhe introduzir o tema do fado que vai cantar: “*uma música sobre rejeição familiar*” rejeição, explica, “*que muitas pessoas LGBT historicamente, cronicamente, tragicamente são vítimas no seio das suas famílias, das pessoas que mais deviam suposto amarem-nas incondicionalmente.*” Lila apresenta o fado e seus interpretes e autores: “*É uma adaptação de um fado cantado pela Aldina Duarte escrito por Maria do Rosário Pedreira*”, mas não menciona que a música sobre a qual foi escrito o poema é o *Fado Pagem*. Explica ter adaptado este fado após ter conhecido um jovem rapaz trans que lhe contou ter sido rejeitado pelos pais quando saiu do armário, pais que, não sabendo como lidar com a situação, deixaram de lhe falar. Essa história, continua Lila, ilustra “*a situação de muitos jovens LGBT que passam por situações de rejeição e abandono mais ou menos severas*”. Lila desenvolve o tema: “*nem todas são assim tão drásticas como deixar de falar ou expulsar de casa. Pode ser coisas tão simples e aparentemente inofensivas como simplesmente, não se falar sobre isso, criar-se um tabu em volta das experiências e da vida daquela pessoa, não se dizer a palavra namorado ou namorada, não se aceitar a identidade e o novo nome que a pessoa escolheu para si própria*”. Lila contrapõe que ela e João tiveram a sorte de poder contar com o apoio das famílias. A letra do poema de *De Costas Voltadas* (música: *Fado Pagem*, poema: Maria do Rosário Pedreira, interpretado por Aldina Duarte, 2011) é a seguinte:

*Nunca fui o que quiseste  
Fui sempre o que não gostavas  
Deitei fora o que me deste  
Pedi-te o que não me davas  
Fui abraço de serpente  
E beijo amargo limão*

*Fui um filho sem ser gente  
 Mão que é prego noutra mão  
 Fui promessa perdida  
 E rosto que não se encara  
 Dor que não chega a ser ferida  
 E até por isso não sara  
 Foi noites sem madrugadas  
 Cuidado sem aflição  
 Estamos de costas voltadas  
 Do berço ao caixão*

O ambiente continua bastante sóbrio. Lila explica nunca ter entrado no convento de Santarém e ter ficado com João impressionada pela beleza e imponência do espaço. Boa oradora, sabe agarrar a atenção do público, contando histórias, a partir do que ela observa no dia a dia. Essa curta história é um bom exemplo da capacidade em improvisar narrativas, neste caso para suportar um discurso militante:

*Enquanto o João fazia aqui umas provas de som, eu dei uma volta e toquei nas pedras e passou-me pela cabeça um pensamento fantasia: quantas pessoas ao longo dos séculos teriam vindo aqui a suplicar a Deus para as mudar, suplicar a Deus para deixarem de desejar e amar pessoas do mesmo sexo, para pararem de se sentir e de querer ser de outro género que não aquele que as pessoas diziam que ela era. E quantas viram essas súplicas cair em saco roto e viveram vidas... diminuídas. Foram milhares, com certeza. E faz-me sentir muita humildade poder estar aqui, cantar neste espaço que foi como todas as igrejas um espaço sistémico de exclusão e de violência contra as pessoas LGBT.*

A plateia fica completamente silenciosa. Lila acaba este discurso apresentando o próximo tema: *Fado Alice*. Segue-se um novo silêncio que uns fracos aplausos vindos mais do fundo da nave vêm timidamente ocupar. Já no final do *Fado Alice* esse desconforto é menos palpável. Lila vai buscar um violoncelo para dar à João. Adaptaram, pela ocasião do 25 de Abril, a canção *Cantar Alentejano* de José Afonso numa versão com violoncelo. As letras foram escritas em homenagem a Catarina Eufémia, trabalhadora agrícola assassinada em 1954, aos 26 anos, por um agente da GNR, na sequência de uma greve. Esta canção com a qual o público presente se identifica particularmente é seguida de longos e intensos aplausos. Lila sabe que a próxima música que escolheram cantar não será talvez tão bem aceite. Ao contrario da precedente explora um imaginário muito menos heróico do povo português. É a composição *Povo pequenino* que se

inspira, entre outras influências, no canto rural (A canção popular *Malhão* nomeadamente) e com a qual as Fado Bicha concorreram ao Festival da Canção. Lila explica a intenção das letras:

*É uma música que levámos ao Festival da Canção, bebe de toda essa reflexão sobre o que significa realmente o 25 de Abril, esta ideia tão presente e profunda no nosso entendimento coletivo, do que significa a liberdade, e o que ficou para fazer, o que o 25 de Abril não fez, o que precisamos de continuar a fazer cada dia, pensar e repensar as nossas concepções de liberdade, quem é que fica de fora das nossas concepções de liberdade, é um exercício para toda a gente que traz necessariamente desconforto porque nos obriga muitas vezes a pôr em causa crenças básicas que temos sobre o mundo e sobre a sociedade , sobre as pessoas.*

*Era o povo pequenino, pés descalços na geada  
 Era o povo pequenino, na cartilha da pancada  
 Era o povo pequenino, já puxava pela enxada  
 Era o povo pequenino a chorar na tabuada  
 Morder os dentes, lamber os beijos  
 Molhar pão velho na caldeirada  
 Ai, povo pequenino, pés na lama do destino  
 Ai, povo pequenino, pés na lama do destino  
 Não te pesa o coração com o chumbo da lição?  
 Não te pesa?  
 Ai, povo pequenino tão humilde e cabotino  
 Ai, povo pequenino tão humilde, tão escarninho  
 Não te dói no coração o estilhaço do canhão?  
 Não te pesa?  
 No mar, a boiar, são cravos  
 No fundo, há feitos escravos  
 Ai, quanto do teu sal  
 Ó, povo pequenino, pobre povo pequenino  
 Ó, povo pequenino, pobre povo pequenino  
 Não te pesa o coração tanto medo da canção?  
 Tanto amor ao bastão*

O concerto conta com mais duas músicas, *Lila Fadista* e a *Marcha do Orgulho*. No final, Lila e João avançam-se sorrindo a frente do palco para despedir-se e saudar o público que aplaude, mas que, desta vez, não pede o clássico “*Mais uma!*”.

## CAPÍTULO III

### AO ENCONTRO DE LILA E JOÃO

Nesta terceira parte, proponho-me ir ao encontro de Lila e João, para descrever, desde o meu ponto de vista, as pessoas que descobri durante as filmagens, as suas formas de se identificarem e expressarem, as suas histórias de vida. Esta será uma oportunidade para reflectir ao mesmo tempo sobre o instrumento do documentário como veículo para este encontro, sobre as possibilidades e dificuldades envolvidas no acto de filmar. Que questões estão em jogo quando se trata de fazer um retrato do outro, parcial e fragmentário, a partir do lugar subjectivo da pessoa que filma?

#### 1. IDENTIFICAÇÃO EM TERMOS DE GÉNERO

##### 1.1 Identificação à militância e ancoragem do discurso na linguagem dos estudos de género

Enquanto artistas e activistas, João e Lila estão habituadas a actuar e desempenhar um papel público de representantes das lutas LGBTQI e entrelaçam o tema do género com outras questões políticas interligadas. Consideram que o projecto Fado Bicha tem um papel na divulgação e estímulo do debate sobre as experiências e direitos das pessoas LGBTQI em Portugal. Isso não significa que todas as pessoas LGBTQI se reconhecem no trabalho e discursos das Fado Bicha. Embora não fosse algo que tenham inicialmente planeado, o projecto rapidamente foi além das próprias actuações musicais para se tornar um espaço de incentivo ao discurso e sensibilização sobre género, a partir da performance musical, durante os concertos, nos contextos em torno dos concertos e na comunicação social. Situam o trabalho que desenvolvem entre arte e activismo, na linha da canção de intervenção. Em 2019, Lila ainda estava surpreendida por ter-se aberto um espaço de expressão política maior do que esperavam:

*O projeto é mesmo assim, é a partir da música mas tem uma parte de intervenção que é inescapável. Não foi explícito ou óbvio desde o início, mas depois foram se acrescentar várias camadas políticas ao projeto, que nós aceitamos plenamente e das quais não nós esquivamos nem nós queremos desfazer.*

Lila e João identificam-se com a militância LGBTQI, ou seja, incluem-se numa rede informal que reúne artistas, membros de associações, membros de organizações partidárias de esquerda, académicos, jornalistas e simpatizantes que partilham o mesmo desejo de lutar contra as discriminações que silenciam ou excluem as pessoas LGBTQI e de forma mais abrangente as mulheres e as pessoas negras. Entre 2019 e 2022 assisti ao movimento através do qual as Fado Bicha ganharam em visibilidade e passaram de artistas *underground* a actores mediáticos, assumindo a responsabilidade de tornar-se uma voz pública para pessoas *Queer* em Portugal. Neste sentido, agem juntamente com muitos outros actores institucionais ou civis, para a reflexão, a evolução e a produção de novos discursos sobre o género. Podemos dizer que suas performances e intervenções participam, a nível de Portugal, no mais amplo movimento cultural e político liberal através do qual as percepções das identidades de género nas sociedades ocidentais estão progressivamente a mudar, desde os anos 1990, criando questões ontológicas e debates que interrogam as estruturas sociais que até agora conhecemos, organizadas em torno do binarismo entre dois sexos e de normas e hierarquias heterossexistas (a nível da administração das identidades e dos corpos, das normas de expressão e técnicas do corpo, das normas de linguagem, da organização do trabalho/das hierarquias sociais, das estruturas familiares, de parentesco e de procriação, da atribuição dos papéis sociais). Nesse sentido, o trabalho que desenvolvem pode ser considerado simultaneamente um resultado e uma força motriz entre outras, do longo, complexo e conflituoso processo de alteração das leis, das mentalidades e das práticas em termos de género e procriação no país, movimento esse que foi simultâneo ao recente desenvolvimento dos estudos de género nas últimas décadas no campo das ciências sociais.

Lila e João estão familiarizadas com a linguagem dos estudos de género, léxico que se construiu, como vimos no Capítulo I, ao longo de décadas de debate entre feminismos, lutas gay e lésbicas e estudos *queer*, e que tem atravessado tanto a academia como os movimentos cívicos. Nascidos no final da década de 1980, atingiram a idade adulta e o ensino superior numa altura em que o movimento LGBT estava a ganhar visibilidade em Portugal e as questões de género começavam a tornar-se mais recorrentes no mundo académico. Jovens cidadãos da periferia de Lisboa, que passaram por várias dificuldades no seio da família e da escola até poderem assumir e reivindicar a sua orientação sexual, pertencem a uma geração urbana que se construiu na sequência dos avanços do debate sobre o género. Este é um campo de reflexão sobre o qual se

apoiaram e do qual tiraram um léxico teórico que utilizam nos discursos que produzem para falar de si próprias e do projecto Fado Bicha. Esta ligação com a esfera académica está presente na letra da canção *Fado Alice* que Lila escreveu para a sua amiga Alice Azevedo, uma activista trans, actriz e estudante na FCSH: “*Ela acordou, já vestida, agarrou no batom e no Foucault. Foi pra rua ter prazer.*” Crianças e adolescentes dos subúrbios, integraram-se, quando tiveram mais contacto com o centro urbano, num ambiente activista, associativo e académico onde havia um espaço de expressão e ao qual gradualmente tiveram acesso. A universidade, experiências de voluntariado em Portugal e no estrangeiro, a prática do teatro para Lila, da música para João, amizades e relações com pessoas abertamente LGBTQI, contactos com estudantes, artistas e activistas, participação em manifestações LGBTQI e feministas, nomeadamente as Marchas do orgulho que representaram um lugar importante de identificação e consciencialização de si, fizeram-nas aceder a encontros, experiências e leituras. Abraçaram as problemáticas dos estudos de género de que integraram o léxico, utilizando-o para expressar-se, definir-se e verbalizar as suas concepções e questionamentos sobre o dia a dia e a sociedade em que vivem. Assim, quando comecei a filmá-las, descobri pessoas que, frente à câmara e também fora de campo, falavam delas próprias, interagiam comigo e os outros podendo recorrer a palavras e expressões como “papéis de género”, “heteronormatividade”, “masculinidade hegemónica”, “lugar de fala”, “performar”, palavras cujo uso está a alargar-se, mas que se limita ainda hoje principalmente a debates, encontros militantes e contextos académicos. São conceitos relativamente recentes que podem parecer herméticos para aqueles que não estão em contacto com os estudos de género. Era o meu caso em 2019, quando conheci João e Lila. Inicialmente desestabilizada por esta linguagem, percebi rapidamente que este uso de um léxico específico e mais erudito na definição do eu e das relações não marcava uma postura exclusivista, mas sim uma necessidade, pois estas palavras representavam conceitos que lhes faziam falta antes de os descobrirem para se poderem definir. João e Lila usam estas palavras porque se tornaram indispensáveis para descrever o que viveram, o que sentem e explicarem-se a si próprias. Pretendem integrá-las num discurso acessível, popularizá-las, questioná-las e explicá-las aos seus interlocutores. Neste aspecto, através das suas interacções com as pessoas e das suas intervenções públicas, cumprem um papel bastante invulgar de mediação, de transmissão do conhecimento, fazendo a ponte entre um meio militante/académico algo fechado sobre si próprio e um público mais diversificado em termos de interesses, formação e/ou bagagem cultural, em contextos de entrevistas televisivas, radiofónicas, podcasts, na imprensa e durante os festivais ou concertos. Nas narrativas que

constroem para se definirem, há um constante esforço pedagógico de sensibilização sobre o tema do género, sempre cruzado, numa perspectiva interseccional com outras problemáticas (classes sociais/ racismo/ pós-colonialismo/ discriminações territoriais/ habitação e direitos dos animais).

Através das suas intervenções nos meios de comunicação social, participam na democratização de conceitos filosóficos sobre género e interseccionalidade, na transmissão de um léxico académico ou militante para um público mais vasto, sendo que esses discursos criam debates e polémica e representam para grande parte da população mais moderada ou conservadora (de direita como de esquerda) uma ideologia demasiada radical, que é contestável, perigosa em termos de valores morais e éticos. No caso de João, a procura de aprofundamento e partilha de conhecimentos foi desenvolvida, entre outras coisas, através do seu envolvimento na rede Ex-Aeqo (associação de pessoas LGBTQI e apoiantes). Como voluntário desta rede, participou em várias acções educativas sobre o género nas escolas, incluindo o PE, Projecto Educativo, que visa sensibilizar os jovens em relação à homofobia e à transfobia. Recebeu portanto uma formação e tem experiência de comunicação sobre conceitos gerais relativos ao género. Silencioso no palco, onde é antes Lila que assume o papel discursivo, João dedica tempo e esforço fora dos concertos para partilhar questionamentos e transmitir noções, que ele acredita terem sido uma fonte de conhecimentos fundamentais para poder identificar-se e construir-se como pessoa LGBTQI.

Se as artistas se alimentaram da divulgação crescente em Portugal das teorias feministas e dos conceitos e debates académicos sobre género, são também, num movimento recíproco, regularmente solicitadas pela academia para participarem em congressos, debates, eventos institucionais, tendo o género por tema. A sua proposta artística surge e participa do desenvolvimento da investigação sobre sexualidades e identidades de género nas universidades portuguesas. Assim, João explica terem tido logo recebido uma forma de reconhecimento científico e ter sentido que as propostas e narrativas das Fado Bicha foram rapidamente validadas pela academia. Até ficaram surpreendidas pela multiplicação dos convites para intervir como oradores nas universidades e sociedades científicas. Durante as filmagens, foram convidadas por exemplo entre muitos outros lugares institucionais, para participarem num debate no âmbito do Congresso da Sociedade Portuguesa de Sexologia Clínica, foram contactadas pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos para organizarem um workshop durante a Escola de Verão

Internacional “Epistemologias do Sul”, participaram na conferência CombArt organizada pela Universidade do Porto sobre arte e activismo, foram oradores durante a Conferência pela Igualdade de Género HeForShe, organizada na Reitoria da Universidade NOVA de Lisboa, num painel sobre “Masculinidades”, deram um concerto no quadro da assembleia pública “Seres Vulneráveis” que ocorreu no MAAT (Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia), entre outras numerosas intervenções. Lila e João encaram essas participações como ocasiões positivas para fazer viver um debate com o qual estão familiarizadas e que se sentem o dever de promover. A sua originalidade e a sua força é trazer através da música esse debate para fora do meio académico e militante, procurando, participar em programas de televisão como o Festival da Canção, e assim ir ao encontro do grande público.

## **1.2 Identificações de sexo e género, nomes e associação ao género gramatical**

Lila não se identifica nem como homem, nem como mulher. Num post na página das Fado Bicha, escreve: *“Eu não sou um homem nem sou uma mulher. Não sou quando estou em palco, com maquilhagem e tule, não sou quando estou na rua, de barba, t-shirt e calções e não sou quando estou em casa, sem roupa.”* Em 2017, escolheu usar o seu apelido “Lila”, *“que também é um nome de mulher”* para criar o seu nome artístico, como vocalista do projeto Fado Bicha. Usou também esse apelido para criar a personagem imaginária de uma canção que escreveu, *Lila Fadista*, adaptação do fado *Júlia Florista*, cuja letra imagina a vida e as emoções de uma fadista bicha dos inícios do século XX. A personagem da canção *Lila Fadista* acabou por se confundir com a cantora Lila. As jornalistas e a própria Lila começaram a usar o nome Lila Fadista para identificar a artista. Quando a conheci, Lila ainda usava o nome masculino que lhe foi dado pelos seus pais à nascença, para se referir a si própria na vida quotidiana, associando-o ao uso gramatical do masculino, enquanto o nome “Lila” associado ao uso gramatical do feminino se referia à sua identidade em palco, ligada a uma expressão de género assumidamente mais feminina em termos de vestuário e maquilhagem. Em 2018, num artigo no *Diário de Notícias*, Lila explicava : *“A Lila Fadista sou eu em palco, é a postura que eu assumo. Não é uma personagem, é só a maneira como me expresso. Nós não temos todos a mesma postura em todos os contextos onde atuamos: com a família, com os amigos, profissionalmente”*. Durante o período das filmagens, testemunhei a evolução gradual da fronteira entre a sua identificação em palco e a sua identificação no dia-a-dia. Houve uma longa fase de transição em que o uso

gramatical do feminino entrou progressivamente nas conversas quotidianas. Ao longo deste período, dependendo dos contextos de fala, Lila foi experimentando e adaptando-se ao que sentia precisar e ao que eu interpreto como uma avaliação da capacidade dos interlocutores para acolher o feminino. Em 2019, por exemplo, ela usava o masculino no contexto de entrevistas com jornalistas ou em grupos onde a norma heteronormativa dominava, enquanto em contextos de amizades mais íntimos, com uma maioria de pessoas abertamente LGBTQI, já estava a experimentar um uso misto do masculino e do feminino através da concordância de adjectivos e substantivos (“*estou cansada*”, “*sou uma cantora*”) e dos pronomes (ela/dela). O círculo estreito de amigos e amigas, desempenhou um papel importante neste processo, pois foram elas que começaram a adoptar de forma solta e livre o feminino quando se dirigiam para Lila fora do palco. A experiência da performance de género em palco (socialmente muito mais tolerada que fora de palco) foi, sem dúvida, um processo que permitiu a Lila começar a performar mais livremente o género feminino fora do palco. Em 2020, Lila começou a experimentar deixar de recorrer ao uso gramatical do masculino em contextos mais alargados. Por exemplo, num post publicado nas redes sociais, usa a forma escrita do neutro para se identificar: “*A criança-bicha da foto não pode devolver à procedência toda a violência que viria a receber mas que bom que pôde tornar-se numx adultx a fazer coisas fixes como esta!*” Durante o ano de 2021, Lila deixou de usar o nome masculino e assumiu sem constrangimentos a possibilidade do feminino gramatical em todos os contextos, deixando os interlocutores livres para se adaptarem, usando o masculino, o feminino ou expressões híbridas, cada um à sua maneira, consoante a sua capacidade de processar a mudança. Assim, com o tempo, o nome “Lila” e a forma feminina tornaram-se gradualmente a forma habitual de ser nomeada nos meios de comunicação social, bem como nas interacções orais e escritas diárias. Hoje, Lila utiliza o feminino para falar de si mesma. É importante dizer que, para além da afirmação pessoal e social da sua identidade feminina de género, o uso do apelido Lila como primeiro nome representou uma maneira, como adulta, para ultrapassar a violência, o assédio, e a agressão física e verbal que experimentou quando criança e adolescente: “*O meu apelido foi muitas vezes usado contra mim, porque é um nome próprio de mulher, porque rima com Larila, que foi o nome durante muitos anos usado contra mim em contexto de Bullying*”.

