

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS,
LITERÁRIOS E MIDIÁTICOS
LINHA DE PESQUISA ESTUDOS LITERÁRIOS E MIDIÁTICOS**

Ana Luiza Martins

**ELEMENTOS DA ESTÉTICA *QUEER* NA
CANÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Santa Cruz do Sul - RS
2023

Ana Luiza Martins

**ELEMENTOS DA ESTÉTICA *QUEER* NA CANÇÃO BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA**

Tese submetida à Banca examinadora como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras, Linha de Pesquisa em Estudos Literários e Midiáticos, da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

Santa Cruz do Sul - RS
2023

CIP - Catalogação na Publicação

Martins, Ana Luiza

Elementos da estética queer na canção brasileira contemporânea
/ Ana Luiza Martins. – 2023.

211 f. : il. ; 29 cm.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Santa Cruz do
Sul, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Rafael Eisinger Guimarães.

1. canção popular brasileira urbana. 2. perspectiva queer. 3.
Linker. 4. Linn da Quebrada. 5. Majur. I. Guimarães, Rafael
Eisinger . II. Título.

Ana Luiza Martins

**ELEMENTOS DA ESTÉTICA *QUEER* NA CANÇÃO BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA**

Tese submetida à Banca do Programa de Pós-Graduação em Letras, Linha de Pesquisa em Estudos Literários e Midiáticos, da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

Dr. Rafael Eisinger Guimarães
Professor Orientador – UNISC

Dr. Leonardo Davino de Oliveira
Professor Examinador – UERJ

Dr. Anselmo Peres Alós
Professor Examinador – UFSM

Dra. Ângela Cogo Fronckowiak
Professora Examinadora – UNISC

Dra. Ângela Cristina Trevisan Felippi
Professora examinadora – UNISC

Dra. Rosane Maria Cardoso
Professora examinadora – UNISC

Santa Cruz do Sul - RS
2023

A todas, todos e todes que cantam suas existências com coragem.

Ao Norberto e ao João Arthur.

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa não teria se realizado sem a existência de políticas públicas de incentivo à educação superior, as quais foram fundamentais para minha formação desde a graduação, passando pelo mestrado e o doutorado em Letras e pelas quais sou muito grata ao CNPQ e à CAPES.

Igualmente, esse trabalho não seria desenvolvido sem o apoio do grupo docente do PPGL – UNISC, muitos dos quais considero, mais do que professores, grandes amigos. Agradeço especialmente ao Rafael Guimarães, meu orientador, que aceitou a empreitada e abraçou o estudo da canção, tornou-se incentivador e parceiro, ofereceu apoio e teve compreensão nos momentos mais tortuosos.

Agradeço infinitamente o apoio de tantos colegas/amigos dessa caminhada acadêmica, os quais representarei nos nomes das mais incansáveis Luana Ciecelski, Rosiana Kist, Sabine Martins e Luana Pranke. Impossível não mencionar a gratidão por todo o impulso inicial e pela parceria leve e alegre com meu querido Rodrigo Bartz (*in memoriam*).

Agradeço muitíssimo ao auxílio prestado por Ângela Karl, amiga que há tantas décadas me inspira e apoia, pelo seu empenho em me ajudar a ouvir a partir de toda sua capacidade técnica e sensibilidade.

Outros queridos amigos também foram fundamentais no incentivo e imprescindíveis no amparo durante esse processo, dentre os quais menciono Caki Deufel e Léo Góes, e Josiane Lucas, Betina Junkherr e Jamila Abdallah, como representantes de tantas parcerias e de trocas afetuosas.

Aos meus queridos Norberto Perkoski e Vera Aguiar, agradeço por nunca deixarem de acompanhar minha caminhada.

Agradeço ao incentivo e apoio incondicionais de meu pai, Luiz Martins, ao suporte oferecidos por minha família, especialmente minha mãe, Lore Braga, e minha tia, Lourdes Braga; às vibrações de incentivo recebidas de meus irmãos Bruno, Lucas, João Vítor e Ana Clara, e de minhas cunhadas Bruna e Larissa.

À minha amada companheira Carla, agradeço pelo incentivo, pelo apoio e por cuidar da gente e do João enquanto eu só pude cuidar da tese.

Ao João Arthur, meu filho amado, agradeço por ser o motivo de tudo.

RESUMO

Esta tese identifica elementos caracterizadores de uma estética *queer* na canção popular brasileira urbana contemporânea. Para isso, investigamos de que maneiras e a partir de quais elementos as performances cancionais realizam fissuras no sistema heteronormativo. Na última década, viu-se eclodir uma profusão de artistas que, em diferentes níveis de adesão ao *mainstream*, manifestam expressões de gênero e sexualidade dissidentes. No intuito de identificar elementos estéticos nesse cancionário, selecionamos as canções dos álbuns *Remonta*, de Liniker (2016), *Pajubá*, de Linn da Quebrada (2017) e *Ojunifé*, de Majur (2021). A leitura interpretativa das canções, ainda que no âmbito da Teoria Literária, mais especificamente, na linha de pesquisa Estudos Literários e Midiáticos, requer um aparato teórico transdisciplinar, que considere sua natureza híbrida e multissemiótica. Para tanto, valemo-nos de estudos como os de Luiz Tatit (2002; 2004) e Regina Machado (2011), sobretudo no que diz respeito aos recursos de expressão vocal. Ainda, visando uma leitura ampliada, a partir do conceito de performance, são fundamentais as proposições de Paul Zumthor (2005; 2010), Ruth Finnegan (2008) e Heloísa de Araújo Valente (1999; 2007) que consideram também a expressão do corpo e do contexto artístico, alargando o espectro significativo da canção. A essa abordagem, associamos os estudos vinculados à perspectiva *queer*, partindo da compreensão de seu surgimento em contexto político e acadêmico e, posteriormente, colocando em discussão algumas das proposições fundamentais nesse âmbito, como o aparato das tecnologias de gênero, de Teresa De Lauretis (2019; 2021), a performatividade de gênero, de Judith Butler (2018; 2019) e a contrassexualidade, de Paul Preciado (2004). Igualmente pertinentes são as discussões acerca do *queer* desde uma ótica Sul Global, especialmente no contexto brasileiro, propostas por autores como Guacira Lopes Louro (2001; 2004), que explora a ideia do cruzamento de fronteiras, e Larissa Pelúcio (2014a; 2014b), ao realizar uma apropriação antropofágica do *queer*, trazendo-o para uma conjuntura marginalizada e submundana. Finalmente, propusemos leituras das canções selecionadas no *corpus* destacando elementos imbricados na produção de uma estética *queer*. Esses elementos de subversão e desestabilização do sistema heteronormativo manifestam-se, sobretudo, através da linguagem, da expressão do desejo e dos corpos das cancionistas.

Palavras-chave: canção popular brasileira urbana, perspectiva *queer*, Liniker, Linn da Quebrada, Majur.

ABSTRACT

This thesis identifies elements that characterize a queer aesthetic in contemporary urban Brazilian popular music. Therefore, the research questions in what ways and from what elements song performances create fissures in the heteronormative system. In the last decade, there has been a profusion of artists who, at different levels of adherence to the mainstream, express dissident gender and sexuality. In order to identify aesthetic elements in this songbook, we have selected songs from the albums *Remonta*, by Liniker (2016), *Pajubá*, by Linn da Quebrada (2017), and *Ojunifé*, by Majur (2021). The interpretative reading of the songs, although within the scope of Literary Theory, more specifically in the line of research Literary and Media Studies, requires a transdisciplinary theoretical apparatus that considers its hybrid and multisemiotic nature. Therefore, we consider studies such as those of Luiz Tatit (2002; 2004) and Regina Machado (2011), especially with regard to vocal expression resources. Furthermore, aiming at an expanded reading, from the concept of performance, the propositions of Paul Zumthor (2005; 2010), Ruth Finnegan (2008), and Heloísa de Araújo Valente (1999; 2007) are fundamental, regarding the expression of the body and the artistic context, expanding the significant spectrum of the song. To this approach, we associate studies linked to the queer perspective, starting from the understanding of its emergence in a political and academic context and, subsequently, bringing into discussion some of the fundamental propositions in this field, such as the gender technologies, by Teresa De Lauretis (2019; 2021), gender performativity, by Judith Butler (2018; 2019), and contra-sexuality, by Paul Preciado (2004). Equally relevant are the discussions about queer from a southern global perspective, especially in the Brazilian context, proposed by authors such as Guacira Lopes Louro (2001; 2004), who explores the idea of crossing borders, and Larissa Pelúcio (2014a; 2014b), who appropriates queer anthropophagically, bringing it to a marginalized and submundane context. Finally, we propose readings of the selected songs in the corpus highlighting elements intertwined in the production of a queer aesthetic, emphasizing the ways in which the songwriters create fissures and destabilizations in the heteronormative system. Such elements of subversion and destabilization of the heteronormative system manifest themselves, mostly through language, the expression of desire and the bodies of the female singers or song interpreters/performers.

Keywords: Brazilian urban popular song, queer perspective, Liniker, Linn da Quebrada, Majur.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 -	comportamento vocal - nível físico	40
Quadro 2 -	comportamento vocal - nível técnico	42
Quadro 3 -	comportamento vocal - nível interpretativo	43
Figura 1 -	Código QR da Tese	107
Figura 2 -	Código QR para Caeu - Liniker	122
Figura 3 -	Trecho do vídeo de Caeu - Liniker	123
Figura 4 -	Código QR para Louise du Brésil - Linikier	131
Figura 5 -	Trecho do clipe de Louise du Brésil - Liniker	131
Figura 6 -	Código QR para Zero - Liniker	135
Figura 7 -	Capa do álbum Pajubá, Linn da Quebrada	141
Figura 8 -	Código QR para Talento - Linn da Quebrada	142
Figura 9 -	Trecho do lyric vídeo Talento - Linn da Quebrada	144
Figura 10 -	Trecho do clipe oficial de Talento - Linn da Quebrada	145
Figura 11 -	Código QR para Enviadescer - Clipe Oficial - Linn da Quebrada	154
Figura 12 -	Trecho de Enviadescer - Linn da Quebrada	154
Figura 13 -	Trecho de Enviadescer - Linn da Quebrada	155
Figura 14 -	Capa do álbum Ojunifé de Majur	169
Figura 15 -	Código QR para Agô - Majur	171
Figura 16 -	Trecho do clipe de Agô - Majur	171
Figura 17 -	Código QR para clipe de Enciédeme - Majur	176
Figura 18 -	Trecho do clipe de Enciéndeme - Majur	176

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 ESTUDOS DA CANÇÃO POPULAR URBANA	15
2.2 A abordagem da voz	30
2.3 A canção como performance	43
3 TEORIA <i>QUEER</i>	50
3.1 Manifestações iniciais	51
3.2 Algumas proposições <i>queer</i>	62
3.3 <i>Queer</i> no Brasil	73
4 MANIFESTAÇÕES <i>QUEER</i> NA HISTORIOGRAFIA DA CANÇÃO BRASILEIRA	81
4.1 Deboches e subentendidos.....	85
4.2 Homoafetividade feminina.....	93
4.3 Androginia (a ambiguidade no corpo)	98
5 LINGUAGEM, DESEJO E CORPO COMO FORMAS DE SUBVERSÃO	107
5.1 Algumas considerações prévias sobre estética <i>queer</i>	107
5.2 Liniker: direito ao desejo	115
5.3 Linn da Quebrada: quebradeira da linguagem	139
5.4 Majur: potência do corpo dançante	166
6 PALAVRAS FINAIS	183
REFERÊNCIAS	188
ANEXOS	206
Anexo 1 - Discografia Liniker	206
Anexo 2 - Discografia Linn da Quebrada	207
Anexo 3 - Discografia Majur.....	208
Anexo 4 - Tabela Cancionistas <i>Queer</i>	209

1 INTRODUÇÃO

A canção popular brasileira interessa a diversas áreas do conhecimento e tanto é entendida como objeto estético, cultural e/ou social, como também constitui-se, como definiu José Miguel Wisnik, numa “forma de pensar” (2004, p. 215), refletindo e, ao mesmo tempo, engendrando subjetividades. Quando dos processos iniciais de sua configuração, era tomada como artefato menor: o desconhecimento musical e literário formal de seus praticantes atribuía-lhe um caráter primitivo. Seu desenvolvimento *pari passu* à indústria fonográfica, conferiu-lhe baixo valor artístico. Contudo, transcorridas as modificações paradigmáticas no contexto pós-moderno, tornou-se inegável sua importância cultural, como observa Santuza Cambraia Naves, ao “intervir, poética e musicalmente, nas discussões estéticas, políticas e existenciais” (2010, p. 21). Dessa forma, temáticas fundamentais da existência humana, como as questões de gênero, que passaram a ser fortemente significativas no sistema cancional¹ brasileiro nos últimos anos, podem ser discutidas de modo profícuo a partir de leituras de canções.

Ao ter engendrado um espaço simbólico de questionamento e subversão, a canção brasileira contemporânea é terreno fértil também para manifestações de subjetividades que se contrapõem aos padrões de gênero forjados na sociedade patriarcal. Ao longo da historiografia da canção popular urbana do Brasil, principalmente no período compreendido a partir dos anos 1970, encontram-se cancionistas que tensionam as premissas da heteronormatividade compulsória. Essa afirmação é confirmada por estudos como os do jornalista Rodrigo Faour (2006), que em *A história sexual da MPB* aborda “as canções de apelo gay” e “as transgressões em temas de amor e sexo”, e dos acadêmicos Renato Gonçalves (2019), que em *Nós duas* enfoca as representações LGBT² na canção brasileira, e Carlos Mendonça e Felipe Machado (2019), que identificam performances transgressoras no contexto brasileiro dos anos 1970. Trata-se de um cancionista que desconstrói imagens e conceitos acerca do gênero e das sexualidades atrelados aos sistemas de controle para a manutenção do poder hegemônico. A partir desses registros e estudos, verificam-se abordagens de assuntos pertinentes ao universo LGBTQIAPN+ através

¹ A noção de “sistema” da canção brasileira foi desenvolvida por Carlos Augusto Bonifácio Leite (2011) a partir do conceito de sistema literário, de Antonio Candido, considerando as instâncias de produção e recepção a partir da obra de cancionistas das primeiras décadas do século XX.

² A sigla foi transcrita conforme consta no subtítulo do livro.

das letras das canções e de posturas e performances que evidenciam subjetividades não pautadas no sistema binário, imbuídas de fluidez e questionadoras das normatizações nesse âmbito.

Na contemporaneidade, decorridas modificações intensas no que tange aos meios de criação, registro e transmissão de mídias artísticas, despontaram no País novos cancionistas, evidenciando posturas igualmente transgressoras e, em certa medida, produzindo características peculiares, que podem ser compreendidas como expressões *queer*. O termo, originalmente um insulto às minorias dissidentes de gênero e sexualidade, denota o que é estranho, desviante do padrão, e consiste, atualmente, numa tendência política e teórica que reverteu essa conotação. Guacira Lopes Louro conceitua *queer* como “um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do indecível” (2004, p. 18).

No intento de registrar o aparecimento vultoso de cancionistas ligados a essa tendência nos últimos anos, no contexto brasileiro, a jornalista e historiadora Larissa Ibúmi Moreira realizou uma série de entrevistas que resultaram na publicação de *Vozes transcendentas: os novos gêneros na música brasileira*, livro constituído por depoimentos de artistas que, segundo a autora,

subvertem as fronteiras de gênero, transitando entre o espectro feminino ou masculino, ou adotam um visual andrógino, assim como também assumem abertamente sua identidade de gênero e orientação sexual, diferentemente de seus predecessores. Trata-se de um movimento que não foi programado por uma reunião de artistas ou pensadores, é um movimento espontâneo, que pipoca por todos os lados, da margem para o centro, e não tem meias palavras ao colocar o dedo na ferida da sociedade. (MOREIRA, 2018, p. 20)

As observações de Moreira quanto a esses aspectos caracterizadores instam questionamentos no que diz respeito à estética engendrada por esses cancionistas, tema ao qual esse estudo é dedicado, no intuito de levantar elementos atinentes a uma estética *queer* na canção brasileira contemporânea. Tendo em vista essas considerações, neste trabalho, propomos leituras a partir da obra de três cancionistas/multiartistas que reúnem tais características, quais sejam: Liniker, Linn da Quebrada e Majur, a partir de um recorte de seus repertórios disponíveis em meio digital, na plataforma *Spotify* e, em alguns casos, de produções audiovisuais publicadas no *YouTube*.

As leituras são pautadas nas canções do primeiro álbum de cada artista, por consistirem numa amostra da emergência de suas propostas estéticas. Algumas das canções dos álbuns haviam sido lançadas anteriormente como *singles* ou *Eps* e, em alguns casos, também no formato videoclipe, produtos que consideramos, de acordo com a pertinência para a interpretação, na abordagem do *corpus*. Dessa forma, buscamos responder ao problema fundamental dessa pesquisa: como se constitui a estética *queer* na canção brasileira contemporânea? Para isso, traçamos como objetivo norteador a realização de um levantamento de elementos linguísticos, recursos vocais, expressividades visuais e sonoras constantes nos recorte do cancionário selecionado, que fossem passíveis de associação com as teorizações *queer*, tendo em vista a realização de subversões através da linguagem, da manifestação do desejo e do corpo.

Algumas questões precisam ser pontuadas em relação à eleição do *corpus*: trata-se de artistas que, de certa forma, inauguram, de maneira mais contundente, um lugar de fala no âmbito artístico brasileiro. Suas trajetórias estão ligadas aos guetos, às periferias, às marginalizações, e constituem subjetividades que reverberam o próprio discurso, se comparadas ao número de canções com temáticas marginais, principalmente envolvendo questões homoerótica/afetivas, veiculadas nas décadas anteriores, por exemplo, que o fizeram de forma indireta, muitas vezes valendo-se de discursos em terceira pessoa. Por essa razão, é imprescindível o cuidado para não incorrerem na objetificação das cancionistas.

Temos clareza de que o intento é ouvir as vozes advindas desses sujeitos, cosndierando o lugar de fala distinto, de uma pesquisadora mulher cisgênero e branca. Assim, de antemão, colocamo-nos como testemunhas do fenômeno engendrado por esses corpos cantantes, que a partir das fissuras que irrompem nos processos homogeneizantes das identidades, concedem aos ouvintes/espectadores novas formas de existência, produzindo visões de mundo menos restritas ou limitantes. Dessa forma, também a pesquisadora é afetada pelo percurso de pesquisa, em que vozes cantantes e vozes teóricas entrecruzam-se e produzem novas visões de mundo.

Ainda, cabe salientar que o artefato cultural canção, como um objeto de estudo, a despeito de aqui estar sob a ótica da teoria literária, requer o entendimento para além de sua dimensão verbal. Para tanto, buscamos compreendê-lo a partir de uma aproximação entre estudos específicos da canção popular, e as proposições teóricas

de perspectiva *queer*. A pesquisa em canção vem ocorrendo através de diferentes e interdisciplinares vertentes teóricas que, no entanto, compartilham a noção de complexidade imbuída nesse sistema artístico. Igualmente, sua potencialidade enquanto expressão de identidades culturais é um aspecto relevante para diversas linhas de estudos.

Nas duas últimas décadas, o debate acadêmico sobre canção popular dedicou-se, para além do enfoque de temas relevantes do ponto de vista literário (ou sociológico, antropológico, filosófico ou histórico), ao desenvolvimento de instrumentação teórica para abordagem metodológica específica. Destacam-se, nesse sentido, linhas de estudo vinculadas à semiótica e à performance, que aqui serão tomadas como complementares. Assim, para a realização deste trabalho, inicialmente, revisamos tais debates no intuito de buscar recursos que ampliem a leitura do *corpus*. Para tanto, o primeiro capítulo da tese, apresenta uma revisão teórica acerca dos estudos da canção popular brasileira urbana que visam a apreensão do sentido da performance num todo, porquanto constitui-se do texto, da voz, do corpo que canta e da música.

A partir dessa revisão, e tendo-a em contraste com as características do *corpus* abordado, consideramos essencial o enfoque das dimensões verbal, vocal e visual das obras. Dessa forma, após apresentar, na primeira parte do primeiro capítulo, um breve excursus sobre os estudos acadêmicos da canção no Brasil, na segunda parte, revisamos estudos acerca da expressão vocal, principalmente a partir das proposições de Luiz Tatit (2002; 2007) e Regina Machado (2011), incluindo-se um apanhado da nomenclatura técnica. Posteriormente, na terceira parte do capítulo, ampliamos a abordagem para o corpo que produz a voz. Nesse caso, o instrumental teórico revisado consiste em estudos que deslocam o conceito de performance para o contexto da canção popular urbana, como os propostos por Heloísa de Araújo Duarte Valente (1999) e Ruth Finnegan (2008).

Posteriormente, no terceiro capítulo, colocamos em evidência algumas proposições e fundamentos da perspectiva *queer*, sem a pretensão de conceituá-la como uma teoria unívoca. Primeiramente, identificamos as circunstâncias em que teve início formal, em âmbito sócio político e acadêmico. Na segunda parte, discutimos algumas reflexões de teóricos e estudiosos associados a essa perspectiva nos contextos norte-americano e europeu, buscando uma compreensão do pensamento *queer* através da revisão de teorias como as de Teresa De Lauretis

(2019; 2021), Judith Butler (2018; 2019) e Paul Preciado (2014; 2018). Na terceira parte do capítulo, enfocamos a perspectiva *queer* no Sul Global, a partir de reflexões como as de Norma Mogrovejo (2020), destacando expoentes brasileiros como Guacira Lopes Louro (2004), Larissa Pelúcio (2014), Richard Miskolci (2012) e Leandro Colling (2019).

Após, com base num recorte historiográfico da canção popular brasileira urbana, destacamos algumas manifestações de elementos *queer*, a partir de eixos temáticos nesse cancionero. São performances desafiadoras das construções heteronormativas de gênero e sexualidade evidenciadas, ora através da linguagem, valendo-se de deboches e subentendidos; ora através de manifestações subversivas do desejo erótico, especificamente no âmbito da homoafetividade feminina; ou, ainda, por expressões corpóreas não inteligíveis a partir de uma lógica binária, resultando em estéticas híbridas ou andróginas. Ademais, valemo-nos de alguns estudos de distintas áreas do conhecimento que propuseram a aproximação entre questões de gênero e canção popular brasileira. Com isso, investigamos também o estado da arte acerca dos estudos de gênero associados à canção brasileira contemporânea.