João identifica-se com o sexo masculino e fala de si como “homem”, enquanto está num processo fluido de experimentação em termos de identidade e expressão de género. Manteve em

palco o seu nome usual, João Caçador. Explica que o seu apelido é por vezes o tema de piadas sexistas que se pensam benevolentes, lembrando-se nomeadamente duma ocorrência no contexto de uma consulta médica, em que o médico se referiu à caça como metáfora para o engate com as mulheres: “*Então Caçador?*” pergunta o médico, acolhendo o utente incluindo-o numa de cumplicidade viril, “*Como anda a caça?*”. João não recorre a um nome artístico. Na vida quotidiana e nos meios de comunicação social, ele é normalmente referido na forma masculina, quer quando se dirigem directamente a ele, quer quando lhe é feita referência. No entanto, João não usa exclusivamente o género masculino e pode usar ambas as categorias gramaticais de forma intercambiável para se referir a si próprio. Assim, em muitas circunstâncias orais e escritas, João identifica-se com o género gramatical feminino, especialmente quando se inclui num sujeito colectivo “Nós”, que inclui pessoas de várias identidades de género que não são estritamente masculinas - mulheres, gays, queer ou trans. Por exemplo, ao dirigir-se a Lila e a outra amiga, João pode dizer: “*Estamos prontas. Vamos juntas?*” ou, num grupo optar por dizer “*Queridas*” em vez da imposição gramatical “*Queridos*”, mesmo que o grupo incluía homens que não se identifiquem como LGBTQI. Lila, e toda a gente, referem-se a João dizendo “O João”, mas podem o designar por substantivos, adjectivos ou pronomes femininos, especialmente no plural, se isto incluir outras pessoas que se identificam como pessoas *queer* ou bichas. Assim é comum as amigas designarem Lila e João pelo pronome “elas”, designação que escolhi para a escrita desse relatório. A relação de João com a gramática, como a de Lila, é neste sentido muito livre e política, mas sem ser rígida, é simplesmente extremamente aberta quando está em contextos em que se sente protegido e se permite experimentar formas de falar que lhe parecem fazerem mais sentido ou serem mais justas. João experimenta esta liberdade gramatical principalmente com pessoas LGBTQI e apoiantes, e hoje sempre quando fala em nome da banda Fado Bicha. Nestas situações, pode identificar-se com adjectivos no feminino, ou utilizar, sem que isso seja uma regra, o feminino plural universal em vez de aceitar o masculino como dominante. Esta posição gramatical não é permanente. João não se sente livre em muitos contextos que não estão relacionados com as Fado Bicha ou a comunidade LGBTQI, e adapta a sua gramática aos lugares e interlocutores.

Os camarins, lugar de experiência performativa de uma nova gramática. Durante os três anos de rodagem, notei que os camarins, sitio intermédio de transição e de construção performativa do género foi um lugar íntimo privilegiado da experimentação gramatical do

género. Nos camarins, Lila deu-se progressivamente, com o apoio dos seus interlocutores e amigas (Cris, maquilhadora brasileira, João, e outras amigas LGBTQI) o direito de experimentar usar o feminino, não só a respeito da Lila Fadista, mas a respeito dela no quotidiano. Assisti à várias conversas nos camarins, em que Lila ainda usava o seu nome morto, masculino, para falar de si, enquanto João a interpelava de forma misturada, ora pelo masculino ora pelo feminino. Cris acolhia sem constrangimentos essa performatividade de género em construção, usando também quase sem o notar uma gramática mista. Lila ia experimentando. Ainda usava o masculino, mas dava-se o direito de não cumprir sempre essa regra seguida há mais de 30 anos, ou recorrendo ou à sua identidade de Lila Fadista, ou ao discurso indireto (falas de outras pessoas a respeito dela) ou também a letras de músicas que ia cantando e que de repente faziam com que se pudesse expressar verbalmente no feminino. Senti que essa relação com a canção popular tem sido essencial no processo de emancipação de Lila, graças à possibilidade que oferecem as letras de se cantar nas palavras dos outros. Isso aplica-se às letras do fado mas não só. Nos camarins, Lila ouve música e canta. Há sempre uma música que lhe vem à cabeça:

*Eu confesso que já fui muito malvada  
Era pouco me chamarem só de bruxa  
Mas depois de arrependida, fiquei mais comedida  
E até mais generosa e gorducha  
Felizmente eu conheço uma magia  
... Para os corações infelizes...  
Uma quer ser mais magrinha  
Outro quer a namorada  
Eu resolvo  
... os corações infelizes*

Estas são as letras incompletas de uma canção, *Corações Infelizes*, do desenho animado *A Pequena Sereia*, que Lila começou a cantar, nos camarins em 2019, enquanto performava novas experiências gramaticais de identificação, depois de Cris lhe ter dito que o seu penteado lhe lembrava o da personagem de Ursula.

### 1.3 Palavras usadas para se identificar em termos de identidade de género

Para se definir em termos de identidade de género, João associa-se ao grupo “pessoas LGBT” ou “pessoas *queer*”. Tem uma tatuagem no braço com a palavra “bicha” que também usa frequentemente e na qual se reconhece. Seja em entrevistas, falando em conferências, debates em círculos activistas, ou em frente à minha câmara, João usa o termo homem e identifica-se geralmente com a homossexualidade para definir a sua orientação sexual. Mas tenho notado que usa cada vez menos a palavra “homossexual”, privilegiando as palavras “*queer*” ou “bicha”. Para se identificar hoje, pode dizer, por exemplo, “*para nós, enquanto bichas*”. Relativamente à identidade e expressão de género, especialmente em termos de vestuário e gramática, João está, como vimos, num processo fluido e evolutivo de experimentação. Sendo actualmente a sua expressão de género feminina através do vestuário exclusiva ao espaço dos camarins, do palco ou da cena mediática, enquanto a sua expressão verbal do feminino ultrapassa o palco, de forma mais livre ou mais normalizada, consoante o contexto.

Lila usa as expressões “bicha”, que também tatuou na sua pele, “*pessoa queer*”, “*pessoa LGBT*” para falar dela própria. Chegou a questionar o termo “homossexual”, com o qual não se identifica realmente e que usou cada vez menos durante esses anos, mas que usou e ao qual não se recusou a recorrer em certos contextos para facilitar a comunicação e para se fazer entender por seus interlocutores. Assim, em Julho de 2020, durante um concerto em Leiria, diante de um público heterogéneo e relativamente mais velho do que o costume, utilizou a dicotomia heterossexual/homossexual: “*A próxima música que vamos cantar é um fado (...) fez-me lembrar de uma relação amorosa que eu tive. Talvez as pessoas heterossexuais nunca lhes teria cruzado o pensamento sobre a hipótese que pode acontecer a uma pessoa homossexual de se apaixonar por uma pessoa heterossexual.*” Embora a palavra esteja principalmente associada ao género masculino, a uma ideia de sexualidade masculina e responda a uma rigorosa categorização homossexual/heterossexual, Lila continuou a utilizá-la para comunicar, apesar de, já em 2018, ter explicado a uma jornalista do Diário de Notícias: “*Não me identifico nem como homem nem como mulher. Sou agénero. É algo recente na minha vida, como me identifiquei como homossexual muito cedo [tinha 12 anos], arrumei a questão de género. Só mais tarde é que percebi que ser homossexual não chega para me definir.*” Noutro contexto de entrevista, Lila, pode também utilizar para se definir: “*Eu, enquanto pessoa de expressão de género não*

*normativa.*” Em maio 2022, identificava-se para responder à outra jornalista enquanto “*pessoa transfeminina*”.

#### **1.4 O embate com a linguagem**

Assim, durante os anos em que acompanhei Lila e João pude perceber toda a complexidade de ter que se definir, identificar e nomear-se como sujeito em termos de identidade de género. Face a estas dificuldades e a uma negociação constante com as normas e categorias de linguagem para definir-se perante os outros, o projecto Fado Bicha constitui um espaço de empoderamento bem como um processo de experimentação livre e pessoal. Mas se, por um lado, o palco e as canções abriram-lhes este espaço físico, poético e performativo para explorarem as suas identidades e experimentarem novas possibilidades de expressão do género, por outro, levaram-nas a produzir paralelamente um conjunto de discursos e narrativas para conceptualizar o que fazem e quem são para o público e os meios de comunicação social. Ao optarem por assumir um papel de representação da comunidade LGBTQI, aceitaram a responsabilidade de ter de responder à constante e insistente injunção para se definirem de acordo com categorias de género dentro das quais evoluem hoje de forma livre e indeterminada e não se reconhecem necessariamente por completo. Essa experiência permite perceber toda a contradição em que se encontram pessoas que se reconhecem como “*Queer*”, ou seja estranhas a definições estritas, e que portanto questionam, superam e perturbam constantemente as categorias dominantes de pensamento sobre sexo, orientação sexual ou género contidas na linguagem; mas que vivem numa sociedade onde as palavras oficialmente disponíveis, as categorias lexicais e gramaticais e até novas tentativas de normas de linguagem como a ortografia inclusiva, criam novas regras rígidas ou gavetas conceituais que, por um lado, prendem a identificação e, por outro lado, não escapam ao binarismo. Talvez a performance linguística oral quotidiana descrita acima (diferente do espartilho da ortografia inclusiva, sem expressão sonora) e que consiste simplesmente em trocar parte dos “o” por “a”, deixar de dar tanta importância gramatical ao masculino e utilizar o feminino gramatical de uma forma livre, como potencial concordância do sujeito masculino, ou como plural universal, seja a resposta mais inventiva e eficaz de João e Lila às imposições da língua sobre as suas existências.

## 2. NARRATIVAS DE VIDA

A medida que ia filmando João e Lila, aprendi a conhecê-las e recolhi informações sobre os seus respectivos percursos. As narrativas de vida começaram a surgir, dentro do contexto de filmagem, por sua própria iniciativa. Conversando ou falando frente ao espelho, indiretamente comigo e com a câmara, contavam histórias sobre a sua infância/adolescência/vida de jovens adultas (Ver anexos, fotografia 3). Eram histórias pessoais e também, penso eu, considerando o objetivo de realizar um filme, histórias que achavam representativas dos percursos e das lutas quotidianas das pessoas LGBTQI. Em função do que me era contado, quando encontrava momentos que o permitiam, fazia também perguntas sobre um ou outro assunto, pedindo por exemplo que me explicassem melhor os seus contextos familiares. Nos parágrafos seguintes, partilho elementos e acontecimentos que Lila e João apresentam como tendo sido cruciais e dou exemplos de histórias que me foram contadas.

### 2.1 Lila

Lila (38 anos) nasceu em Lisboa. A sua família é originária de Arroquelas, uma aldeia ribatejana de 600 habitantes. Os seus pais mudaram-se para Lisboa onde Lila cresceu no bairro de Odivelas, na periferia da cidade. O pai era empregado da Galp. Existia forte ligação com os avós, tanto do lado maternal como paternal e idas frequentes ao campo no Ribatejo, para visitar a família e participar em eventos coletivos como, por exemplo, a matança do porco. Lila recorda a morte da sua mãe que, após um longo período de convalescença de dez anos, morreu de uma doença grave quando ela tinha treze anos, como um período muito doloroso e difícil da sua adolescência. As duas avós cumpriram o papel de cuidadoras informais durante a doença da mãe. Lila explica também, que além dessa perda, foi simultaneamente vítima de *Bullying* (violência verbal e física) durante os seus anos de escolaridade, devido à sua expressão de género ser julgada demasiada feminina. A integração nos grupos de crianças e a participação em actividades, tais como o desporto, não foram sempre fáceis. Hoje, o pai de Lila vive em Arroquelas com a sua nova companheira, a madrasta de Lila. Durante a adolescência, no seio da família, a sua expressão de género associada a um imaginário tácito sobre uma orientação sexual homossexual era tolerada mas o assunto era tabu. As dificuldades que Lila poderia enfrentar eram aparentes aos membros da família que podiam mostrar preocupação com ela, mas

nunca abordavam directamente a temática do género. Para descrever o complexo mecanismo desse silêncio com o pai, Lila tem essas palavras: “*Eu não sentia que ele sabia que eu sabia que ele sabia*”. Lila evocou muitas vezes frente à câmara os laços com o pai, uma relação que explica não ter sido sempre fácil, e que sofreu de um deficit de comunicação, mas que surge hoje como sendo uma fonte de apoio e uma relação importante para ela. Lila dá valor ao reconhecimento, da parte dos familiares, da sua identidade de género e fala do “*privilégio*” de ter uma família compreensiva que não a rejeitou. O projeto Fado Bicha permitiu romper o silêncio aceite como regra no seio da família. Criou um espaço para certas palavras serem ditas por Lila frente aos pais que se encontravam no público. “*A primeira vez que eu disse com as palavras todas, foi durante um concerto no São Jorge. Já tinha saído do armário, mas dizer mesmo: Somos duas pessoas homossexuais*”. Depois deste concerto, o pai e a madrasta de Lila foram ainda ver vários concertos das Fado Bicha e uma peça na qual actuavam.

Uma das primeiras histórias que Lila partilhou frente a câmara sobre o seu percurso pessoal é representativa duma vontade de comunicar momentos-chave da vida relacionados com a identidade de género e de sensibilizar o interlocutor (e potencial audiência do filme) para estas questões. Lila contou-me muitas lembranças marcantes, organizadas em narrativas cujo conteúdo significativo e/ou papel transformador se cristaliza em torno de palavras e imagens fortes. São acontecimentos passados que adquiriram força simbólica, histórias íntimas que têm significado a nível pessoal e, ao mesmo tempo, funcionam como “contos” destinados ao entendimento coletivo. Foi assim que, no início das filmagens, nos camarins, antes de um concerto em Setúbal, aceitando o desafio do filme, Lila começou a elaborar a sua história pessoal para a câmara, sem que eu lhe perguntasse nada, embora estivesse silenciosamente à espera que a palavra surgisse. O tema escolhido, que regressará recorrentemente, foi o da aparência e da forma de vestir. O facto de estar a filmá-la a maquilhar os olhos de preto e olhar-se para o espelho fez surgir a seguinte memória que transcrevo aqui: Quando adolescente, por volta dos 14, 15 anos, teve “*uma fase gótica*”, a seguir à mãe ter morrido. Vestia-se “*todo de preto*” e “*andava com crucifixos invertidos, toda armada em satanista*”. Esta fase durou uns anos até começar a querer mudar de visual. Comprou uma camisola com riscas coloridas (que Lila associa na narrativa a um arco-íris) que foi a causa de um acontecimento significativo na escola. A professora de português, com quem Lila se lembra de ter uma relação especial, ao vê-la entrar na primeira vez na sala de aulas com esta camisola de cores alegres, incentivou toda a turma a bater palmas. Segundo Lila, a

professora tinha sentido que esta mudança de roupa significava algo profundo, como “*o fechar de um ciclo*” que na altura ainda não era consciente para a criança, mas que “*olhando para trás faz sentido.*” Esta lembrança condensa um forte valor simbólico. O evento é contado a posteriori como sendo um evento transformador que marca o fim de uma fase da vida. Através desta história, testemunhamos a construção colectiva, com o apoio de uma figura adulta, de um palco social original onde Lila é designada e reconhecida pela primeira vez para desempenhar a sua identidade de género não normativa perante os outros. Após uma fase gótica, de afastamento, é chamada de volta ao grupo, transformada pelo símbolo do arco-íris numa pessoa com um novo estatuto. Tal como fará João mais tarde, Lila partilhou aqui comigo uma narrativa que se aparenta em alguns aspectos, no contexto da escola, à um ritual de passagem. Numa sociedade onde as pessoas não heterossexuais, até a adoção da lei sobre o casamento gay em 2010, se encontravam em grande parte invisibilizadas, com muita pouca representatividade e privadas de rituais coletivos, fora, desde o ano 2000, da Marcha do Orgulho, é interessante perceber como Lila, conseguiu inventar o seu próprio ritual, para construir-se enquanto indivíduo no seio do grupo. Lila participou aos 19 anos, pela primeira vez, na Marcha do Orgulho. Estudou psicologia na universidade onde fez teatro académico, antes de participar em projectos de teatro semi-profissional, que foram a sua primeira experiência no palco. Apesar do seu pai “*ter gostado que fosse medico*” decidiu consagrar-se ao activismo no meio associativo e das ONG, ao teatro e à música.

### 2.3 João

João (33 anos) nasceu em Lisboa. A sua família, de tradição católica, é originária de Trás-os-Montes, de uma aldeia chamada Garganta, no conselho de Sabrosa. Evocando os textos de Miguel Torga, que lá viveu, descreve essa região como sendo uma zona muito rural, um lugar “*da serra e das pedras*” e insiste no carácter “*rústico e bruto*” do local. João explica que, devido à falta de acessos, a região sofreu e continua a sofrer de um isolamento quase insular. Todos os anos, ele ia com os seus pais e irmã de férias a Trás-os-Montes, à casa dos seus avós, no Natal, na Páscoa ou nas férias de verão. Lembra-se de gostar imenso de lá estar com os familiares e voltar a “*conectar-se com a natureza*”, mas insiste sobre o peso dos rituais cristãos que sentia como uma imposição de regras às quais tinha de se conformar. “*A minha avó obrigava-me a ir todos os domingos à missa, às tardes íamos para rezar o terço na capela (...) Havia uma coisa que era*

*artificial, criada pela moral, em que eu tinha que desempenhar um papel que não era aquilo que eu queria fazer.”* João explica ser, como Lila, *“a primeira geração da família a ter nascido em Lisboa”*, a primeira geração *“que resulta do exílio do rural do interior do país para a cidade e veio ocupar os subúrbios do norte de Lisboa”*. Cresceu na Quinta do Marzagão, um aglomerado de prédios no subúrbio de Lisboa, na zona periférica de Loures, onde foram morar muitas famílias que chegaram a Lisboa nos anos 80. O pai veio para Lisboa para trabalhar como polícia e a mãe era secretária de uma empresa de construção civil. Começou a estudar guitarra cedo, aos 12 anos. Em 2012, após ter desistido do curso de engenharia civil, começou o curso superior de música. Nas suas narrativas sobre o seu percurso, João refere-se frequentemente à organização discriminatória da geografia urbana e à forma como o seu percurso pessoal foi condicionado pelo meio social ao qual pertence (família de classe média-baixa de origem rural) e marcado pela rejeição para os subúrbios. Evocou varias vezes esse tema frente a câmara, lembrando-se do subúrbio como *“da parte industrial e suja da cidade”*, *“um lugar meio perdido no mundo porque não faz parte de nada, não pertence a nada”*. Utilizou metáforas fortes para descrever a experiência de exclusão territorial que sofreu durante toda a vida, até finalmente conseguir mudar para o centro de Lisboa: *“Os restos da cidade vão para o subúrbio, o lixo da cidade, aquilo que sobra.”* Ia todos os dias de autocarro e metro para a faculdade, um trajeto que podia demorar até uma hora e meia e por causa dos transportes não podia ficar no centro da cidade à noite para sair. João sempre viveu na mesma casa em Loures até em 2022 conseguir, graças ao Programa de Renda Acessível do estado, mudar para um T1 no bairro de Entrecampos. Explica nunca ter tido muita oportunidade como adolescente e jovem adulto de sair de Loures e ter tido tardiamente acesso ao centro de Lisboa e a *“espaços diferenciados como espaços LGBT”*. Como explica, *“era isso também o preço de viver no subúrbio”*, numa época em que o acesso à cultura era menos democratizado. Em 2015, foi fazer uma viagem de vários meses sozinho com a guitarra, através de toda a América do Sul, viagem que explica ter sido produtiva em termos de descoberta musical. Voltando desta viagem, começou a tocar e cantar em casas de fado, e a relacionar-se *“com este mundo muito normativo, em relação ao género e em relação à música”*.

Como para Lila, existem factores sociais e acontecimentos transformadores que marcaram a história de vida de João e que me foram contados à medida que filmava. Tal como o percebi relativamente ao percurso de Lila, também compreendi que havia um lugar de dor profunda em João, que escapava às palavras, e que ele tinha conseguido expressar e superar através da música.

Assim, aprendi, primeiro pela voz de Lila, que João teve um acidente de mota grave que lhe poderia ter custado a vida e que o deixou incapaz de andar durante seis meses. Mais tarde voltei a perguntar a João sobre esse grave acidente: estava a ir de boleia com um amigo para a universidade e caíram no eixo Norte-Sul. Ficou internado, deitado na cama de hospital durante um mês e meio. Foi operado três vezes e passou depois por um ano de fisioterapia para poder andar de novo e recuperar completamente. Fala deste acidente como um “*processo muito violento e solitário*”, mas também como “*um momento de viragem, de resistência e existência*”, um acontecimento crucial e transformador. “*Esse processo de ter que voltar a aprender a andar foi, metaforicamente, como ter que aprender a viver outra vez*” e desencadeou a sua decisão de sair do armário e contar aos pais que não era heterossexual. “*Quase que nasci daí*” explica João. O *coming out*, bastante tardio, embora libertador, provocou uma crise familiar, fonte de sofrimento. Mais tarde, um caso de amor com um famoso apresentador de televisão tornou pública a sua homossexualidade, o que também não foi fácil de gerir a nível familiar. A sua mãe só foi ver os concerto das Fado Bicha, preferindo ir às peças de teatro. João refere-se muitas vezes ao sentimento de culpa e de vergonha que tinha em casa e às dificuldades de comunicação com a família. Por exemplo, explica como o facto “*aparentemente inofensivo*” dos membros da família insistirem em perguntar por namoradas, criava nele “*uma ansiedade e uma espécie de culpa por saber que não ia conseguir responder às expectativas.*” Explicou para mim e em entrevistas que a sua identidade e orientação sexual foram silenciadas, e que ele sempre as censurou e continua por vezes a censurar-se nos contextos familiares, apesar da banda Fado Bicha ser conhecida à escala do país inteiro. Para João como para Lila, o activismo passa também pela progressiva quebra do silêncio dentro das famílias. Numa entrevista evoca essa questão nesses termos: “*A forma como as pessoas LGBTI ainda vivem dentro do seio das famílias e como se relacionam com elas, está cheia de silêncios e de buracos. Nós andamos sempre pelos pingos da chuva, a contrariar e a dizer meias palavras, meias frases, meias coisas e a mostrar meios sentimentos.*” Na família de João, apesar dos pais saberem e não o rejeitarem, o silêncio permanece, e mantêm-se formas passivas de rejeição que passam por um posicionamento ambíguo de aceitação e por uma postura de vergonha tácita frente aos outros.

### 2.3 A ligação com o fado

O projeto Fado Bicha nasceu de um interesse comum pelo fado, interesse que despertou quando eram adolescentes. Apesar de não terem, usando uma expressão de Lila, uma “*relação umbilical*” com o fado, de terem crescido em zonas periféricas de Lisboa onde o fado não era muito presente e de não fazerem parte de famílias ligadas ao fado, João e Lila descrevem a mesma experiência pessoal de descobrirem tardiamente uma afinidade emocional e estética forte com suas músicas e os seus poemas (em particular com as canções de Amália Rodrigues), após terem primeiro ignorado ou até rejeitado o género musical.

Lila vê o surgimento do seu interesse pelo fado como um acontecimento relativamente tardio. Crescendo numa família que, embora apreciando certas canções, não atribuía grande importância ao fado, recorda a rejeição que sentia em criança por este género musical, que considerava obsoleto e aborrecido: “*De criança, bem pequeno, jovem adolescente, lembro-me da sensação de não me identificar com aquilo, de achar que era foleiro*”. Uma forte identificação afectiva com o fado, construiu-se principalmente a partir dos 14-15 anos, quando Lila atravessava a fase muito difícil do luto da mãe. “*Comecei a ligar-me ao fado, também pelas letras, mas muito também pela Amália, se calhar foi um bocadinho depois dela morrer. Porque emocionalmente, experimentava uma série de coisas enquanto crescia, de abandono, de tristeza, de solidão e comecei a encontrar eco em muitas das coisas que ela cantava.*” Lila descreve como, nessa altura da sua vida, podia ficar obcecada com uma música de Amália que ouvia “*mil vezes*”, porque encontrava na letra, nas sonoridades um espaço onde projetar as suas próprias emoções. Explica ter começado a sentir essa ligação com o fado “*pelo lado lírico e pela centralidade da palavra, da língua portuguesa, pela expressão emocional, o dramatismo, o fatalismo e a ligação a temas como a morte, a solidão.*”

Durante os anos universitários, manteve sempre o gosto de ouvir e cantar fado, mas sem imaginar que um dia o poderia cantar diante de uma audiência. Foi tarde, em 2014-2015, e fora de Portugal, durante uma estadia na Grécia, em Atenas, onde fez voluntariado num campo de trabalho para uma ONG, que começou a cantar fado em público em contextos amigáveis de convívio. Oportunidades informais surgiram para cantar em festas e bares, e Lila descobriu que o público presente apreciava as suas actuações. Numa entrevista gravada em 2019, explica esta

primeira experiência a uma jornalista independente: *“Comecei a cantar lá, de vez em quando cantava só para algumas pessoas ouvirem o que era o fado.”* Lila, apesar de *“não saber cantar bem”* pôde assim vivenciar o prazer de interpretar as músicas de que gostava, mas desta vez para os outros, constatando a sua capacidade de comover um público, que longe de Portugal, se deixou tocar pelas músicas sem julgar as interpretações de Lila de acordo com as regras tradicionais do fado. *“Para mim foi surpreendente, e acabei por cantar em todos os pubs. Tive que cantar, era sempre o Barco Negro porque permitia fazer um pouco de percussão (..) ao longo do tempo, fui sempre cantando e já sabia que gostava de cantar mas fui percebendo que para as outras pessoas também era interessante e até se emocionavam.”* Para explicar a gênese do conceito Fado Bicha, Lila refere-se sempre a uma narrativa pessoal a partir da qual generaliza uma oposição entre o mundo do fado tradicional que julga fortemente heteronormativo, por um lado, e as pessoas LGBTQI que, segundo ela, se encontram reprimidas por este meio tradicional, por outro lado. Essa curta história fundadora, a história matriz por assim dizer das Fado Bicha, é a seguinte: quando regressou para Portugal, um dos grandes objectivos de Lila foi, após a experiência de cantar na Grécia, *“entender o que podia fazer dentro do fado.”* Quis prosseguir esta aprendizagem em Portugal e decidiu inscrever-se numa escola de fado no centro de Lisboa para trabalhar a sua técnica de canto. Poder cantar com fadistas profissionais, tocando viola e guitarra portuguesa, foi uma experiência muito poderosa e comovente para ela, mas sentiu logo *“um embate com a rigidez normativa”*, nomeadamente por ter-lhe sido indicado que não podia cantar certos fados por serem *“fados de mulher”*. Após duas aulas, Lila desistiu, por ter sentido que não seria possível encontrar o seu lugar nesse ambiente onde as normas e posturas de género eram definidas e onde enquadrar-se implicava renunciar em parte ao seu modo natural de ser. *“Ia ser esperado que cantasse dum certa maneira, que eu cantasse determinadas músicas e eu já estava (...) numa fase de consciência e desarmário total que nem sequer me permitiria voltar a enfiar um pé dentro do armário para poder cantar.”*

Foi depois desta tentativa no meio clássico da aprendizagem do fado, que Lila começou a pensar qual podia ser o *“novo espaço conceptual que podia criar para experimentar cantar”*. Decidiu inventar o seu próprio espaço de actuação criando uma performance de fado *Queer* que lhe permitisse interpretar as canções que gostava, sem ter que desistir da sua forma de sentir e de se expressar. *“Comecei a criar o desejo de experimentar alguma coisa que pudesse experimentar uma expressão de género alternativa que me representasse através do fado.”*

Encorajada por amigas e por uma pessoa conhecida, que tinha experiência em espetáculos de Drag profissional e a ajudou a criar a parte visual da sua presença em palco, Lila aceitou o desafio de cantar num pequeno boteco em Alfama, o Favela Lx, cujo dono, brasileiro, dava palco aberto a artistas *Queer* emergentes. Descreve essas performances nocturnas onde cantava sozinha à capela ou utilizava faixas de karaoke tiradas da Internet, como uma experimentação “ *muito crua*”, um show exploratório que tinha um ar “*sujo e marginal*”. Já na altura, chamou essas noites de performances “Fado Bicha”. Foi após ter assistido a um vídeo no facebook de uma dessas performances com a qual se identificou, que João entrou em contacto com Lila e propôs-lhe organizar um ensaio.

João lembra-se de estar, miúdo, sempre a cantar. Como Lila, descreve ter desde criança ouvido fado, através das cassetes de Amália Rodrigues da mãe. Mas como explica: “*era uma coisa muito distante e que ligava à uma faixa etária muito mais velha, aborrecida e não tinha qualquer ligação positiva com isso.*” Foi mais tarde, aos 18/19 anos, participando no grupo de Tuna da faculdade que se interessou pelo fado cujos poemas começaram a chamar a sua atenção. O fado passou então a fazer muito mais sentido, “*mais pelas letras e também depois pela música, mas primeiro pelas letras.*” João evoca as canções interpretadas por Amália Rodrigues como principal referência. Depois da faculdade, seguiu as aulas de jazz no Hotclube e entrou na Escola Superior de Música onde seguiu o curso de guitarra e obteve a licenciatura em Jazz e Música Moderna. Passou também pelo CLAF, Clube Lisboa Amigos do Fado, em Chelas. Após essa aprendizagem começou a tocar e cantar nalgumas casas de fado. Hoje, além do projeto Fado Bicha, João continua esporadicamente a tocar e cantar fado em restaurantes e casas de fado, nomeadamente a Tasca do Chico no Bairro Alto, apesar de essa actividade ter-se reduzido a medida que o projeto Fado Bicha crescia. Trabalha também pontualmente para uma empresa chamada “Lisboa Antiga” que propõe passeios turísticos dedicados ao fado para os quais João faz de guia e que termina, surpreendendo os turistas na Tasca do Chico, quando se levanta para cantar. É reconhecido no meio dos fadistas com sendo um bom músico e fadista. Mas sente que a sua pertença às Fado Bicha nem é sempre bem vista, ou não é um assunto fácil de abordar com certos colegas.

Percebi que havia em João e Lila pontos de dor, da ordem do inconsolável, uma dor com a qual tinham aprendido a conviver num sentido construtivo, criativo, transformando-a em

harmonias. Apesar dos seus difíceis percursos, e porque o sentido de humor é uma expressão em contraste com o carácter trágico da vida, João e Lila estão sempre a contar anedotas divertidas, a inventar piadas e jogos de palavras subtis. O seu riso é contagioso e percebi, à medida que contavam suas histórias, que se as gargalhadas são tão fulgurantes e generosas, é talvez porque são a conjuração de uma coabitação demasiada precoce com a experiência da solidão e da morte. Foi provavelmente esta dor e a necessidade de a expressar para continuar a viver que ligou os adolescentes ao fado de uma forma tão sincera e íntima. Eram jovens portugueses que tinham sofrido um triplo abandono (o abandono afectivo dentro da estrutura familiar devido à carência/perda do afecto da mãe, o abandono de classe dentro da estrutura sócio-económica da cidade devido ao afastamento nos subúrbios, o abandono sócio-cultural devido à falta total de referências dentro das estruturas familiares, escolares ou médicas heteronormativas que os rejeitavam enquanto seres). Perante essa dor, qual seria o lugar em que o sofrimento podia encontrar potencialidade de expressar e superar-se? Não seria, em Portugal, o fado o lugar coletivo predestinado a essa expressão?

### **3. O PROCESSO DO FILME DOCUMENTÁRIO**

#### **3.1 O vídeo como ferramenta para tentar ver e ouvir melhor as pessoas**

Tenho trabalhado em Portugal na área do cinema documental, primeiro como editora (Via de Acesso, 2008 e Deportado, 2011) e depois como realizadora (Sousa Martins, 2019). O objecto central e o objectivo do meu mestrado em antropologia visual foi realizar um outro filme, dedicado ao trabalho das Fado Bicha, um documentário que, por um lado, testemunha as suas propostas artísticas e, por outro, mostra João e Lila fora do palco, em momentos de ensaio, preparação e conversa. Hoje, após três anos, editei uma primeira versão do documentário, ainda inacabada. Pretendo após a redação deste relatório voltar a ver o material e trabalhar mais a montagem, completá-la também com uma sequência em que irei ainda abrir um espaço de fala com Lila, sobre a questão do *Buyling* e da violência que viveu quando adolescente. Antes do objeto final do filme em si (pretendo uma montagem final de 80 min), o mais importante para mim, em termos de aprendizagem, investigação e reflexão, foi o longo processo de filmagem e questionamento que o filme envolveu. A gravação vídeo é um dispositivo que permite aproximar-se das pessoas, passar tempo com elas e, através de longos períodos de observação,

escuta e troca (ao filmar ou ver as imagens durante a edição), acabar por “ver melhor” as pessoas, por assim dizer, ouvir o que elas estão a dizer e como estão a dizê-lo. Este processo para mim passa por estar presente, repetir filmagens das mesmas situações, visionar o material ao pormenor e voltar a visionar até conseguir dar mais atenção ao que se diz e se passa em vez de procurar encontrar nas imagens algo que eu projectava encontrar. Para mim, filmar e editar documentários pode ser, se assim o procurarmos, uma ferramenta e um método para tentar ter mais consciência do ponto de vista de quem filma e pô-lo em questão. Trata-se de aceitar que o que acontece, o que se vê, o que as pessoas dizem ou fazem não corresponde necessariamente ao que se projectava que ia acontecer ou ao que se espera ouvir da parte delas. As experiências que tive como montadora ensinaram-me que uma das tarefas mais delicadas na montagem em documentário era conseguir ajudar o/a realizador/a a negociar entre o seu desejo e o material filmado. Poder experimentar este desconforto dentro do meu próprio olhar, explorar a inadequação entre as imagens/situações imaginadas e as imagens filmadas representa um desafio muito motivador e um potencial precioso do trabalho de documentarista. Assim, trabalhando com o material filmado (em média 50 ou 60 horas), sinto que o mais interessante no processo de filmar é a forma como o contacto com este material é sempre, de certa forma, uma espécie de luta, um confronto entre o que se deseja mostrar e o que é de facto filmado, o que é contado durante as filmagens e as entrevistas. Se aceitarmos que fazer um documentário é procurar fazer um filme do qual não estávamos à espera, filmar pode ser então uma ferramenta para descobrir e interrogar os próprios preconceitos de quem filma. No fundo, o vídeo, quando utilizado num projecto documental, pode permitir-nos ver as pessoas como são, e não as pessoas que desejámos ou esperávamos que elas fossem. Hoje, sinto que esse processo de três anos, de observação e estudo de textos acaba por ser mais rico e complexo do que consegui transmitir na montagem actual de 60 minutos e pergunto-me de que forma a redação desse relatório pode permitir-me ainda trabalhar e aprofundar essa montagem e chegar a uma versão definitiva mais rica.

### **3.2 O acto de filmar não é neutro**

A realidade à qual temos acesso quando filmamos um documentário não pode ser separada da própria situação das filmagens. O que filmamos é sempre a situação das filmagens, ou seja, não posso filmar João e Lila, mas sim filmar João e Lila na relação que estabelecem

comigo e a câmara, conscientes de ser filmadas e de estarem a dar de si uma representação para o outro e para um futuro público. Filmar é sempre uma performance, de quem filma e de quem está a ser filmado. As imagens e narrativas dos documentários, por vezes ambíguas no contrato que estabelecem com os actores e o público, podem facilmente cair no erro de não assumir essa dimensão performativa, ou seja fingirem que a câmara e a economia das relações não existe. Mas a câmara existe, influi necessariamente sobre as trocas e a organização do espaço, as interacções, as posturas, os olhares, as falas. Com a introdução de câmaras nos telemóveis e o novo domínio de redes sociais como Instagram, a câmara da documentarista tornou-se uma câmara entre outras, a realidade na qual evoluímos performa-se e vende-se constantemente em função das imagens que produzimos sobre ela. Mesmo assim, a proposta de fazer um filme, mesmo à pequena escala e independente, contem nela a promessa de uma representação pública, o que faz com que João, Lila e eu, entremos num jogo de construção e encenação de si. Com o tempo, a relação com a câmara chegou a receber mais ou menos atenção da parte de João e Lila, foi evoluindo e aprofundou-se, mas nunca parou de ser activa e de participar dos movimentos e das falas. Essa relação sobretudo, nunca deixa de ser uma relação de poder, entre quem filma e decide por vezes parar ou insistir em filmar, e quem está a ser filmado e decide estar em campo ou sair do campo, ter protagonismo ou não. Esse espaço de representação que se constrói em conjunto é um encontro, uma experimentação, uma negociação constante entre subjectividades, imaginários, interesses e desejos diferentes.

### **3.3 Filmar pessoas militantes sem fazer um filme militante?**

Filmar João e Lila implica necessariamente incluir no filme uma dimensão militante e um discurso politizado de raiz académica sobre género, uma vez que este é central e parte integrante da construção das suas identidades. Mas como retratar o activismo e dar-lhe espaço sem que este activismo monopolize ao mesmo tempo todas as situações da fala e sem acabar por fazer do filme um objecto militante, o que não era o meu objectivo? Considero que o meu trabalho consiste em observar, tentar compreender e retratar a fim de abrir um espaço aberto de narração e partilha de emoções, mas que não se trata de convencer o espectador ou adoptar um tom didáctico em relação a ele. Tentar deixar o espectador livre para pensar é uma regra que tento seguir. No entanto, muitas das situações de filmagem em que eu estava sozinha com as Fado

Bicha desencadearam discursos ou diálogos em frente da câmara em que Lila e João cumpriam o papel pedagógico que normalmente assumem nos debates e nos meios de comunicação social.

A título de exemplo, transcrevo abaixo uma conversa que filmei no início do processo de filmagem no camarim antes de um concerto. Lila e João, disponíveis em entregarem-se à realização do documentário, desenvolvem frente da câmara, discursos pedagógicos destinados ao público. Senti que o faziam por responsabilidade e generosidade para com o projecto do filme, procurando formas de discurso, sem estarem necessariamente convencidas de que este era o caminho adequado.

*Lila: E tu João és feminista ?*

*João: Sou*

*Lila: Porque?*

*João: Porque comecei a perceber, pelo PE...*

*Lila: O que é o PE ? Explica para as pessoas que estão a ver em casa.*

*João: O PE é o projeto de educação de uma associação que é a rede Ex-Aequo, de jovens até os 30 anos, LGBTI e apoiantes, Lésbicas, Gay, Bissexuais, Transexuais, Intersexo e apoiantes e falamos nessas sessões (...) dos papéis de género, da igualdade de género, o que significava. E ao mesmo tempo fiquei mais politizado através de ti, do Fado Bicha, da forma como leio as notícias, revisito o meu dia a dia...*

*Lila: O teu património...*

*João: Sim, e as minhas relações pessoais, interpessoais. Comecei a me aperceber destas relações de poder constantes, das micro agressões, até combinarem com coisas mais óbvias e mais fáceis de transmitir, (...) [por exemplo] a ultima sessão do PE em que perguntei às pessoas, nem diz nem rapaz, nem rapariga: “Quantas pessoas já pensaram a roupa que iam vestir antes de sair a rua por questões de segurança?” E todas as raparigas levantaram o braço. Nenhum rapaz levantou o braço. E aí percebes que existe uma diferenciação clara, nos papéis de cada um e no sítio onde tu nasces e na forma depois como geres as tuas escolhas e condicionas a tua vida. É como perguntar “Quantas pessoas já olharam para trás na rua antes de darem a mão ou dar um beijo ao namorado ou à namorada?”. Todos os*

*homossexuais vão levantar o braço. Facilmente percebes que existem diferenças de poder e que as características de cada um condiciona aquilo que tu és. (...) E essa linguagem que usamos também, a linguagem dos insultos. Percebes que está tudo relacionado, que o ser feminista se cruza com a luta LGBT porque os homossexuais que são julgados e insultados o são porque se relacionam com o papel da mulher, a nível sexual, a nível de postura, de expressão de género e são passíveis de insultos porque descem socialmente no papel da mulher (...) No fundo, quem causa infração nestes papéis rígidos é punido muito severamente na sociedade. E ainda não percebi porquê.”*

Este exemplo de conversa reproduz um discurso militante que, embora interessante, não me pareceu que devesse ser confundido com o ponto de vista ou a intenção do filme. Escolhi na montagem, dar espaço a esse discurso de vertente didáctica mas filmando-o enquanto acto discursivo (filmando por exemplo entrevistas com jornalistas ou na rádio, actuações com letras de mensagem política). Com o tempo, o papel de militantes frente à minha câmara, foi-se diluindo nas acções. Lila e João habituaram-se a que eu filmasse, geralmente silenciosamente, ousando interferir pouco, fazendo uma pergunta de vez em quando. Ocuparam o campo experimentando formas de contar e dialogar, ao mesmo que faziam as suas ocupações e tarefas. Assim, muitas vezes improvisaram espontaneamente, consoante o contexto, novas situações de discurso que abordavam a questão do género, através da narração de anedotas ou de memórias de infância.

### **3.4 Porquê tanto tempo para concretizar o filme?**

Quando apresentei o projecto em 2019 a Lila e João, concordaram em ser filmadas, estando João inicialmente mais motivado do que Lila. Prossegui este objectivo sem meios técnicos, filmando sozinha, sem operador de luz e de som, sendo parte das imagens que gravei dificilmente utilizáveis para uma projecção cinematográfica, em termos de qualidade de projecção. Persisti, apesar da falta de recursos, até à chegada da pandemia, que foi outro grande obstáculo. A ajuda de um amigo que acompanhou vários dias de rodagens ao sair do confinamento e a paciência de João e Lila, acabaram por me incentivar a não desistir. Estas conjunturas foram verdadeiras entraves, mas com a distância, acho interessante compreender que

outras resistências podem ter-me inibido de avançar e concretizar mais rapidamente um filme. De facto, perguntei-me, a posteriori, se todos estes impedimentos (a falta de dinheiro, meios técnicos e equipamento, as limitações devidas à vida laboral que tinha de levar em paralelo, a pandemia de Covid 19 e os sucessivos lockdowns) não seriam também boas razões que se apresentavam para justificar uma certa paralisia perante o material que ia filmando. Com a distância, depois de ter estudado sobre o tema do género e de ter passado tempo a ouvir e a rever as imagens que gravei, dei-me conta de que havia provavelmente outras causas, menos fáceis de aceitar, para a minha lentidão. Para além do material concretamente inutilizável (sem foco, sem luz, com som saturado), existiam sentimentos de desconforto e zonas de incompreensão na minha abordagem, algo no meu olhar que resistia a algumas das imagens e das falas captadas, que julgava estereotipadas, desinteressantes ou falhadas porque não valorizavam, no meu ver, suficientemente João e Lila. Hoje, analiso este desconforto ou desprezo diante das minhas imagens, perguntando-me se, apesar de ser mulher, de apoiar as reivindicações LGBTQI e vir da mesma classe média baixa das Fado Bicha, não reproduzia alguma resistência em aceitar plenamente as pessoas tais como são e se expressam? Penso que esta reacção difusa de rejeição na experiência de filmar é talvez o ponto mais interessante a que cheguei neste processo, esta tendência não sendo apenas minha, mas representativa de uma inospitalidade partilhada por muitos e associada a mecanismos heterossexistas mais vastos, mecanismos que as Fado Bicha nos permitem precisamente questionar. Este relatório é uma oportunidade para partilhar e reflectir sobre esta contradição entre, por um lado, o desejo de filmar pessoas que eu admirava e que, de certa forma, me fascinavam, e, por outro lado, um desconforto em aceitar ver as fronteiras e normas de género que me estruturam desabarem com elas. Estar com João e Lila a filmar, querer retratar as suas escolhas estéticas, as suas formas de trabalhar, de falar e de ser, perturbou e incomodou certas representações enraizadas em mim. Durante os anos em que os acompanhei, senti o meu olhar e os meus ouvidos desestabilizados a vários níveis. Em primeiro lugar, experimentei, mesmo que não o queira, um desconforto frente a um uso da linguagem que derruba as fronteiras ontológicas do sexo e as hierarquias gramaticais de género. Descobri também, graças ao processo do filme, que alimentava, sem ter consciência disso, juízos de valor sobre o feminino, ou sobre o que a nossa sociedade considera como tal. Tive de facto inicialmente uma forte tendência em desvalorizar sequências que julgava fúteis ou sem interesse, por serem conversas ligadas ao corpo, à maquilhagem e ao vestuário, conversas centradas na preocupação com a aparência que recebia como superficiais, para dizê-lo de outra forma,

“conversas de mulheres”. Foi necessário tempo para acolher a riqueza e o real conteúdo dessas conversas e perceber até que ponto excluí-las pela sua suposta frivolidade era revelador duma misoginia à qual não escapava e que as Fado Bicha me fizeram explorar. Acho também interessante interrogar uma certa resistência em aceitar escolhas estéticas que perturbam os hábitos do “bom gosto” e perguntar-me até que ponto esta perturbação do que é esteticamente aceitável ou não pode ser precisamente o lugar da subversão *queer*.