No último capítulo apresentamos as leituras das canções de Liniker, Linn da Quebrada e Majur, gravadas em seus álbuns de estreia, respectivamente *Remonta* (2016), *Pajubá* (2017) e *Ojunifé* (2021). A eleição do *corpus* foi realizada a partir de um levantamento de nomes diversos de artistas ligados ao “movimento *queer*”, “trans pop”, ou “trans MPB”, como a mídia, em geral, denomina tais grupos. O levantamento se deu através de buscas em artigos acadêmicos dedicados ao tema, de referências encontradas na mídia jornalística e de buscas realizadas na plataforma *streaming Spotify*, com a nomenclatura “*queer*”. A partir dessa lista, constante no Anexo 4, as obras de Liniker, Linn da Quebrada e Majur foram selecionadas.

Para a seleção de artistas, levamos em consideração a associação de algumas condições pertinentes para o objetivo do trabalho: as três cancionistas evidenciam identidades fluidas, tanto em suas performances existenciais, quanto artísticas; colocam em discussão questões interseccionais diretamente relacionadas à perspectiva *queer* no Brasil, pois são mulheres transgênero negras; igualmente, passaram a integrar o *mainstream* da música popular urbana contemporânea, obtendo reconhecimento do público e da crítica especializada. Tomamos os álbuns de estreia das artistas como um fio condutor das leituras, mas consideramos, em alguns casos, performances anteriores às gravadas no álbum, quando do lançamento de *singles* ou

de vídeos no *YouTube*. As leituras foram embasadas na audição, leitura analítica das letras e, quando pertinente, apreciação das imagens, associadas às proposições da perspectiva *queer*.

Dessa forma, as leituras interpretativas das performances evidenciaram conexões significativas com as propostas políticas e teóricas no âmbito do *queer*, uma vez que as estéticas engendradas transcendem a lógica binária no que tange a manifestações corpóreas de gênero. São performances em que o corpo abjeto está na posição de sujeito desejante e não de objeto erótico, bem como de enunciador do discurso. Com elementos estéticos distintos, combatem a heteronormatividade e destituem a figura masculina do seu papel central nessa construção. Essas performances rejeitam a noção de uma correspondência compulsória entre as características biológicas, as manifestações de um corpo sexuado e generificado, e o desejo sexual. Assim, realizam fissuras nas paredes ideológicas e abalam as estruturas que sustentam o *status quo* cis-heteronormativo.

A pertinência deste estudo justifica-se pelo fato de colocar em evidência, tanto produtos culturais, quanto subjetividades historicamente subalternizadas. A essas subjetividades, por um longo período, pertenceram os papéis de objeto, foi-lhes negada a escuta. A inserção no âmbito da produção cultural contemporânea gerou possibilidades de discussão de temas a elas pertinentes a partir de suas próprias vozes, às quais aqui dedica-se a escuta atenta, no intuito de colaborar com o debate nesse âmbito.

2 ESTUDOS DA CANÇÃO POPULAR URBANA

Neste capítulo, contemplamos recursos teóricos, bem como reflexões pertinentes ao estudo da canção, no intento de realizar leituras do *corpus* cancional que tornem possível uma escuta ampla das potencialidades desse objeto complexo. Conceituar canção popular brasileira para, a partir daí, esboçar um percurso de leitura em torno da temática proposta, requer considerar um objeto híbrido, oriundo de um contexto sociocultural igualmente intrincado, no que tange a sua constituição como gênero artístico que representa a identidade sonora do país.

As diferentes abordagens investigativas em torno da canção brasileira tendem a caracterizá-la como um formato musical de curta duração, composto por um texto cantado e, em geral, acompanhado de instrumento musical, de caráter urbano e comercial. Trata-se de um gênero cultivado a partir do final do século XIX, configurado no âmbito da indústria fonográfica e balizado pelo mercado musical, que associa elementos verbais e sonoros, cujo conteúdo verbalmente expresso tematiza questões diversas da condição humana e é cantado de modo bastante compatível à fala cotidiana, evocando espontaneidade e gerando compatibilidade com o ouvinte.

A abordagem da canção como tema de estudos acadêmicos é relativamente recente, embora o interesse tenha crescido exponencialmente nas últimas décadas, principalmente na busca de um instrumental teórico que considere as especificidades relativas a sua constituição como um produto híbrido e multissemiótico. A paulatina inserção dessa expressão artística no meio acadêmico ocorreu em razão de diversos interesses investigativos não associados, num primeiro momento, aos cursos de Música. Nas áreas de Letras, Filosofia e Comunicação concentram-se a maior parte das pesquisas iniciais sobre canção popular realizadas em programas de pós-graduação brasileiros no final do século XX (BAIA, 2010), em que figurava como um importante documento historiográfico. Observam-se, nesse ínterim, tendências que colaboraram para a constituição de linhas diversas de estudos da canção, abrangendo as que centralizam o interesse na análise do discurso verbal, as que se preocupam em investigar a estrutura do objeto, enfocando a compatibilização entre elementos textuais, sonoros e musicais, as que a entendem como performance ou, ainda, as que investigam as relações dos diversos aspectos que envolvem a produção e a recepção de canção popular.

Propomos uma revisão panorâmica sobre as teorizações acadêmicas acerca da canção popular, como forma de ampliarmos a abordagem interpretativa das canções, nas quais levantamos elementos representativos de uma estética *queer*. O discurso contido nas letras das canções será basilar nesse enfoque, mas um olhar mais amplo se faz necessário. Tanto pela natureza do objeto, considerando-se a complexidade da canção, quanto pela temática, o corpo performático do/da cancionista tem importância fundamental, aspecto que exige atenção à gestualidade vocal e corporal. Dessa forma, um entendimento das linhas de estudos da canção popular, desde as primeiras aparições em campo teórico científico, permitirá a associação de enfoques para um caminho de leitura.

O interesse pela música popular como objeto de crítica cultural teve início no Brasil quando o formato que viria a consolidar-se como a canção brasileira não se havia definido. No ideário nacionalista da esfera intelectual brasileira de então, que pode ser sintetizado no pensamento de Mário de Andrade, música popular era um termo abrangente que evocava o folclore e a cultura rural. Não se tinha ainda no *hall* oficial do debate estético musical as manifestações que circulavam no âmbito urbano, derivadas, *grosso modo*, da mestiçagem entre os batuques africanos, as cantorias portuguesas e as entoações ritualísticas indígenas (TATIT, 2004).

No entanto, a incipiente indústria fonográfica que se desenvolvia no País desde a última década do século XIX, valia-se dos “cantadores de serestas, lundus e modinhas como Baiano (Manuel Pedro dos Santos) e Cadete (Manuel Costa Moreira)” (TATIT, 2004, p. 33), cujas execuções simples eram compatíveis com a tecnologia rudimentar dos cilindros metálicos de gravação. Com a chegada do gramofone de discos de cera no país, inaugurou-se a primeira geração de cantores populares “profissionais do disco” (TATIT, 2004, p. 33), e as cantorias das batucadas e rodas de samba, surgidas no calor do improviso, migraram para o registro nos discos. Luiz Tatit avalia esse fato como determinante do engendramento da sonoridade brasileira:

A aliança desses músicos populares com a tecnologia nascente é crucial para se compreender a inversão de expectativa que, nas primeiras décadas do século [XIX], mudou o destino da música no Brasil. Os artistas que se encaixavam na ‘tradição escrita’ da música brasileira, na qual se inscreve não só a chamada música erudita, mas também alguns setores do choro ou até da modinha, não sofriam especialmente com a impossibilidade de registro sonoro. Suas peças estavam na partitura e eram executadas ao vivo. O caso dos criadores e cantores dos diversos gêneros de samba [...] era bem particular. [...] Se as melodias chegavam a se fixar por algum tempo, os versos alteravam-se ao som dos improvisos. Portanto, o encontro dos

sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que hoje conhecemos como canção popular. (TATIT, 2004, p. 34-35)

Os estudos acerca do que se consolidou na cena musical brasileira como canção popular (ou, mais do que isso, engendrou a paisagem sonora do país) vicejaram tardiamente, considerando sua larga e profícua produção. Foram fundamentais para que tais pesquisas fossem desenvolvidas em âmbito acadêmico as publicações de jornalistas, intelectuais, pensadores, musicólogos e historiadores de fora das universidades, que constituíram o debate sobre e a partir do qual erigiu-se um campo teórico.

A pesquisadora Santuza Cambraia Naves (2010) faz referência a José da Cruz Cordeiro Filho como um dos fundadores da crítica musical popular brasileira, quando das publicações de sua coluna sobre música popular na revista *Phono-arte*, de 1928. O historiador Marcos Edson Cardoso Filho (2013, p. 13) também cita a *Phono-arte* como o primeiro material impresso dedicado aos “lançamentos da crescente indústria fonográfica, além de matérias sobre os músicos”. Já em 1950, a *Revista de música popular brasileira*, editada por Lúcio Rangel, que visava censurar a “americanização” das rádios brasileiras, surgiu, no entendimento de Naves (2010, p. 10), como uma das primeiras tentativas formais de estabelecer um campo crítico da canção popular. A revista se opunha à vertente nacionalista de Mário de Andrade, na medida em que não considerava a veiculação midiática uma descaracterização de música popular. As publicações da revista eram direcionadas, em geral, a comentar aspectos dos rumos tomados pela música popular sob um viés sociológico.

O surgimento da Bossa Nova no cenário cultural impulsionou a crítica musical brasileira, bem como fomentou a polarização entre as diferentes visões acerca da canção popular. Nesse período destacou-se a oposição do jornalista José Ramos Tinhorão ao movimento, considerado por ele como “inautêntico”, por ter influências norte-americanas e não estar vinculado às camadas populares da sociedade (TINHORÃO, 2011, p. 13). Sob outro viés, Augusto de Campos dedicou-se a análises estruturais mais aprofundadas de canções bossa-novistas, em que realizou uma aproximação com a poesia concreta. O poeta e crítico musical publicou seus ensaios sobre música popular brasileira a partir de 1960, primeiramente em periódicos e depois numa compilação intitulada *O balanço da Bossa e outras bossas* (2008), com

primeira edição em 1968, que reúne artigos e ensaios de outros autores, além de depoimentos de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto.

Na referida obra, Augusto de Campos explora as conexões estabelecidas entre as séries literária e musical. É importante verificar que, para o autor, a abordagem da canção não deve limitar-se à análise puramente textual, ainda que se queira verificar aspectos relacionados à poesia escrita, como o fez em diversos de seus ensaios que enfocam aspectos convergentes entre canções e a poesia modernista. Um exemplo da perspectiva complexa adotada por Campos (2008, p. 57) em suas análises é a associação da “conduta exemplar” de João Gilberto em sua emblemática apresentação no festival do *Carnegie Hall*, em 1962, ao poema “A palo seco” de João Cabral de Melo Neto.

O autor refere-se a alguns versos do poema: “se diz a palo seco / o cante sem guitarra; o cante sem; o cante; / o cante sem mais nada” e acrescenta:

Depois dessa definição e de alguns exemplos (“A palo seco cantam / a bigorna e o martelo, / o ferro sobre a pedra, / o ferro contra o ferro”, etc.), o poeta nos convida a retirar deles esta higiene ou conselho, que me parecem válidos tanto para a poesia nova como para a nossa nova música: “não o de aceitar o seco / por resignadamente, / mas de empregar o seco / porque é mais contundente”. (CAMPOS, 2008, p. 57)

A “contundência do seco”, verificada por Campos, revela-se na gestualidade que João Gilberto imprimiu à Bossa Nova, com sua postura sóbria e sua economia expressiva no que tange à instrumentação, ao corpo e à voz - tendendo mais à fala do que ao canto. Neste exemplo é nítida a proposta de abordagem analítica de canções por Augusto de Campos (2008), nas quais percebe-se uma perspectiva que considera os diferentes elementos concorrentes na produção do significado em canção.

Esse período que corresponde à consolidação da Bossa Nova, à eclosão da Tropicália e ao delineamento do que se convencionou chamar de MPB³, impulsionou o debate intelectual acerca da canção popular, a exemplo de publicações como a

³ MPB, em alguns casos, é empregada como termo guarda-chuva, designando o conjunto de gêneros e estilos musicais praticados no Brasil. É consenso entre grande parte dos estudiosos, no entanto, utilizá-lo para designar uma configuração específica de canção, surgida no contexto político da ditadura militar. Quanto a esse aspecto, vale ressaltar a reivindicação feita por estudiosos como Paulo Cesar de Araújo (2013), quanto ao envolvimento de artistas vinculados a produção musical “brega” ou “cafona”, e oriundos de uma classe econômica e social vulnerável. O autor denuncia que ficou “cristalizada em nosso país uma memória da história musical que privilegia a obra de um grupo de cantores/compositores preferidos da elite em detrimento de da obra de artistas mais populares” (ARAÚJO, 2013, p. 16).

organizada por Augusto de Campos. Paralelamente, no nicho massivo da mídia, a Jovem Guarda traduzia o *Rock and roll* ao público brasileiro, e acalorava a tensão opositiva que, conforme observa Elisabeth Travassos, perpassa toda a discussão acerca do entendimento da música brasileira: “a alternância entre a reprodução dos modelos europeus e a descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro” (TRAVASSOS, 2000, p. 7), ampliada, nesse contexto, para a bipartição entre tradição e inovação, aspecto ilustrado pela marcha contra a guitarra elétrica, ocorrida em São Paulo, em 1967. Em que pese o feito consistir numa estratégia da *TV Record* para promover o programa *O Fino da Bossa*, ficam evidentes aí as linhagens opositivas que acabaram interseccionadas na síntese tropicalista⁴.

Nesse contexto efervescente de profícua produção na música brasileira, consolidam-se as bases fundantes da canção popular como categoria discursiva, engendrando um campo teórico que vem se alargando em diferentes áreas acadêmicas desde a década de 1970, quando a reforma na pós-graduação das universidades brasileiras possibilitou pesquisas que resultaram em dissertações e teses sobre a temática, também no intuito de constituir um instrumental teórico para a abordagem da canção como objeto de análise.

2.1 A canção no âmbito acadêmico

O campo de estudos da canção foi insuflado, em grande parte, por pesquisas na área de Letras (TRAVASSOS, 2000; BAIA, 2010; ULHÔA, 2013), a qual se vincula o presente trabalho, e tornou-se relevante tanto nas linhas de estudos literários quanto linguísticos. Segundo o levantamento feito pelo historiador Silvano Fernandes Baia (2010), as pesquisas inaugurais acerca da canção, na década de 1970, concentravam-se sobretudo nas áreas de Letras, Sociologia e Comunicação, e consideravam, em geral, como fonte de análise, as letras das canções. É importante frisar que as faculdades de música, à essa época, não abarcavam ensino de música

⁴ Segundo José Miguel Wisnik (2004, p. 216), foi a Bossa Nova que “deu elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural dos anos 1960”. A Tropicália, conforme Augusto de Campos (2008), gerou os cancionistas que melhor entenderam a lição da Bossa Nova. Contudo, a proposta de ruptura subjacente à obra de João Gilberto é assimilada pelos tropicalistas de um modo que o purismo bossa-novista foi “devorado”, no sentido antropofágico empregado por Oswald de Andrade e “regurgitado” de maneira a agregar em seu projeto artístico a “cultura de massas internacional” e as “raízes nativas”, (WISNIK, 2004, p. 216), resultando na “geleia geral” tropical.

popular, o que contribuiu para uma metodologia analítica que, num primeiro momento, deslocava o arsenal teórico advindo da teoria literária para a canção, uma vez que não havia um diálogo interdisciplinar entre as áreas.

Advindas da teoria literária, há contribuições importantes, apoiadas, em geral, na ideia subjacente de uma gênese comum da música e da poesia⁵ e com ênfase no valor poético das letras de canções, aspecto já destacado por Augusto de Campos (2008) no final dos anos 1960, quando afirmou que o melhor da poesia brasileira feita no período residia na canção, e considerou Caetano Veloso o melhor poeta da sua geração. Esse apuro poético observado pelos críticos no trabalho de cancionistas que vinham de uma linhagem bossa-novista e que instou o movimento tropicalista foi, em grande parte, responsável pelo interesse de pesquisadores nos programas de pós-graduação em Letras.

Dentre os estudos neste âmbito, destacam-se propostas aproximativas entre o trabalho de cancionistas e de escritores, como ocorre em *Música popular e moderna poesia brasileira* (1980), de Affonso Romano de Sant'Anna, que identifica estéticas equivalentes no sistema literário e no cancionário brasileiro, a partir do Modernismo. O estudo de Sant'Anna sobre a canção popular foi referência para pesquisas posteriores como as de Charles A. Perrone, que também, do ponto de vista da teoria literária, desenvolveu sua tese de doutoramento, na *University of Texas*, em que publicou um estudo sobre a canção popular brasileira, resultante no livro cujo título em português é *Letras e letras da MPB* (1988).

Na obra supracitada, Perrone (1988, p. 11) alerta aos pesquisadores de “poesia musical” para “os efeitos textuais produzidos nas construções musicais”. Para o autor, o significado de uma canção é, em grande parte, um efeito semântico produzido pelo texto, mas os aspectos sonoros e musicais são também responsáveis pela criação do sentido. Por isso a metodologia de análise das canções deveria ser sempre embasada, conforme Perrone, nas execuções ao vivo ou gravadas em meios eletrônicos, uma vez que a escrita, seja ela da letra ou da partitura, não é capaz de expressar o sentido obtido através da execução da obra.

Canções populares, para Perrone (1988), são um tipo de “literatura de performance”. Em suas análises acerca da relação entre poesia e canção no

⁵ O termo *musiké*, para os gregos antigos, designava um conjunto de atividades que envolvia estudos e práticas de música, poesia, dança e ginástica (TOMÁS, 2005), e aponta a origem dessas expressões artísticas.

cancioneiro brasileiro dos anos 1960 e 1970, o autor considera que o sentido de uma letra de música pode ser afetado de várias maneiras pela melodia e por outros componentes, como a performance, entendida como o *mood*, ou seja, o elemento que caracteriza uma canção em alegre, triste, agressiva, melancólica, etc. e que provém do jeito de cantar e da forma como é produzida.

Ainda conforme Perrone (1988, p. 12), à medida que uma canção se complexifica em termos de melodia, harmonia e arranjos, o conteúdo verbal vai ficando mais “condicionado” pelos “fatores não verbais”. A duração do som vocal e a entonação, por exemplo, modificam qualitativamente o significado textual, e pode expressar ênfase, ironia, potencializando ou até mesmo negando o significado da letra. Trabalhos como os de Perrone apontaram para uma necessidade crescente na constituição de métodos de análise de canção, o que passou a integrar o escopo dos estudos literários. A aproximação da literatura com a música concentrou atenção de boa parte de estudos, neste âmbito, nas universidades brasileiras, nos anos 1980 e 1990. Santuza Cambraia Naves, de um ponto de vista socioantropológico, identifica na Bossa Nova, o momento em que “a canção passou a desempenhar uma série de papéis antes reservados aos veículos de ‘alta cultura’” (2010, p. 20). Nesse contexto, Baia (2010, p. 16) verifica a formação de um campo de estudos ramificado de uma “linha de pesquisa baseada na análise do discurso do texto literário das canções, a partir do qual, muitas vezes, se derivam discursos históricos e sociológicos”.

O interesse, assim, recai no tema gerador de profícuos debates e reflexões, promovidos por pesquisadores que entendem o/a cancionista popular como sujeito que canaliza em suas canções uma visão de mundo crítica, reflexiva e filosófica. Essa configuração de sujeito cancionista que protagoniza a canção brasileira é especialmente relevante para o estudo que propomos, uma vez que é aqui entendido como um realizador de subjetividades imbricadas num determinado tempo de mundo, através do que se revela esteticamente em sua performance cancional.

José Miguel Wisnik (2004), cancionista, professor e crítico de literatura e música, entende a canção popular como objeto dotado de uma multiplicidade de usos que vão além da função estético-contemplativa. O teórico identifica um poder na música que, segundo ele, “advém de sua atuação sobre o corpo e se desdobra numa figuração do corpo social” (WISNIK, 2004, p. 183). Sua constatação parte do enfoque sobre obras produzidas por cancionistas brasileiros, sobretudo os que se consolidaram como artistas intelectuais na década de 1970. Nesse contexto, a canção popular constitui-

se, nas palavras de Wisnik (2004, p. 215), num “modo de sinalizar a cultura do país que além de uma forma de expressão vem a ser também [...] um modo de pensar, ou, se quisermos, uma das formas da *riflessioni brasiliana*” - produção de saberes é, assim, elemento configurador da canção brasileira.

Colaboram para esse caráter da canção brasileira as transformações ocorridas no campo das artes nas primeiras décadas do século XX, que acabaram por atenuar as linhas divisórias entre diferentes sistemas artísticos. Com os movimentos de vanguarda, eclodiram manifestações que engendraram formas híbridas a partir de elementos comuns a distintos segmentos estéticos. As inovações formais que, como observa José Miguel Wisnik revelam “um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral” (2004, p. 215), são aspectos destacados por diversos estudiosos, a exemplo de Wisnik (2004), Affonso Romano de Sant’Anna (1980) e Santuza Cambraia Naves (2004; 2010).

Depreende-se de seus estudos a noção de que a interação entre segmentos distintos da arte contribuiu para a configuração da canção brasileira como produto artístico que, nas palavras de Wisnik, encurtou as distâncias entre “a chamada cultura alta e as produções populares” (WISNIK, 2004, p. 215). Ao envolverem-se com interesses criativos comuns à arte literária, os compositores de canção desenvolveram uma “concepção de cultura que não cria esse tipo de hierarquia [entre os segmentos alto e baixo]” (NAVES, 2010, p. 23), incorporando elementos populares e eruditos em suas obras, como nos projetos musicais do movimento tropicalista, por exemplo. Essa noção de canção como produto intelectual norteou grande parte dos estudos realizados acerca da música popular a partir da década de 1970.

Exemplar dessa abertura de compartimentos culturais e da criação de canções e performances conceitualmente elaboradas são as produções do movimento tropicalista, que ocuparam boa parte das pesquisas acadêmicas em torno da canção em diversas áreas do conhecimento. No ano de 1967, inspirados na antropofagia modernista de Oswald de Andrade, compositores que difundiriam o movimento ousaram em composições que colocavam em xeque alguns padrões estéticos vigentes no final dos anos 1960. A incorporação das sonoridades estrangeiras, da cultura *kitsch*, de temas urbanos e da tradição folclórica brasileira às canções que inovaram em termos musicais e em propostas intelectuais, fez da Tropicália um movimento musical *sui generis* no Brasil.