### 3.5 O desconforto em ver as fronteiras de género derrubadas na linguagem

A língua portuguesa, como a maioria das línguas, separa e opõe os seres humanos em duas categorias classificatórias “homens” e “mulheres” e encerra estas categorias com base na distinção de dois sexos biológicos estáveis, num sistema sintáctico rígido entre o género masculino e o feminino. Esta separação, central ao nosso discurso, estrutura uma concepção binária e gramaticalmente desigual dos seres:

Il faut rappeler que le langage humain fonctionne sur deux axes (Saussure, 1916: 175) : l’axe du syntagme, où se suivent linéairement les « contraintes d’accord », et l’axe du paradigme où peut varier l’expression du genre en fonction du nombre de catégories autonomes grammaticalement. Le système du français [et du portugais] fonctionne sur une alternance des termes selon l’axe bicatégoriel masculin/féminin (M/F) : en l’absence d’une troisième catégorie, «le masculin l’emporte sur le féminin» (Vaugelas, 1647) et fait office de générique, au pluriel comme au singulier, pour toutes les catégories de substantifs (Perry, 2006: 203).

A língua condiciona a forma como compreendemos e agimos no mundo e como nos concebemos a nós próprios como seres. Interferir com a ordem gramatical instituída, como fazem activistas como as Fado Bicha, pode ter um efeito perturbador no nosso entendimento. Isto confronta-nos concretamente com um conjunto de questões, teorizadas e debatidas pelas feministas, segundo a qual não só a separação entre géneros, mas também entre sexos, pode ser pensada como um fenómeno linguístico.

Como descrevi acima, no palco e fora do palco, Lila e João experimentam novas propostas de performatividade do discurso. À escala das suas interações na vida quotidiana e nas suas intervenções nas redes sociais e na comunicação social (discursos em público/mensagens escritas/posts facebook/entrevistas), operam com os nomes, as palavras e os acordos gramaticais, uma revolução linguística que chama o *Gender trouble* e provoca uma série de possíveis perguntas: Será que os sujeitos precedem a linguagem, têm uma identidade prediscursiva que justifica a ordem da linguagem ou pelo contrário são a linguagem e a sua gramática que precedem a formação da identidade dos sujeitos e orientam-nos segundo categorias abstratas? Será válida a construção através da qual associamos irredutivelmente a correspondência entre um género masculino/feminino e o sexo do sujeito? Se admitimos a separação entre um sexo biológico fixo anterior à linguagem e um género construído culturalmente, porque é que o sexo não podia associar-se livremente à construção cultural e linguística do género, e porque não haveria mais nuances nessa construção, possibilidades de existência de mais de dois géneros gramaticais?

Lorsqu'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre lui-même devient un artefact affranchi du biologique ce qui implique que *homme* et *masculin* pourraient tout aussi bien désigner un corps masculin qu'un corps féminin et *femme* et *féminin* un corps masculin ou féminin (Butler, 1990 [2006]: 68).

Judith Butler, regressando sobre décadas de debates entre feministas, explica que esse questionamento sobre a relação entre sexo/género e linguagem é ainda mais complexo: Não seria também o sexo biológico uma construção do discurso? E no fundo, o que é o sexo? Será natural, cromosómico, anatómico, hormonal? Se puséssemos em causa a natureza imutável do sexo, poderíamos aperceber-nos, talvez, de que o que chamamos “sexo” é uma construção cultural, semelhante ao género? (Butler, 1990). A forma como João e Lila se expressam e se designam verbalmente cria desconforto, *Trouble*, porque contem nela, em aberto, o conjunto dessas questões.

Apoiando-se no trabalho de John Austin, Judith Butler, lembra que a vida das pessoas começa por um acto discursivo, o “performativo inaugural” através do qual é afirmado na fase pré-natal ou à nascença: “É um rapaz!” ou “É uma rapariga!”. Este acto discursivo determina a

pessoa culturalmente e legalmente através da atribuição de um sexo biológico, ou masculino ou feminino, e orienta-a para a imitação de uma série de normas de género, para as quais nunca existiu um modelo original, que passam pelo corpo e pelo discurso e que permitem viabilizar a pertença a uma ou outra das categorias do sexo. Quando Lila pára de usar o nome atribuído a nascença e escolhe ser chamada Lila, associando esse nome ao uso gramatical do feminino, aplica uma forte subversão: rompe com o acto performativo inaugural. Aplica uma re-significação discursiva que desestabiliza a divisão ontológica entre dois sexos físicos necessariamente separados, opostos e invariáveis. Lila pára de se identificar com a categoria “sexo masculino”, sem por outro lado incluir-se na categoria “sexo feminino”, nem se afirma como homem nem como mulher, mas sim dá-se a liberdade de uma nova experiência performativa, um nome que lhe permite experimentar outra categoria discursiva de sexo/género.

Além da escolha do nome próprio Lila, existe na forma de se expressar de ambas as artistas outro tipo de subversão que consiste em perturbar a regra discursiva segundo a qual sexo masculino=género masculino e sexo feminino=género feminino. Quando João, que se identifica com o sexo masculino, escolhe falar no feminino ou é designado pelo feminino por Lila, não é a sua pertença à categoria “sexo masculino” que está a ser reformulada mas sim a possibilidade do sexo masculino estar em acordo com a feminilidade. Essa postura linguística, não é uma invenção recente, é antiga e comum na cultura LGBTQI, mas continua a perturbar, sobretudo quando não se limita a um círculo restrito e afirma-se em contextos de fala que incluem pessoas Cisgénero.

Que des hommes gais reprennent précisément le féminin pour parler d’eux-mêmes élargit le champ d’application de ce terme pour révéler la relation arbitraire entre le signifiant et le signifié, et pour déstabiliser et enrôler le signe. S’agit-il d’une ‘appropriation’ colonisatrice du féminin? Je ne le pense pas. Cette accusation suppose que le féminin appartient aux femmes, ce qu’on trouvera fort suspect (Butler, 1990 [2006]: 240).

Finalmente, Lila e João subvertem frequentemente a regra segundo a qual o masculino é o universal humano e o género dominante. Quando falam no feminino ao dirigir-se a grupos que incluem homens (por exemplo, dizendo “Bem-vindas” à audiência em vez de “Bem-vindos” ou do mais politicamente correcto “Bem-vindas e bem-vindos”), eles derrubam a norma que

estabelece o género masculino como prioritário gramaticalmente em relação ao feminino. Ao invertê-la, a norma discursiva aparece subitamente em toda a sua estranheza arbitrária.

Todos estes actos locutórios constituem fortes subversões que desconcertam a divisão ontológica binária entre os sexos, por um lado, e a ordem das separações e hierarquias de género no discurso em relação ao sexo biológico, por outro. Lila e João não se reconhecem plenamente nestas categorizações dicotómicas. Já não se sentem confortáveis em conformar-se com estas regras porque não correspondem ao que querem explorar dentro das suas identidades e porque activam relações de poder que recusam. Portanto, sem impor nada a ninguém, experimentam mudar a sua forma de falar.

O processo do filme deu-me a oportunidade de interagir com essas propostas gramaticais e de sentir a minha resistência em conseguir participar sem constrangimento em situações locutórias que desestabilizavam as categorias de sexo e género. Inicialmente, não dei ao uso das palavras que Lila e João experimentavam o valor que merecia. Usavam ainda o masculino e notava o surgir do feminino nas conversas mas não me perturbava a partir do momento em que, fora de contextos bem definidos (o palco, os camarins), não transbordasse certos limites e sobretudo não questionasse a minha própria forma de me expressar. Mais tarde, o facto de João começar a usar regularmente adjetivos no feminino para falar de Lila e dele próprio ou de dizer “queridas” ou “amigas” dirigindo-se a grupos onde se incluíam outros homens, o facto de Lila abandonar sempre mais o uso do masculino, foi para mim perturbador. Condiçãoada pela minha educação, habituada a relacionar-me com as pessoas segundo categorias binárias (homem/mulher, homem homossexual/mulher lésbica) era pouco concebível para o meu entendimento, inseparável da linguagem que o formatou, dirigir-me no feminino a uma pessoa que se apresentou a mim no masculino, ou parar de respeitar regras gramaticais que impõem o uso do masculino como designação genérica. Com o tempo, mesmo que entendesse e que quisesse abraçar a mudança, a minha expressão ainda resistia. Mas, sem que me pedissem nada ou me corrigissem, experimentei também sempre mais um sentimento de estranheza com o uso do masculino. Sentir este desconforto com os substantivos, os artigos, os pronomes, os nomes e as categorias que usava para me dirigir as pessoas ou falar delas, foi transformador. Levou-me durante esses anos, a momentos de incompreensão, de dúvidas e questionamentos. Passar ao feminino para me dirigir a Lila demorou uns meses, ao mesmo tempo, sentia que usar o

masculino já não lhe correspondia e não fazia sentido para mim. Portanto fiquei algum tempo num limbo locutório. Lembro-me, por exemplo, de gerir esta indeterminação, utilizando estratégias de evitamento nas minhas frases ou mensagens escritas para comunicar. Por exemplo, durante algum tempo eu escrevia simplesmente “olá” sem usar a seguir o nome morto dela, mas também não escrevia “olá Lila”, porque não era ainda claro para mim o processo de mudança de nome. Não sabia muito bem também como havia de usar os pronomes e adjetivos.

Essa hesitação em aceitar a forma como a pessoa precisa ser chamada não me era só reservada. Senti que várias pessoas precisavam de tempo e explicações para processar a integração da mudança gramatical na sua fala. Notei-o em várias das pessoas que acompanharam a rodagem ou que cruzei em momentos de convívio, inclusivamente pessoas LGBTQI. A performatividade do discurso podia até também transformar-se num desconforto para João e Lila, em particular em presença de familiares, e pessoas de gerações mais velhas. João conta que, depois do concerto em Santarém, onde os parentes de Lila estavam presentes, ele próprio começou a adoptar técnicas de desvio discursivo para evitar pronunciar o nome Lila, sentindo um desconforto da parte dos interlocutores que acabou por se transmitir a João, não sendo ainda a mudança de nome anunciada por Lila frente aos familiares.

Olhar hoje para as imagens que filmei, permite-me medir à distância toda essas minhas dificuldades em perceber e integrar na minha fala as escolhas de Lila. A breve conversa que transcrevo abaixo mostra como, condicionada pelas categorias de masculino/feminino, fazia-me o veículo da injunção social e gramatical para se definir em função de dois sexos e para associar automaticamente homem=masculino/ mulher=feminino:

*João : Qual foi a pergunta que Justine fez?*

*Lila: Porque é que eu preferia já há algum tempo que me chamassem Lila e não Tiago.*

*Justine : Significa que através da gramática, tu te sentes mais mulher?*

*Lila: Não, não me sinto mulher. Lila é um nome que me permite escapar ao binarismo. E, há pessoas que usam Lila e o feminino, há outras que usam Lila e o masculino, e há outras que usam Lila e o neutro. A tentativa de neutro na língua portuguesa, não é fácil. E o meu objectivo é esse, acho eu. Quanto menos me sentir*

*presa. E também a relação a mim, as vezes falo no feminino, outras vezes falo no masculino e acho que é o que preciso. Não há uma grande teoria por trás. No fundo não há uma linguagem com a qual eu me sinta 100% confortável ou na qual eu me reveja a 100%.” (Ver anexos fotografia 4)*

Apesar de uma certa ingenuidade da minha parte, fazer esta pergunta foi essencial para mim. Foi a partir daí, a partir do momento em que Lila verbalizou claramente que Lila era o nome que tinha escolhido e com o qual se sentia bem, que comecei a sentir-me a vontade para chamar-lhe Lila, sem mais constrangimento de expressão. Foi preciso que ela o verbalizasse para mim. Hoje pareceria impensável e completamente estranho voltar ao masculino, o meu entendimento já não associa Lila ao masculino. A experiência destas resistências e mudanças no meu discurso fez-me perceber o quanto a relação de género na linguagem é arbitrária e constrangida por separações e hierarquias abstractas enraizadas em nós. Dois meses depois da conversa que tive com Lila sobre a escolha do seu nome, voltou frente a câmara sobre essa questão, relatando para João e amigos LGBTQI uma conversa que teve com uma fã, uma mulher que como eu filma e fotografa, adora as Fado Bicha e que foi falar com ela durante uma sessão de leituras no museu do Aljube, seguida de um momento informal de autógrafos. Lila conta:

*Ela estava a filmar-me e fotografar-me a dar um autógrafo, e eu autógrafa como Lila, e ela deve ter visto isso. E depois encostei-me à parede, ela estava perto de mim e diz: “Qual é o teu nome verdadeiro?” e eu disse “É a Lila” e ela “Não, não, mas o nome verdadeiro?” E eu disse “É a Lila” e ela, “Então já mudaste no cartório?” e eu “Não, não mudei no cartório.” E ela “Pois é isso que eu estava a perguntar, qual é o teu nome verdadeiro?” e eu “Lila” e ela, “Sim, mas qual é o nome que tens no cartório?” E ela encostou-me à parede de uma maneira, sem querer. Acho, sem querer, porque ela não estava a perceber a violência simbólica daquele momento que estava a criar. Encostou-me à parede de tal forma que acabei por dizer: o meu nome no cartório é... ‘Pois é isso que eu queria saber.’ E fiquei muito desconfortável principalmente pela minha falta de assertividade, “Isso não interessa, se estou a dizer que o meu nome é Lila, o meu nome é Lila.*

Essa história fez-me interrogar-me sobre a minha postura enquanto cineasta e a injunção de identificação a um sexo/género que podia reproduzir.

### 3.6 Aparências

Para terminar, irei abordar um ponto sobre o qual a situação específica repetida da preparação nos camarins me fez refletir. Filmei numerosas horas em camarins de salas de espectáculos ou espaços e estúdios onde iam ser gravados videoclipes. A convite das Fado Bicha entrei no terceiro dia de rodagem neste espaço reduzido e privado que se apresentou logo como sendo um sítio fulcral para estarmos juntas a filmar e gravar conversas. Nos camarins, registei durante horas em pormenores a atenção que João e Lila dão ao corpo e à construção da sua imagem performativa do género, híbrida entre os códigos instituídos do masculino e do feminino. Essa construção passa pela escolha do vestuário (combinação de roupas, brincos, colares, sapatos, leques, xaile, chapéus), a maquilhagem (unhas pintadas ou unhas falsas, experimentações com cores, desenhos e texturas de maquilhagem nos olhos, nos lábios, na testa, no nariz, nas orelhas, cores múltiplas de batom e purpurina) e o cuidado dado aos pelos (perucas, pestanas, sobrancelhas, barba, pilosidade do peito exibida ou não, cabelos cortados ou raspados, pelos depilados ou pintados). Esse trabalho de construção visual, em função dos contextos, podia ser relativamente rápido ou demorar horas, nomeadamente no caso dos videoclipes. A maioria das horas de filmagens aconteceram durante esses momentos de preparação.

Lembro-me que, ao ver inicialmente o material tive tendência em categorizar essas imagens da seguinte forma: por um lado momentos em que o discurso pedagógico ocupava as conversas e por outro, momentos mais relaxados, muitas vezes partilhados com outras amigas e amigos *Queer*, em que tinha a sensação que “se esquecia” a militância (mas não se esquecia a câmara de filmar). Nesses momentos contavam-se anedotas e fazia-se piadas, e alimentavam-se sobretudo conversas sobre o tema da aparência, que envolviam muitos pormenores relativos à escolhas de maquilhagem, roupa, cortes de cabelo, manicura, conversas sobre maquilhadoras, cabeleireiras etc. Confrontei-me com a sensação (que percebi a posteriori ser errada) que, entre o discurso didáctico sobre género e o fluxo das anedotas sobre a aparência física não conseguia filmar seqüências capazes de retratar e valorizar as pessoas. Por um lado, não queria que Lila e João se confundissem unicamente com o seu papel militante e que o filme se tornasse um

manifesto, por outro lado, rejeitava outros conteúdos de conversas que me apareciam, ao contrário, sem grande valor intelectual. Por exemplo, momentos em que se discutia a escolha de pintar ou não as sobrancelhas, de optar por tal cor ou desenho para as unhas, em que se contava uma história sobre um colar ou se falava de produtos para tirar a maquiagem, etc. (Ver anexos, fotografia 5). Não ouvia com atenção o que se dizia, não queria ouvir essas conversas porque, apesar de ser mulher, tinha-as categorizado como trocas superficiais de palavras, de fraco interesse, e pensava que não iam valorizar suficientemente as pessoas que filmava.

A hesitação em dar espaço a certas imagens e conversas era alimentada por comentários que podia ouvir, nomeadamente ao mostrar no quadro do trabalho, sequências a colegas cujas reações me deixavam com um sentimento curioso: o receio de dar das Fado Bicha uma imagem caricatural. Assim, pessoas heterossexuais ou homossexuais, a quem pedi o seu ponto de vista sobre as minhas filmagens, sugeriram-me que tinha de ter cuidado em não reproduzir clichés, em não criar uma imagem estereotipada, que tinha de encontrar uma forma mais subtil de as representar. Eu, em boa defensora da causa LGBTQI, refletia sobre essa questão; como podia evitar suscitar esses julgamentos e dar das Fado Bicha uma imagem que não fosse um cliché?

Só com tempo, percebi quanto forte era o preconceito por detrás dessa boa intenção minha. Qual era exatamente o cliché para evitar? O de mostrar formas de expressões muito femininas? De acompanhar o entusiasmo de João por ter encontrado um casaco de pele vermelho que lhe fica bem? De Lila chamar a uma amiga “meu amor” e ter intonações de voz que deslizam nos agudos, cumprimentando-a sobre o seu visual? De gostar e precisar falar de batom, purpurina e cortes de cabelos? No fundo, havia que evitar quais imagens, quais clichés? Será o cliché de serem bichas? Se uma pessoa que não é considerada mulher, se expressa “como uma mulher”, isso seria necessariamente um cliché? E mesmo se for esse cliché, se o que está a se performar nos espelhos dos camarins, fosse essa imitação do estereotipo feminino, esse cliché não será aquele que reproduzimos todos nós em infinitas variações na vida do dia a dia, através nossas formas de ser e nossos julgamentos? Hoje, penso que afastando certas conversas e situações do que considerava o material interessante, estava a reproduzir o que Lila explica ser “mecanismos da misoginia dentro da homofobia”, estava a adoptar uma postura largamente partilhada que consiste em rejeitar e censurar o feminino, ou a expressão de temas e preocupações associados na nossa sociedade com o feminino. São temas que, por serem

estereotipados como femininos são sistematicamente desprezados, relegados para o “frívolo”, o “fútil”, o “anedótico” ou o “superficial”, todos aqueles defeitos que são fundamentalmente reprovados à mulher por causa paradoxalmente da injunção a que o seu corpo está diariamente sujeito, de ser precisamente uma mulher. Todos esses defeitos estigmatizados como sendo “das mulheres” tornam-se ainda mais intoleráveis se são reproduzidos, simplesmente vividos sem intenção de paródia, por homens. Essa feminilidade é violentamente punida nas pessoas bichas, que são estigmatizadas, inclusivamente por homens homossexuais, justamente por se aproximarem dos territórios reservados às mulheres e por darem valor a questões do feminino, numa sociedade onde o corpo feminino é ao mesmo fetichizado e denegrado. Na nossa cultura, “as mulheres”, como categoria, são constantemente julgadas e policiadas por terem um corpo: ou por serem feias, ou por serem bonitas; e, se têm a sorte de serem bonitas tornam-se suspeitas. Têm de ser femininas, sensuais mas não podem ser vulgares, têm de cuidar do corpo, de exibi-lo e escondê-lo ao mesmo tempo; e todas essas ordens de comportamento variam em função dos contextos e das idades. Mas também, simultaneamente, as mulheres são constantemente depreciadas por falarem demasiado do corpo, por terem um “carácter superficial”, por passarem imenso tempo na casa de banho, por darem demasiada importância à aparência física. Serão por outro lado reprimidas se não cumprirem os critérios de aparência associado culturalmente ao género feminino na sua cultura. Assim, se normas são impostas ao corpo da mulher, os temas de conversa que tocam à produção concreta do corpo e do visual são apenas tolerados socialmente, a partir do momento em que não se ouvem, não se expõem e não se refletem, para não perturbarem as “conversas sérias”. Sobretudo, essas conversas são apenas toleradas na condição de ficarem “entre mulheres”, atrás da porta da casa de banho, do salão de cabeleireiro ou dos camarins. É esta porta para o feminino, que todos aprendemos a manter fechada, que Lila e João abriram para a minha câmara. Deixar o espectador entrar, filmar essas conversas supostamente sem valor que eu própria aprendi a reprimir, tentar quebrar os estigmas ligados ao feminino não é óbvio para mim, mas é o que o processo do filme está a me possibilitar.

Fora da comunidade *Queer*, as Fado Bicha podem ser, mesmo que difusamente, julgados ou depreciados pela sua feminilidade demasiada “cliché”, pela sua livre apropriação em performar os códigos do feminino e, por vezes, a sua estética pode ser categorizada na ordem do “exagero” do “excesso”, da “falta de bom gosto” ou do “vulgar”. Maquilhagem abundante? Excesso de batom que por vezes transborda um pouco os lábios? Brilhos e cores excessivamente

vivas? Falta de estilo nas roupas com padrões que não combinam? Pelos que aparecem onde não deviam aparecer? Saia demasiada curta? Trabalham num lugar de exibição hiperbólica do corpo como terreno de fantasias e repulsas. A sua estética procura confrontar o espectador com os seus desejos e o desconforto frente a esses desejos. Como se algo, na construção fascinante de um travesti inacabado (onde o feminino se exhibe em hipérbole mas o masculino não desapareça completamente) roçasse sempre o limite do inestético, do sujo, um impossível meio termo entre dois géneros, entre o que atrai e o que repele. Uma escolha de vestuário em palco ilustra bem essa procura, quando Lila por exemplo, no MAAT, aparece de soutien e ligeira camisa transparente aberta sobre o seu peito onde se exibem pelos associados ao masculino que, por norma, o olhar espera ver depilados. Esse tipo de “monstruosidade estética” do género é bem-vinda no dia do carnaval, que se situa no terreno da paródia, mas torna-se muito menos tolerado quando se assume sem ironia. Através essas escolhas, as Fado Bicha exploram a noção de *queer*, no sentido original de remeter o “estranho”, o “bizarro”, “o ridículo” para o olhar de quem o produz. Neste sentido João e Lila referem-se frequentemente em entrevistas à importância de abraçar e ocupar o território do exagero, do sujo e do ridículo:

*Sabemos que a nossa premissa é repulsiva para muitos, excitante para tantos outros. É-o, também, porque as nossas histórias, os nossos corpos, os nossos sexos ainda são vistos como existências sujas, que, na melhor das hipóteses, podem ter o seu lugar de fala e pertença num universo que não seja visível para todos, onde não conspurquem a língua franca, o suave devir dos dias previstos. Alguns dizem que noção é, precisamente, o que nos falta. Noção do ridículo, muitas vezes. O ridículo como corolário inescapável da subversão bicha, como preâmbulo para a violência. Não podemos senão aceitar esse ridículo e regozijar-nos nele, como musas na lama. (Fado Bicha, 2019, site da Sociedade Portuguesa de Sexologia Clínica, <https://spsc.pt/index.php/2019/04/03/o-sexo-e-da-comunidade-2-fado-bicha-em-dialogo-entre-os-dois-e-o-mundo/>)*

Notei que um juízo de valor estético pode estar presente nas falas de pessoas de classes populares com as quais conversei e que recebem as opções de vestuário como uma ofensa, uma provocação à estética tradicional do fado e mais vastamente uma agressão à moral, uma exposição demasiada visível da sexualidade e do corpo homossexual. Mais interessante é notar esse juízo também nas falas de pessoas de classe mais alta que se identificam com o trabalho e

discursos das Fado Bicha mas que nem sempre abraçam as suas escolhas estéticas e reproduzem, a meu ver, certos preconceitos não só de género mas também de classe social: “*Gosto muito da música deles mas nem sempre gosto do estilo*”, “*É um pouco demais*”, “*Não têm muito jeito [em saber maquilhar-se]*”, “*Não é sempre de muito bom gosto*”. As Fado Bicha não provocam essas sensações de desconforto porque avaliam mal, por falta de sensibilidade estética ou educação, critérios de beleza que não conseguem atingir. *Queer* a nível da perturbação do género, a sua estética é também *queer* na mestiçagem que opera entre os códigos do erudito e do popular, quer seja a nível do vocabulário e citações quer a nível do visual. A escolha das roupas e da maquilhagem está estudada e experimenta-se para provocar sensações de desajeito, de estranheza, para baralhar as normas, as referências, as fronteiras do sensual e do mau gosto, do lindo e do nojento, entre o que se faz ou não se faz, o que se veste ou não se veste, o que combina ou não combina em termos de género mas também, em termos de classe.

## **CAPÍTULO IV**

### **AS COMPLEXAS NEGOCIAÇÕES DO FADO COM A EXPRESSÃO DA SEXUALIDADE E DO GÉNERO**

Embora raramente problematizadas como tema de investigação, as questões de género e sexualidade são centrais nas letras do fado e percorrem em surdina todos os textos sobre o fado. Dentro dos códigos de performance, na construção da memória mítica, nas narrativas cantadas, a norma predominante é, à imagem da norma social, a de uma separação hierarquizada dos sexos assente no modelo único da heterossexualidade. Assim, encontramos dentro do domínio do fado as características que Miguel Vale de Almeida destaca como recorrentes nos discursos e práticas da masculinidade: “a) A dicotomia masculino-feminino constitui-se como assimetria simbólica. b) Sexo e género são compactados numa só categoria, em que os sinais do corpo legitimam a divisão social e simbólica. c) A masculinidade surge associada à actividade na dicotomia activo-passivo” (Vale de Almeida, 1997: 41).

Mas será que o fado sempre se limitou a este modelo dominante? Quais têm sido as influências em termos de género das sucessivas apropriações culturais e ideológicas ao longo das épocas? E mesmo que exista um modelo dominante, não será este modelo que associamos ao fado mais complexo do que tendemos a caracterizá-lo, e repleto de contradições e ambiguidades?

#### **1. A LIGAÇÃO ORIGINAL DO FADO COM A SEXUALIDADE**

Antes de passar por diferentes fases de normalização que progressivamente viram o corpo do/da fadista fixar-se numa postura quase imóvel, púdica e solene, o fado passou por formas de prática que, ao contrário da performance que existe hoje em dia, constituíram espaços de expressão corporal mais desinibidos. A forte sensualidade das primeiras formas de fado dançado e a posterior ligação entre a prática do fado e a prostituição em Lisboa contribuíram para a criação de um ritual festivo em que o simbolismo sexual rimava com subversões à ordem moral e ambiguidades em termos de género. Foi apenas na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX que assistimos a uma moralização gradual das normas de comportamento e a uma inibição do corpo no espaço de representação.

## 1.1 As origens indecentes do fado dançado

As origens complexas e difusas do fado são ainda hoje objecto de controvérsia sem que se tenha alcançado um consenso. Segundo José Ramos Tinhorão e mais tarde Rui Viera Nery, parte destas origens encontram-se no Brasil colonial do século XIX, onde a palavra fado (cujo significado original vem de *fatum*, destino) foi pela primeira vez associada ao significado de dança. Assim, os autores mostram através de múltiplas fontes literárias e iconográficas que, antes de atravessar o Atlântico e acabar por designar uma forma de canto acompanhado à viola, a palavra fado era associada, no contexto da corte brasileira de D. João VI, a uma dança, semelhante em alguns aspectos ao Lundum,<sup>3</sup> que teria nascido do cruzamento progressivo de danças de origem afro-brasileira com outras de origem europeia, danças que podiam adoptar diferentes variações coreográficas e improvisações cantadas. A primeira descrição do fado, entendido como performance musical dançada, é atribuída ao capitão francês Louis Claude De Saulces de Freycinet (1771-1842) que efectuou uma missão no Brasil entre 1817 e 1820 e escreveu, em 1827, as suas memórias da viagem:

As danças que são executadas nos salões são em geral as francesas e as inglesas. Noutros lugares prefere-se com bastante frequência sempre as danças lascivas nacionais, que são muito variadas e se aproximam muito das dos negros da África. Há cinco ou seis que são muito caracterizadas: o Lundum é a mais indecente, vem depois o Caranguejo e os fados que são em número de cinco: estas são dançadas por quatro, seis, oito até dezasseis pessoas: às vezes são entremeadas de melodias cantadas muito livres; há nelas figuras [diversas], todas elas muito voluptuosas (Freycinet, apud Nery, 2004 [2012]: 34).

É interessante verificar que, nessas primeiras descrições, é o corpo e a expressão de uma voluptuosidade julgada indecente que capta a atenção dos viajantes. A expressão da sexualidade aparece como um elemento central: os dançarinos, coordenados em roda e em pares, aproximam-se e afastam-se em ritmo, representando simbolicamente, através de ondulações e gestos sincronizados dos quadris, os movimentos do acto sexual. Durante décadas, essa prática do fado dançado que chegou mais tarde em Lisboa e aí permaneceu até os finais do século XIX,

---

<sup>3</sup>O lundum ou lundu era uma dança obscena dos pretos congolezes, importada no Brasil e em Portugal, dança em que os dançarinos se boleavam num requebrar de quadris de uma nervosidade sensual, em movimentos cynicos de rins, em brejeiros arabescos corpóreos (Tinop, 1904: 5).

integrando outras influências urbanas e rurais, foi assim associada a um forte simbolismo sexual ligado a gestos tais como o ondular, as aproximações das ancas, os gritos ritmados e as umbigadas. Na década de 1820, outros viajantes como a alemã Carl Schlichthorst testemunham esse carácter particularmente sensual dos fados dançados:

A dança favorita dos pretos chama-se Fado. Consiste num movimento que faz ondular suavemente e tremer o corpo, e que exprime os sentimentos mais voluptuosos da pessoa de uma maneira tão natural como indecente. As posições desta dança são tão fascinantes que não é raro vê-la por bailarinos europeus (...) (Schlichthorst, apud Nery 2004 [2012]: 34).

Noutro excerto, não só a simbólica sexual está presente, como Freycinet observa que este simbolismo pode ser inventivo em termos de convenções de género: “além disso, as raparigas raramente hesitam em participar nelas [as danças] e quando se dança em pares, é a mulher que vem convidar o cavalheiro” (Freycinet, apud Nery, 2004 [2012]: 34). As descrições variam a este respeito, com outro autor a registar, por exemplo: “o homem às vezes busca a mulher com passos ligeiros, enquanto ela, fazendo um pequeno movimento com o corpo e com os braços, recua vagarosamente, outras vezes é ela que procura o homem.” (Almeida apud Nery, 2004 [2012]: 37). Varias descrições sugerem também que a dança, além de jogar sobre as inversões da dinâmica do poder entre géneros, podia também envolver pessoas do mesmo sexo nesse duelo coreográfico: “Ora, uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo (...) e vai depois pouco a pouco aproximando-se de qualquer que lhe agrada; faz-lhe diante algumas negaças e viravoltas, e finalmente bate palmas, o que quer dizer que a escolheu para substituir o seu lugar.” (Almeida apud Nery, 2004 [2012]: 37). A prática dos fados dançados atravessou o oceano e entrou nas tabernas de Lisboa onde outras tradições de canto e dança se foram misturando e nasceram as expressões “bater o fado” e “fado batido”, tipo de fado sapateado com aproximações e umbigadas. “O ritmo do canto é notado com o bater do pé e com desenvoltos requebros; a dança e a poesia auxiliam-se no que se chama bater o fado” (Braga, 1867: 90). Várias caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro, ilustram essa prática do fado batido em Lisboa mostrando que a performance podia reunir homens dançando juntos numa coreografia sensual (Anexo, Fig. 2).

## 1.2 A ligação histórica do fado lisboeta com a marginalidade e a prostituição

Durante a fase de enraizamento das primeiras formas de fado no tecido urbano lisboeta, a prática destas danças com canções improvisadas é inseparável do ambiente marginal, das tabernas e bordéis, onde tinham lugar, “lugares de encontro essencialmente masculinos em que a presença feminina se restringe quase em exclusivo ao universo da prostituição” (Nery, 2004 [2012]: 56). O fado é então associado à economia da sexualidade ilícita, simultaneamente consumida, controlada e denunciada pelos homens das classes burguesas.

Na sociedade portuguesa dos séculos XVIII e XIX, à imagem do que acontecia por toda a Europa, o discurso sobre o sexo e a prostituição estava fortemente controlado e filtrado pela «decência» e pela «moral» (...) Definia-se de forma muito estrita onde e quando era possível falar do sexo ou exercer a prostituição. O estabelecimento de regiões onde era absoluto ou quase absoluto o silêncio e/ou a discrição e o domínio de uma certa economia restritiva que se integrava numa política da língua, da fala e do acto sexual – por um lado espontânea, por outro concertada, criava, paralelamente, regiões onde se dava uma valorização e intensificação do «indecente» e do «imoral». Uma destas regiões era a da boémia onde se cruzavam os discursos ilícitos e as atitudes de infracção (Machado Pais, 1984: 55).

Na língua portuguesa do século XIX, os termos “fado”, “fadistagem”, “fadistas”, são inseparáveis desta economia do sexo ilícito. A expressão “casa de fado” aparece na década de 1830 em fontes escritas para designar espaços de boémia e prostituição, em referência ao significado da palavra “fado” como sinónimo de “destino” ou “sina”. Sem que se perceba precisamente como as significações se influenciaram mutuamente, operou-se uma fusão semântica entre fado=destino e fado=dança, fadistas=marginais e fadistas=músicos. As significações confundiram-se até que o fado passou a referir-se tanto ao submundo do sexo ilícito como à nova forma de música popular urbana que circula nesse submundo. Esses ambientes marginais são descritos nos primeiros textos de Pinto de Carvalho, aliás Tinop (1903) e Alberto Pimentel (1904) que se deram como objetivo documentar o fado e analisá-lo de forma sistemática. Como o explica Alberto Pimentel na *Triste Canção do Sul*, a palavra “fadista” não significava originalmente cantor ou cantora, mas tinha um sentido específico em função do

género: “Entende-se por fadista a pessoa que cumpre um mau destino ; seja homem ou mulher, prostituta ou rufião” (Pimentel, 1904: 43)

Apoiado na cronologia, cremos (...) que não foram as canções que deram o nome aos fadistas; mas que, pelo contrário, deles o receberam as canções. Tanto mais que, entre nós, a palavra fadista não tem a significação restricta de tangedor e cantor ou poeta de Fados, mas é comum a todos os indivíduos que vivem no mesmo meio de depravação e libertinagem, sejam de um ou de outro sexo (Pimentel, 1904: 46).

A partir dos anos 1840 e durante a segunda parte do século XIX, o fado das tabernas e das hortas, que entretanto dá sempre mais espaço ao canto e menos à dança, também seduz uma parte da aristocracia masculina que procura os prazeres das saídas populares e os serviços das prostitutas. O submundo da “fadistagem”, ao mesmo tempo que é frequentado pelas elites e exerce sobre elas uma atração romântica, é hipocritamente controlado e julgado pela moral da época que oscila entre uma “condenação moral e repressão policial por um lado e tolerância pragmática e regulamentação, por outro” (Nery: 2004 [2012]: 57).

A atenção racionalmente charlatona e moralista sobre a prostituição no século XIX em Portugal esteve fundamentalmente dirigida a uma preocupação elementar: montar uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora. Com efeito, todos os elementos negativos – proibições, rejeições, censuras, denegações – que a atitude repressiva reagrupou no sentido da regulamentação da prostituição, foram peças que tiveram um papel local tático não apenas ao nível do discurso como, fundamentalmente, ao nível do poder (Machado Pais, 1985: 31).

## **2. AS SUBVERSÕES DE GÉNERO INICIAIS PROVOCADAS PELO FADO**

### **2.1 Os fadistas atacados pela sua falta de masculinidade**

Esses mecanismos de poder que passam pela a denegação e repressão da prostituição, coincidem com virulentos ataques moralistas contra o fado alimentados pelas ideologias e as turbulências geopolíticas que agitam a sociedade dos finais do século XIX. Essa sociedade é

marcada por um lado pela ideologia higienista e por outro por uma forte crise de identidade nacional devido à instabilidade política, que se traduz nos estratos intelectuais por uma crise da masculinidade, um sentimento de falta de capacidade viril do país para lidar com os desafios da Europa moderna. A música do fado é então comparada a uma doença e os fadistas são acusados de todos os vícios e deficiências, culpados de difundir uma música considerada por parte dos intelectuais, indigna de representar a nação. Uma das críticas ao fadista, entre muitas, é então a de subverter as normas da masculinidade, na sua constituição física, na sua postura corporal, na sua voz e na natureza excessivamente sentimental e emocional da sua expressão musical. Assim, na segunda metade do século XIX e até os anos 1930, um dos argumentos dos “fadistofóbicos” é a falta de virilidade do músico e do próprio canto do fado, julgado demasiado lamuriento, lascivo e choroso em comparação com os cânticos dos “verdadeiros homens”, como nas tradições rurais. Os autores da geração dos 1870 são os primeiros a expressar esse julgamento. Nasce assim, com Ramalho Ortigão (1836-1915) ou Fialho de Almeida (1857-1911), as primeiras polémicas político-ideológicas em torno da legitimidade do fado, baseadas num conflito de classes e, como veremos, associadas à questão do género:

Ser fadista quer dizer: ser um criminoso tolerado agremiado civilmente, constituindo uma classe.” (...) “O fadista não trabalha nem possui capitais que representem uma acumulação de trabalho anterior. Vive dos expedientes da exploração do seu próximo. Faz-se sustentar de ordinário por uma mulher publica, que ele espanca sistematicamente (Ortigão, 1878: 174).

Nessa época, o contexto das tabernas e das hortas favorece o convívio dos herdeiros de boas famílias com a criminalidade e o ócio. Os fadistas imitam os fidalgos que, por seu lado, fazem-se de boémios, enquanto as canções de fado começam também a ganhar fama nas revistas e nos salões burgueses. Para os autores da época, essa gradual expansão do consumo do fado representa uma vergonha, um sinal do atraso cultural de Portugal e um perigo para a ordem estabelecida. “O que temos que perguntar é: - Porque se não prendem os fadistas todos?” (Ortigão, 1878: 174). É interessante constatar que nesses textos, o tema da contaminação de classe está entrelaçado com um discurso sobre género que se insurge contra a contaminação do cânone masculino por traços de feminilidade. A argumentação que desenvolvem mostra como o fado representa um perigo não só por dar voz aos analfabetos e baralhar as fronteiras de classes, mas também porque perturba as convenções de género. O fado desestabiliza o modelo da masculinidade hegemónica, o ideal masculino definido por “uma retórica exagerada da

virilidade” segundo a qual o homem deve visar a acumulação de uma série de valores: ser activo, nobre, corajoso, forte fisicamente, honrado, racional etc. (Vale de Almeida, 1997: 42). Assim, a ameaça que os fadistas representam para o capitalismo, como improdutivos e criminosos, está implicitamente ou mais enfaticamente confundida com a ameaça que a sua arte, a expressão do seu corpo e voz, a sua postura física, a seu jeito de cantar e as suas palavras representam para os cânones da masculinidade. Numa época de revoluções e conflitos entre nações, em que circulam os valores patriarcais da “gloriosa” pátria, o medo da libertação da voz e da desobediência das classes pobres coincide em vários textos com o desprezo pelo feminino. O fado é injuriado por ser uma canção de “fracos”, de “vencidos”, as músicas são descritas como gemidos, choros ou lamentos, e os fadistas são frequentemente associados a um conjunto de deficiências morais ou físicas que aparecem ligadas ao *sexe faible*. Ramalhão Ortigão descreve o fadista, por exemplo, como não sendo “um homem de constituição normal”. Caracteriza-se pela sua passividade, pela perda dos seus valores e da sua força muscular: “No século passado existia ainda em toda a sua pureza esta raça de bravos de viela. (...) Pela razão biológica de que toda a força orgânica que se não exerce se elimina, o antigo valentão plebeu deixou de ter valor mas continuou a conservar o espírito da façanha, da aventura, do amor ilícito, da tavolagem e da vadice, e tomou então o nome de fadista” (Ramalhão Ortigão, 1878: 176). Tem de recorrer a estratégias cobardes para compensar a sua inferioridade e a falta de exercício. “É um anémico, um cobarde e um estúpido. Tem tosse e tem febre; o seu peito é côncavo, os braços são frágeis, as pernas cambadas; as mãos, finas e pálidas como as das mulheres.” (Ramalhão Ortigão, 1878: 177). A “sua voz soluça, quebrada na larynge” é feita de lamentações e exalta uma sentimentalidade que discorda com a respeitável expressão duma cultura valente e trabalhadora, que se encontra por exemplo no canto de tradição rural. Mais tarde, Fialho de Almeida, adoptando o mesmo tom satírico típico do seu tempo, usa a mesma associação com o feminino para denegrir as lamentações agudas do fado: “O fado (...) copia de alongamentos guturais, gritos aiados e outros pretensiosos gargarejo com ou como? que por aí o vemos nas praias conflitando com a menopausa das tias e o coração viável das sobrinhas” (Fialho de Almeida, 1921: 389).

No meio das tensões nacionalistas que precederam a primeira guerra mundial, o sucesso crescente do fado, que entretanto já tinha saído da marginalidade e se tinha tornado um objecto de entretenimento transversal a todas as camadas sociais, teve o efeito de acentuar estas posições “virilistas”. A rejeição do carácter feminino encontrar-se assim, uns anos mais tarde, ligada a

várias correntes politico-ideológicas. Diferentes autores revoltam-se contra o título de “canção nacional” atribuído ao fado. O argumento repete-se, por exemplo, nos discursos do movimento orfeonista que promove o valor do canto coral, baseado na tradição rural como veículo de mobilização da mocidade para os ideais patrióticos. Em 1909, António Arroio (1856-1934) profere durante uma conferência intitulada “O canto coral e a sua função social”, um discurso hostil ao fado “docemente sensual e deprimente”, que “exprime o estado de inércia e de inferioridade sentimental” em que o país está mergulhado. O autor conclui o seu discurso com esse apelo explícito: “Rapazes, não cantem o fado!”. Em 1911, o escritor Albino Forjaz de Sampaio (1884-1949) revolta-se: “Dizem que é uma canção de raça. Impossível. O fado é absolutamente incompatível com as virilidades duma raça forte” (Forjaz de Sampaio apud Franco, 2019: 85). O ano seguinte, um médico e escritor higienista, Samuel Maia, publica, sob o pseudónimo do Doutor Felix, um artigo no jornal *O Século* no qual utiliza a metáfora da castração para denunciar o fado:

Ouvi um dia dizer que a alma portuguesa tinha dois monumentos: Os *lusíadas* e o *fado*, um traduzindo a sua feição heróica, e outro a sentimental (...) Como se em Portugal vivesse apenas uma raça de castrados, (...) impotente para a luta heróica” (Maia apud Franco, 2019: 81).