Os tropicalistas, declaradamente influenciados pelo estilo de João Gilberto, foram, de acordo com Augusto de Campos (2008, p. 285), os únicos a entender “plenamente” a proposta bossa-novista e a ela dar continuidade, estendendo-se, assim, o princípio oswaldiano da antropofagia. Campos faz referência a uma declaração do próprio Caetano Veloso, líder reconhecido da Tropicália, segundo a qual o compositor e seus parceiros tropicalistas teriam seguido uma “linha evolutiva” da música popular trilhada também por João Gilberto e complementa: “um ponto de aproximação entre os dois grupos [bossa-novistas e tropicalistas] é, sem dúvida, Oswald de Andrade” (CAMPOS, 2008, p. 286).

Corroborando as concepções de Campos (2008), José Miguel Wisnik encontra, nos procedimentos composicionais dos tropicalistas, uma “afinidade explícita com a estratégia antropofágica” (WISNIK, 2004, p. 217) e, por essa razão, uma relação com a poesia concreta. Esses procedimentos consistiriam, segundo o autor, principalmente na “carnavalização paródica dos gêneros musicais, que se traduz numa densa trama de citações e deslocamentos de registros sonoros e poéticos”. (WISNIK, 2004, p. 217) Essas bases estéticas do tropicalismo pulverizaram a produção subsequente da canção brasileira, fornecendo elementos que seriam explorados até a contemporaneidade.

Para além do campo artístico da canção, o tropicalismo embasou esteticamente o que pode ser considerado um posicionamento político, uma forma de ser que permeou o comportamento da geração do “desbunde”, como evidenciou o pesquisador Leonardo Davino de Oliveira, em que os sujeitos viviam “no corpo seus ideais de contracultura e de contestação dos modos de vida ocidental” (DE OLIVEIRA, 2017, p. 5606). Essa concepção é importante para nosso trabalho, na medida em que o corpo, como um elemento político, torna-se categoria fundamental para abordagens de performances cancionais representativas da transgressão de gênero e sexualidade, como veremos na sequência do estudo.

Na constituição do campo de estudos da canção, além do enfoque teórico e crítico acerca do processo de composição de canções, em voga a partir desse período, a relação entre a canção, a cultura e a política no País fomentaram boa parte das pesquisas em diferentes áreas acadêmicas. O posicionamento político, a resistência, a militância e a censura à canção popular, sobretudo a que ficou conhecida como “música de protesto” e resultou na constituição do conceito de MPB, foram examinados de diversos ângulos. Migrados da tendência bossanovista e

realizando um tipo de desdobramento dessa, cancionistas fizeram da música uma bandeira de engajamento pela democracia. O projeto *Violão de Rua*: poemas para a liberdade, que compreende uma série de publicações através da UNE (União Nacional dos Estudantes), cujo objetivo era a valorização da arte popular, incluindo-se a canção, colaborou para que as canções que tratavam da justiça social acabassem representativas do que se convencionou chamar de MPB.

Essa produção musical que, conforme Santuza Naves, era “informada pelos pressupostos do projeto nacional-popular então hegemônico entre os setores intelectualizados de esquerda” (NAVES, *et al*, 2001, p. 7), pautou muitas das publicações sobre canção. São representativos, nesse sentido, estudos como os de Marcos Napolitano, historiador dedicado à pesquisa da relação entre canção e política no País. Para o autor (NAPOLITANO, 2001, p. 7) o contexto social e político dos anos 1960 conferiu à canção brasileira o *status* de “instituição cultural”, mais do que o de um “gênero musical” ou “movimento artístico”. Em sua tese, o pesquisador discorre sobre as relações entre engajamento político e indústria cultural na produção musical pós Bossa Nova, tomando-a como objeto potencial de transmissão ideológica. É central no seu trabalho a questão do nacional-popular, discutido a partir das canções em que identifica marcas de projetos políticos antagônicos, num processo transitivo entre a ideologia social, paternalista e voltada para o coletivo, e a liberal, voltada para o indivíduo, o consumo, a urbanização e a tecnologia.

Nesse contexto, a canção popular urbana instigou pesquisas em diversas áreas do conhecimento, que trataram de aspectos variados em torno da relação canção e política. Dentre estes, a abordagem da questão da censura e de técnicas e procedimentos poéticos de cancionistas no intuito de dribla-la é recorrente. A maior parte dos estudos volta-se a canções de tema social, como a emblemática “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil, bem como dos processos censórios envolvidos. Contudo, a grande maioria dos cortes no que tange às letras das canções, conforme verificou Carlos Fico (2012), incidiam sobre as temáticas de cunho sexual e comportamental. Nessa esteira, é importante para a tese aqui proposta o artigo publicado por Renato Gonçalves (2019), que enfoca a repressão ao homoerotismo feminino durante a ditadura militar a partir da obra da cancionista Tuca, artista cuja obra será discutida mais adiante neste trabalho.

No estudo, o pesquisador discute a sexualidade na sua interface política, constatando a “grande e diversa atuação repressiva à homossexualidade” pela

ditadura militar (GONÇALVES, 2019, p. 139). Considerando o cenário no âmbito da canção brasileira até os anos 1970, percebe-se mais a aparição de mulheres intérpretes do que propriamente compositoras. Conforme verificado em estudos anteriores,

a partir do início dos anos 70, não somente a participação de mulheres se tornou mais intensa na música popular brasileira, como também essas cancionistas passaram a responder, em todos os quesitos, pelo seu trabalho artístico: a composição, o canto, o acompanhamento instrumental, a produção do espetáculo musical e do disco. (MARTINS, 2012, p. 263)

Nesse contexto, a transgressão à heteronormatividade aparecia subrepticiamente no cancionário feminino. O homoerotismo masculino e a androginia, no entanto, despontavam em performances como as de Caetano Veloso e Ney Matogrosso, enquanto o feminino era representado por posturas discretas de cancionistas mulheres que sugeriam gestualidade masculinizada ou, ainda, através de canções compostas por homens, como o caso de “Bárbara” ou “Mar e lua”, de Chico Buarque e “Rock das aranhas”, essa última de teor jocoso.

A cancionista Tuca, despontou no cenário musical brasileiro na era dos festivais, a partir de 1968. As temáticas por ela exploradas eram alinhadas ao projeto nacional-popular da MPB e diversas de suas canções revelam teor político social. Concomitantemente à instauração do AI5, no final de 1968, Tuca mudou-se para Paris, onde viveu por seis anos. Nesse período compôs diversas canções para a francesa Françoise Hardy, bem como gravou ela própria suas canções. Renato Gonçalves, no artigo supracitado, analisa o processo censório em torno da canção “O sorvete”, do álbum *Dracula I love you*, gravado no Brasil quando de seu retorno, em 1974. A análise envolve, além de uma proposta interpretativa da canção, o exame à documentação constante no Arquivo Nacional. Da análise (GONÇALVES, 2019), depreende-se o caráter político da sexualidade e das representações de gênero no âmbito da canção popular, porquanto é nítido o funcionamento da imposição da heterossexualidade como instrumento de regulação pelos órgãos sensores.

É também nesse período, momento em que a transgressão heteronormativa torna-se mais constante no sistema cancional, que o espectro musical se amplia e complexifica-se nesse âmbito. A transição da era do rádio para a era televisiva promoveu uma reconfiguração na cena musical do País, calcada num modelo mais ramificado de produção/consumo. Os anos 1980, no contexto de abertura política,

foram berço para a consolidação de gêneros musicais não necessariamente pertencentes à linha evolutiva estandardizada da canção brasileira.

Esse processo atrela-se, entre outros fatores, à instabilidade econômica que acometeu também as gravadoras na década de 1980. A ampliação do leque de ofertas foi uma alternativa, insuflando assim a produção musical voltada, por exemplo, ao público infantil ou aos fenômenos das duplas sertanejas e das bandas de rock. No que tange à difusão das bandas de rock, Vicente e Marchi (2014) salientam a importância da articulação desses grupos *underground*, que vinha ocorrendo desde o final da década anterior. O conceito de MPB ficou, dessa forma, associado ao período que antecedeu essa diversificação musical no Brasil. Grande parte dos cancionistas associados a essa sigla passaram a circular em mercados alternativos às emissoras de rádio e televisão. Com a disseminação do formato digital, primeiramente do CD, o mercado fonográfico manteve-se alimentado pela diversidade de gêneros e estilos musicais.

É importante frisar, contudo, que o sistema cancional mantinha-se, ainda, dominado pela classe média branca. Paulatinamente, estéticas periféricas, como o *rap* e o *funk*, passaram a constituir um trânsito mais intenso no âmbito da música popular tornando-se, também, objetos de interesse acadêmico. Essa diversificação é um fenômeno bastante significativo no cenário da música brasileira e estimulou pesquisas que são determinantes para a constituição do campo de estudos da canção como um fenômeno cultural. Quanto a esse tema, as pesquisas de Hermano Vianna (1990) são exemplares, sob o viés sociológico e antropológico.

Nesse final da década de 1980, o autor considera que, no contexto crítico, a discussão recaía nas questões da autenticidade *versus* a comercialização massificada. Vianna pondera que a “maneira preconceituosa” com que são percebidas as relações entre “cultura popular” e “indústria cultural” dificulta o entendimento de uma série de fatores esclarecedores para a compreensão da contemporaneidade. Destaca-se, nesse período, o contexto crescente das novas tecnologias, em que o formato digital tornava, progressivamente, mais fluida a circulação do material fonográfico. O autor verifica uma autonomia da cultura do *funk* em relação à mídia oficial:

Os jornais não anunciam os bailes, que apesar de tudo isso, permanecem lotados. O desejo por funk parece algo interno à comunidade carioca que o

consome, sem depender da ajuda ou do incentivo de instituições externas. (VIANNA, 1990, p. 247)

Dessa forma, esses movimentos insurgentes acabaram por promover um deslocamento das noções de centro e periferia, modificando os modelos da relação de produção–consumo de canção popular no Brasil. Esse contexto, em que a mídia oficial e o crivo das grandes gravadoras deixam de mediar as relações entre público consumidor e artistas, vem sendo focado, do ponto de vista histórico e sociológico, e pelo viés das teorias da comunicação, na esfera acadêmica da pesquisa.

Considerando o desenvolvimento da canção atrelado à indústria cultural, torna-se pertinente atualizar a configuração desse formato artístico no âmbito das novas mídias. Tanto os recursos para criação e produção, quanto os de registro e disseminação da canção promoveram o desenvolvimento de novos formatos e proporcionaram uma abertura e uma complexificação ainda maiores no que tange aos estudos da canção.

Nesse sentido, a partir de um já legitimado e sedimentado campo teórico, proliferaram estudos realizados em programas de pós-graduação e por grupos e núcleos de pesquisa, cujas propostas voltam-se para o objeto canção no intuito de incrementar metodologias de análise. Destacam-se publicações que chamam atenção para essa abordagem metodológica. Algumas dessas propostas evidenciam o esforço interdisciplinar para tal intento, como a obra teórica *Lendo música* (NESTROVSKI, 2007), que reúne ensaios de pesquisadores vinculados a áreas do conhecimento diversas, como, por exemplo, Antonio Risério e Hermano Vianna, antropólogos, Maria Rita Kehl, psicanalista, e Marcos Napolitano, historiador, enfocando, cada um, uma canção. Essa obra caracteriza uma mudança de foco no estudo das canções, verticalizando um processo que, em geral, compreendia uma visão panorâmica, que contemplava as canções, mas não as tomava como objeto central.

Como assinala Arthur Nastrovski (2007), organizador da obra supracitada, parece haver muitos trabalhos sobre a música popular nas universidades brasileiras, mas ainda é pouco, dada a prevalência e importância do gênero e, principalmente, considerando os que não se limitam ao estudo historiográfico, que projetam o “foco nas canções, propriamente, e não a obra de um compositor, ou a carreira de um intérprete, ou a história de um movimento” (NESTROVSKI, 2007, p. 9). Nastrovski propõe a leitura de canções como atividade integrante e rotineira no estudo da canção, assim como na teoria da literatura ocorre com os poemas, por exemplo.

Traços dessa proposta já haviam sido esboçados anteriormente no livro de Lorenzo Mammí (2004), composto por três ensaios, um de Mammí, um de Luiz Tatit e um de Arthur Nastrovski. Na obra, os autores iluminam três canções de Tom Jobim a partir de análises composicionais envolvendo dados linguísticos, musicais e extracancionais. Mammí e Nastrovski consideram os aspectos contextuais da produção musical de Tom Jobim, buscando apontar elementos e influências advindas da música clássica na canção popular brasileira. Já Luiz Tatit vale-se de sua proposta embasada na semiótica para leitura textual e musical, analisando dados verbais e sonoros, e considerando o resultado a partir da interação destes. Proposta similar pode ser verificada em *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*, de Luiz Tatit e Ivan Carlos Lopes (2008), em que os autores desenvolvem o procedimento metodológico semiótico, deflagrado por Tatit em investigações anteriores. A proposta é reconhecer no *corpus*, advindo do cancionário popular brasileiro, os aspectos da relação melodia e letra que engendram a identidade da canção.

A canção brasileira também foi tema de duas importantes publicações resultantes do *I* e do *II Encontro de Estudos da Palavra Cantada*, ocorridos, respectivamente no ano 2000 e 2006, o primeiro vinculado aos programas de pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense e em Música da Universidade do Rio de Janeiro; o segundo vinculado ao mesmo programa da UERJ e ao Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os dois encontros propuseram discussões que, segundo as organizadoras, não haviam tido espaço para debate entre os pares, acerca das manifestações poéticas da palavra cantada. Destacam que, dentre as manifestações da palavra cantada, a poética da canção tem constituído campo de interesse sobretudo na área acadêmica de Letras.

Dentre os vinte e oito artigos publicados no primeiro volume, a grande maioria das autoras e autores está vinculada à área de Letras ou Musicologia. Ainda, participam antropólogos, historiadores, semioticista da comunicação e um preparador vocal. Dentre estes, são especialmente importantes para a presente pesquisa os estudos que enfocam a canção popular urbana (midiatizada/comercial) contemporânea, dos quais algumas propostas serão adensadas, nas próximas seções, no intuito de aprimorar a metodologia pretendida.

A canção popular também figura como objeto de interesse para alguns estudiosos vinculados ao grupo de pesquisa *Núcleo de estudos em música e mídia*,

coordenado por Heloísa de Araújo Duarte Valente. Desde 2005 o grupo promove encontros para discussão das relações entre música e mídia e, em 2007, publicou um livro com textos de autoria de seus membros fundadores, dentre os quais o enfoque da canção das mídias é privilegiado. Os autores são, em geral, ligados às áreas da comunicação e da musicologia. Destacam-se, como fonte embasadora para essa tese, as propostas de Heloísa de Araújo Duarte Valente (1999) a partir do deslocamento de conceitos em torno da performance, de Paul Zumthor (2007), ao contexto da canção contemporânea. Igualmente importante nesse sentido, é o estudo de Cláudia Neiva de Matos (2001), pesquisadora da área de Literatura, que propõe um caminho analítico sob o viés das teorias da performance.

Também vinculado à área de Letras, é importante mencionar a publicação de *O alcance da canção* (2016), organizado por Luís Augusto Fischer e Carlos Augusto Bonifácio Leite. A obra apresenta uma coletânea de artigos em torno da canção popular que, conforme a apresentação de Bonifácio Leite (2016, p. 8), são frutos “da iniciativa e militância do professor Luís Augusto Fischer [...], pioneiro na criação de uma cadeira de Canção Popular no curso de graduação [em Letras]”. O artigo de Fischer e Leite envolve um relato pessoal do primeiro autor sobre sua relação com a canção, em que se considera representante de uma geração que aprendeu a “entender o mundo pela canção popular, com ela, através dela” (FISCHER; LEITE, 2016, p. 11). Após arrolar os dez princípios que orientam a criação de sua disciplina de Canção Popular Brasileira no curso de graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o professor (FISCHER, 2016) apresenta a estrutura do curso.

Destaca-se, inicialmente, um estudo teórico preliminar acerca de conceitos específicos da canção com base na obra *O cancionista*, de Luiz Tatit (2002), com o que o professor objetiva “desnaturalizar e qualificar a audição” (FISCHER; LEITE, 2016, p. 26). A proposta de Fischer e Leite, assim, não é voltada para músicos, mas para estudantes de canção no âmbito da Literatura, noção coadunada ao que propomos nesta tese.

A partir dessa revisão panorâmica acerca de algumas das principais tendências entre pesquisadoras e pesquisadores de canção, principalmente os mais associados à área de Letras, faremos um recorte e, ao mesmo tempo, uma associação de proposições teóricas visando à constituição de embasamento para a abordagem do *corpus*. Interessam para essa pesquisa, especialmente, propostas que enfocam a

canção popular urbana como objeto cultural mediatizado e concebido como performance. Adiante, alguns dos textos já mencionados serão retomados, de acordo com o desenvolvimento dos eixos teóricos a serem estudados.

Desde os anos 1980 e mais intensamente nas últimas décadas, no campo de estudos da canção, pesquisadores vêm se debruçando sobre o desenvolvimento de métodos de análise. Por tratar-se de objeto multissemiótico, multimodal e plurissignificativo, a associação interdisciplinar é, em geral, opção de pesquisadores que se propõem a analisar canções. Tanto o objeto quanto os objetivos que se tem quanto ao seu exame são definidores da abordagem. Para o pesquisador Leandro Ernesto Maia (2007), cada canção gera a necessidade de uma nova teoria, sendo difícil e até mesmo inapropriado aplicar uma única abordagem para todas as canções. A associação interdisciplinar e a escuta atenta, assim, constituem os procedimentos metodológicos complementares.

No caso da presente tese, considerando-se as características do *corpus* cancional, bem como o aspecto relativo às questões de gênero que interessam na investigação, buscamos abordar mais especificamente, com meios teóricos e para fins de interpretação, além do conteúdo verbal, a voz e o corpo da performance. Trata-se, o *corpus*, de um grupo de artistas que atualiza a performance de palco potencializando os significados expressos pelo corpo (MOREIRA, 2018), contrapondo-se à gestualidade advinda de uma linhagem bossanovista. Dessa forma, e levando-se em conta a mídia audiovisual no ambiente da internet, as análises textual, auditiva e visual são importantes para a identificação de elementos estéticos que compõem canções brasileiras contemporâneas relacionadas ao universo *queer*.

Para isso, nas próximas seções contemplamos, primeiramente, algumas proposições fundamentais da teoria de Luiz Tatit, sobretudo as relativas à expressão do canto, nas canções, associada a outros pressupostos de pesquisadoras e pesquisadores dedicados ao estudo da voz. Sequencialmente, discutimos propostas teóricas em torno da noção de performance, sobretudo a partir de adaptações dos conceitos de Paul Zumthor à canção brasileira mediatizada contemporânea.

2.2 A abordagem da voz

A construção dos significados das letras das canções ultrapassa o âmbito verbal escrito ou sonoro impresso no texto, ela engendra-se pelo corpo, na voz do sujeito

que canta e nela imprime também suas disposições anímicas. Com o desenvolvimento de uma abordagem que buscou superar a limitação da teoria literária à dimensão escrita da canção, estudos interdisciplinares, vinculados às áreas de Letras e em diálogo com a musicologia, constituem um conjunto de teorizações que fornecem subsídios para uma metodologia de abordagem da canção popular urbana. Ao longo das décadas em que se formatou a canção como objeto de pesquisa, por um lado, através da interdisciplinaridade, ampliou-se o campo dos Estudos Literários e constituiu-se, por outro, um campo de Estudos da Canção propriamente dito. Esta relativa autonomia no meio acadêmico deve-se à construção de um aporte teórico epistemológico próprio e que busca abarcar as peculiaridades da canção em relação à literatura.

A voz é interesse fundamental de grande parte dos estudiosos que buscam uma abordagem analítica para o estudo de canções. Se o entendimento da letra da canção, no caso deste trabalho, é central, alguns aspectos relativos à voz que canta também o são. A intencionalidade do cancionista pode estar, muitas vezes, expressa na voz; um determinado texto pode adquirir conotações diversas de acordo com a emissão vocal. Considerando a proposta a ser desenvolvida no presente estudo, selecionamos um recorte, dentre as teorizações analíticas da canção, no que tange ao papel da voz na construção dos significados. Esse recorte objetiva uma organização para as leituras das canções, ainda que não se perca de vista (tampouco de ouvidos) a noção de que as dimensões significativas da canção não atuam separadamente, mas constituem o sentido justamente na interação entre elas.

Nesse âmbito, é especialmente relevante a contribuição de Luiz Tatit que, apoiado no aparato conceitual da semiótica, apresentou uma proposta que deriva de sua experiência no âmbito musical e de sua investigação na área de atuação acadêmica. O modelo semiótico para a análise da canção considera também elementos musicais que não serão, na totalidade, abordados aqui, em razão de nossa limitação no que concerne à linguagem técnica musical. No entanto, por se tratar de uma busca pelos elementos estéticos da canção enquanto performance, é possível desenvolver uma escuta mais apurada, que entenda as peculiaridades vocais como constituidoras do sentido.

Luiz Tatit, desde *A canção: eficácia e encanto*, de 1986, atenta para a marca da oralidade cotidiana como caracterizadora, especificamente, das maneiras de cantar na canção popular urbana. O teórico aponta a intrínseca relação entre o canto e a fala

como um dos elementos identitários da canção: “o registro autoral de uma composição incide sobre os versos e o contorno melódico emitidos pela voz do cantor” (TATIT, 1986, p. 12). A melodia, no entanto, não está calcada na música, mas sim advém das inflexões da voz, que se assemelham muito à fala cotidiana. Essa ideia é adensada pelo teórico em seus trabalhos subsequentes.

Para o autor, a descoberta de que “as melodias das canções não tinham origem propriamente musical, mas sim entoativa” (TATIT, 2007, p. 29) justifica a qualidade e a produtividade de compositores “totalmente despreparados do ponto de vista musical e literário” (TATIT, 2007, p. 29). Os compositores populares, sobretudo os pioneiros da canção popular, em geral, não são conhecedores da teoria musical, tampouco dominam conhecimentos literários e linguísticos. No entanto suas canções apresentam grande qualidade estética. Esse fato, para o estudioso, deve-se à canção popular estar calcada no ritmo, na melodia e nas temáticas da oralidade.