Ainda em 1936, já sob a ditadura, quando o fado, era ainda desaprovado pelo regime, é Luiz Moita, intelectual próximo do círculo de António Ferro, dirigente do Secretariado da Propaganda Nacional, que retoma essa retórica virilista, nas palestras sobre o fado transmitidas na rádio do Estado Novo. A introdução que escreveu às palestras reunidas no livro *O Fado canção de vencidos* (Moita, 1936) dirigidas “aos rapazes de sangue generoso e puro” formula este apelo: “A mocidade portuguesa deverá aperceber-se dos estragos que faz nos portugueses essa canção de vencidos e combatê-la nobremente com o seu entusiasmo viril” (Moita, 1936 [2016]: prefácio).

## 2.2 As fadistas: mulheres de faca na liga

Contra a ideia do fado como um espaço de representação exclusivamente normativo, percebemos que a história é mais complexa e que os fadistas têm sido recorrentemente atacados pela sua falta de masculinidade. E as fadistas? Será que sempre cumpriram os critérios de feminilidade? Nas descrições e testemunhas recolhidas na *História do Fado* (Tinop, 1903) e *A triste canção do Sul* (Alberto Pimentel, 1904) dando conta retrospectivamente do submundo do fado nos primeiros tempos da sua aparição em Lisboa e do seu enraizamento nos bairros populares, há indicações que nos permitem assumir uma realidade deste mundo mais complexa e ambígua em termos de expressão de género do que as normas binárias que mais tarde seriam afixadas na mitologia do fado. Os autores relatam nomeadamente acontecimentos, descrevem figuras e comportamentos de mulheres fadistas que se situam fora dos cânones convencionais de feminilidade. As fadistas podem assim ser associadas a traços de virilidade, quer através de marcas corporais (cicatrizes e tatuagens) posturas, hábitos e habilidades (tocar guitarra, fumar, lutar e matar, usar facas, montar a cavalo) ou roupas (vestem-se como homens). Alberto Pimentel nota:

Uma exuberante tatuagem é um dos característicos do corpo do fadista; às vezes, não só exuberante, mas também muito complicada de figurações caprichosas, algumas das quais, como o signosamão, cuja interpretação etnográfica está por fazer, livram, segundo a superstição tradicional, de maus olhados e de espíritos ruins. Na vida do fado este facto é comum tanto ao homem como à mulher (Pimentel, 1904 [2016]: 50).

Tinop associa primeiro as tatuagens à figura masculina “nos braços e no peito (...) representavam ancoras, navios, guitarras, flores, animais, inscrições diversas, corações traspassados, corações unidos, a cruz, as Cinco Chagas, o signo-samão, e outros emblemas” (Tinop, 1903: 39). Mas as tatuagens no corpo feminino aparecem em algumas passagens do livro como na descrição da “famigerada Maria Petiza, uma tarantula da Mouraria, uma chinfrineira que tinha o corpo pintalgado de tatuagens” conhecida também por ter perpetuado “dois assassínios por meio de navalha na noite de 11 de Dezembro 1859” (Tinop, 1903: 195). As mulheres não só eram tatuadas e podiam agredir, como participavam em actividades normalmente reservadas aos homens. Alberto Pimentel recorda o gosto da Severa e das fadistas pelas touradas e o estranho

facto de “algumas raparigas do fado chegaram a tomar parte em touradas” (Pimentel, 1904 [2016]: 137), citando um artigo da *Revista Universal* que relata a novidade de um confronto entre uma mulher a cavalo e um touro, numa corrida realizada em outubro de 1842. Não existem ainda trabalhos de investigação histórica a partir dos arquivos municipais que permitiriam verificar o nível de subversão que representava o meio fadista das primeiras décadas em termos de códigos de género, mas, várias passagens nos textos de Tinop e Alberto Pimentel deixam em aberto a hipótese de um universo onde existiam liberdades para comportamentos e linguagem corporal não-normativos. A pesquisa de Tinop permite perceber que a imagem da Severa, que mais tarde se imporia como ícone único do eterno feminino fadista, esconde as múltiplas realidades de outras fadistas, tal como esconde a realidade perdida da verdadeira Maria Severa Onofriana (1820-1846), sobre a qual as fontes são praticamente inexistentes. Tinop explica ter ido à procura de testemunhas dos contemporâneos desses tempos. O autor, atrás do mito da Severa, revela-nos que o submundo do fado é um universo onde as mulheres estão longe de cumprir os cânones de feminilidade aceites na época. Encontramos por exemplo na mãe da Severa, uma “mulher de faca na liga, cabellino na venta e língua de prata, uma fadistona que podia pedir meças às mais decididas, trigueira e mal encarada” (Tinop, 1903: 51) e cuja alcunha “A Barbuda” e certos comportamentos, revelam ambiguidades de género que foram pouco acolhidas a seguir na iconografia coletiva do fado. “As barbaças davam-lhe uns ares suspeitosos” (Tinop, 1903: 46), “Alcunhavam-na assim, porque possuía tanta barba, que a obrigava a cortá-la frequentemente e a encobri-la com um lenço.” (Tinop, 1903: 52) A Barbuda que “tinha por amante um homem que pertencia ao batalhão da guarda nacional, (...) as vezes, vestia o fardamento do amante e vinha passear para a rua” (Tinop, 1903: 52). Nas descrições muito precisas que Tinop faz do “belo sexo”, outras anedotas referem-se a fadistas travestis com roupas de homens, como a história desse soldado municipal que foi expulso da guarda por ter emprestado o fardamento a uma mulher da Mouraria para ela se mascarar (Tinop, 1903: 47). Outras mulheres são descritas como assumindo claramente uma identidade de género masculina como “Maria José do Galvão — uma fadista que se vestia de homem e ia às esperas de touros” (Tinop, 1903: 71) e montava a cavalo como um homem: “Maria José enfarpellou-se de campino, empunhou o pampilho - que ela manejava como um dandy maneja um frágil stick - montou a cavalo, e lá partiram todos, de gangão” (Tinop, 1903: 217), ou A Borboleta: “Diziam ser irmã do grande tribuno Vieira de Castro e recebera fina educação, mas os baldões da sorte deram com ela em fadistona. Vestia-se de homem – como a Mademoiselle de Maupin e a George Sand [e] bebia como um marujo inglês”,

(Tinop, 1903: 214). Hoje podia-se qualificar de “*queer*” o universo descrito por Tinop que aliás usa a palavra “bizarro” referindo-se as escolhas pouco convencionais de Maria José do Galvão “Quando lhe dava na tinêta, trajava ao bizarro, vestindo-se de homem e pimponando nas esperas de touros” (Tinop, 1903: 214). A própria Severa, segundo as fontes de Tinop, não tinha tampouco um comportamento propriamente feminino. Aliás escreve o autor que “cantava e batia o fado como um fadista” e acrescenta “também fumava, embora, então, as mulheres da sua laia pouco fumassem em publico” (Tinop, 1903: 52).

### **3. SUCESSIVAS NEGOCIAÇÕES DO FADO COM OS PADRÕES DE GÉNERO**

Embora o universo do fado no final do século XIX e início do século XX esteja impregnado de subversões e ambiguidades em termos de expressão de género que geram rejeições e controvérsias, este imaginário, à medida que se espalha e é apropriado pelas classes superiores, é progressivamente higienizado e ocupado pelas normas colectivas de hierarquias de classes e separação desigual entre os sexos. Para acolher e consumir o fado, a sociedade procura negociar com ele, normalizando-o e reflectindo através de figuras simbólicas as contradições e dualidades que a estruturam, entre cultura hegemónica e cultura subalterna, razão e pulsões, trabalho e improdutividade, masculinidade e feminilidade. Com a multiplicação das descrições na literatura, na imprensa e na iconografia que incluem detalhes de vestuário, posturas, personagens e narrativas, elaboram-se primeiros estereótipos através dos quais as figuras centrais da fadista e do fadista são pouco a pouco moldadas nas letras e nos textos sobre fado por representações da sexualidade baseadas numa clara oposição dos sexos (mulher=prostituta perdida/homem=bandido ciumento) e numa norma de heterossexualidade em que o homem, numa relação desequilibrada, possui a mulher. Estes modelos hierárquicos são complementados por outros estereótipos que vêm negociar com as ambiguidades primordiais do fado e, de certa forma, salvar a sua respeitabilidade. Estas figuras são a da mãe e da Madonna para a mulher, e a do Marialva para o homem, figura dominadora que chega, por assim dizer, a cavalo no mito do fado para reabilitar o reino viril no mundo caótico da Mouraria e que, ao possuir Severa, traz a ordem à perturbação que o fado arriscava provocar em termos de relações de classe e de género.

### 3.1 Fixação de primeiros estereótipos de género

A obra de Tinop dá conta dessa negociação entre uma memória ainda viva de subversão e o esforço da literatura para refletir e reformular essas transgressões em modelos aceitáveis. O autor como vimos faz questão de descrever em 1903, através de um trabalho que se aproxima da etnografia, as vidas e os comportamentos das pessoas. Ao mesmo tempo, testemunha dos primeiros clichés e padrões já normalizados que circulam e influenciam as modas do fado. É relevante notar que a sua descrição meticulosa é organizada em função de uma separação dos sexos (o fadista / a fadista) à qual corresponde uma série de códigos de género. Essa separação aparece na própria estrutura do livro que se divide em dois capítulos distintos, primeiro a descrição do homem fadista e segundo a da mulher fadista. O texto lista traços psicológicos e elementos físicos (posturas, vestuário, penteado, tatuagens) em função das categorias masculino e feminino. O capítulo III, dedicado aos homens, é organizado em vários parágrafos entre os quais : “O fadista, suas manhas, sua arte, seu fim / A *toilette* do fadista de 1848 / A *toilette* do fadista de 1860”. Há que notar que, já em 1903, o autor está consciente de estar a reproduzir estereótipos, que até associa a “clichés cinematográficos”, assumindo assim a parte de ficção coletiva que essas imagens veiculam. “A aparição do fado engendra um novo factor do viver lisboeta: o fadista, o qual vem representar o papel que actualmente desempenha o *voyou* parisiense e o *rough* americano, e dar um novo cliché cinematográfico da vida de Lisboa” (Tinop, 1903: 32). A prosa bem forjada do autor merece a atenção e exemplifica a centralidade dos estereótipos de género na mitologia então em construção do fado. Na descrição de Tinop, o homem fadista popular aparece como um sedutor felino cheio de vícios, inseparável da sua faca, uma versão pobre e decadente de vários modelos literários de virilidade predadora (Don Juan/ Valmont/ Saint Preux/ Othello):

O fadista — minado de taras, avariado pelas bebidas fortes e pelas moléstias secretas, com o estômago dispéptico, o sangue descraseado e os ossos esponjados pelo mercúrio — é um produto heteromorfo de todos os vícios, atinge a perfeição ideal do ignóbil. Tem sempre um raciocínio imperioso, um argumento pouco fiável, uma dialéctica agressiva e resoluta, que não presta flanco ao assalto das objecções— a navalha. Como os *maitres en fait d'armes* do século XVI falavam de papo em esgrimaduras de espada, também ele fala de cadeira no tocante à esgrima da navalha, que maneja com virtuosidade, pinchando bailheiro, pulando com ginásticas felinas de tigre, fazendo escovinhas, riscando a preceito.

Os seus amores são sempre selecionados entre as rameiras que vigem e viçam na atmosfera microbiana dos bairros infectos (...) Lovelace de encruzilhada, Dom Juan do podre doiro, ídolo e carrasco das profissionais da galantaria pelintra, o fadista perpetra tão expeditamente o rufianismo ignominioso como pratica o othellismo trágico. É um Valmont de espelunca, um Saint-Preux do enxurro (Tinop, 1903: 31-32).

Após ter descrito o canto do fadista e as suas vadiagens entre as tabernas e as esquadras, Tinop segue dando uma especial atenção à aparência física do “figurino fadista lisbonense” explicando que “entre o antigo faia lisbonense e o actual, existem apenas as diferenciações de *toilette*.” O “fadista de 1848” é descrito como “o leão de bordel safado, o engonce de caleja suspeita” dotado da “ideia inata da elegância boémia”, usa “boné de oleado com tampo largo, e pala de polimento, ou boné direito do feitio dos guardas municipais” ou mais tarde “o chapéu redondo ou o barrete”, tem “jaqueta de ganga”, “a indispensável cinta e um lenço à marinheira ou um lenço de bandeiras estampadas ao pescoço e outro lenço de bandeiras na algibeira, da qual pendiam as pontas; sapatos de cordovão (...) com laço de fita preta”. “O seu penteado (...) consistia em trazer o cabelo cortado de meia cabeça para traz, mas comprido para diante, de maneira que formasse melenas ou belezas empastadas sobre a testa. Usa “frequentemente, tatuagens ou desenhos impressos na epiderme”, arvorando por vezes “uma cana da Índia ou um cacête” (Tinop, 1903: 38-42). O autor dá conta a seguir da evolução do vestuário masculino, comparando a *toilette* dos homens fadistas de 1848 com a 1860. O capítulo IV concentra-se nas figuras femininas, cujo modelo se centra numa ícone matriz: Maria Severa Onofriana. Vários parágrafos descrevem assim a vertente feminina da personagem: “A Severa da lenda e a Severa da realidade / As companheiras da Severa e as fadistonas da Mouraria em 1848. *Toilette* destas mulheres / As principais fadistas da Mouraria do tempo da Severa”. O vestuário feminino da fadista da época da Severa é descrito da seguinte forma:

As fadistolatras usavam umas saias de grande roda, sobre o curto, muito engomadas e fazendo extraordinário ruge-ruge, saias que se pegavam a um roupão (conforme elas o denominavam) abotoado adiante. Para as saias, preferiam a chita côr de rosa. Usavam tamancos do Porto, sapatos de entrada abaixo ou sapatos de salto baixo e com fitas cruzadas nas pernas. O penteado era em bandós, com as tranças enroladas, sobre as quais espetavam um alto pente de tartaruga ordinária. As mais puxadas à substancia, as mais

tafulas, traziam capote azul e lenço de cambraia. Na quaresma, porém, todas indistintamente usavam capote (Tinop, 1903: 55).

Mais uma vez, Tinop começa o capítulo chamando a atenção do leitor para a parte de ficção existente na construção dessas figuras que participam de uma “lenda elaborada pela fantasia popular e pela cumplicidade dos literatos.” Enquanto o padrão masculino é o do sedutor criminoso, o padrão feminino é o da “mulher perdida”, “*lorette de bas-étage*”. A figura da mulher fadista é inseparável da função sexual, destinada ao prazer dos homens, e caracterizada por atributos físicos idealizados. A Severa era “um tipo agradável, insinuante, uma rapariga alta, bonita, clara, graciosa, bem feita e bem posta, com olhos peninsulares que eram dois abismos negros cheios das vertigens do infinito” (Tinop, 1903: 52).

Alberto Pimentel procede também a um inventário de várias descrições já existentes dos cantores e das cantoras, e reproduz essas representações estabelecidas na época em função do sexo/gênero. Corrobora grande parte das descrições de Tinop mas no capítulo II, intitulado “Fadistas” privilegia a figura masculina. Apesar do autor precisar, no início do capítulo, que existem “fadistas” de “um e o outro sexo” é sempre “O fadista” (o fadista saloio, o fadista do Bairro Alto, o fadista de pais honestos etc.) que ocupa o lugar central da descrição. As mulheres que têm neste capítulo um lugar de satélite, já perderam a sua agência, não são “as fadistas”; são “as raparigas do fado” as “amantes” ou as “mulheres perdidas”, à custa das quais vivem os fadistas, e aparecem só pontualmente, pelo intermédio da figura masculina. Periférica no capítulo “Fadistas”, a figura feminina vai aparecer como central num capítulo posterior do livro, mas o gênero feminino é então reduzido à imagem única da Severa cuja vida e lenda condensam em si toda uma época e todas as outras fadistas. “De todas as mulheres da mesma estofa (...) foi a Severa aquela cuja individualidade parece ter consubstanciado todas as lendas da boémia fadista” (Pimentel, 1904 [2016]: 140).

Através das primeiras descrições do século XIX, que Tinop e Alberto Pimentel compilam nas suas obras, reflete-se a tensão entre subversão e estereótipos dominantes, que encontra múltiplos ecos na literatura, revistas e ilustrações, correspondendo a uma formatação inicial do fado em termos de imaginário de gênero. Na viragem do século, a entrada do fado nos salões contribui, por seu lado, para branquear moralmente o carácter subversivo das figuras de fado. O

vestuário e as letras são objeto de atenções morais. No teatro de revista, as versões que reproduzem o fado popular para um público mais vasto, estão sujeitas a um certo processo de refinamento e apuramento: “Estão excluídas as sátiras mais violentas, o calão mais vulgar, as alusões eróticas mais explícitas” (Nery 2004 [2012]: 127). O papel activo da mulher fadista e seus traços masculinos desaparecem em favor da imagem da prostituta vítima do amante e do destino ou da “imagem romântica da mulher amada como uma entidade virginal, de sensibilidade quase infantil, predestinada à morte precoce” (Nery, 2004 [2012]: 146). Inspirada na história matriz da relação entre a Severa e o Conde de Vimioso, a ficção literária de Júlio Dantas (1876-1962) *A Severa* (1901) cristaliza estes estereótipos de género, numa versão portuguesa de *La Dame aux Camélias* (Alexandre Dumas, 1848) que exalta o mito da paixão entre a figura da prostituta e a do cavaleiro da alta sociedade e retrata os modos de viver e os dilemas da sociedade lisboeta oitocentista. A obra de Júlio Dantas, adaptada ao teatro e mais tarde ao cinema com o filme *A Severa* (Leitão de Barros, 1931), primeiro filme sonoro português, tem tido uma influência predominante no imaginário coletivo do fado.

A novela contribui para dar protagonismo a uma terceira figura na paisagem mitológica do fado: o marialva. No século XIX, o meio do fado era estreitamente ligado aos espaços urbanos de lazer entre os quais as touradas e esperas de touros, durante as quais o lumpen-proletariado urbano da fadistagem convivia com uma “aristocracia boémia atraída pelo exótico” (Vale de Almeida, 1997: 42). Esta permeabilidade socioeconómica dos espaços festivos e da própria prática do fado, fez coabitar, como vimos, pessoas marginais e herdeiros ricos ligados à tauromaquia chamados “marialvas” e que se definem pela sua tendência, por vezes criticada, por vezes romantizada, de frequentar as classes inferiores e os seus hábitos. A figura do marialva, do nome do Marquês de Marialva que instituiu no século XVIII as regras da arte da cavalaria, designa por extensão um “indivíduo de família distinta que leva vida dissoluta, convivendo com fadistas e toda a casta de boémios” (Machado Pais, 1984: 153). Confunde-se com “a figura do cavaleiro que concentra os elementos míticos da masculinidade hegemónica. O cavaleiro é - deve ser - a personificação do Marialva: simultaneamente masculino, nobre e poderoso” (Vale de Almeida, 1997: 42). A personagem do marialva, pré-existente ao fado, tem as suas ambivalências: representa uma certa nostalgia do regime monárquico perante a modernidade, é atraído pelas classes populares, seduzido pelo ócio e pelos prazeres carnavais, é sensível e capaz de expressar um certo sentimentalismo, mas nunca deixa de ser um cavaleiro corajoso, um modelo sobre o qual o género masculino pode e deve projectar os seus dilemas. Os marialvas compõem-

se “em oposição a uma “falta” de masculinidade na burguesia, na intelectualidade, na modernidade; e discursam sobre contradições dinâmicas da masculinidade ideal: entre a valentia e o deboche, entre a nobreza e a pulsão dos instintos” (Vale de Almeida, 1997: 43). Com as suas ambivalências, a figura do marialva foi integrada na mitologia do fado, permitindo a absorção das dualidades masculinas e respondendo às ameaças que o fado representava para a ordem da moralidade, a hierarquia de classes e de género, integrando as contradições para as reinvestir numa história de amor onde o domínio do homem poderoso sobre a mulher e o povo é restabelecido como o domínio sobre a sua própria feminilidade e a feminilidade do fado.

Os estereótipos derivados dos protótipos do ideal feminino e masculino construídos pela elite romântica masculina do século XIX atravessaram o século XX e permanecem até hoje na iconografia e representações do fado. (Anexos, Fig.3)

The female fadista might be rendered symbolically (in iconography and gestures, lyrics, and popular discourse) in any of the following ways: as weepy or tearful; as sacrificial, the eternal mother, as Mary; as the victim of male betrayal; as beaten down; as a prostitute or femme fatale with cigarette in hand; as melodramatic. She readily accommodates multiple stereotypical signifiers of the essentialized feminine, including Madonna, whore, and mother (Ellen Gray, 2013: 161).