A partir dessas constatações foi também que Tatit cunhou o termo “cancionista”, empregado largamente por estudiosos da canção. Trata-se da categoria de artistas da canção popular, um conceito bastante amplo que abarca “todos aqueles que exercem a arte de bem cuidar da canção desde sua feitura até sua veiculação em show ou disco” (TATIT, 2007, p. 99). O cancionista, ao cantar, exerce o “controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia” (TATIT, 2002, p. 9). Cantar, como observa o autor, é uma “gestualidade oral”, é um tipo de habilidade para equilibrar “elementos melódicos e linguísticos, parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2002, p. 9). O recurso maior do cancionista para atingir o sucesso de sua comunicação é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, conforme Tatit, “que produz a fala no canto” (TATIT, 2002, p. 9). Quem canta sempre diz alguma coisa – o texto – de alguma maneira – a entoação melódica. O autor afirma que a maneira de dizer, ou seja, a gestualidade do cancionista confere, muitas vezes, uma grandiosidade ao texto, que sem ela não perceberíamos. Da mesma forma, muitas vezes a canção apresenta melodias, harmonias e arranjos simples que, vistos sob aspectos da teoria musical, seriam pobres e que, no entanto, acrescidos dos versos, tornam-se ricos.

Pode-se entender, então, que a eficácia de uma canção é produzida a partir dos elos entre melodia e letra, pois, conforme Tatit e Lopes (2008, p. 9), são esses os “responsáveis diretos pelos sentimentos que as canções nos despertam”, ou seja, nesses elos se realiza o sucesso comunicativo de uma canção. Quanto maior o nível

de compatibilidade gerada entre o texto dito e a maneira de dizê-lo, mais eficaz será a canção.

O cancionista se vale de alguns recursos que “contribuem para adicionar a essa compatibilidade natural entre a entoação e os versos outros níveis de integração” (TATIT; LOPES, 2008, p. 43). Esses recursos conferem uma estabilização entre melodia e letra, realizada através do trabalho da voz sobre os elementos linguísticos mínimos de uma canção, os sons vocálicos e consonantais, fonemas que são um recurso para representar suas disposições internas, seus estados psíquicos (TATIT, 2002).

Quando as vogais são prolongadas, ampliando a extensão da tessitura melódica, cai o andamento da música, possibilitando que seja observado com nitidez cada contorno melódico: “é a tensão que se expande em continuidade, explorando as frequências agudas (aumento de vibração das cordas vocais) e a capacidade de sustentação de notas (fôlego e energia de emissão)” (TATIT, 2002, p. 10). A ampliação da duração melódica e a intensificação da frequência imprimem na melodia a “modalidade do ser”. Com isso o cancionista quer trazer o ouvinte para o estado psíquico em que se encontra. A esse recurso Tatit chama de passionalização: “A passionalização na canção funciona como um reduto emotivo da intersubjetividade” (TATIT, 2002, p. 23).

Outro recurso do cancionista consiste em “investir na segmentação, nos ataques consonantais [...] convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos” (TATIT, 2002, p. 22). Dessa forma, sugere a ação, o fazer, um fazer como palavra vocalizada, constituindo a figurativização. A exploração das sonoridades de segmentação melódica remete diretamente a uma situação de fala coloquial, o que constitui na canção um “simulacro de locução” (TATIT, 1986, p. 9). Ainda, quando os recursos de segmentação de sons consonantais associam-se à melodia de forma repetitiva, produz-se uma maior fixação da sonoridade pelo ouvinte, o que o autor chama de recurso da tematização (TATIT, 1986).

Essas categorias analíticas descritas por Tatit evidenciam o poder persuasivo da canção. A voz, assim, produz, ao mesmo tempo, entoação linguística e elementos melódicos, os quais engendram o significado do texto na canção. Regina Machado (2011, p. 25), musicista e estudiosa do canto popular, compactua com Tatit ao afirmar que, em canção popular, a “emissão se processa próxima à fala, evidenciando a relação entre texto, melodia e articulação rítmica, bem como emprego de vocalidades

que reforçam a construção dos sentidos.” Os elementos técnicos e recursos interpretativos dos quais lança mão o cancionista constituem a identidade do canto.

As peculiaridades do canto na canção brasileira ao longo do tempo foram observadas por Regina Machado (2011) de modo que lhe foi possível constituir uma visão histórica do comportamento das diferentes vocalidades. Dessa forma, a autora identifica as referências vocais no âmbito da canção popular. Primeiramente destaca-se uma distinção entre o canto lírico, esfera para a qual o belcanto⁶ é fundamental. Nessa modalidade a técnica e o virtuosismo vocais são imprescindíveis, e há uma espécie de descolamento da semântica textual. Não importa tanto o que é verbalmente expresso, mas sim a execução musical da voz. No que tange ao canto popular, o texto e a forma do canto estão imbricados, e é nessa relação que o sentido da canção se constitui.

No canto da canção popular a palavra é essencial, tanto no aspecto semântico quanto sonoro. Regina Machado (2011, p. 26) esclarece que

À voz, portadora do conteúdo melódico da canção, somam-se o som e a rítmica da palavra, criando um terceiro ambiente sonoro, resultante da fusão do componente musical com o linguístico, possibilitando que o cancionista-intérprete, ao equilibrar essas tensões, estabeleça uma comunicação com o ouvinte, garantindo sua eficácia.

A relação entre o conteúdo do texto e o componente melódico de sua expressão torna-se, assim, fundamental na canção popular brasileira. Quanto à estética desenvolvida no canto da música popular do Brasil, pode-se, de uma forma geral, identificar na consolidação do samba, sobretudo o “samba de estilo moderno”⁷, caracterizado pela diferença rítmica em relação ao maxixe (SANDRONI, 2001), o aparecimento da caracterização fundamental da canção popular urbana brasileira, qual seja, a aproximação com a emissão vocal coloquial. Regina Machado (2011, p. 32), identifica na inserção desse novo gênero também uma nova forma de cantar:

a realização vocal passou a utilizar mais acentuadamente os parâmetros da fala, produzindo uma emissão vocal mais coloquial e com menos utilização de vibrato, valorizando a articulação rítmica e a execução do fraseado musical em detrimento da potência e da dramaticidade, características da seresta e

⁶ Escola ou técnica de canto de tradição italiana, desenvolvida em especial desde o final do século XVII até ao século XIX, que se baseia no virtuosismo vocal e no controle sobre uma longa extensão vocal (HOUAISS, 2009, p. 274)

⁷ Atribui-se a instituição do samba moderno aos compositores do bairro Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, ocorrida entre os anos 1920-1930 (SANDRONI, 2001).

em que se observam mais claramente as influências do belcanto sobre a canção popular.

Conforme a investigação da pesquisadora, até então a “articulação rítmica mais enrijecida” (MACHADO, 2011, p. 32) do samba maxixado, de estilo antigo, causava uma finalização mais pontuada das frases musicais e dos versos na canção. A “maleabilidade” conferida ao padrão rítmico do samba moderno foi transposta ao canto e produziu uma “intenção de dança através da expressão vocal” (MACHADO, 2011, p. 32).

Na esteira dessa primeira reconfiguração qualitativa do canto popular brasileiro, Regina Machado (2011, p. 34) destaca como representativos da estética inovadora os nomes de Carmem Miranda e Orlando Silva, que manifestavam gestos vocais ligados aos “padrões entoativos da fala, numa emissão desprovida de vibrato, com valorização da articulação rítmica não só através dos elementos musicais, mas também dos fonemas.”

Foi após a década de 1940, com a influência da música norte-americana que circulava nas rádios nacionais, que alguns elementos daí advindos integraram a renovação do samba-canção: acentuação de tensões no tratamento harmônico, acompanhamento instrumental de orquestras, exploração de temáticas amorosas. Segundo observa a pesquisadora (MACHADO, 2011, p. 34), esses elementos estimularam o uso vocal de “regiões mais graves de tessitura”. A passionalidade se sobrepõe ao ritmo, “o fraseado musical e a timbragem tornam-se mais pronunciados” (MACHADO, 2011, p. 34), o que evidencia uma busca dos cantores pela glamourização da voz, numa inspiração da forma de cantar nas canções de cinema estadunidenses. É representativa de tais processos a geração de intérpretes formada por Dick Farney, Lúcio Alves, Nora Ney, Dolores Duran, Maysa e Silvia Telles.

Um aspecto importante observado por Regina Machado diz respeito à “sexualização” da voz: o cantor torna-se “objeto de desejo e sedução”, o que, segundo a pesquisadora, leva à exploração de tessituras mais graves na emissão vocal. Esse momento, marcado pela grande difusão do rádio e pela popularização do cinema, também promoveu maior destaque à imagem dos artistas, o que pode influenciar o desenvolvimento de estéticas como uma maior abordagem de temas passionais e a busca por seduzir o público ouvinte.

A geração de artistas que representa esse momento é também precursora da Bossa Nova, movimento que, a partir dessas bases estéticas e retomando o caminho

delineado pelo samba, consolidou a configuração da identidade vocal da canção brasileira. São característicos do canto da Bossa Nova, conforme aponta Regina Machado:

um apuro técnico vocal e musical no qual o elemento rítmico e os aspectos entoativos originados na fala, o rigor absoluto na afinação, a não utilização de vibrato, a exploração das palavras como mais um elemento de execução rítmica. (MACHADO, 2011, p. 35)

Esses elementos conferiram uma ideia de simplicidade ao canto da Bossa Nova, no entanto, aparente.

Foi também nesse momento que passou a ser mais perceptível uma reflexão, por parte dos cancionistas, a respeito do ato de cantar. Buscou-se, de forma mais consciente, uma estética vocal, o que é observado por estudiosos como Regina Machado e que pode ser constatado através das próprias canções da Bossa Nova, em que o recurso “metacancional” passou a constituir as temáticas, como, por exemplo, ocorre na letra de “Desafinado”, de Tom Jobim e Newton Mendonça, que tematiza também a rejeição da crítica conservadora ao movimento: “Que no peito dos desafinados / No fundo do peito bate calado / No peito dos desafinados / Também bate um coração” (DESAFINADO, 1958).

Emblemática do movimento, “Desafinado” representa, conforme sintetizou Ricardo Monteiro, uma

canção-manifesto que retrataria a incompreensão de que a Bossa Nova foi vítima em seus primeiros tempos, ao procurar tão obsessivamente a complexidade e sofisticação na dimensão do *ser* quanto a simplicidade e espontaneidade na do *parecer*. Numa grande lítotes alegórica de sua própria engenhosidade e riqueza, mesmo sob o risco de ser interpretada como “desafinada”, a canção, como o movimento, terminou por triunfar no Brasil e no mundo. (MONTEIRO, 2007, p. 15. Grifos do autor)

No artigo de Monteiro (2007), como em outros estudos, são apontadas as relações entre os caracteres musicais e linguísticos que evidenciam a proposta estética da Bossa Nova.

Essa estética, conforme observa Regina Machado (2011, p. 32) promoveu, no âmbito da canção brasileira, o “redimensionamento de um comportamento vocal [...] tornando esse trabalho de equilíbrio da voz, prolongamento da fala no canto e síntese polirrítmica entre voz e violão uma referência para sua própria geração”. A Bossa

Nova, dessa forma, colabora para a configuração da identidade vocal da canção brasileira.

Outro fator importante a ser considerado no que tange a modificações na configuração da canção do Brasil diz respeito à relação entre voz e violão e uma relativa “simplificação” no modo de cantar. Esse formato possibilitou uma apropriação maior em termos de execução musical pelos compositores brasileiros, visto que não era mais necessário ter um desempenho vocal potente, virtuosístico como faziam os intérpretes das gerações anteriores. Heloísa de Araújo Duarte Valente, em estudo sobre a voz musical no século XX, sintetiza que, “quanto à canção das mídias, podemos dizer que, no seu início, teve como referência a voz impostada. Por volta da segunda metade do século incorporou cada vez mais os sons guturais, o ruído (e o barulho)” (VALENTE, 1999, p. 131). A autora acrescenta ainda que a voz que canta “música para ser executada e ouvida através da mediatização técnica [...] não precisa – no que se refere à exigência da composição propriamente dita – da técnica virtuosística” (VALENTE, 1999, p. 132).

O período de efervescência cultural vivido nos anos 1960, os movimentos contracultura e a difusão do rock agregaram novos elementos ao canto brasileiro. A estridência das guitarras nas composições e a inclusão do grito como possibilidade de emissão vocal nas canções redimensionou a estética vocal. O movimento tropicalista foi, nesse sentido, o impulsionador, provocando o tensionamento com o grupo que ficaria associado à MPB. São representativas as posturas de Caetano Veloso, Tom Zé, Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, entre outros integrantes do movimento, que militaram (esteticamente) contra o conservadorismo expresso por uma parcela dos artistas de então – os que chegaram a realizar a emblemática manifestação contra a guitarra elétrica.⁸

A postura transgressora e inclusiva dos tropicalistas era perceptível na música, nos arranjos, nas performances visuais e nas letras das canções, em parcerias como as com os psicodélicos Mutantes. “Panis et circenses” é representativa dessa nova estética sonora na canção brasileira, ao apresentar um arranjo experimental que inclui orquestração e instrumentos sintéticos, associado a emissão vocal, em alguns momentos despreziosa, muito próxima da fala, e em outros com impositação mais agressiva, com aumento de intensidade no volume, ou em tom irônico. Na gravação,

⁸ É conhecida a participação de Gilberto Gil na marcha contra a guitarra elétrica, embora seja recorrente a noção de que fora uma participação sem pretensão de promover o conservadorismo.

no álbum *Tropicália* (1968), também se ouvem vozes das falas dos comensais na “sala de jantar”: “Mas as pessoas da sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer / Essas pessoas da sala de jantar / (*Me passa a salada pra mim, por favor / O pão por favor, só mais um pedacinho*)” (PANIS, 1968).

A experimentação formal, na música e nas vocalizações, revela o tom de, como observou Perrone (1988, p. 76), “advertência contra esse tipo de estagnação, contra o tipo de decadência que o título sugere”. O sujeito cancional ambiciona a transgressão dos costumes tradicionais, o que é explícito também no arranjo musical e na forma de cantar.

Dentre os participantes do movimento tropicalista, Regina Machado identifica Gal Costa como a portadora da voz mais significativa do período. A autora observa que o percurso vocal da intérprete passou de um estilo “joagilbertiano”, em 1964, à estridência e exploração de potencialidades, “valendo-se de seu registro agudo e criando duelos entre voz e guitarra” (MACHADO, 2011, p. 39), como na emblemática “Meu nome é Gal”, de 1969. Na década de 1960, a autora destaca ainda as vozes de Maria Bethânia e Elis Regina como “marco de uma nova performance cênico-vocal”. As cancionistas, conforme suas observações, fazem “uso da voz a serviço de uma expressão dramática” (MACHADO, 2011, p. 39).

Ainda quanto ao aspecto da voz no movimento tropicalista, o pesquisador Celso Favaretto (1996) identifica neste um redimensionamento da forma canção, incluindo aspectos relativos à voz. A inclusão de “recursos não musicais, basicamente a *mise en scène* e feitos eletrônicos [...] que ampliavam as possibilidades do arranjo, vocalização e apresentação.” (FAVARETTO, 1996, p. 33). O autor pondera que através da voz os tropicalistas imprimiram novos caracteres à canção do Brasil, uma vez que

realizaram a vinculação de texto e melodia, explorando o domínio da entoação, o deslizar do corpo na linguagem, a materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção, ligados ao infracódigo dos sons que subjazem a manifestação expressiva. No canto brilham significações que provêm da fricção da língua com a voz, numa atividade em que a melodia trabalha a língua, ocupando suas diferenças, dizendo o que ela não diz. É um jogo estranho à comunicação, à representação dos sentimentos, enfim, à expressão – feito do fluxo das durações, intensidades e pulsações [...]. Pela entoação, inflexões e gestos vocais, o canto intensifica o desejo, ressaltando também o ritual na música, manifestado na dança e no sexo – e aqui que melhor se apreende a relação entre o erótico e o político. Essa inscrição do corpo na substância viva do som tensiona a língua cantada, levando ao ultrapassamento dos fenômenos decorrentes de sua estrutura,

como estilos de interpretação, idioletos dos compositores, mudanças rítmicas, variações de timbres. (FAVARETTO, 1996, p. 33)

A ponderação de Favaretto, além de atentar para a fundamental importância da voz na canção popular brasileira, considera as interferências dos elementos tecnológicos que modificam sua qualidade. Igualmente atenta a essas interferências, a pesquisadora Heloísa de Araújo Duarte Valente (1999) situa, no período de constituição da canção brasileira, um momento de mudança paradigmática, quando passam a ser considerados também os desdobramentos da voz:

a voz gravada [...] manipulada por intermédio de um sintetizador, decodificada e reprocessada por um computador (sampler). Além dessas possibilidades passam a fazer parte do universo da música cantada muitos sons vocais outrora banidos pela cultura (bocejos, arrotos, estalos de língua, suspiros, tosse, etc.), fora do domínio da arte, portanto. (VALENTE, 1999, p. 19)

Além desses novos elementos, a autora considera o novo universo sonoro constituído por ruídos, no bojo da segunda revolução industrial, como significativo de uma modificação na estética das sonoridades em geral. As vanguardas futuristas, conforme observa, valem-se em grande medida dessa inserção ruidosa. Essa tendência, segundo a autora, foi se aplacando no meio musical a partir do momento em que o silêncio passou a representar um papel significativo na música. Dessa forma, pode-se observar uma tendência pendular, igualmente no âmbito da canção brasileira, entre o ruído e o silêncio, a estridência e a economia, o exagero e o minimalismo.

Sobre as relações entre canto e fala, Heloísa de A. Duarte Valente menciona os diversos elementos que caracterizam tanto as línguas faladas como o canto, ainda que, conforme a autora, se tratem de linguagens distintas:

o parâmetro *altura* evidencia a inflexão melódica da frase (ascendência, descendência), o registro vocal (os vários matizes entre o agudo e o grave); o *timbre* permite-nos reconhecer as qualidades da voz (sexo, idade, emissão gutural, nasalada, etc.); os *modos de ataque* (maneira mais ou menos ligada de emitir o som) possibilitam perceber a articulação fonética (clareza na pronúncia) e o contorno do fraseado, sob o aspecto da textura; a *intensidade* controla as gradações de energia de emissão vocal, do sussurro ao grito; a *duração* estabelece maior ou menor brevidade na emissão do fonema, no âmbito da palavra; da palavra no âmbito da frase. Somem-se a estes referenciais muitos outros, tais como *andamento*, (a velocidade da fala) acento, pausa (silêncio). (VALENTE, 1999, p. 105, grifos da autora)

Além desses traços que constituem tanto a voz falada quanto cantada, a autora frisa que: “os tonemas, traços entoativos localizáveis em determinadas partes do

discurso” (VALENTE, 1999, p. 110), conferem à fala uma “espécie de inflexão melódica ou variação de alturas” (VALENTE, 1999, p. 110). São esses traços que embasam boa parte da teorização de Tatit a respeito das relações fala-canto e que possibilitam as tipologias de canto por ele propostas (passionalização, tematização e figurativização).

Os aspectos peculiares da voz na canção brasileira, estudados por Regina Machado e Luiz Tatit, entre outros pesquisadores, chamam atenção para a importância de uma leitura interpretativa adequada deste elemento da canção. Como base para tal procedimento analítico nessa tese, arrolam-se abaixo termos e conceitos técnicos relativos à voz, estruturados por Regina Machado em seu detalhado “vocabulário técnico” (MACHADO, 2011, p. 65-72) em que aborda o comportamento vocal compreendendo os níveis físico, técnico e interpretativo, que segue, de maneira sintetizada, nos Quadros 1, 2 e 3 abaixo:

Quadro 1: comportamento vocal – nível físico

Termo	Conceito			
<i>Extensão</i>	Toda a gama de notas que uma voz é capaz de produzir			
<i>Tessitura</i>	Gama de notas produzidas numa região em que se obtém a melhor produção vocal			
<i>Timbre</i>	Gama de notas produzidas numa região em que se obtém a melhor produção vocal. É dividido em:			
	<i>Voz clara:</i> predominância de harmônicos agudos, produzindo uma sensação de unicidade, cristalinidade, pureza.	<i>Voz escura:</i> predominância de harmônicos graves, produzindo um corpo vocal denso, que gera a percepção de espectro mais largo da voz.	<i>Voz aberta:</i> observa-se uma falta de equilíbrio dos fatores de ressonância, mais perceptíveis na região média-aguda e aguda da tessitura. Em	<i>Voz fechada:</i> o timbre claro/escuro se pronuncia por todas as notas da tessitura, projetando tanto o brilho quanto a profundidade do som.

			canção popular, predominância de um fator de ressonância sobre outro.	
<i>Registro</i>	<p>“diversos modos de se emitir os sons da tessitura. [...] de modo geral reconhece-se a existência de três registros: o basal, o modal e o elevado” (BEHLAU; REHDER, 1997, p. 29-30, <i>apud</i> MACHADO, 2011, p. 67):</p>			
	<p><i>O registro basal</i> é o que apresenta mais graves na tessitura, as pregas vocais estão muito encurtadas e a mucosa que as encobre, bem solta.</p>	<p><i>O registro modal</i> é o que apresenta o maior número de notas, o que normalmente é usado na conversação, as pregas vocais vão se alongando e a mucosa se tornando mais tensa à medida que as notas ficam mais agudas.</p>	<p><i>o registro elevado</i> é das notas mais agudas da tessitura e divide-se em dois sub-registros o falsete e o assobio. No falsete as pregas vocais são estiradas pela ação do músculo cricótireóideo, que funciona como uma “báscula” projetando levemente a laringe para frente, o que possibilita o alongamento das pregas vocais com pouca tensão. Dessa forma, podem produzir os sons sobreagudos e, devido à pouca tensão, forma-se uma fenda paralela, resultando em um escape maior de ar (BEHLAU; REHDER, 1997, p. 29-30, <i>apud</i> MACHADO, 2011).</p>	

Fonte: MACHADO (2011)

Quadro 2: comportamento vocal – nível técnico

Termo	Explicação						
<i>Emissão</i>	<p>está relacionada à ressonância e envolve uma escolha de posicionamento a partir da pressão exercida sobre a coluna de ar para obtenção do som desejado. A emissão pode ser:</p> <table border="0" data-bbox="405 533 1437 1581"> <tr> <td data-bbox="405 533 916 1025"><i>Frontal:</i> a projeção ocorre nos seios da face e pode conferir uma metalização ao timbre.</td> <td data-bbox="916 533 1437 1025"><i>Coberta:</i> ocorre a partir de adaptações de todo o trato vocal, com a manutenção da laringe em posição baixa, gerando aumento das cavidades supraglóticas e relaxamento da musculatura faríngea (PACHECO; MARÇAL, 2000 <i>apud</i> MACHADO, 2011, p. 70).</td> </tr> <tr> <td data-bbox="405 1025 916 1249"><i>Nasal:</i> projeção com foco de emissão no nariz, o que confere uma sonoridade surda, sem brilho e de pouca clareza.</td> <td data-bbox="916 1025 1437 1249"><i>Comprimida:</i> resultante de força e compressão laríngea e enrijecimento da prega vocal.</td> </tr> <tr> <td data-bbox="405 1249 916 1581"><i>Anterior:</i> projeção palatal que faz uso dos espaços internos da boca, moldando a massa de ar com possibilidades de evidenciar a presença de harmônicos, aumentando o corpo sonoro.</td> <td data-bbox="916 1249 1437 1581"><i>Airada:</i> resultante da pouca tensão nas pregas vocais, cria uma fenda paralela entre elas, ampliando o escape de ar durante a produção do som.</td> </tr> </table>	<i>Frontal:</i> a projeção ocorre nos seios da face e pode conferir uma metalização ao timbre.	<i>Coberta:</i> ocorre a partir de adaptações de todo o trato vocal, com a manutenção da laringe em posição baixa, gerando aumento das cavidades supraglóticas e relaxamento da musculatura faríngea (PACHECO; MARÇAL, 2000 <i>apud</i> MACHADO, 2011, p. 70).	<i>Nasal:</i> projeção com foco de emissão no nariz, o que confere uma sonoridade surda, sem brilho e de pouca clareza.	<i>Comprimida:</i> resultante de força e compressão laríngea e enrijecimento da prega vocal.	<i>Anterior:</i> projeção palatal que faz uso dos espaços internos da boca, moldando a massa de ar com possibilidades de evidenciar a presença de harmônicos, aumentando o corpo sonoro.	<i>Airada:</i> resultante da pouca tensão nas pregas vocais, cria uma fenda paralela entre elas, ampliando o escape de ar durante a produção do som.
<i>Frontal:</i> a projeção ocorre nos seios da face e pode conferir uma metalização ao timbre.	<i>Coberta:</i> ocorre a partir de adaptações de todo o trato vocal, com a manutenção da laringe em posição baixa, gerando aumento das cavidades supraglóticas e relaxamento da musculatura faríngea (PACHECO; MARÇAL, 2000 <i>apud</i> MACHADO, 2011, p. 70).						
<i>Nasal:</i> projeção com foco de emissão no nariz, o que confere uma sonoridade surda, sem brilho e de pouca clareza.	<i>Comprimida:</i> resultante de força e compressão laríngea e enrijecimento da prega vocal.						
<i>Anterior:</i> projeção palatal que faz uso dos espaços internos da boca, moldando a massa de ar com possibilidades de evidenciar a presença de harmônicos, aumentando o corpo sonoro.	<i>Airada:</i> resultante da pouca tensão nas pregas vocais, cria uma fenda paralela entre elas, ampliando o escape de ar durante a produção do som.						
<i>Articulação rítmica</i>	refere-se à maneira como articulam-se frases e períodos, a partir da percepção rítmica da melodia e do próprio texto, fundindo ou dissociando esses elementos, destacando ou minimizando a maneira como aparecem na composição.						

Fonte: MACHADO (2011)

Quadro 3: comportamento vocal – nível interpretativo

Termo	Explicação
-------	------------

<i>Dicção</i>	dicção é um conceito que pode ser estendido à canção num todo, é a maneira como se faz. Implica equilíbrio de escolha estética e desempenho técnico somados às questões perceptivas dos componentes da canção.
<i>Gestualidade vocal</i>	refere-se à maneira como são equilibradas as tensões da melodia somadas às tensões linguísticas, construindo um universo de sentidos para a canção, valendo-se também das possibilidades timbrísticas.

Fonte: MACHADO (2011)

Esses elementos para análise do comportamento vocal na canção popular propostos por Regina Machado são pertinentes para a abordagem do *corpus* na medida em que ampliam a percepção auditiva e, associados às proposições de Tatit, vinculadas à semiótica e as da performance no âmbito da canção brasileira, possibilitam leituras mais adensadas. Dessa forma, adiante apresentam-se estudos que propõem o entendimento da canção popular brasileira como performance.

2.3 A canção como performance

O desenvolvimento de metodologias de análise da canção popular no Brasil vem se dando, basicamente, por um lado a partir de uma linha de pensamento mais estruturalista, que envolve os estudos da semiótica, e por outro, a partir de um viés pós-estruturalista, dedicado aos estudos da performance. Nesta tese, propomos um diálogo interdisciplinar a partir de uma revisão de publicações que evidenciam ambas as tendências, considerando também os estudos *queer*, na busca de leituras interpretativas que identifiquem elementos estéticos caracterizadores. A noção de performance, no entanto, é subjacente a qualquer estudo sobre a canção, uma vez que a canção propriamente existe quando é realizada pelo cancionista, é feita para ser fruída em execução, ainda que de forma mediatizada.

As propostas de Paul Zumthor (2005; 2007; 2010), no âmbito da literatura, proporcionam um redimensionamento significativo dos estudos acerca da palavra poética, conquanto voltam-se, também, aos valores específicos da palavra oral, da literatura feita para ser vocalizada ou cantada. A canção brasileira contemporânea, objeto de interesse dessa pesquisa, é um tipo de performance mediatizada. A canção

não existe no papel: nem a letra, tampouco a partitura dão a dimensão da obra, ela é feita para execução. No contexto da canção brasileira contemporânea, ela é feita para ser consumida, em grande parte, através de dispositivos de fixação. No cenário mais atual, inclui-se também a dimensão visual, visto que grande parte da produção e do consumo (especialmente as obras que integrarão o *corpus* dessa pesquisa) se dá por meio do audiovisual.

Em seu estudo sobre as relações entre poesia e canção, Charles Perrone (1988) destacou esse aspecto ao considerar a canção uma “literatura de performance”, para o estudo da qual, independentemente do enfoque, seja ele “artístico musical, antropológico ou literário – será necessário que se leve em conta as características musicais de uma canção, juntamente com os significados verbais ou funções culturais” (PERRONE, 1988, p. 11). O texto de uma canção é, assim, condicionado pelos fatores não verbais envolvidos na realização da obra.

A proposta de Paul Zumthor (2005, p. 116) pode ser resumida em uma pergunta elaborada pelo próprio autor: “em que medida a passagem pela voz humana transforma, altera, transmuta [...] o texto de que é objeto?” A resposta está em torno da noção de performance, ou seja, do “exercício de um esforço em vista da consumação de uma ‘forma’” (ZUMTHOR, 2005, p. 140). A forma, nesse caso, é vocalizada, cujas características serão, de acordo com as proposições do autor e de outros pesquisadores e pesquisadoras, discutidas aqui como uma possibilidade de abordagem da canção.

Uma questão fundamental para o teórico diz respeito ao fato de que “a voz emana de um corpo” e, no seu entendimento, tem sentido mais amplo que o físico/psíquico/fisiológico, é considerado um “corpo social”. Em suas palavras,

Na voz estão presentes de modo real pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações da existência pessoal. Gostaria de dizer que a voz reflete de maneira imediata uma certa atitude do homem para com ele mesmo, para com os outros, para com sua consciência e sua palavra: atitude percebida pelos ouvintes de modo empírico, global, a maior parte do tempo sem o menor começo (nem mesmo possibilidade) de análise. Por este meio, esta transmissão vocal constitui um fenômeno essencialmente diferente da transmissão escrita [...]. (ZUMTHOR, 2007, p. 117)

Esse entendimento, no que tange à canção brasileira, corrobora o que observou Tatit (2002) sobre o fato de o cancionista transmitir suas disposições anímicas ao cantar, constituindo estas o sentido da canção. Esse fato também justifica a ideia

zumthoriana de que a performance somente ocorre no “momento privilegiado” em que “o enunciado é *realmente* recebido” (ZUMTHOR, 2005, p. 141, grifo do autor), o que não anula, contudo, a performance mediatizada. Quanto ao âmbito contemporâneo, em que a evolução tecnológica alterou processos de transmissão e recepção, o autor atribui a equiparação a um atributo do texto escrito: “graças a este maquinário, a voz permanece voz, perceptível auditivamente, adquire uma das qualidade do escrito, a permanência na duração” (ZUMTHOR, 2005, p. 127). O autor acrescenta que

A introdução dos meios audiovisuais, do disco à televisão e ao vídeo, modificou profundamente as condições da performance. Ela não tocou na natureza própria desta. [...] A mediatização atenua ou apaga certos aspectos corporais da *performance* (aqueles que se referem à *tactilidade*), mas ela deixa subsistir um traço essencial: o jogo, na transmissão da mensagem, de estímulos e percepções sensoriais múltiplas. (ZUMTHOR, 2005, p. 141-42, grifos do autor)

Ainda é importante mencionar, sobre a questão da performance mediatizada, a observação de Zumthor (2010, p. 69) acerca da ligação de toda “forma de poesia oral contemporânea” (ZUMTHOR, 2010, p. 69), e aqui inclui-se a canção brasileira, com “uma cultura de origem europeia – ligada à civilização tecnológica em via de universalização rápida e brutal – vide o debate acerca das origens e configurações da canção que sempre permearam as discussões críticas”(2010, p. 69). No que tange às tradições orais, o pensador considera que acabam por ser “anuladas, em parte, [...] graças aos irresistíveis instrumentos de colonização interior constituída pela alfabetização maciça e difusão da imprensa” (ZUMTHOR, 2010, p. 69).

Nesse contexto, surgem, conforme pondera o autor, as “reações selvagens de defesa”, nomeadas de “contracultura”, que consistem em “movimentos contestatórios e marginais, no limiar da ação política, quase sempre indiferentes a ela... estreitamente associados a certas formas de poesia oral” (ZUMTHOR, 2010, p. 69). Na esfera da canção brasileira, podem ser associados a tal proposição movimentos que evidenciam estéticas mais vinculadas à oralidade, como ocorre, em diferentes graus, em diversas manifestações na esfera popular, desde o surgimento do samba até as mais recentes manifestações do hip-hop. A abordagem do *corpus* desta tese visa identificar elementos que permitam identificar um movimento estético, sob esse viés.

Heloísa de Araújo Duarte Valente (2007) situa a canção contemporânea mediatizada no “universo da oralidade”. Com base no conceito zumthoriano de

movência, que faz referência à propriedade do gênero de adaptar-se ao ambiente, a autora atenta ao fato de que “a midiatização técnica da música é responsável pela multiplicação das possibilidades da performance” (2007, p. 80). Nosso estudo aborda performances no contexto das plataformas digitais *Spotify* e *YouTube*, de modo que, quando considerado o produto audiovisual, o enfoque recai nas diferentes dimensões constituintes da obra.

As dimensões que constituem a canção, “texto, música e performance”, conforme Ruth Finnegan (2008, p. 16), são, muitas vezes, tomadas em separado, dado as limitações das diferentes áreas de pesquisa. No entanto, conforme a autora (FINNEGAN, 2008), é fundamental considerar a interação entre essas dimensões, já que é justamente a partir dela que o sentido se estabelece. Para a pensadora, no que tange à canção, o “cerne irreduzível corresponde não ao que pode ser inscrito no papel, mas na arte concreta da voz em performance” (FINNEGAN, 2008, p. 22).

O que se pretende, então, é o encontro da “substância da performance” a partir de uma abordagem que considere “seu processo, dinâmica, experiência, presença multimodal” (FINNEGAN, 2008, p. 23). Essa substância realiza-se, em “um tempo e espaço específicos, através da ativação da música, do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes co-criadores em um evento imediato” (FINNEGAN, 2008, p. 24).

Na performance mediatizada, os recursos tecnológicos possibilitam inovações no que tange a inclusão de elementos co-criadores. No âmbito da canção brasileira, esses aspectos são explorados, por exemplo, nas performances do movimento tropicalista que, conforme observou Favareto

se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais – basicamente a *mise en scène* e efeitos eletrônicos (microfone alta fidelidade, diversidade de canais de gravação, sonoridades estranhas) que ampliavam as possibilidades do arranjo apresentação e gravação. Caetano, por exemplo, no lançamento do disco *Tropicália*, travestiu-se aparecendo de poá cor-de-rosa; para defender “É proibido proibir” usou roupas de plástico colorido, colares de macumba, enquanto um hippie americano promovia um happening emitindo urros e sons desconexos. (FAVARETO, 1996, p. 34)

Ruth Finnegan atenta ainda para aquelas manifestações em que o texto assume um papel distinto do comunicativo comum, ou seja, em que o texto cantado pode funcionar como recurso sonoro/musical. Assim, a importância textual (semântica) em uma canção pode variar de intensidade, como observa a autora a partir de um

levantamento de diversas manifestações orais em tradições populares do mundo. Em alguns casos, “espera-se que o texto não seja prontamente inteligível” (FINNEGAN, 2008, p. 36), salienta a pesquisadora. Há variadas razões para que uma performance não tenha o objetivo de veicular um texto semanticamente claro, desde o desejo de manter o seu conteúdo em um grupo restrito, de torná-lo hermético, por exemplo, até privilegiar os aspectos musicais das palavras em detrimento dos semânticos.

No cancionário brasileiro não são raras as canções em cujas letras não se sobressai, num primeiro momento, a clareza semântica, como, por exemplo, em algumas performances do cancionista João Bosco, em que o artista emite sons vocais valendo-se de muitos recursos como gemidos, sussurros, silabações, ou cantando letras quase ininteligíveis, a exemplo de “Jimbo no jazz”, do álbum *Não vou pro céu, mas já não vivo no chão* (2009), em que o canto prioriza as sonoridades das palavras que se sobrepõem ao conteúdo semântico:

Xis, dabiliú e ipsilone
 Quando jimbo no trombone
 Se zanga e jonga no jazz.
 Samangos e candangos no fandango
 Dão até tangolomango
 Com as firulas que ele faz.
 [...]
 (JIMBO, 2009)

As próprias letras das canções, em alguns casos, podem parecer, quando lidas, sem uma textualidade clara, como se pode exemplificar com “A rã”, de Caetano Veloso e João Donato:

Coro de cor
 sombra de som de cor
 de mal me quer
 De mal me quer de bem
 de bem me diz
 De me dizendo assim
 serei feliz
 Serei feliz de flor
 de flor em flor
 De samba em samba em som
 de vai e vem
 De verde verde ver
 pé de capim
 Bico de pena pio
 de bem-te-vi
 [...]
 (A RÃ, 1998)

Nessa canção, aparentemente o texto é de caráter *nonsense*, tornando difícil a atribuição de um significado. No entanto, o sentido da letra, quando cantada, acompanhada da melodia, surge para o ouvinte, à medida que a entoação entrecortada das palavras, reforçada pelas aliterações e a melodia vocal, reproduzem os saltos do animal referido no título da canção. Manifestações como essa tornam evidentes a importância de se considerar a performance cancional quando se quer analisar canções.

Pode-se partir dos significados do texto, mas, tendo-se em vista que ele é alterado alterado pela forma de cantar e, em última instância, que o sentido da obra se dá na performance como um todo, uma vez que o texto cantado – a materialidade da canção - provém de um corpo, é fundamental considerar a sonoridade. De início, há que se considerar que são elementos fisiológicos que engendram o canto, uma vez que envolve a “percepção e coordenação simultânea de postura, gesto, respiração, escuta e emissão” (VALENTE, 1999, p. 126).

É também “esta inscrição do corpo na substância viva do som”, como observou Favaretto (1996, p. 37), que “tensiona a língua cantada, levando ao ultrapassamento dos fenômenos decorrentes de sua estrutura, como estilos de interpretação, dialetos dos compositores, mudanças rítmicas, variações de timbres”. Isso significa dizer que é no corpo do cancionista que se produz a identidade da canção.

Nesse sentido, são pertinentes as reflexões de Silvia Adriana Davini (2008, p. 313) que entende o conceito zumthoriano de vocalidade como “produção de voz e palavra [...] em um tempo e um lugar determinados”. Essa noção tem de ser considerada, também, no âmbito da mediatização, uma vez que os processos tecnológicos interferem na percepção do tempo e do espaço. Pode-se, nesse intuito, transpor sua observação sobre uma dada cena teatral, a uma abordagem que tome o corpo do cancionista em performance fixada num produto audiovisual: o corpo é entendido como “lugar de confluência das dimensões acústica e visual [...] de fato, há uma dimensão imagética no som e, portanto, na voz, que nos faz associá-la a fonte que o produz, nesse caso, a quem canta” (DAVINO, 2008, p. 313).

Levando-se em consideração esse aporte teórico desenvolvido no campo dos estudos da canção, é possível lançar mão de recortes e associações, tanto as advindas dos estudos da performance, quanto de outras áreas, que colaboram, no sentido de possibilitar uma abordagem metodológica de análise, com o interesse

fundamental dessa pesquisa, que consiste em focar elementos relativos a uma poética *queer* na canção brasileira.

Uma vez que o percurso de leitura é determinado por questões próprias de pesquisa (a subjetividade *queer* engendrada no discurso cantado/performatizado) e pelo meio de transmissão (as canções contemporâneas veiculadas na internet, especialmente pelo *YouTube*), torna-se relevante, especialmente, a abordagem de três dimensões constituintes de sentido na performance cancional: o plano verbal, uma vez que se podem identificar nos elementos textuais e paratextuais do discurso os temas e as questões relevantes ao objeto enfocado; o plano da voz, considerando que a maneira de cantar e entoar é significativa para a constituição do significado; e o plano do corpo, posto sua relevância como manifestação e constituição de subjetividades. Dessa forma, cabe ao pesquisador da canção na área de Letras conhecer e colocar em diálogo pressupostos interdisciplinares.

Considerando os objetivos deste estudo, no próximo capítulo propõe-se uma revisão de aparições, no cancionário brasileiro, que podem evidenciar temáticas e estéticas que transgridem os parâmetros heteronormativos instituídos.

3 TEORIA *QUEER*

Neste capítulo o intento é compreender o *queer* a partir de uma revisão bibliográfica interdisciplinar, elencando elementos desse campo de estudos que possibilitem realizar leituras de uma estética *queer* manifesta na canção brasileira contemporânea. A partir das reflexões de pensadoras e pensadores, é possível verificar aspectos plurais dessa perspectiva questionadora das matrizes determinantes das noções de gênero, sexualidade e identidade como vêm sendo entendidas ao longo da história moderna.

Seria contraditório, no entanto, buscar uma conceituação delimitadora de *queer*, uma vez que todo o empenho, sob esse viés, consiste justamente em desestabilizar pressupostos definidos. Assim, aqui a proposta será um diálogo entre proposições que permitam tatear um caminho (não linear) até o esboço de características das manifestações estéticas *queer* para associá-las à obra das cancionistas em foco neste estudo, Linn da Quebrada, Liniker e Majur, que se destacam no cenário artístico do país nos últimos anos, porquanto realizam alcance de público e visibilidade na crítica especializada.

São visíveis os matizes de uma estética *queer* na cultura brasileira em distintas artes e épocas. A partir do cancionero aqui enfocado, no entanto, verifica-se um surgimento vultoso de propostas que se coadunam ao *queer*, sobretudo nas duas últimas décadas, como demonstraremos na sequência deste trabalho. Para realizar as leituras desse cancionero, é imprescindível conhecer o engendramento dos pressupostos fundamentais da teoria *queer* como subsídios para a proposição de uma *estética queer*; tarefa a que me proponho neste capítulo.

Para tanto, primeiramente revisamos o que apontam estudiosas e estudiosos do tema sobre o surgimento do *queer*, que se deu como manifestação política e, posteriormente, como proposição teórica, vinculada ao pós-estruturalismo. O movimento político *queer* nos Estados Unidos é reconhecido como o marco inaugural dessa perspectiva, surgido na esteira do contexto contracultural dos anos 1960, a partir dos ditos novos movimentos sociais. Esse contexto será abordado na primeira parte deste capítulo, em que os processos iniciais da perspectiva *queer* serão destacados.

Na sequência do estudo, elencam-se alguns dos pressupostos, teorizações e conceitos relacionados ao *queer*, os quais possibilitam ampliação das leituras a serem

propostas acerca do *corpus* cancional. Posteriormente, cabe um enfoque no contexto brasileiro, em que despontou como abordagem teórica vinculada ao âmbito acadêmico, e que dialoga com proposições associadas a culturas não hegemônicas. Finalmente, apresentam-se alguns estudos brasileiros que consideram o *queer* uma manifestação cultural e estética, finalidade dessa proposta de estudo, e que vem pautando algumas discussões em diversas áreas acadêmicas na última década. Considerando o contexto cultural contemporâneo, busco, na revisão desses estudos, a articulação de conceitos advindos da teoria *queer* que podem ser associados ao *corpus* aqui em questão.

3.1 Manifestações iniciais

A origem da teoria *queer* é, em geral, situada no início da década de 1990, a partir de uma convergência de reflexões propostas por filósofos e filósofas pós-estruturalistas, feministas e pensadoras e pensadores da cultura que, a partir de uma abordagem desconstrutivista, instauram tensionamentos das noções de realidade e construção social e subjetiva, incluindo as construções de identidade e gênero. Jonhathan Culler identifica a filósofa Judith Butler como “figura-chave” no engendramento das teorizações no campo da crítica feminista e dos estudos homossexuais, que adotaram, tal qual o fizeram movimentos políticos, o nome *queer* no intuito de “devolver à sociedade o insulto mais comum que os homossexuais encontram, o epíteto ‘Queer!’ A aposta é que a ostentação desse nome pode mudar seu sentido e fazer dele uma insígnia honrosa ao invés de um insulto.” (1999, p. 101-102). Culler verifica, já no nome adotado pelo movimento político/teórico, o vínculo com a propriedade performativa da linguagem ou uma busca por evidenciá-la, analogamente às teorizações que se desenvolveram a partir dos pressupostos da teoria performativa, proposta por Derrida.

No cenário político, no entanto, já vinha se desenhando um caminho *queer* a partir dos chamados “novos movimentos sociais”⁹, advindos dos impulsos do movimento operário, como analisa o sociólogo brasileiro Richard Miskolci (2012). As

⁹ Richard Miskolci (2012, p. 15-17) faz uma ressalva em relação ao fato de serem considerados “novos” os movimentos surgidos após o movimento operário. Sua crítica concerne na observação de que o movimento abolicionista africano, ocorrido há quase um século, já mencionava demandas semelhantes, além da primeira onda do feminismo, que reivindicava para as mulheres o direito ao voto e à educação.

novas demandas trazidas por esses movimentos, conforme entende o estudioso, constituem sobretudo na consideração de que a desigualdade existia para além de questões econômicas. Entraram em discussão mais evidente as questões raciais e sexistas a partir do movimento pelos direitos civis da população negra, no Sul dos Estados Unidos, da segunda onda feminista e do movimento homossexual.

Como rememora Teresa De Lauretis (2019), a partir desse contexto, na esteira dos movimentos contraculturais que eclodiram nos EUA, as universidades passaram a desenvolver cursos voltados para estudos de mulheres, cultura popular, afrodescendentes e povos fronteiriços, renovando o arcabouço teórico eurocêntrico e hegemônico que prevalecia até então.