O fado continua a girar em torno deste eterno feminino, a imagem sensual da *femme fatale* ou da Diva, compensada pela figura da Virgem ou da mãe que as mulheres reproduzem conforme aos modelos que integraram. As fadistas sempre foram agentes centrais do grito lançado pelo fado desde as camadas mais exploradas da sociedade, mas esta agência sempre teve tendência a ser apagada em muitos dos textos e imagens produzidas sobre o fado, fazendo da fadista não o sujeito criativo do fado, mas o seu objecto, o seu tema, o seu instrumento, ao ponto de ser confundida com o próprio fado ou com o seu símbolo, a sua caixa de ressonância: a guitarra. Nos palcos populares e turísticos que tive a oportunidade de observar, a mulher fadista ocupa o centro, mas é muitas vezes submissa à sabedoria, à avaliação e a proteção masculina (dos músicos, dos júris, dos professores, dos mestres de cerimónia e donos das casas de fado). Nas representações e nos discursos, que sejam populares ou académicos, é frequentemente apresentada como o receptáculo do fado mais do que como o seu agente produtivo. O seu corpo é o receptor do mito e o objecto central da performance sobre o qual projectam-se os estereótipos

e os desejos. Esta tendência dominante é contrariada por exceções, figuras a contra-correntes e nuances em termos de atitudes singulares dos homens e das mulheres, mas é por exemplo notável o facto de existirem pouquíssimas mulheres que tocam guitarra portuguesa. Durante as rodagens, para as quais fomos, com pequena equipa, filmar João cantar no meio tradicional, cruzei-me com uma delas, a brasileira Fernanda Maciel, na Tasca do Chico.

### **3.2 O caso da pintura de José Malhoa**

Para ilustrar a primeira normalização a que os fadistas foram submetidos na viragem do século XIX para o século XX, o caso da famosa pintura *O Fado* de José Malhoa (1910), central na iconografia do fado, é eloquente. José Malhoa, depois de ter tentado pintar com modelos profissionais, não ficou satisfeito e, a fim de satisfazer os requisitos do naturalismo, começou a procurar verdadeiros fadistas para posar. Foi introduzido no meio da boémia onde conheceu Amâncio, um fadista criminoso e turbulento, que passava parte do seu tempo preso, e Adelaide da Facada, uma prostituta que devia a sua alcunha a uma cicatriz na face esquerda do rosto, da orelha à boca. Após meses de trabalho durante os quais o pintor fez vários esboços e estudos e fixou os detalhes da sala e dos corpos na tela, a pintura foi exposta e recebida com sucesso. Mas antes de se chegar à versão final, alguns detalhes foram removidos do quadro. Assim numa primeira versão realizada em 1909, um dos seios de Adelaide é desnudo e “verifica-se uma profusão de elementos pintados, nomeadamente nos braços de Adelaide que ostenta várias tatuagens”, (Pombo Nabais, 2021: 35) cujo uma tatuagem representando dois A entrelaçados (os A de Adelaide e Amâncio). Um exame radiográfico promovido pelo laboratório do Instituto Português de Conservação e Restauro em 2002 permitiu perceber que esses pormenores ainda permaneciam na versão de 1910 mas que foram retocados. Várias tatuagens aparecem no raios-x numa camada anterior de pintura, significando que as tatuagens foram primeiro pintadas por José Malhoa na versão final e depois apagadas da composição pictural. Depois desta operação de “limpeza”, apenas permaneceu no corpo de Adelaide, uma pequena tatuagem (as clássicas "cinco feridas de Cristo") no pulso da mão direita (Pombo Nabais, 2021: 11). Na altura, as tatuagens eram uma prática proibida, associada ao mundo prisional e incompatível com o sexo feminino. As prostitutas eram as únicas mulheres que tinham o corpo tatuado. O acto de tatuar-se não era necessariamente um acto de emancipação, pois podia marcar na pele a posse do proxeneta ou do amante, mas representava uma provocação às convenções da feminilidade. O facto do pintor, apesar da procura do naturalismo na representação, ter optado por pintar o lado direito do rosto

da fadista e assim esconder a sua cicatriz, bem como ter-se auto-censurado ou ter sido censurado e ter apagado as tatuagens do corpo feminino, é revelador da pressão social que existe há mais de um século sobre os corpos das fadistas.

### 3.3 Os travestis do teatro de revista e das cegadas

A entrada nos salões da nobreza e da burguesia, por um lado, e o crescimento do consumo cultural pelas classes médias de revistas e musicais incorporando música de fado, por outro, corresponderam à fixação de estereótipos e a uma progressiva higienização das normas de género. Enquanto os códigos de apresentação se tornam mais exigentes com o início da profissionalização nos anos 1910-1920 e a abertura de uma rede de cafés, cervejarias e *dancings* reservadas à uma clientela respeitável, o fado continua a ocupar um lugar cada vez maior no teatro onde é consagrado como tradição nacional. No contexto do teatro de revista, é de notar que até à década de 1930, nos palcos de Lisboa, havia figuras de fadistas travestis, a subversão dos códigos de género funcionando neste caso como uma convenção de género invertida. Maria Vitória aparece por exemplo vestida de homem, na capa do folheto “Fados e Canções” que publicita a celebre revista “O 31” em 1913. Hermínia Silva era também conhecida pelas suas personagens de travesti. “Alegra-nos e encanta-nos (...) a garotada vedeta do Fado cujos personagens interpretados, são notáveis pelo pitoresco que contêm. Os seus travestis desde o ‘faia de Tendinha’ ao provinciano ‘reservista’ têm sido dignos dos melhores elogios para a crítica exigente” (*Guitarra de Portugal*, 10 de Abril de 1939). Os travestis estão também presentes no contexto dos bairros populares, particularmente na fase de desenvolvimento do fado de intervenção revolucionário através da tradição das cegadas.

Os mais velhos falam-nos dos Carnavais antigos, que eram festas de colectividade e de rua, com grande animação. Um componente essencial do Carnaval eram as *cegadas*. Estas consistiam em representações, declamadas e cantadas e, ao que pudemos perceber, com grande cunho de comentário e crítica social e política. A representação da cegada obedecia a normas prefixas, das quais a mais importante era a de que os assuntos fossem versados incluindo três fados, normalmente o Fado Menor, o Fado Bacalhau e o Fado Alexandrino, que obrigam pela sua estrutura musical a diferenciar o tipo de versos utilizados. (Firmino da Costa, Guerreiro, 1985)

Durante as cegadas, os códigos de género podiam ser convencionalmente invertidos. Por exemplo, o catálogo da exposição *Fado vozes e sombras* (1994) contém uma fotografia de Alfredo Marceneiro vestido de mulher. O famoso fadista, oriundo da classe operária, começou a cantar fado na adolescência, em bailes populares. Em 1908 participou a cegada do poeta Henrique Lageosa, inspirada do filme o *Duque de Guise*, onde interpretava o papel da amante do Duque. As cegadas foram proibidas sob o regime de Salazar.

### **3.4 A padronização dos géneros e as vozes silenciadas do fado sob a ditadura**

Lila e João, quando se referem ao modelo de fado em que sentem "*não encaixar*", referem-se ao ritual de fado com o qual cresceram, o modelo herdado do Estado Novo que descrevemos no Capítulo II, e que ainda hoje ocupa o centro das actuações e representações. Esse modelo impôs-se a partir dos anos 1940 e resulta de uma forte padronização dos códigos de géneros. Sob a moral conservadora da ditadura, as letras, os comportamentos entre homens e mulheres, a expressividade corporal, o vestuário tiveram que adaptar-se a regras estritas em termos de binarismo e hierarquia entre sexos, expressão da sexualidade e normas heterossexuais. Com as leis da censura a partir de 1927 e o estabelecimento das casas de fado, o fado “deve dar se si mesmo uma imagem solene, hierática, ritual, reivindicando uma função de corporização nuclear da própria identidade nacional e excluindo por completo qualquer aproximação aos traços de marginalidade que desde sempre lhe foram apontados pelos seus inimigos.” (Nery, 2004 [2012]: 245). Com a ditadura, as personagens travestis desapareceram do palco, a imobilidade e o silêncio começaram a reger os corpos dos fadistas, para quem a convenção de trajes escuros e condignos passa a ser a referência. Os ombros das mulheres são cobertos com um xaile preto e o seu comportamento vigiado, enquanto os homens, com a mão no bolso, gravata e peito para fora, são incentivados a afirmar a sua dignidade masculina. Neste contexto, os paradigmas do fetiche sexualizado da fadista são deslocados, os seus atributos eróticos são recuperados para se fundirem noutra imagem, o ícone da mãe-nação, uma projecção ideológica sobre o feminino para a qual o mito central de Severa é reinterpretado.

The Severa narrative, or the gendered genesis story that gets retold in variation as a foundational myth of the genre of fado, assumes a particular salience in its early twentieth century manifestations, with respect to the forging of a “new” nation during the

beginning of the Estado Novo. In these remappings of Severa's musical biography, woman as mother- nation and woman as illicit siren intertwine. The Severa myth might be understood as a form of what the literary historian Ana Ferreira (2002) has noted as a "nation-sex" construct of "lusosex," or an ambivalently gendered/sexed ideology of woman promulgated in the refoundation of the Portuguese colonial coterminous with the "regeneration" of the nation during the early years of the Estado Novo. This is an ideology of nation intimately bound to a moral reconfiguration of the place of woman and the family unit, an ideology that upheld stringent moralizing discourses celebrating women's role as "bearers" of nation and of empire vis-à-vis their supposed centrality as wives and mothers, relegating them to the domestic sphere (Ellen Gray, 2013: 164).

Este eterno feminino materno da nação lusófona acabou por ser encarnado no período pós-guerra na figura de Amália Rodrigues. Ainda hoje, nas tascas e casas de fado, nas escolas amadoras e grupos recreativos de bairro, nos palcos e na paisagem audiovisual, este modelo domina, um modelo segundo o qual mulheres e homens devem vestir-se de acordo com uma forte diferenciação sexual e permanecer no seu lugar, respondendo a normas rígidas de feminilidade e masculinidade baseadas no princípio da heterossexualidade. Este modelo permanece activo, quase amnésico em relação às práticas remotas do fado, reprimindo qualquer tipo de narrativas não heteronormativas e fechado à livre expressão de identidades de género ou orientação sexual alternativa à norma, seja através do corpo ou através das palavras, seja no palco ou na audiência.

No entanto, o que João e Lila querem partilhar com o público é que, apesar da rigidez e controlo que ainda existe em torno destas normas, o fado nunca deixou de ser um lugar criativo de expressão e subversão em termos de género. Contra a ideia de uma revolução *queer* actual que criticaria um património obsoleto, procuram revelar uma nova abordagem deste património em que se reflete a permanência, subtilmente assumida ou mais subterrânea, de identidades *queer* ao longo da história do fado. Neste sentido, as Fado Bicha não pretendem inventar um novo tipo de fado, que seria estritamente moderno, em ruptura com o património tradicional. Pelo contrário, procuram recompor os laços com esse património coletivo complexo, reconciliar-se com um ritual nacional saturado de afectos contraditórios. Operam essa reconciliação explorando as possibilidades de uma arqueologia *queer* do fado, em que camadas escondidas de

significação possam ressurgir. Essa postura situa-se a contra corrente das polémicas que se baseiam numa oposição dicotómica entre presente e passado, tradição e modernidade, entre o que seria o “fado tradicional” por um lado e o “fado bicha” por outro. As Fado Bicha, longe de as desprezar, abraçam a história e a tradição do fado, celebrando a interpretação dos poemas do passado como viva, actual e aberta:

*Nós, não somos as primeiras bichas do fado. Não somos. As pessoas LGBTI fazem parte da história do fado, muito mais do que nós sabemos ou poderemos algum dia saber. A opressão e a violência, a auto-censura que nós sentimos e sofremos historicamente também chega à arte e aos artistas e o fado não é excepção. Aliás o fado é um exemplo clássico. As nossas histórias estão escondidas no fado, nas histórias, nas canções, nas pessoas que as cantaram, nas pessoas que as tocaram e nas pessoas que as escreveram e se às vezes é preciso escavar bem fundo, outras vezes nem tanto.*

Durante os concertos, Lila lembra que, antes e durante o período salazarista, numerosos artistas LGBT participaram da história do fado. Atrás da sua aparente conformidade e obediência ao regime conservador, o fado criado nos anos 1940 – 1970 é na realidade, através da força das suas poesias e dos seus intérpretes feito de contradições, de complexidades e subtis apelos à resistência e à tolerância. A poesia de Antonio Botto, por exemplo, primeiro intelectual em Portugal a reivindicar nos anos 1920 a sua orientação sexual e a poesia de outros escritores como a de José Régio ou David Mourão-Ferreira, impregnada de ambiguidades na expressão da sexualidade, conhecidas pela abertura que manifestaram para os temas do género têm uma relação próxima com o fado. Assim, bem antes de Lila e João nascer, vozes *queer*, que na altura não se denominavam assim, subterraneamente alimentaram o fado, vozes às quais em particular Amália Rodrigues deu existência, conseguindo fazê-las chegar ao grande público, mesmo no contexto repressivo do Salazarismo. Essa presença passou nomeadamente pela colaboração com poetas cujos versos foram adaptados em canções. A ligação entre a poesia de Pedro Homem de Mello e o fado é exemplar nesse sentido. Amália Rodrigues, entre outros intérpretes, imortalizou, por exemplo, alguns dos seus poemas, como os célebres *Povo que lavas no rio*, *O rapaz da camisola verde*, *Havemos de ir a Viana* e *Fria Claridade*, que hoje constituem verdadeiros clássicos do género. Os fados *O rapaz da camisola verde* em parte amputado pela censura, ou *Fria Claridade*

adaptado do poema *Naufrágio* (1940), duas canções que Lila canta, são exemplos de letras homoeróticas em que se expressa toda a solidão e o sofrimento dos desejos reprimidos.

*Fria Claridade*, 1951, poema de Pedro Homem de Mello interpretado por Amália Rodrigues.

*No meio da claridade  
Daquele tão triste dia  
Grande, grande era a cidade  
E ninguém me conhecia*

*Então passaram por mim  
Dois olhos lindos, depois  
Julguei sonhar; vendo enfim  
Dois olhos, como há só dois  
Em todos os meus sentidos  
Tive presságios de Deus  
E aqueles olhos tão lindos  
Afastaram-se dos meus*

*Acordei, a claridade  
Fez-se maior e mais fria  
Grande, grande era a cidade  
E ninguém me conhecia*

Outro escritor assumidamente homossexual cujo a obra é central na história do fado é José Carlos Ary dos Santos. O primeiro poema dele a ser interpretado através do fado, *Desespero*, foi gravado em 1968, pelo fadista José Manuel Osório, no seu primeiro disco, que incluía, entre outros, um poema de António Botto. O artista foi impedido de cantar pela PIDE em 1970 e o seu disco proibido. José Manuel Osório, fadista consagrado e investigador, assumiu sua homossexualidade mais tarde, nos anos 1970. Membro do Partido Comunista, assim como Ary dos Santos, foi umas das primeiras pessoas em Portugal a ser diagnosticada com AIDS nos anos 1980. Militante, o fadista foi um dos rostos mais mediático da luta contra a AIDS e as discriminações que associavam a doença à homossexualidade. Lutou 27 anos contra o vírus. No ano da sua morte em 2011, era considerado o mais antigo português portador do VIH.

*Desespero*, 1967, poema de Ary dos Santos interpretado por Manuel José Osório.

*Não eram meus os olhos que te olharam  
Nem este corpo exausto que despi  
Nem os lábios sedentos que poisaram  
No mais secreto do que existe em ti.*

*Não eram meus os dedos que tocaram  
Tua falsa beleza, em que não vi*

*Mais que os vícios que um dia me geraram  
E me perseguem desde que nasci.  
Não fui eu que te quis. E não sou eu  
Que hoje te aspiro e embaló e gemo e canto,  
Possesso desta raiva que me deu*

*A grande solidão que de ti espero.  
A voz com que te chamo é o desencanto  
E o cimento que te dou, o desespero.*

### 3.5 O pós 25 de Abril

Mesmo que censuradas, as expressões dos conflitos e das ambiguidades entre géneros, dos desejos e dos sofrimentos das pessoas *queer*, sempre estiveram presentes subliminarmente no fado, quer seja através da voz oficial da Amália Rodrigues, injustamente acusada de elitismo por uns e de fascismo por outros, quer seja através das interpretações populares amadoras que nunca pararam de cantar essas ambiguidades, dentro das narrativas e dos silêncios, entre os movimentos e as palavras comuns da heteronormatividade e do machismo. É compreensível que Amália Rodrigues, que soube, apesar das pressões e acusações das quais foi alvo, encontrar um lugar público activo para afirmar-se acima das ideologias, enquanto mulher, fazendo subtilmente existir a força política de vozes dissidentes durante a ditadura, se tenha transformada a partir dos anos 80, num ícone *Gay*, numa sociedade que, apesar de viver uma revolução, não estava ainda aberta em acolher nesse movimento de libertação “os homossexuais e as putas”, como o formulou o General Galvão de Melo. António Variações será, nos passos do seu ídolo Amália, a primeira figura de expressão *queer* no palco do fado pós 25 de Abril. Interpretando, em 1982, *Povo que lavas no rio* na televisão, é o primeiro artista a quebrar radicalmente com os códigos musicais e heteronormativos da interpretação da “canção nacional”.

Variações as a transformation of *fadista* exposes a relation between the affective resonances of the genre, the gendered labor and marked sexuality of its female performers, and the artist’s queer masculinity, locating him within a fado history of risk-laden non-normative embodiments. (...) The fado is remade on this release with a disregard for conventional instrumentation and arrangement, while the choice of song and Variações’s vocal styling invoke the repertoires and techniques of the genre’s female performers. Moreover, through a transgressive embodiment of the female fadista in its

differing affective forms, he makes a queer claim on Portuguese cultural practices sedimented as national heritage. (...) Beyond how the 1980s might sound, *Variações* serves as an example of how queer Portuguese expressions might live and love, how non normative bodies and desires may also lay claim to fado not only as national mythology but as affective and constitutive social practice (Da Silva, 2018: 125-144).

Após Antonio *Variações*, durante os anos 1990 e até hoje, as expressões das identidades de género não normativas no fado permaneceram pontuais, podendo ser subliminais ou mais explícitas, mas nunca se reivindicando explicitamente como expressão musical *Queer*. Mísia trouxe por exemplo sua identidade vocal pessoal, misturando o fado com influências várias, e uma estética corporal que podia inspirar-se no burlesco, jogando ou exagerando os códigos do visual da fadista. Para Lila, Paulo Bragança é um fadista que se destaca como outra referência: “*nunca tendo feito propriamente uma reclamação queer, nem da sua pessoa nem da sua arte, tinha uma estética relativamente queer*”, de facto, “*era lido como homem, cantava com cabelos compridos, com vestes e descalço. Trazia uma estética muito diferente da estética clássica do homem que canta fado, com a mão no bolso, o lenço e de fato.*” Em 2016, a fadista Gisela João escolheu para o videoclipe da sua interpretação do fado tradicional *Fado Vianinha* com o poema de David Mourão Ferreira *Labirinto ou não foi nada*, fazer actuar Fernando Santos na sua personagem de Drag Queen, Deborah Kristall. Por fim, nos últimos anos, o fadista alentejano Gonçalo Salgueiro, originário de Montemor-o-Novo, católico praticante, e cuja carreira é enraizada num respeito da tradição do fado, em toda sua dimensão sagrada, experimentou com sempre mais liberdade deixar a sua identidade feminina expressar-se no palco, vestindo-se por exemplo de fato cor de rosa, para uma das suas participações no clássico programa de televisão “Em casa d'Amália” (Junho 2022) onde cantou *Avé Maria* e *Pai Nosso* de Frei Hermano da Câmara, acompanhado por fadistas consagrados, como Pedro de Castro, dono da Mesa dos Frades (Lisboa), fadista muito apegado as normas tradicionais. A interpretação desses dois fados de vertente conservadora e religiosa, numa plateia de televisão decorada de azulejos e ocupada unicamente por homens incluindo um padre, sem que as escolhas de expressão explicitamente *queer* do cantor sejam encaradas como algo especial e sem que provoquem nenhum tipo de comentários é uma performance notável que indica que a proposta das Fado Bicha entra hoje em dia em ecos nem necessariamente concordantes com a de outros jovens artistas *queer*.

## CONCLUSÃO

A redacção deste relatório permitiu considerar o material filmado e as temáticas do documentário à luz de um conjunto de leituras sobre os temas do género e do fado que se revelaram cruciais para uma melhor compreensão das performances e escolhas das Fado Bicha e para colocar o trabalho que desenvolvem na perspectiva dos contextos teóricos, históricos, culturais e pessoais dos quais é inseparável. Graças a este tempo de leitura e escrita, graças à exigência que implica o quadro académico, e às questões levantadas pela abordagem antropológica sobre as situações filmadas, as falas gravadas, a relação construída com a câmara, pude, por um lado, adquirir novos conhecimentos e, por outro, ganhar uma certa distância com as imagens que filmei. Este distanciamento é uma etapa necessária para retomar a montagem, modificar certas escolhas e chegar à versão final do filme.