Esse contexto sócio-histórico é também marcado por eventos como o motim de *Stonewall*, ocorrido em 28 de junho de 1969, em Nova Iorque, por ação de frequentadores do estabelecimento *Stonewall Inn*. As investidas policiais eram comuns em bares como esse na época. A homossexualidade, considerada um transtorno mental e transgressão social, era coibida por força armada e os frequentadores desses estabelecimentos constantemente eram detidos pelas autoridades policiais. Nesse dia, no entanto, houve resistência e revolta. O embate perdurou curto tempo, mas gerou modificações sociais e impulsionou movimentos que visavam garantir direitos civis de homossexuais norte-americanos. O evento é emblemático e considerado um divisor de águas no que tange à libertação homossexual¹⁰.

Conforme reflete Miskolci, considerando o contexto da efervescente contracultura, as pautas dos “novos” movimentos de classe tinham em comum o questionamento de padrões morais, uma vez que desestabilizavam pressupostos culturalmente cristalizados, por exemplo, através da “luta feminista pela contracepção no controle das próprias mulheres, dos negros contra os saberes e práticas racializadoras, dos homossexuais contra o aparato médico-legal que os classificava como perigo social e psiquiátrico” (MISKOLCI, 2012, p. 16). Dessa forma as *nuances queer* começam a evidenciar a sexualidade desvinculada do âmbito biológico reprodutivo, “ressaltando a importância do prazer e ampliação das possibilidades

¹⁰ A significatividade desse acontecimento histórico ecoa na produção intelectual acerca dos estudos *queer* em trabalhos como o *Stonewall 40+ o que no Brasil?*, evento realizado em setembro de 2010 pelo Grupo de Pesquisa em Cultura e sexualidade, o CUS, vinculado a Universidade Federal da Bahia, que originou publicação homônima (Cult/EDUFBA, 2010).

relacionais” (MISKOLCI, 2012, p. 16), aspectos imbricados no objeto de análise da teoria *queer*, ou seja, a “dinâmica da sexualidade e do desejo na organização das relações sociais” (MISKOLCI, 2009, p. 152). É importante enfatizar a síntese para a qual aponta Anselmo Peres Alós ao afirmar que o *queer* é produto das universidades, mas também das ruas; ou seja, é uma proposta que se origina dos estudos acadêmicos e da ação de grupos ativistas e dos coletivos de “gays, lésbicas, travestis, transexuais e transgêneros” (ALÓS, 2020, p. 3).

Nesse contexto, Miskolci (2012, p. 16-17) aponta um fator determinante para o engendramento de “formas de resistência mais radicais” nos movimentos gays e lésbicos: a epidemia de aids. O governo conservador dos Estados Unidos à época manteve recusa a quaisquer medidas públicas relacionadas à transmissão do HIV, subjazendo a ideia da doença como um castigo a quem deixasse de obedecer aos padrões morais vigentes. Conforme salienta Alós, a despeito do cenário ser descrito como pandêmico no início dos anos 1990, o HIV, especialmente no contexto norte-americano, não era considerado “pauta digna de discussão no campo da saúde pública” (ALÓS, 2019, p. 2). O estudioso relembra o epíteto equivocado atribuído ao HIV, “câncer gay”, que ilustra significativamente a aproximação entre “identidade homossexual e morte”, recorrente na literatura ao longo dos séculos XX e XXI, e que colabora para a cristalização desse acercamento no imaginário ocidental.

O autor destaca um desdobramento das temáticas literárias compreendidas como *gay and lesbian fiction*, nomeada “literatura da aids”, e aproxima a narrativa canônica homoafetiva, conhecida como *coming out*, ou seja, “sair do armário”, das narrativas que abordam a tomada de consciência da soropositividade (ALÓS, 2019). Nessa esteira, no cenário brasileiro, é fundamental a menção à figura do cancionista Cazuzza, também referido pelo autor (ALÓS, 2019, p. 7-8), que pode ser representativo desse desdobramento no cancionário popular urbano.

Miskolci (2012, p. 17), a partir de seu enfoque sociológico, considera o advento da aids “um catalizador biopolítico gerador de formas de resistência mais astutas e radicais, materializadas no *ACT UP* [...] e no *Queer Nation*, de onde vem a palavra *queer*, a nação anormal, a nação esquisita, a nação bicha”. Essas organizações setentistas, impulsionadas pela necessidade de mobilizar a sociedade para a prevenção da aids frente à inércia do estado, deram visibilidade a outras identidades sexuais que não figuravam no espectro gay e lésbico já em vias de acomodação aos moldes culturais heteronormativos. Os grupos, dentro desse espectro, pautavam suas

questões na reivindicação por direitos civis que os tornassem assimilados à sociedade. O *queer* passou a designar também identidades sexuais que não encontravam ressonâncias nesses grupos. Essas identidades, temidas pela população também por representarem uma ameaça sanitária, eram rotuladas com o xingamento *queer* - sem tradução exata em português, equivalente a dizer bizarro, esquisito, bicha, traveco, em uma só palavra.

A ideia de apropriação do termo *queer* pelo grupo coadunava-se à proposta ativista que lutava contra a homofobia potencializada pela disseminação do HIV, vírus culturalmente associado à comunidade homossexual. O fato de esses movimentos enfocarem os processos culturais de assujeitamento é, conforme entende Miskolci (2012), o aspecto propulsor do engendramento da corrente teórica, uma vez que os dispositivos e engrenagens que determinam e normatizam os gêneros são o objeto central da teoria *queer*.

Norma Mogrovejo lembra do caráter negativo do termo *queer*, tornado, nos anos 1980, palavra que expressava o orgulho homossexual e, posteriormente, na academia, uma definição para estudiosos de gênero, ou seja: “adjetivação destinada a sujeitos específicos que foi transformada em categoria, pela academia, por meio da impressão de um caráter positivo e teórico à palavra” (MOGROVEJO, p. 43). A autora também destaca a indiferença das políticas públicas norte americanas quanto à epidemia de HIV como fator de impulso ao movimento irrompido pelos dissidentes sexuais marginalizados, que passaram a questionar valores da heterossexualidade e do mercado neoliberal no movimento homossexual hegemônico.

No que diz respeito a estudos sobre sexualidades, observou-se o surgimento de obras esparsas, num primeiro momento, como o livro *Le désir homossexual* (1972), do filósofo francês Guy Hocquenghem¹¹, a palestra “O pensamento hétero”, proferida por Monique Wittig e artigos da antropóloga estadunidense Gayle Rubin, em especial *Thinking Sex* (1984), citados por Miskolci (2012, p. 16) como os primeiros impulsos críticos de uma corrente teórica *queer*. Em *O desejo homossexual* (relançado no Brasil em 2020, pela editora A Bolha), Hocquenghem trata da construção da identidade homossexual masculina no contexto capitalista como forma de delimitar a prática sexual entre pessoas do mesmo sexo e enquadrá-la como desvio, crime ou doença. Para o pensador assumidamente gay, o desejo não se biparte em hétero ou

¹¹ Lançado no Brasil em 1980 - (HOCQUENGHEM, 1980).

homossexual, constituindo-se numa força à qual todos são passíveis. No epílogo da obra (HOCQUENGHEM, 2020), Paul Preciado, considera as reflexões de Hocquenghem o primeiro texto “terrorista” a tensionar a hegemonia da linguagem heterossexual, antecipações do que hoje denomina-se teoria *queer*.

Em *Thinking sex*, Rubin revoga a centralidade do sexo como força simbólica no campo do fazer político e critica o feminismo acadêmico vigente no período, durante o final da década de 1970 e início dos anos 1980, por entendê-lo como uma opressão de gênero. A autora reflete sobre visões discriminatórias da sexualidade, advindas de uma norma subjacente que permeia inclusive as acepções dos estudos feministas e homossexuais do período.

Também relacionada aos primeiros impulsos teóricos *queer* está Monique Wittig, que, a partir de suas exposições na palestra “O pensamento hétero”, proferida na convenção anual da *Modern Language Association*, em 1978, conforme analisa Mogrovejo, propôs às feministas que entendessem a heterossexualidade como uma “instituição política imposta às mulheres” (MOGROVEJO, 2020, p. 44). Posteriormente, a referida fala foi publicada como ensaio e, em 2022, recebeu edição brasileira pela editora Autêntica, em livro que reúne outros ensaios da autora. Wittig (2022) percebe que o alargamento das ciências da linguagem e, sobretudo, a percepção, por parte dos estudiosos de diversos campos, da relação entre linguagem e política, possibilitou o entendimento de que os discursos (nos âmbitos religioso, político, científico...) instituem a heterossexualidade como base e oprimem, pela linguagem, a constituição de outras sexualidades. Mogrovejo (2020, p. 45) observa o pensamento de Wittig reverberado em diversas proposições teóricas *queer* e decoloniais articuladas nas décadas seguintes.

Contemporâneo de Guy Hocquenghem, no contexto intelectual brasileiro, Samuel Rawet publicou, como panfleto independente, o ensaio *Homossexualismo: sexualidade e valor*, citado por Lizandro Calegari (2016) como um texto fundador da teoria *queer* no Brasil. Nesse período, em que estava vigente a ditadura militar, a censura, como analisa Calegari (2016, p. 73), “paradoxalmente [...] forjou circunstâncias que estimularam a emergência de novos produtos culturais que se colocaram na contramão da proposta ideológica do Estado”, como o ensaio do pensador judeu-brasileiro. Uma ideia fundante da perspectiva *queer*, destacada do ensaio de Rawet por Calegari, consiste em sua afirmação de que o “homem é constituído como um ‘estrutura aberta, sem começo nem fim” (RAWET *apud*

CALEGARI, 2016, p. 74). Essa noção perpassa as proposições *queer* num todo, e será explorada adiante por pensadoras e pensadores que constituem a bibliografia dessa perspectiva teórica.

Esses estudos fomentaram, assim, a constituição de uma bibliografia que, ao evidenciar reflexões desconstrutivistas acerca das sexualidades e dos gêneros, produziram disrupções conceituais em diversos campos do conhecimento. Uma concepção fundamental para as condições de existência de um pensamento *queer* foi a transição do conceito de sexo (corpo sexuado) ao de gênero. Joan Scott afirma que as feministas passaram a “usar a palavra gênero como uma maneira de referir-se à organização social da relação entre os sexos” (1999, p. 12), contrapondo-a ao determinismo biológico pressuposto no paradigma vigente até então.

A noção de gênero promoveria revisões epistemológicas nas diversas áreas do conhecimento, uma vez que, levando-se em conta também a interseccionalidade imbricada, traria aos debates culturais em pauta outros pontos de vista, promovendo um alargamento no campo do conhecimento para além do discurso eurocêntrico, patriarcal e heteronormativo. Como salienta Mogrovejo, essa passagem ocorreu no âmbito dos estudos feministas e proporcionou uma “forma de observar a realidade para identificar as assimetrias (culturais, sociais, econômicas e políticas) entre mulheres e homens” (MOGROVEJO, 2020, p. 31). O gênero, como sintetiza Teresa de Lauretis, é “a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria” (DE LAURETIS, 2019, p. 128). Concordam as teóricas e teóricos *queer* que as circunstâncias de existência dessa relação generificam os sujeitos a partir de um construto sócio-histórico; desestabilizar essa construção possivelmente seja um dos pontos fulcrais desta teoria. As formas com que esse construto se realiza, no entanto, serão entendidas de maneiras distintas por diferentes pensadores *queer*, conforme buscaremos pontuar ao longo deste capítulo.

É fundamental, como enfatiza Judith Butler (2018, p. 21), esclarecer a interseção estabelecida entre gênero e outras categorias como raça, classe, etnia, sexualidade, construídas discursivamente. Essas observações tensionam a própria noção de sujeito, já desestabilizada pelas prerrogativas pós-estruturalistas que fomentaram o surgimento do *queer* como corrente teórica, proposta metodológica e analítica. O rompimento com a noção cartesiana de sujeito como base epistemológica ou ontológica foi central no engendramento dessa perspectiva. A concepção de sujeito pós-moderno admite a fragmentação, o deslocamento, a contradição, a multiplicidade

(HALL, 2006). Os movimentos homossexuais pautaram-se, em grande medida, numa busca por aceitação das identidades transgressoras da heteronorma, o que pressupunha a afirmação dessas identidades, a demarcação de fronteiras. No entanto, a instabilidade e a transformação contínuas, características do modo de ser pós-moderno, colocaram-nos perante um grande desafio que, nas palavras de Guacira Lopes Louro, não consiste apenas em

assumir que as posições de gênero e sexuais se multiplicaram e, então, que é impossível lidar com elas apoiadas em esquemas binários; mas também admitir que as fronteiras vêm sendo constantemente atravessadas e - o que é ainda mais complicado - que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira. (LOURO, 2018, p. 281)

Nesse contexto, Miskolci (2012) considera especialmente o advento das obras *Gramatologia*, publicada por Jacques Derrida em 1973 e *História da sexualidade I: a vontade de saber*, publicada por Michel Foucault em 1976, os berços conceituais desde onde intelectuais e ativistas passaram a criticar os processos de assujeitamento e de normalização da sexualidade.

Guacira Lopes Louro, ainda que tenha ressalvas a uma busca por “origens” do *queer*, admite que a filosofia de Michel Foucault se constitui em “uma das condições de possibilidade para um modo queer de ser e de pensar” (LOURO, 2018, p. 1060). A ótica do pensador francês Foucault, conforme entende Louro, permitiu a afirmação de que “a sexualidade era e é construída discursivamente” (LOURO, 2018, p. 1067). A centralidade do discurso no pensamento foucaultiano, permite problematizar o conhecimento, rompendo as barreiras epistemológicas, num exercício de pensar que nos coloca frente à fragilidade da ordem epistêmica. As reflexões do teórico desestabilizaram explicações puramente biológicas para o comportamento humano, demonstrando que diversos aspectos da constituição humana são socialmente construídos na e pela linguagem.

Foucault (1988), num tratado histórico acerca dos discursos sobre a sexualidade desde a era vitoriana, atestou que normatizações sexuais, das mais explícitas às mais veladas, eram (e são) constantemente produzidas no campo das leis ou das ciências (médicas, biológicas e psicológicas) ou da religião, como forma de estabelecer parâmetros e limites para as vivências sexuais dos indivíduos. O filósofo entende que a “*Scientia Sexualis*” é constituída por discursos advindos das diversas instâncias de

poder que limitam a sexualidade instituindo um padrão correto, o padrão heterossexual.

Ainda, ao perscrutar a “história do presente” (OKSALA, 2011), numa fusão entre filosofia e história, Foucault demonstra que essas construções não são arbitrárias, elas vinculam-se a contextos específicos e estão imbricadas a relações de poder. O filósofo afirma que a

sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder. (FOUCAULT, 1988, p. 100)

Assim, a constatação de que a sexualidade não é natural, constituída biologicamente, tampouco é estável no decorrer da história humana (por que o seria na história de um humano?) produziu reflexões que pautaram as pensadoras e pensadores do *queer* à medida que as políticas identitárias vigentes na constituição dos movimentos homossexuais acabavam também por delimitar, ou pelo menos, tentar delimitar, contornos e fronteiras na criação de identidades homossexuais.

As políticas identitárias, dessa forma, geraram certas “fraturas internas” (LOURO, 2018, p. 1060) nas organizações políticas das ditas minorias sexuais e promoveram controvérsias relativas às demandas desses grupos, uma vez que sugeriam uma identidade unívoca que, de fato, não existia. A perspectiva *queer* vincula-se ao pensamento foucaultiano na medida em que enfoca e questiona essas “estratégias de poder” delimitadoras. Considerar a diversidade sexual, ainda que seja na causa pelos direitos dessas minorias, implica tomar uma determinada forma de sexualidade como a sexualidade padrão, ou seja, os próprios movimentos homossexuais ou feministas incorrem na manutenção do padrão heteronormativo.

Associada ao viés foucaultiano da teoria *queer* está também a filosofia de Jacques Derrida, que se contrapôs ao estruturalismo saussuriano e influencia diretamente os pensadores *queer*. A partir da definição da linguagem como sendo performativa, num avanço da dicotomia constativa/performativa inicialmente proposta por Austin na sua teoria dos atos de fala, a performatividade derridiana inclui os conceitos de iterabilidade e citacionalidade, que constituem os fundamentos da performatividade de gênero deflagrada por Judith Butler.

Para Derrida (1973) a linguagem é constituída nas relações sociais e constituinte dos binarismos que produzem as identidades. Num exame filosófico das produções linguísticas, o autor entende que o binarismo linguístico cria hierarquias, pares opostos que constituem, em última instância, a realidade social. As noções de Eu e Outro, cerne da criação identitária, pressupõe subalternização do Outro; a desconstrução derridiana propõe uma inversão, ou seja, a consideração do pensamento a partir da voz subalternizada.

O filósofo desenvolveu uma crítica à linguística estrutural na medida em que questionou a relação entre os conceitos saussurianos de signo, significado e significante. O pensamento por via da desconstrução se vale das noções de “rastros” e “*différance*”. Rastro, em substituição ao signo (elemento que carrega a ligação entre significante e significado), é o efeito do jogo entre significante e significado, entre referências da linguagem que produzem o rastro, e não o significado propriamente. Carla Rodrigues (2012) entende a noção de *différance* como um movimento, um processo contínuo que possibilita chegadas (ou passagens) por significados:

a *différance* supõe um constante processo de diferenciação. A *différance* está no jogo de remetimentos com o outro, jogo a partir do qual as referências são constituídas, num devir permanente em que a identidade fixa é substituída pelos efeitos de um processo contínuo de deslocamento. (RODRIGUES, 2012, p. 147)

A autora observa que Derrida substitui o signo saussuriano por um “movimento de significação” (RODRIGUES, 2012, p. 148). Consequentemente, a “identidade” também é substituída pela “identificação”, um termo que remete mais ao processo do que à estabilidade. Nesse movimento, a normatização das identidades sexuais é colocada em xeque, aspecto relevante para o pensamento *queer*. A não hierarquização, o não binarismo, a não identidade (entendida como fixa e predeterminada), são essenciais à problematização das estruturas sociais que regem as relações de poder e de gênero.

Foucault e Derrida não fundaram uma teoria *queer*, mas é consenso entre diversos estudiosos (MISKOLCI, 2012; LOURO, 2018; RODRIGUES, 2010; 2012) que as reflexões pós-estruturalistas ou desconstrutivistas engendraram as proposições que a embasam. Sob esse viés, seria contraditório considerar o *queer* uma teoria unívoca ou uma proposta metodológica hegemônica. Mais adequado seria utilizar a

metáfora da lente, compreendê-lo como um modo de ver o gênero, a sexualidade e a subjetivação através do questionamento das engrenagens que os criam/engendram.

Ainda, é importante destacar que o caminho teórico deflagrado por pensadoras feministas como Monique Wittig (2022), no final da década de 1970, foi fundamental para o questionamento do binarismo implícito nas questões da sexualidade e do gênero nesse campo teórico. A autora, pelo viés do feminismo lésbico, empenhou-se em esclarecer que a heterossexualidade, culturalmente tratada como a expressão saudável e natural do desejo sexual, não é uma condição da natureza humana. A partir da ideia de que “as lésbicas não são mulheres”, a autora propôs o entendimento da heterossexualidade como um regime político. Conforme analisa Mogrovejo, “o fato de a lésbica ser desertora da heterossexualidade compulsória é uma prova de que a divisão natural dos sexos, base da reprodução da heterossexualidade, é um feito artificial, portanto, um feito político” (2020, p. 45), noção que antecipa a perspectiva *queer*. Tal prerrogativa irradiou-se em diversas reflexões, propostas, manifestos e discussões que constituem o arcabouço teórico *queer* em diferentes vertentes e lugares.

O termo *Teoria Queer* foi oficialmente empregado pela primeira vez em meio acadêmico por Teresa De Lauretis, em 1991, numa conferência na Califórnia (DE LAURETIS, 2021). A autora revela que sua intenção era propor resistência à homogeneização cultural dos estudos gays e lésbicos que se desenvolviam na academia. Conforme pondera Heloísa Buarque de Hollanda (2019, p. 14), De Lauretis pretendia “pautar e colocar em debate formas de dissidências sexuais em cruzamento com outros marcadores culturais, sexuais e raciais, subvertendo o conservadorismo das teorias sobre sexualidades gay em curso.” Ao propor uma outra maneira de pensar a sexualidade, já que pelo viés dos estudos gays e lésbicos surgiam limitações homogeneizadoras, De Lauretis pretendia, com a ideia de uma teoria *queer*, considerar questões étnico/raciais que haviam sido negligenciadas e, em suas palavras, estabelecer um diálogo “entre lésbicas e homens gays sobre sexualidade e nossos respectivos históricos sexuais” (DE LAURETIS, 2019, p. 414). A teoria *queer* possibilitaria rever a epistemologia das sexualidades e, sobretudo, ampliar o espectro de pensamento em torno delas, considerando as multifárias possibilidades do desejo sexual.

Podemos entender que a expressão não pretendia categorizar um tipo de teoria, mas propunha uma ação: a de *queerezar* a teoria. Ou seja, o objetivo era tensionar,

questionar, problematizar os conhecimentos científicos basilares das teorizações acerca das identidades gays e lésbicas. Visto dessa maneira, o *queer* não seria, *stricto sensu*, uma teoria, e sim uma perspectiva de abordar teorias.

O gênero como diferença sexual é uma discussão central para o pensamento de De Lauretis. A autora considera que os efeitos discursivos do próprio feminismo na construção do gênero acabam por limitar o pensamento feminista, uma vez que estão atrelados às “narrativas fundadoras” do pensamento ocidental, conceito que a autora empresta de Frederic Jameson, “– sejam elas biológicas, médicas, legais, filosóficas ou literárias – e assim tenderá a reproduzir-se, como veremos, mesmo nas reescritas feministas das narrativas culturais” (DE LAURETIS, 2019, p. 125). A articulação dessas narrativas na construção do gênero é um objeto de análise fundamental para a autora, como é possível constatar em suas reflexões:

Eu me perguntava: se o gênero não é uma simples derivação do sexo anatômico, mas uma construção sociocultural: como se realiza aquela construção? Parecia-me que o gênero era uma construção semiótica, uma representação ou, melhor dito, um efeito composto de representações discursivas e visuais que, seguindo Michel Foucault e Louis Althusser, vi emanar de várias instituições [...]. (DE LAURETIS, 2021, p. 167)

Nesse entendimento, o conceito de tecnologias de gênero, como proposto por De Lauretis, é basilar para a discussão sobre as construções estruturais que delimitam as identidades, produzem e reproduzem as normatizações. Inclui-se aí a concepção do gênero como construção social realizada por “elementos discursivos e visuais” advindos de diversas instituições, desde a família, a igreja e o direito até as caracterizadas pela autora como “menos óbvias”, quais sejam, “a língua, a arte, a literatura, o cinema” (DE LAURETIS, 2021, p. 167). Essa noção é especialmente cara a nosso trabalho, porquanto a canção popular brasileira contemporânea constitui um dos artefatos culturais mais representativos da identidade brasileira e, portanto, pode ser considerada uma tecnologia de gênero.