O Capítulo I enquadrou as apostas artísticas de Lila e João na esteira dos debates teóricos que alimentaram o feminismo, fundamentaram os estudos Gay e lésbicos e, mais tarde, viram emergir os estudos de género e os estudos *Queer*, um campo de investigação académica que ganhou visibilidade em Portugal desde os anos 2000, no qual a participação das Fado Bicha, como activistas LGBTQI, é activamente solicitada e com cujo léxico se identificam. Mesmo que não exaustivo e sintetizado, esse enquadramento mostra como as intervenções das Fado Bicha são hoje representativas do movimento de interligações entre arte, activismo e ciências sociais através do qual a democratização do debate sobre género em Portugal está a ser favorecida e promovida. Os seus concertos e discursos, dirigidos a um público cada vez mais diversificado, situam-se, ao nível da canção de intervenção e desde o ângulo específico do fado, no ponto de convergência entre as questões de identidade de género, performance e performatividade da linguagem, tais como foram cruzadas e problematizadas nos anos 1990 por Judith Butler. Mesmo que difusa ou indirecta, a crescente influência dos estudos de género nas universidades de Lisboa, na altura em que Lila e João atingiram a idade adulta e descobriram o activismo, foi provavelmente um factor que possibilitou o aparecimento de um projecto como as Fado Bicha. Depois de delinear a evolução das reflexões sobre o género e a emergência do conceito *Queer*, o Capítulo I apresenta o estado da arte relativamente ao fado. É de salientar aqui que existe uma lacuna em termos de produção académica em torno deste ritual culturalmente tão importante. Sendo um palco privilegiado de simbolismo, no qual a identidade de Portugal, as histórias e as dores dos portugueses foram projectadas, o fado tem sido sobrecarregado com tensões

ideológicas, conflitos de classe e, sobretudo, afectos. É um terreno tão sensível e cristalizador em termos de identidade que foi permanentemente apropriado e instrumentalizado, reprimido ou rejeitado. Por causa deste fenómeno de rejeição, constata-se que as investigações sobre fado são poucas e que, neste contexto, as ocorrências de estudos transversais ao fado e o género se contam pelos dedos da mão. Hoje, as Fado Bicha vêm ocupar e interrogar este campo quase cego da reflexão coletiva, por isso mesmo provocam o incómodo e merecem toda a nossa atenção.

Nos Capítulos II e III, dediquei-me ao exercício antropológico de elaborar uma descrição detalhada do projeto Fado Bicha, das pessoas que filmei, das suas falas e percursos de vida. Juntar as informações necessárias à descrição do conceito e dos contextos de actuação, da génese do projeto, das razões que estão na origem da escolha do nome, obrigou-me a considerar com rigor o conjunto do material filmado e a realizar transcrições de entrevistas e conversas filmadas. Esse mesmo requisito descritivo acompanhou o relato de duas performances, com uma abordagem detalhada da encenação dos corpos e das falas, do público presente, assim como do repertório dos fados cantados, podendo comparar essas performances com os códigos de interpretação e o modelo de actuação clássicos, já estudados nas ciências sociais (Costa Firmino & Guerreiro, 1984; Nery, 2004; Lila Ellen Gray, 2013). Foi também a partir das gravações e das várias lembranças e histórias que surgiram frente à câmara que pude compreender melhor os contextos familiares e as trajetórias pessoais de Lila e João, cujas experiências são representativas das problemáticas que as pessoas LGBTQI da sua geração e classe social enfrentaram e continuam a enfrentar. O exercício da descrição escrita ofereceu-me a oportunidade de me interessar particularmente pela linguagem, transcrevendo o esforço constante, as experiências e dificuldades que João e Lila encontram para se identificarem em termos de género perante os outros, mantendo ao mesmo tempo uma relação de exploração e uma verdadeira paixão literária pela língua e poesia portuguesas. Ao ouvir a sua forma de existir através das palavras e da gramática, para o seu modo de interagir no discurso, e olhando retrospectivamente para a minha própria forma de interagir e fazer perguntas, apercebi-me de como é complexo, como pessoas *queer*, ter de lidar com as categorias da linguagem e a injunção social para se definir de acordo com as representações binárias de sexo e género. O tempo passado a ver e escutar atentamente, envolvido no trabalho de descrição, foi precioso e contrariou a tendência, ao editar um filme, de favorecer sequências ou falas que achamos relevantes à partida, em detrimento de outras conversas ou situações julgadas anedóticas. Essa

relação subjectiva com o que é anedótico ou interessante, induzida pela postura de quem observa, escuta ou se recusa a escutar, fez-me explorar certos preconceitos de género ancorados em mim e permitiu-me explorar os limites das categorias que me condicionam. Finalmente, as questões levantadas pelas performances, levaram-me, no Capítulo IV, a abrir pistas de reflexão para olhar a história, mitologia e formas de representação do fado a partir da perspectiva da sexualidade e do género, uma perspectiva explorada nos textos de José Machado Pais (1985), Miguel Vale de Almeida (1997) ou Lila Ellen Gray (2013). Questionar o fado através da janela analítica do género pode abranger numerosos ângulos de problematização. Podemos ter em conta as diferentes camadas históricas, as construções mitológicas e a evolução dos estereótipos, as dimensões contraditórias da percepção da feminilidade e masculinidade nos imaginários do fado ao longo das décadas, os sucessivos fenómenos de apropriação, censura ou subversão dos padrões, todos estes critérios entrando em diálogo com as representações actuais e códigos performativos, as narrativas das canções e os papéis e hierarquias de género tal como se actualizam nos diferentes palcos contemporâneos onde o fado se performa.

O Capítulo IV apresenta alguns dos possíveis eixos de reflexão transversal entre fado, sexualidade e género. Propõe voltar aos laços originais do fado com danças afro-brasileiras consideradas indecentes, questionar a sua posterior integração e estreita convivência com o contexto urbano da prostituição, um meio que podia ser, como atestam os textos de Tinop (1903), pouco convencional em termos da expressão da feminilidade. O último capítulo mostra que também seria interessante analisar a complexa relação da figura do fadista e o seu canto com o conceito de masculinidade hegemónica. Desde a segunda metade do século XIX, o erotismo e a representação do género, a masculinidade, por um lado, e a fetichização do feminino ao serviço dos ideais patriarcais, por outro, têm estado no centro dos vários processos de hostilização, apropriação e branqueamento a que o fado tem sido sujeito. Mas também podemos ver que, apesar deste forte domínio das normas e da censura, as expressões *queer*, as subversões e as ambivalências nunca deixaram de existir, mesmo que clandestinamente, no fado, como um dos seus aspectos irredutíveis.

João, para falar da sua relação com o fado usa um novo verbo em português, o verbo “abichanar”, que se assimila ao conceito “*Queering*” em inglês. Podemos interpretar esse verbo como um método criativo para procurar na interpretação do fado sinais e sentidos, elementos

escondidos, camadas de memória em eco com expressões contemporâneas, onde as normas de género, as sexualidades, a masculinidade e feminilidade podem ser questionadas. João e Lila, ocupando o património e a mitologia colectiva, partilham com o público essa audaciosa liberdade de “abichanar o fado”. Não se trata apenas de reconectar o fado com expressões corporais e temáticas ligadas à sexualidade, de dar espaço, nos gestos e nas letras às vivências LGBTQI, mas também de desestabilizar fronteiras sócio-económicas, (entre o “bom gosto” e o “mau gosto”, o centro e o subúrbio, o erudito e o popular) e de experimentar com sonoridades e ritmos que reflectam as possibilidades de subverter as regras dentro da própria música.

## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Ana Nunes de, 1986, “As mulheres e as ciências sociais: os sujeitos e os objectos de investigação”, in *Análise Social*, vol. XXII, nº 94, pp. 979-985.

ALMEIDA, Fialho D’, 1921, (Póstumo), “Em Alvito, o castelo” in *Estâncias D’Arte e de Saudade*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.

AMÂNCIO, Lúcia, OLIVEIRA, João Manuel, 2014, “Ambivalências e desenvolvimentos dos estudos de género em Portugal” in *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, pp. 23-42. Disponível em <http://hdl.handle.net/10071/8956>.

AUSTIN, John, 1955, *How to do things with words*, reed. 1962, Cambridge, Mass, Harvard University Press.

BEAUVOIR, Simone de, 1949, *Le deuxième sexe I*, Paris, reed. 1976, Gallimard, Folio essais.

BRAGA, Theophilo, 1867, *História da poesia popular portuguesa*, Porto, Typographia Lusitana.

BUTLER Judith, 1990, *Trouble dans le Genre*, édition française 2005, Paris, Éditions La Découverte Poche.

BUTLER Judith, 1993, *Ces corps qui comptent: De la matérialité et des limites discursives du sexe*, édition française 2018, Paris, Éditions Amsterdam.

BRITO, Joaquim Pais de, 1983, “O Fado: Um Canto na Cidade”, in *Etnologia*, nº1, pp. 149-184.

BRITO, Joaquim Pais de, (dir.), 1994, *Fado: Vozes e Sombras*, Catálogo da Exposição, Lisboa, Lisboa 94/Electa.

CARVALHO, Pinto de (Tinop), 1903, *História do Fado*, Lisboa, reed. 1910, Livraria Moderna Editora, Lisboa.

CARVALHO Ruben De, 1999, *Um Século de Fado*, Amadora, Ediclube.

COSTA António Firmino da, GUERREIRO Maria das Dores, 1984, *O Trágico e o Contraste, O Fado no bairro de Alfama*, Portugal de Perto.

Disponível em <https://books.openedition.org/etnograficapress/1607>.

CRENSHAW, Kimberlé, 1989, “Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics”, *The University of Chicago Legal Forum*, nº140, pp. 139-167. Disponível em <https://philarchive.org/rec/CREDTI>.

CRENSHAW, Kimberlé, 2002, “Background Paper for the Expert Meeting on Gender-Related Aspects of Race Discrimination” (trad.) in *Estudos Feministas*, ano 10, 2º semestre, pp. 171-188.

- DANTAS, Júlio, 1901, *A Severa*, reed. 1973, Porto Editora.
- EHRlich, Susan; MEYERHOFF, Miriam; HOLMES, Janet, 2003, *The Handbook of Language, Gender, and Sexuality*, reed. 2014, Oxford, John Wiley & Sons.
- FRANCO, Alberto, 2019, *As Guerras do Fado*, Lisboa, Guerra e Paz.
- GRAY, Lila Ellen, 2013, *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*, Durham, Duke University Press.
- JACOSE, Annamarie, 1996, *Queer Theory - An Introduction*, New York, New York University Press.
- LAURETIS, Teresa De, 1991, “Queer theory, lesbian and gays sexualities, an introduction” in *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, EU, nº2, pp. iii-xviii.
- MACHADO PAIS, José, 1985, *A Prostituição e a Lisboa Boémia do Séc. XIX aos Inícios do Séc. XX*, Lisboa, Editorial Querco.
- MERK, Mandy; SEGAL, Naomi; WRIGHT, Elizabeth, 1998 (dir.), *Coming Out of Feminism?*, Oxford, Blackwell.
- MOITA, Luís, 1936, *O Fado, Canção de Vencidos*, Lisboa, Reed. 2016, prefácio de Rui Vieira Nery, A bela e o Monstro, Rapsódia Final, Museu do Fado.
- NERY, Rui Vieira, 2004, *Para uma História do Fado*, Lisboa, reed. 2012, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- OAKLEY, Ann, 1972, *Sex, Gender and Society*, Aldershot, reed. 1985, Gower Publishing.
- ORTIGÃO, Ramalho, 1878, *As Farpas*, Volume 7, Lisboa, Companhia Nacional Editora.
- ORTNER, Sherry, 1972, “Is female to male as culture is to nature”, trad. 2007, “Le féminin est-il au masculin ce que la nature est à la culture ?” in *Genre, mouvements populaires urbains et environnement*, Genève: Graduate Institute Publications, 2007. Disponível em <http://books.openedition.org/iheid/5797>
- OSÓRIO, António, 1974, *A Mitologia Fadista*, Lisboa, Reed. 2016, prefácio de Rui Vieira Nery, A bela e o Monstro, Rapsódia Final, Museu do Fado.
- PEPE, Paulo Pires, 2013, “Queer Interventions in Amália Rodrigues and António Variações”, in *Estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades*, nº2, pp. 1-11.
- PERRY, Véronique, 2006, “Catégories du genre linguistique et performativité” in *Éla. Études de linguistique appliquée*, 2006/2 nº142, pp. 201-214.

- PIMENTEL, Alberto, 1904, *A Triste Canção do Sul*, Lisboa, reed. 2016, prefácio de Rui Vieira Nery, A bela e o Monstro, Rapsódia Final, Museu do Fado.
- POMBO NABAIS, Catarina, 2021, “Le tatouage entre la science et l’art” in *Sigila, revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret*, nº47, Printemps-été 2021, pp. 147-158.
- REITER, Rayna R, 1975, *Toward an Anthropology of Women*, New York/London, Monthly Review Press.
- RIBEIRO FORTES, José Maciel, 1926, *O Fado, ensaio sobre um problema etnográfico-folclórico*, Lisboa, Reed. 2016, prefácio de Rui Vieira Nery, A bela e o Monstro, Rapsódia Final, Museu do Fado.
- RUBIN, Gayle, 1975, “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”, in *Toward an Anthropology of Women*, trad. 1998, “L’économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre”, in *Les cahiers du CEDREF*, nº7, pp. 3-81. Disponível em <http://journals.openedition.org/cedref/171>
- RUBIN, Gayle, 1984, “Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality”, in *Culture, society and Sexuality: a reader*, London, Routledge, 1ª edição, 2006, pp. 143-174.
- SALIH Sara, 2002, *Judith Butler e a Teoria Queer*, São Paulo, Autêntica.
- SANTOS, Ana Cristina, 2018, “Luta LGBT em Portugal, duas décadas de histórias, memórias e resistências” in *Revista TransVersos*, nº14, dez. 2018. pp. 36-51. Disponível em <http://hdl.handle.net/10316/84356>.
- SARDINHA, José Alberto, 2010, *A Origem do Fado*, Vila Verde, Tradisom.
- SCOTT, Joan W, 1986, “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”, in *The American Historical Review*, volume 91, Nº 5, pp. 1053-1075.
- SEDGWICK, Eve, 1994, *Tendencies*, London, Routledge.
- SILVA Daniel da, 2018, “Unbearable Fadistas: António Variações and Fado as QueerPraxis”. Disponível em [www.academia.edu/36784796/](http://www.academia.edu/36784796/)
- SOUSA, Avelino De, 1912, *O Fado e os seus censores*, Lisboa, Reed. 2016, prefácio de Rui Vieira Nery, A bela e o Monstro, Rapsódia Final, Museu do Fado.
- TINHORÃO, José Ramos, 1994, *Fado: Dança do Brasil, Cantar de Lisboa*, Lisboa, Edições Caminho.

VALE DE ALMEIDA, Miguel, 1995, *Senhores de si, uma interpretação antropológica da masculinidade*, Lisboa, Etnográfica Books. Disponível em <https://orcid.org/0000-0001-9879-0677>

VALE DE ALMEIDA, Miguel, 1997, “Marialvismo, Fado, Touros e Saudade como discursos da masculinidade, da hierarquia social e da identidade nacional”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, N° 37 1-2, pp. 41-65.

VALE DE ALMEIDA, Miguel, 2004, “A teoria Queer e a contestação da categoria de Género” in Cascais, António Fernando (dir.), *Indisciplinar a teoria: Estudos Gays, Lésbicos e Queer*, Lisboa, Fenda Edições, pp. 91-98.

VALE DE ALMEIDA, Miguel, 2010, entrevista “Sobre Masculinidades, activismo e estudos pós-coloniais: entrevista com o antropólogo Miguel Vale de Almeida” in *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n°2, pp. 249-256, jul./dez. 2010.

WEEKS, Jeffrey, 2000, “The Challenge of Lesbian and Gay Studies” in *Lesbian and Gay Studies, an introductory interdisciplinary approach*, London, Sage Publications.

WITTIG, Monique, 1980, “La pensée Straight”, in *Questions Féministes*, n°7, pp. 45-53. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/40619186>

### Artigos de imprensa

NERY, Rui Vieira, “Fado Maior e Menor”, *Jornal das Letras*, 2 de Agosto 2010. Disponível em <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/musica/2010-08-02-rui-vieira-ner-y-fado-maior-e-menorf568820/>

PAES, Rui, “Não havia forma de existirmos plenamente no fado sem embatendo de frente com alguns dos seus alicerces mais sólidos”, *Rimas e Batidas*, 15 de Junho 2022. Disponível em <https://www.rimasebatidas.pt/fado-bicha-nao-havia-forma-de-existirmos-plenamente-no-fado-sem-ser-embatendo-de-frente-com-alguns-dos-seus-alicerces-mais-solidos/>

PALMA RODRIGUES, Sofia Da; SANTOS, Pedro, “Tudo isto existe, tudo isto é bicha, tudo isto é fado”, *Diário de Notícias*, 19 de Maio 2018. Disponível em <https://www.dn.pt/artes/tudo-isto-existe-tudo-isto-e-bicha-tudo-isto-e-fado-9356002.html>

SARDINHA, José Alberto, “Polémica: As origens do Fado, Triste Fado,” in *Jornal das Letras*, 10 de Agosto 2010, disponível em <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/musica/2010-08-21-polemica-as-origens-do-fadof568819>

SILVA, Ana Patricia, “Fado Bicha: Confrontar e derrubar o silêncio é a única forma possível de existirmos e fazer ativismo”, *Setenta e Quatro*, 9 de outubro de 2022. Disponível em <https://setentaequatro.pt/entrevista/fado-bicha-confrontar-e-derrubar-o-silencio-e-unica-forma-possivel-de-existirmos-e-fazer>

## ANEXOS



Fig 1. The charmed circle, Gayle Rubin, 1984.

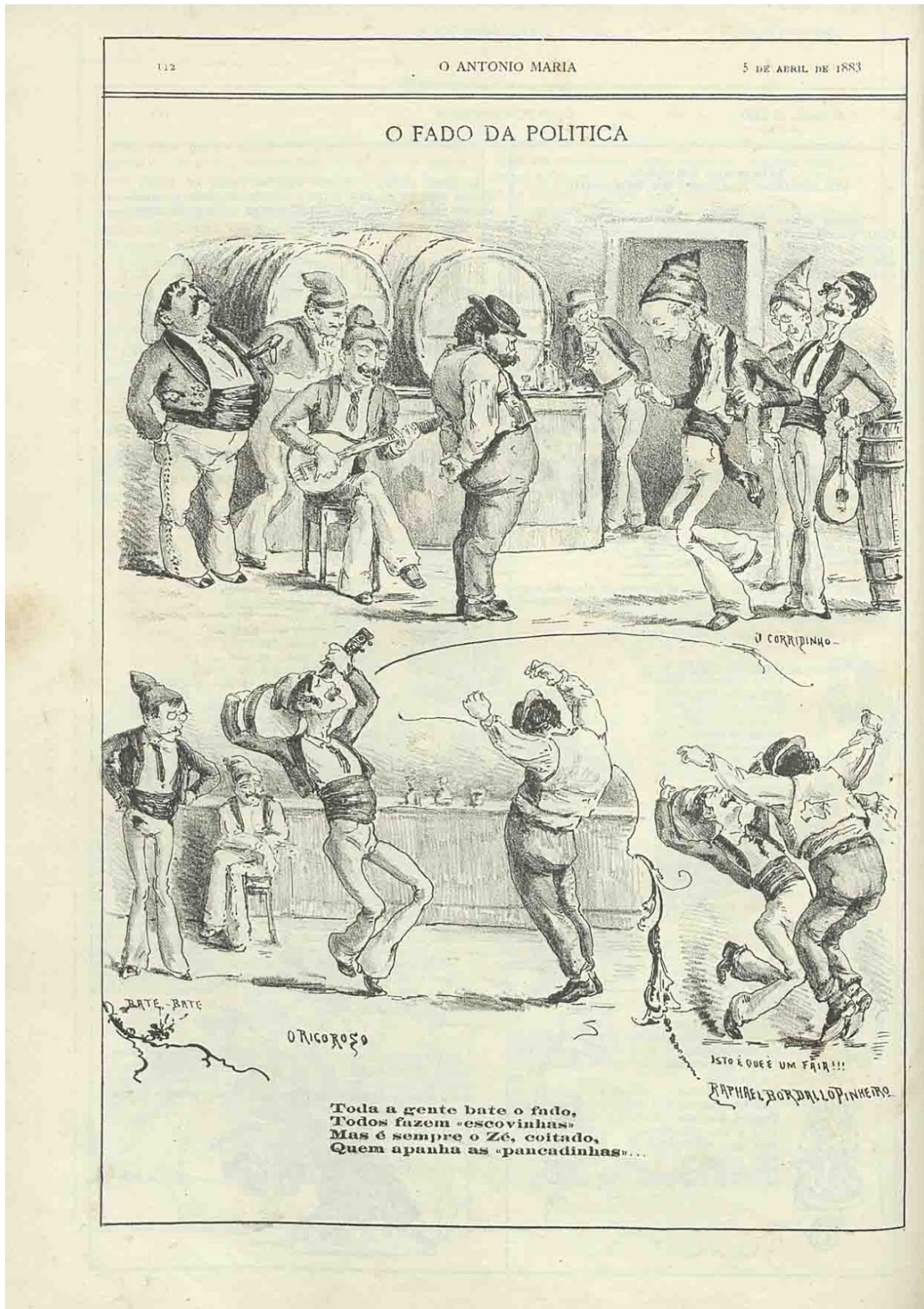


Fig 2. "O fado da política", Bordalo Pinheiro, 1883, jornal *O António Maria*



Fig. 3 “Fado Vadio”, arte urbana, Lisboa, escadas de São Cristóvão, Hugo Makarov, Mário Belém, Nuno Saraiva, Pedro Soares Neves, UAT, Vanessa Teodoro. Fotografia de Daniel Vilas Boas, 2017.



Fig 4. O fado, José Malhoa, 1910



Fotografia 1 – Fado Bicha, Chapitô, Lisboa, Maio 2020



Fotografia 2 – Fado Bicha, Convento de Santarém, Abril 2022



Fotografia 3 – João, conversa com a câmara frente ao espelho, desmaquilagem, Maio 2022



Fotografia 4 – Lila, conversa com a câmara frente ao espelho, maquilhagem, Novembro 2021