Assim, a partir desses questionamentos que buscam desestabilizar as noções de identidade, de sexualidade e de gênero, bem como enfocar e questionar as instâncias que as regulam, controlam e delimitam, colocamos em diálogo algumas das concepções coadunadas à perspectiva *queer*, sem necessariamente considerá-la uma teoria unívoca, mas buscando refletir sobre as novas concepções que emergiram a partir desses lugares de fala não hegemônicos. Numa leitura das reflexões

associadas ao *queer*, encontramos convergências (e, por que não divergências?) significativas de suas proposições no intento de fazer uma leitura estética crítica do *corpus* cancional aqui delimitado.

3.2 Algumas proposições *queer*

O *queer* surge como atitude política e, na esteira das crises teóricas dos estudos feministas e homossexuais, torna-se conceito cooptado e formalizado pela academia, mas que, como admite Norma Mogrovejo (2020, p. 41), mantém-se “crítico a categorias normalizadoras”. Em certa medida, o *queer* pode ser tomado como identidade, mas não identidade estática, ou como referência a identidades inclassificáveis, por propor a consideração, ao fim e ao cabo, de que toda identidade é construída e trata-se, portanto, de uma narrativa. Dessa forma, é primorosa a reflexão de Mogrovejo (2020, p. 42) quando afirma que, desse ponto de vista, somos todos *queer*: “Todos nos situamos transversalmente se evidenciarmos e recusarmos algumas das mentiras consoladoras que nos dizem ou que dizemos sobre nós mesmos.” Nessas mentiras estão incrustadas as normas que, ao longo do tempo e das diversas culturas, cristalizaram-se como as que seriam as ideais, corretas e aceitáveis quanto à constituição das identidades a partir das noções de sexo, sexualidade e gênero.

Como perspectiva teórica, o *queer* não é unânime entre as pensadoras e pensadores a ele vinculados. De Lauretis, por exemplo, ainda que tenha sido pioneira ao utilizar o vocábulo formalmente no âmbito acadêmico, mais tarde considerou-o um elemento que acabou se tornando comercial e desprovido de significados contundentes. Em suas palavras, o termo deixou “o terreno das especificidades sexuais” para habitar o campo “nebuloso” do gênero (DE LAURETIS 2021, p. 168), o que o torna mais assimilável, desvirtuando seu intento original, que é desestabilizar as normas culturais. Para a autora, o *queer* precisa ser entendido no âmbito da sexualidade, nos domínios das sexualidades subversivas, consideradas fora dos limites tradicionalmente aceitáveis da manifestação sexual.

Para Mogrovejo, *queer* é uma teoria de conceitos “escorregadios”, “instáveis”, como os define,

em sua crítica à essencialização das identidades, o queer reivindica a não identidade. Sendo as identidades construções culturais que partem da masculinidade e impõem uma hierarquia em seus processos de diferenciação, elas sustentam relações de poder. (MOGROVEJO, 2020, p. 46)

A teoria *queer*, na medida em que avança em relação aos estudos de gênero, não tem o sujeito subversivo como um pressuposto, pelo contrário, examina e desconstrói essas categorias como sujeito fêmea, sujeito homossexual, sujeito lésbico. A aposta recai na “indeterminação e instabilidade de todas as identidades sexuadas e ‘generificadas’” (SALIH, 2018, p. 20). Sara Salih destaca a importância, no contexto da disseminação do HIV, de se investigar as construções da “‘normalidade’ sexual para revelar o que, sobretudo aquelas identidades que se apresentam ostensivamente como héteros, legítimas, singulares e estáveis, têm de *queer* por debaixo de sua aparente normalidade” (SALIH, 2018, p. 20). Esse aspecto reverbera na contemporaneidade, em que ativistas, pensadoras e pensadores alinhados ao *queer* se empenham em expor uma espécie de fragilidade da estrutura que delineia um padrão tomado como o modelo e considerado, em geral, como a única possibilidade de manifestação do comportamento e da sexualidade, subjacente nas intrínsecas camadas dos discursos culturais e institucionais.

Queremos evitar cair na contradição de delimitar os parâmetros da teoria *queer* a partir de conceitos definidos. No entanto, para o estudo que propomos - a aproximação da perspectiva teórica *queer* com uma estética presente na canção brasileira contemporânea -, é importante perseguir algumas noções conceituais mais sistematicamente.

Dessa forma, discutimos algumas noções fundamentais *queer* sem estabelecer um critério hierárquico ou temporal, mas elaborando uma espécie de teia de conceitos inter-relacionados. Um aspecto que perpassa a conceituação *queer* de maneira geral é a tendência a desestabilizar ideias e concepções. A começar pela adoção da nomenclatura, que realiza, de início, a intenção sísmica que move as conceituações em torno ao *queer*. De Lauretis sintetiza a história etimológica do termo antes de ser adotado como proposta teórica:

Nos romances de Charles Dickens, *Queer street* denominava uma parte de Londres em que vivia gente pobre, doente e endividada. No século passado, depois do celebre juízo e posterior aprisionamento de Oscar Wilde, a palavra *queer* se associou principalmente com a homossexualidade como estigma. Foi o movimento de liberação gay

da década de 1970 que converteu o termo em uma palavra de orgulho e um signo de resistência política. Igualmente aos termos gay e lésbica, *queer* designou, em primeiro lugar, um protesto social, e somente em segundo lugar uma identidade pessoal. (DE LAURETIS, 2021, p. 148)

A palavra *queer*, como já mencionado, foi inserida na esfera teórica por Teresa De Lauretis no início dos anos 1990, mas tomou rumos distintos de sua projeção. A autora afirma que o diálogo almejado nessa empreitada não ocorreu. Os “silêncios”, no que diz respeito às teorizações advindas dos campos de estudos gays e lésbicos, não foram preenchidos e a palavra passou a referir identidades sexuais não normativas menos convencionais que gays e lésbicas - grupos que acabaram aderindo às normas e adaptando-se às instituições heteronormativas como o casamento, por exemplo.

De Lauretis considera que o termo *queer*, ainda que carregue algo de seu histórico de desvio sexual e contestação social, atualmente designa um “gênero-inclusivo, democrático, multicultural e multi espécie” (2019, p. 415), o que o afasta, em certa medida, das questões sexuais de onde partiu. A proposta da teórica é que o aspecto sexual sobrepasse as questões de gênero e o *queer* faça referência à sexualidade no sentido mais amplo, considerando as teorias psicanalíticas de Freud e Laplanche, pelas quais entende-se a sexualidade como elemento “implantado” no corpo da criança desde seu nascimento. A sexualidade infantil, inconsciente e polimorfa, é o elemento que desestabiliza a construção do esquema sexo-gênero pela lógica binária e abre possibilidades outras que colocam em xeque as noções de gênero cristalizadas na cultura ocidental. Para a autora, a constatação de que os discursos sobre “identidades de gênero e sexuais são políticos desde seu início”, mesmo os discursos “cientificamente neutros” (DE LAURETIS, 2019, p. 414), embasa a desconstrução das ideias de gênero, um aspecto fulcral na perspectiva *queer*.

Ainda que considere o esvaziamento do termo, passadas décadas de sua inserção no âmbito acadêmico, o *queer*, para De Lauretis (2019), mantém, mesmo quando usado pelo senso comum, o caráter insurgente, uma vez que faz referência a identidades mais desviantes que as de gays ou de lésbicas, estas já “normalizadas” a partir de movimentos identitários. Para a autora, o objeto de problematização deve ser a conformação da sexualidade humana nos parâmetros da saudabilidade, em oposição a uma noção de “sexualidade polimorfa, não reprodutiva, compulsiva e indisciplinada” (DE LAURETIS, 2019, p. 415). A autora recorre às noções

desenvolvidas por Freud e argumenta que, diferentemente das esferas médica e jurídica, a psicanálise abrange as dimensões da sexualidade ditas como desviantes ou perversas, o que poderia servir para o entendimento, pelo viés da teoria *queer*, da ampla gama de possibilidades da sexualidade, sem constrangê-la, criminalizá-la ou normalizá-la para fins da sociabilidade humana. A questão, para De Lauretis, relaciona-se à formulação freudiana das pulsões de *eros* e *thanatus*

As teorias freudianas sobre a sexualidade propõem a presença de duas forças, duas pulsões, psíquicas contrárias, coexistindo e agindo juntas em diferentes combinações, em tempos diferentes, na vida psíquica de cada indivíduo. As pulsões de vida são energias psíquicas ligadas a objetos (pessoas, ideias, ideais) e, conseqüentemente, a conexões pessoais, vínculos sociais, criatividade (nesse caso, ele usa o termo platônico “eros”: “o Eros dos poetas e dos filósofos”. As pulsões de morte, por sua vez, são pura negatividade; elas são desligadas de qualquer objeto, inclusive da energia psíquica do ego (Ich), o que mina a coerência desse ego e, conseqüentemente, a coesão do aspecto social. Freud, com certeza, não era um otimista. Sua teoria não oferece soluções práticas – e nem era seu objetivo fazê-lo. Mas precisamente por ser especulativa, não sistemática, até mesmo contraditória, ela se mantém aberta ao novo. Por exemplo, à questão de gênero e sua relação complexa com a sexualidade. (DE LAURETIS, 2019, p. 417)

Por essa razão a autora entende que o pensamento freudiano oferece um alargamento das reflexões no campo teórico de abrangência *queer*. Ainda que a psicanálise originalmente não se debruce sobre as questões de gênero, De Lauretis recorre às observações de Laplanche para iluminar a relação entre constituição da sexualidade e da generificação, a partir da articulação dessa relação como “o encontro de três fatores: gênero, sexo (anatômico-fisiológico) e aspecto sexual – sexualidade no sentido freudiano do polimorfo-perverso, baseada na repressão, na fantasia e no inconsciente” (DE LAURETIS, 2019, p. 419). A pensadora entende que o aparato teórico psicanalítico deflagrado por Freud e ampliado por Laplanche demonstra o quanto a sexualidade e o gênero são construídos a partir de múltiplas esferas sociais e psíquicas que se articulam simultaneamente nessa construção. O elemento *queer* está imbricado na desestabilização desse construto: “o que bagunça as identidades de gênero são os hábitos ruins, as dimensões reprimidas e inconscientes do aspecto sexual” (DE LAURETIS, 2019, p. 420). As reiteradas maneiras da conformação da sexualidade e dos gêneros nas diversas instâncias dessa implantação identitária, bem como as possíveis quebras a que ela está sujeita são discutidas por De Lauretis e, sob diferentes perspectivas, pelas autoras e autores vinculados ao *queer*.

Essas discussões permeiam o desenvolvimento do conceito de tecnologias de gênero, proposto pela autora. Um aspecto fundamental dessa teorização é o descolamento do gênero das diferenças biológicas e sexuais. Nas palavras de De Lauretis (2019, p. 126), “assim como a sexualidade, o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente *a priori* nos seres humanos”, ele é construído por instâncias diversas, como se pode observar, antes mesmo do nascimento do sujeito, quando determinado pelo aparato biomédico, mas instituído e constantemente reiterado pelas práticas sociais. A autora entende o gênero como um “produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (DE LAURETIS, 2019, p. 126). É essa gama de práticas em prol da constante afirmação das características comportamentais dos gêneros que a autora denomina tecnologias de gênero.

Essa noção corrobora a contestação do determinismo biológico imbricado no esquema sexo-gênero, bem como elucida mecanismos que sustentam a manutenção de uma matriz heterossexual. Nessa articulação, é também fundamental a ideia da “performatividade de gênero”, conceito que perpassa o campo de pensamentos *queer* e confere a Judith Butler um papel central nessa perspectiva. A norte-americana dialogou com as teorias psicanalíticas, fenomenológicas, feministas e pós-estruturalistas na formulação de reflexões sobre a construção da identidade e da subjetividade. A partir da teoria linguística performativa, Butler elaborou a ideia de “sujeitidade”, que considera o sujeito não uma identidade, mas “uma estrutura linguística em formação” (SALIH, 2018, p. 11). As reflexões da filósofa norte-americana acerca da constituição dos gêneros podem ser lidas como uma teorização sobre a própria identidade dos indivíduos. Nas palavras de Butler,

Os gêneros são instituídos pela estilização do corpo e, por isso, precisam ser entendidos como o processo ordinário pelo qual gestos corporais, movimentos e ações de vários tipos formam a ilusão de um Eu atribuído de gênero imemorial. Essa formulação retira a produção do gênero de um modelo essencial de identidade e a coloca em relação a uma determinada temporalidade social. (BUTLER, 2019, p. 223)

Visto dessa forma, gênero é produto de um determinado momento sócio-histórico, reificado pelo sujeito, que é também objeto dessa produção (BUTLER 2018; 2019). A performance reiterada dos comportamentos atrelados à determinação de um

sujeito que nasceu com genitália masculina ou feminina constitui o gênero. Como sintetiza Butler, trata-se de “um ato que tem sido ensaiado como um roteiro que existe apesar dos atores que o interpretam, mas que precisa deles para ser atualizado e reproduzido continuamente como realidade” (BUTLER, 2019, p. 232). A citacionalidade desse ato confere um sentido substancial ao sujeito, que se entende ao manifestar alinhadamente o sexo, o gênero e a sexualidade.

Os atos socialmente esperados para a performance dos gêneros vinculam-se a uma espécie de “matriz heterossexual” que, segundo Butler (2018), está pautada numa desconstrução da noção freudiana de *identificação* - o tornar-se idêntico a outro ser e os processos e efeitos disso imbricados na estruturação mental do ego, superego e id. A filósofa considera que a identidade esteja atrelada à constituição do gênero, como resultado de práticas reguladoras que engendram suas “noções inteligíveis” (BUTLER, 2018, p. 43).

A relação de coerência e continuidade, como observa a pensadora, é basilar para um gênero inteligível, no que diz respeito ao alinhamento entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, a partir de uma “matriz reguladora”. As subversões dessa ordem produzem as identidades ininteligíveis, “práticas perturbadoras” que burlam o “sistema de heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2018, p. 44). Butler empresta de Adrienne Rich o conceito de heterossexualidade compulsória e demonstra como o gênero é exigido e regulado por esse mecanismo, na medida em que “masculino” e “feminino” são binariamente realizados pela prática do desejo heterossexual. Dentro desta lógica, um homem seria o sujeito que nasceu com órgãos sexuais masculinos, que evidencia comportamentos socialmente atribuídos aos homens e que deseja, para fins afetivos e sexuais, uma mulher, que deve obedecer, respectivamente, aos preceitos de feminilidade. Se não há uma relação de coerência entre esses três aspectos, considera-se o sujeito como anormal, subversivo, dissidente, e passível de punições diversas. A naturalização da heterossexualidade compulsória como regime sexual do Ocidente, para a autora, impede que se entendam como violência as tecnologias que a engendram.

A heterossexualidade compulsória, ou seja, a vinculação de um determinado sexo biológico a um gênero específico que deve sentir atração sexual pelo seu oposto correspondente está, de acordo com Butler (2019), amparada em estudos psicanalíticos, antropológicos e filosóficos, e a serviço da manutenção da reprodução humana; esta, por sua vez, inserida numa dada proposta política. Há uma relação de

continuidade que obedece tacitamente a um alinhamento entre o órgão sexual, os comportamentos associados ao gênero e as manifestações de desejo sexual. Essa relação resulta nos “gêneros inteligíveis” (BUTLER, 2018; 2019), como nomeia a pensadora, caracterizados pela retidão entre esses componentes identitários.

Os gêneros inteligíveis, como analisa Butler (2018, p. 43), são os que “instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”. É esse modelo que, paradoxalmente, cria e proíbe os “espectros de descontinuidade”, ou seja, as manifestações de sexualidade e de gênero dissidentes. Butler percebe essas categorias - de sexo, gênero e desejo - como efeitos de uma determinada organização do poder na(s) sociedade(s). A genealogia foucaultiana do poder lançou luz nas práticas reguladoras (nas instâncias discursivas jurídica, pedagógica, biomédica, religiosa, cultural...) que geram as “identidades coerentes” através de uma “matriz de normas e de gênero coerentes” (BUTLER, 2018, p. 44). Como reflete a filósofa, essa matriz que gera identidades inteligíveis determina as irregularidades, subversões da norma imposta pela “heterossexualização do desejo”. Trata-se de casos em que “o gênero não decorre do sexo” e/ou que “as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’” (BUTLER, 2018, p. 44), resultando em identidades não inteligíveis.

Desde antes do nascimento de um sujeito, quando da detecção do sexo, por meio de equipamentos de ultrassonografia, a coerência e continuidade são performadas, uma vez que a imagem da genitália determina o gênero. Qualquer imagem corporal que não encontre correspondência na matriz binária fica, nas palavras de Butler (2018, p. 194), “fora do humano [...] no domínio do desumanizado e do abjeto, em contraposição ao qual o próprio humano se estabelece”. Performar o gênero é realizar atos que correspondam ou contrariem a expectativa de acordo com o aparelho reprodutor daquele corpo. Os indivíduos que, de diferentes formas, contrariem essa expectativa estão em desacordo com a noção comum de “ser humano”. Conforme a autora, “gêneros discretos são parte das exigências que garantem a ‘humanização’ de indivíduos na cultura contemporânea; e aqueles que falham em fazer corretamente seus gêneros são regularmente punidos” (BUTLER, 2019, p. 226). As diferentes formas de punição - de acordo com as diversas organizações sociais - buscam garantir a manutenção da matriz heteronormativa do sistema sexo-gênero.

Se Butler busca compreender a performance dos gêneros e as normas que a institui, o filósofo espanhol Paul Preciado alarga o espectro conceitual e enfatiza, nesse contexto, as manifestações das sexualidades abjetas. Ainda que entenda o gênero como um construto sócio-histórico, Preciado (2018) oferece uma linha de pensamento peculiar em relação ao modelo performativo de Butler. Sua obra, um tanto quanto anárquica, dissecas as teorias feministas e devolve-as em forma de narrativa experiencial e visceral, uma vez que, entre o desenvolvimento de seus pressupostos, está também o testemunho pessoal de sua experiência quando da transição de gênero com utilização de testosterona. Esse relato, permeado de problematizações acerca das teorias de gênero, está publicado em *Testo yonqui* (2008), cuja edição no Brasil ocorreu em 2018 sob o título em inglês, *Testo junkie* (N 1 edições).

Na obra, o autor registra, conforme anuncia na introdução, “tanto as micro mutações fisiológicas e políticas provocadas pela testosterona no corpo de B. P. quanto as modificações teóricas suscitadas nesse corpo pela perda, pelo desejo, pela exaltação, pelo fracasso, ou pela renúncia” (PRECIADO, 2018, p. 13). Esses registros ocorreram durante o processo de intoxicação voluntária por testosterona, vivenciado pelo autor por 236 dias. Preciado transgride os protocolos clínica e juridicamente autorizados de transição de gênero, os quais são embasados em critérios bioquímicos das definições de homem e mulher a partir de uma determinada quantidade de hormônios e seus efeitos no corpo sexuado.

Essa auto experiência desconstrói, em última instância, a norma do gênero masculino. Desconstrói e transgride as expectativas e os parâmetros sociais de identidade, como confirma Preciado, ao informar que toma testosterona “simplesmente para frustrar o que a sociedade quis fazer de mim” (PRECIADO, 2018, p. 18). A estética textual de Preciado é cinematográfica - contemporânea, multifacetada e multimovente. Os fragmentos de imagens descritas com riqueza de detalhes compõem um grande e irregular mosaico. “Fui definida como mulher” (PRECIADO, 2018, p. 16), declara o autor enquanto descreve sua imagem refletida em um pequeno espelho, constatando que nada, naquele fragmento do quadro da imagem, determinaria um gênero feminino.

Em *Testo junkie*, o filósofo desafia e dilata os limites e padrões normatizadores do gênero e das sexualidades, a partir da descrição imagética de performances que, *per se*, evocam elementos *queer*: o exagero, o grotesco, o abjeto... Essa

transformação vivenciada através do uso de testosterona, torna-se, conforme reflete o autor, análoga à “mutação de uma época” (PRECIADO, 2018, p. 23), a mutação da era capitalista. A época a que se refere Preciado é por ele analisada e nomeada sobretudo a partir do conceito de farmacopornografia, caracterizador de uma sociedade sob “regime pós-industrial, global e midiático” (PRECIADO, 2018, p. 36). Esse período, para Preciado, caracteriza-se pela gestão política do corpo, do sexo e da sexualidade: o “sexo do vivente revela ser uma questão central da política e da governabilidade” (PRECIADO, 2011, p.12).

Preciado faz uma crítica a Foucault, ao mesmo tempo que amplia sua reflexão sobre a história do sexo, colocando em questão a previsibilidade linear considerada pelo filósofo francês em sua elaboração crítico-histórica. Segundo o teórico, o pensamento foucaultiano desconsidera “a proliferação das tecnologias do corpo sexual no séc. XX” (PRECIADO, 2011, p. 13), ou seja, não leva em consideração o uso de recursos médicos/científicos para intervenções no que seria um sexo natural, bem como a reconstrução da feminilidade e masculinidade normativas e a indústria pornográfica. A identidade sexual, o sexo, a sexualidade, o gênero, o desejo e o prazer sexual passam a ser “objetos da gestão política da vida” (PRECIADO, 2018, p. 27), como já evidenciado por Foucault, e também passam a ser administrados por novas dinâmicas capitalistas biotecnológicas. Preciado destaca que a indústria do sexo, além de ser o mercado mais rentável da internet, serve de modelo para o mercado cibernético global.

Fundamental no campo conceitual da era farmacopornográfica é a noção de *potentia gaudendi*, a força orgásmica, que

enquanto força de trabalho, se viu progressivamente regulada por um estrito controle biotecnopolítico. O corpo sexual é o produto de uma divisão sexual da carne, de acordo com a qual, cada órgão é definido pela sua função. Uma sexualidade sempre implica um governo preciso da boca, mão, ânus, vagina. (PRECIADO, 2018, p. 49)

A regulação do corpo sexuado, assim, equipara-se ao controle da força de trabalho pela máquina do sistema capitalista. Nessa obra, que pode ser considerada um ato político/estético terrorista de gênero, Preciado realiza, em seu próprio corpo narrado, as indagações quanto aos limites do discurso filosófico e suas interfaces com os discursos médico e legal, expostas em *Manifesto contrassexual* (2004), seu texto

inaugural. Uma obra prática e filosófica, o manifesto choca e despedaça as construções das sexualidades e das identidades sexuais e de gênero.

As categorias de gênero, para o autor, são invenções culturais para reduzir as multiplicidades de manifestações dos corpos, dos desejos, das sexualidades. O sexo é entendido como uma tecnologia política para manter essas categorias estruturadas, uma tecnologia que recebe contundente e robusto investimento de econômico no mundo contemporâneo, haja vista o forte apelo da indústria pornográfica, o investimento da indústria farmacêutica em produtos para melhoria do desempenho sexual bem como de métodos contraceptivos.

Assim, gênero é um “conjunto de dispositivos sexopolíticos” (PRECIADO, 2011, p. 14), do qual as minorias sexuais se reapropriam. Considerando que “o corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder”, a sexopolítica abre espaço também para existências múltiplas, como as nomeia Preciado, as “multidões”, representadas, conforme o filósofo, em movimentos “feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais...” (PRECIADO, 2011, p. 14).

As minorias sexuais engendram, na visão de Preciado, “o monstro sexual”, a “multidão *queer*”, a partir da qual é possível realizar-se uma “‘desterritorialização’ da heterossexualidade” (PRECIADO, 2011, p. 14). Esse conceito aplica-se ao corpo, mas também ao território geográfico urbano, na medida em que os lugares de centro e periferia, centro e margem, centro e guetos, também são revistos. O lugar de fala dos teóricos *queer* nas últimas décadas do século XX reterritorializou a multidão *queer*, na medida em que os sujeitos bicha, machorra, trans, negro...sujeitos abjetos, em geral, passaram a expressar-se teoricamente. O *Manifesto contrassexual* de Preciado apresenta o que o autor denomina de “tecnologias de resistência” (PRECIADO, 2014), propostas que visam resistir à disciplina sexual imposta pela classificação de gêneros impregnadas pela dicotomia homem/mulher, bem como as outras possíveis combinações ou até transgressões nomeadas a partir dessa dicotomia. Os gêneros, mesmo os transgêneros, para Preciado, são ferramentas de uma tecnologia da sexualidade alçada no bojo da era farmacopornográfica.

O pensamento de Paul Preciado é ação *queer*. Sua performance realiza as quebras de barreiras conceituais que limitaram, inicialmente, o campo teórico feminista e dos estudos de gênero, ao propor uma ruptura com tudo o que se conhecia sobre identidade, gênero e sexualidade, solicitando do leitor a total abertura para o desconhecido. É também a partir dessas propostas, de noções como as de “multidão

queer”, que as normatizações dos marcadores sociais são levadas aos limites, questionadas, desestabilizadas e ultrapassadas.

A normatividade, imbuída dos papéis desempenhados pelos gêneros, produz uma forma de conhecimento, uma ontologia e uma epistemologia atreladas ao sistema de poder. A proposta de “deixar de ser qualquer identidade” consiste na “desontologização” (MOGROVEJO, 2020, p. 46). Assim, seriam abandonadas as diferenças que causam a discriminação, o que, no entanto, gera o paradoxo de uma “existência única” (MOGROVEJO, 2020, p. 46). A desontologização, dessa forma, é a desconstrução do que até então se concebia como verdade, visto que essa verdade é pautada em um sistema artificialmente produzido a partir da relação de categorias como homem e mulher, além de outras identidades que partem da matriz masculina e se embasam nesse constructo binário.

Essa é uma proposta inerente ao *queer*, na medida em que as estruturas culturais e sociais que historicamente produzem as identidades a partir das normatizações da sexualidade e do gênero são seu objeto de desconstrução fundamental. Assim desontologizar significa “desarticular o maquinário do poder que sustenta as identidades pelo ato de deixar de ser qualquer identidade [...]” (MOGROVEJO, 2020, p. 46). Essa proposta de desestruturação das instituições de poder baseia-se na ideia de que a regulação da sexualidade, imbricada à de gênero, é ferramenta de controle político.

A desontologização é o resultado de uma prática, a prática da não identificação de gênero; e as práticas, como relata Francesca Gargallo (2020, p. 57), alimentaram as teorias que se produziram em torno do que se coaduna a uma perspectiva *queer*. Teorias que, em certa medida, promovem – ou devem promover – uma guinada epistemológica. Assim, entende-se que o sistema sexo-gênero como concebido pelas ciências (em diferentes tempos históricos e concepções do que seja a ciência), passa por uma desestruturação, bem como toda a organização social que nela se pauta, como reivindicam algumas feministas.

Linda Nicholson acredita que uma desconstrução necessária, no âmbito dos estudos feministas, pauta-se no abandono do determinismo e do fundacionalismo biológico que associa as diferenças de gênero às especificidades biológicas dos seres humanos. A autora defende a ideia de que “a população humana difere, dentro de si mesma, não só em termos das expectativas sociais sobre como pensamos, sentimos e agimos; há também diferenças nos modos como entendemos o corpo”

(NICHOLSON, 2000, p. 3). Para a autora, o feminismo da diferença esbarra no determinismo biológico na medida em que, a partir desses parâmetros, não se pode abordar os “desvios” das normas binárias nem tampouco questionar suas diretrizes fundantes (NICHOLSON, 2000, p. 24).

A autora, numa crítica ao feminismo, denuncia o aspecto restritivo do conceito de “mulher”, e chama a atenção para o caráter político da definição

Talvez seja hora de assumirmos explicitamente que nossas propostas sobre as "mulheres" não são baseadas numa realidade dada qualquer, mas que elas surgem de nossos lugares na história e na cultura; são atos políticos que refletem os contextos dos quais nós emergimos e os futuros que gostaríamos de ver. (NICHOLSON, 2000, p. 32)

O *queer* transcende as noções de gênero e de identidade construídas em um paradigma binário. As categorias que constituem a epistemologia hegemônica são derrubadas e emerge, de seus escombros, a consciência de existências diversas, difusas, divergentes. Nessa guinada epistemológica, percebe-se também a manifestação de reflexões, filosofias, teorias e estéticas contra hegemônicas e decoloniais que deslocam as noções tradicionalmente estabelecidas e privilegiadas nos campos teóricos, rompendo com as ideias de centro e periferia, com a hierarquia norte e sul, pulverizando e pluralizando os saberes, de forma a impactar a bibliografia dos planos de ensino nas universidades brasileiras, sobretudo no âmbito das Humanidades.

Pensar o *queer* no Brasil requer pensar um viés decolonial, requer considerar a mestiçagem, os saberes constituídos no chão de um território múltiplo, diverso, plural, num contexto contemporâneo de atravessamentos de toda ordem. Requer considerar o que já havia de *queer* antes mesmo da nomenclatura aportar nas universidades. Na próxima seção revisamos algumas propostas de pensadoras e pensadores da perspectiva *queer* no contexto do Sul Global, especialmente no Brasil, sem a pretensão de inventariar todas as pesquisas coadunadas à vertente, mas concentrando na exposição de autoras e autores mais referenciados na produção acadêmica relacionada.

3.3 Queer no Brasil

Na América Latina em geral, como compreende Mogrovejo (2020, p. 49), o vocábulo *queer* passou a designar uma expressão guarda-chuva para diversidades sexuais e a pautar-se no reconhecimento social por direitos civis, reivindicando, nesse aspecto, a igualdade. Esse uso, conforme analisa a autora, acaba por desvirtuar o termo original, que justamente elabora uma crítica às “identidades fixas, naturalizadas e sobredeterminadas” (MOGROVEJO, 2020, p. 49). Dessa forma, o uso do termo para, justamente, nomear identidades, parece conflitar com as propostas da perspectiva *queer*, que é anti-identitária, o que o torna, no âmbito político latinoamericano, em um primeiro momento, um tanto descontextualizado.

No entanto, Heloísa Buarque de Hollanda identifica, em movimentos feministas da América Latina, manifestações teóricas coadunadas ao *queer*, antecedentes até mesmo ao denominado movimento teórico nos países centrais: “As lésbicas autônomas e decoloniais já desafiavam, à sua maneira, os estudos sobre a homossexualidade, discutindo os mecanismos de liberação sexual e seu horizonte de solidariedade com a negritude, a pobreza, a lesbiandade e mesmo a maternidade” (HOLLANDA, 2020, p. 14). A autora, ao organizar a obra *Pensamento feminista hoje: sexualidades no Sul Global* (2020), atentou para a necessidade de abordar as categorias caras aos estudos feministas e de gênero pelo viés não hegemônico, bem como destacou os saltos epistêmicos ocorridos nesse âmbito quanto às conceitualizações em torno do corpo, da sexualidade, da identidade e do sistema sexo-gênero.

Nesta seção, buscamos expor e colocar em diálogo algumas reflexões de estudiosas e estudiosos associados à perspectiva *queer*, especialmente os que se vinculam a programas de pós-graduação e grupos de pesquisa nas universidades do País. No contexto brasileiro, a nomenclatura *queer* aportou em âmbito acadêmico, a partir dos anos 1990, diferentemente do que ocorreu nos Estados Unidos, onde os impulsos iniciais surgiram na esfera política, no contexto da epidemia de HIV. Por fatores sócio-históricos específicos, as políticas públicas brasileiras foram mais eficazes nesse sentido (PELÚCIO; MISKOLCI, 2009), e o período pós-regime militar parecia avançar para a construção de uma sociedade democrática e não excludente (embora posteriormente a onda conservadora pujante tenha se mostrado forte, como constatamos em diversos setores da sociedade nos últimos anos), o que talvez justifique uma postura menos radical dos grupos ativistas homossexuais brasileiros na época.

Ademais de ser um termo designativo de identidades diversas do padrão heteronormativo, o *queer*, no Brasil, surge como debate acadêmico que incorporou às linhas de pensamento norte-americana e europeia, principalmente as deflagradas por Butler e Preciado, aspectos do contexto sociocultural próprio. Um estudo como esse que apresentamos, requer considerar a relação hierárquica subjacente entre Estados Unidos, Europa e o chamado Sul Global, no que concerne à hegemonia epistemológica acadêmica existente nas universidades brasileiras. Vale destacar que o próprio objeto de estudo aqui focado, a canção popular brasileira urbana, por não apresentar, em suas bases estéticas, os princípios do que era considerado música por um ponto de vista eurocêntrico, passou a constar em programas universitários há menos de três décadas, ainda que tenha sido considerada, muito antes disso, a principal expressão artística/cultural do País. Assim, mais do que discutir sobre a necessidade de uma tradução do termo ou da teoria *queer*, é preciso considerar o que aponta Mário César Lugarinho:

Traduzir o queer da sociedade central para a sociedade da periferia é trair a própria antropofagia que nos confere identidade. É preciso reconhecer as especificidades das culturas de língua portuguesa, mais flagrantemente a brasileira, no que tange à questão da sexualidade, em geral, e da homossexualidade, em particular. Se a mobilidade social e étnica dessas culturas provoca o aparecimento de discussões profundas a respeito do racismo e da exclusão social, sem dúvida a questão da identidade sexual não poderia fugir a essa regra lusófona. (LUGARINHO, 2001, p. 9)

O autor recorre ao viés antropofágico de Oswald de Andrade e caracteriza a cultura brasileira como descentralizada. Nessa visão, as distinções entre o saber central e o saber periférico teriam sido diluídas no processo de carnavalização, aspecto que aproxima a própria constituição cultural do país da perspectiva *queer*.

Anselmo Peres Alós também reflete sobre uma possível tradução do *queer*, e afirma não ser possível fazê-lo “sem grandes perdas de potencial teórico e político, ‘a menos que’ recuperemos seu contexto de aparição e sua história, em especial no contexto estadunidense” (ALÓS, 2020, p. 2). O autor opta por utilizar, no contexto de suas pesquisas, o termo em inglês, evitando cair em “uma tradução que o domestique, que o pasteurize, que o edulcore” (ALÓS, 2020, p. 7). A partir das reflexões de Alós, pode-se conjecturar a ideia do *queer* como proposta conceitual transnacional, o que não minimiza, no entanto, algumas investidas teóricas brasileiras que vêm ocorrendo

no intento de ressemantizar o termo no contexto do País, como é o caso da proposição de Larissa Pelúcio (2014a).

A antropóloga pondera sobre o caráter subversivamente marginal do surgimento da perspectiva *queer*, ainda que tenha ocorrido no contexto do norte global. No entanto, no caso brasileiro, foi justamente por adentrar pela academia e não pela via da contestação política que o *queer* adquiriu, segundo observa Pelúcio, uma conotação higienizada, menos transgressiva. A autora admite que as tentativas de tradução da palavra *queer* nos países de língua espanhola e portuguesa não obtiveram êxito principalmente por não abarcarem o significado múltiplo e abjeto do vocábulo, percebendo, também, marcas de um saber “hegemônico dos homens homossexuais” nesses intentos (PELÚCIO, 2014a, p. 30). Pelúcio, inspirada em Preciado e Guy Hocquenghem, propôs uma apropriação antropofágica do termo, considerando o lugar periférico, submundano e marginalizado de onde falam, no Brasil, as identidades (melhor seria dizer não-identidades) dissidentes, e utiliza o termo “teoria cu”:

Falar em uma teoria cu é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo para gestar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também. (PELÚCIO, 2014b, p. 4)

A nomenclatura proposta pela autora não somente integra o corpo semântico subversivo da perspectiva *queer* como também alude a um lugar-conceito relacionado ao espaço geopolítico que ocupamos no mundo, já que somos pertencentes ao Sul Global, de acordo com a cultura popular: o “cu do mundo” (PELÚCIO, 2014b).

Pelúcio dialoga com Preciado e leva para o debate seu lugar de pensadora brasileira, multi e inter culturalmente constituída, na medida em que informa ao pensador espanhol que “nem todo o saber foi expropriado” (PELÚCIO, 2014b, p. 5) no âmbito do sistema farmacopornográfico, já que experiencia, ela própria, realidades de um processo cultural miscigenado, como por exemplo a participação em rituais de umbanda. Ainda, a utilização religiosa e terapêutica da *ayahuasca*, bebida advinda de substâncias de plantas amazônicas, é mencionada pela autora como forma de saber não vinculada à vertente cultural dominante. Conhecimentos contra hegemônicos são colocados em discussão por Pelúcio e vistos como manifestações paralelas à epistemologia centro-europeizada dominante nas instituições de ensino brasileiras.

Os próprios limites entre centro e margem são questionados em sua proposta cu, uma vez que pretende analisar para desestruturar os mecanismos que engendram as linhas divisórias: “A intenção era pensar em como as margens são constituídas, como chegam a ser fixadas como lugares perigosos habitados por pessoas desprezíveis, muito mais do que aceitar o lugar de minorias” (PELÚCIO, 2014b, p. 8). Essa proposta leva à reflexão sobre a recepção um tanto contestada das teorias *queer* por grupos ativistas embasados em estudos e políticas homossexuais. O *queer* buscava contestar os parâmetros sociais e, em última instância, transcender as identidades, enquanto esses grupos lutavam por respeito e assimilação social de suas identidades excluídas.

Os movimentos pela aceitação e manifestação de novas identidades, de certa forma, eram também limitantes, na medida em que buscavam definir os contornos de um novo modelo apoiado na própria norma heterossexual. Guacira Lopes Louro, em *Teoria queer: uma política pós identitária para a educação* (2001), considerado o primeiro estudo publicado a sistematizar aspectos desta perspectiva teórica no País, refuta o paradigma binário como forma de entendimento das diversas manifestações de gênero e atenta para a indeterminação de linhas demarcadoras dos sujeitos: “as fronteiras vêm sendo constantemente atravessadas e – o que é ainda mais complicado – [...] o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira” (LOURO, 2001, p. 542). Esse, para a autora, é o espaço metafórico do sujeito pós-moderno, o sujeito de uma viagem em que o destino não é pré-definido. A imagem da viagem é seu recurso argumentativo para explicar a questão da identidade gênero/sexual. A designação da genitália de um feto, conforme sua proposição, uma “decisão sobre o corpo”, já instala no sujeito o roteiro de uma viagem que irá qualificá-lo como “legítimo”, desde que obedeça às “normas que regulam sua cultura” (LOURO, 2018, p. 139). A desestabilização e o questionamento dessas normas, para a autora, consistem nas propostas fundamentais do *queer*, conforme reflete:

tudo que é estranho, raro, esquisito. O que desestabiliza e desarranja. Queer pode ser o sujeito da sexualidade desviante, o excêntrico que não deseja ser “integrado” ou “tolerado”. Pode ser também um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. (LOURO, 2018, p. 59)

Esse jeito de ser caracteriza sujeitos que “confundem” ou “embaralham” as fronteiras, muitas vezes, como analisa a autora, através do “exagero”, da “ironia”, da “paródia”, em performances que “subvertem e desafiam a fronteira” (LOURO, 2018, p. 192). A figura da *drag queen*, conforme a autora, materializa essa subversão e evidencia a possibilidade de cruzamento de fronteiras. Mais que isso, a “*drag* escancara a construtividade dos gêneros” (LOURO, 2018, p. 203). Seguindo com a metáfora do deslocamento espaço/temporal, Louro propõe a ideia de a *drag queen* ser uma identidade nômade, concepção que pode ser estendida a outras formas de transgressão de gênero e sexualidade.

Para esse aspecto também aponta Berenice Bento, ao apresentar uma reflexão sobre os atributos normalmente entendidos como femininos: é a partir da “apropriação desses atributos por sujeitos sem útero que notamos a força da estrutura de gênero operando na distribuição de níveis diferenciados de humanidade” (BENTO, 2011, p. 87). Por sujeitos sem útero a autora compreende transsexuais, “travestis, *cross dress*, *drag kings*, *drag queens*, transformistas”, e destaca que essas pessoas revelam o quanto “estamos brincando com os gêneros”, brincadeira “perigosa”, segundo a teórica, porquanto desestruturante (BENTO, 2011, p. 87). A pluralidade desses sujeitos ininteligíveis, essa multidão, nas palavras de Preciado (2011), mostra as fissuras nos processos da manutenção de relações inteligíveis entre sexo, gênero e desejo sexual, estruturas que se engendram mesmo entre as identidades homossexuais, na medida que os próprios desvios devem obedecer a um padrão inteligível.

Quanto à inteligibilidade exigida mesmo entre as condições de subversão da heteronormatividade, Bento assevera (2011, p. 94): “É como se as pessoas que vivem o gênero e que não têm um corpo sexuado que o sustente, precisassem antes pedir um gênero, categoria de reconhecimento de humanidade”. A instabilidade, a flutuação e a fluidez não são aceitas, engendram seres relegados à patologia, à abjeção, à inexistência.

O *queer*, no Sul Global, quando compreendido como uma perspectiva desestabilizadora de teorias e conceitos, encontra no pensamento decolonial uma potencialização de suas propostas. Nesse sentido, é importante destacar as reflexões da antropóloga Ângela Figueiredo, ao afirmar que “em termos das identidades raciais e sexuais o contexto latino-americano, com particular ênfase para o Brasil, sempre foi *queer*, se considerarmos, prioritariamente, a fluidez da categoria e o desafio à

identidade presente nessa categoria [de raça]” (FIGUEIREDO, 2015, p. 160). Ainda salienta a autora que a construção da identidade da “mulata” brasileira é interceptada pelo gênero, uma vez que se diferencia da categoria “mulato”. Nesse sentido, sob muitos vieses, os mecanismos de poder que delineiam gênero, delimitam também o constructo da raça. Por essa razão, alguns autores ligados à perspectiva *queer* no Brasil atentam para as especificidades, no que diz respeito ao histórico colonial/escravocrata, que atravessam as normatizações identitárias no País. No presente estudo é essencial atentarmos a esses aspectos, especialmente ao considerar o *corpus* enfocado: a produção musical de três mulheres transgênero negras.

A profusão de artistas que evidenciam posturas *queer* vem se destacando na mídia brasileira bem como na crítica especializada, nos últimos anos. Alguns estudiosos têm abordado produções artísticas sob essa perspectiva, como é o caso de Leandro Colling, um dos criadores do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS) e da revista acadêmica *Periódicus*, referenciados como expoentes propulsores e debatedores do pensamento *queer* no Brasil. Em *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*, coletânea de estudos organizada por Colling (2019), são abordados produtos culturais diversos que possibilitam discussões de conceitos imbricados na perspectiva *queer*.

Na coletânea, a cena cultural contemporânea é abordada a partir do que ele denomina um “boom de artivismos dissidentes” (COLLING, 2019, p. 19), fazendo uso de um neologismo conceitual que associa arte e ativismo político em diversas manifestações estéticas. Dentre os artistas mencionados ao longo dos artigos, muitos deles fazem parte do cancionário popular urbano contemporâneo. Ainda que diversas tenham sido as manifestações ao longo da história da produção artística no País, o autor destaca um aspecto vultoso nos últimos anos: “a emergência de outros coletivos e artistas que trabalham dentro de uma perspectiva das dissidências sexuais e de gênero e que, ao mesmo tempo, explicitam suas intenções políticas” (COLLING, 2019, p. 21). O pesquisador também considera que um maior interesse nos estudos de gênero e sexualidade no País, em especial da vertente *queer*, tenha colaborado para o aumento de artistas que tematizam ou expressam, de alguma forma, esses aspectos em suas obras. Colling salienta que artistas vinculados a essa cena artista têm participado ativamente de eventos acadêmicos como o Desfazendo Gênero, por exemplo, e não somente em atuações lúdicas ou festivas, mas são considerados

produtores de um saber não colonizado pelos métodos hegemônicos da academia (COLLING, 2019).

O contexto de produção e transmissão midiática nos últimos anos oportunizou condições para o maior surgimento de artistas diversos, periféricos e que rapidamente constituíram uma relação de consumo de sua produção com o público ouvinte/expectador. As manifestações divergentes da heteronormatividade, no entanto, existem na canção popular brasileira urbana desde o estabelecimento do sistema cancional. No próximo capítulo, demonstraremos como ocorreram algumas dessas manifestações, no intuito de verificar elementos que se alinham a uma estética *queer* na historiografia da canção popular do País.

4 MANIFESTAÇÕES QUEER NA HISTORIOGRAFIA DA CANÇÃO BRASILEIRA

A retomada acerca dos estudos sobre a canção brasileira urbana e mediatizada não somente fornece subsídios para abordagens e leituras amplas deste objeto de estudo, mas também possibilita conhecer aspectos relevantes acerca do aparecimento deste tema de pesquisa, ou seja, as manifestações transgressoras da heteronormatividade nesse campo artístico. Por um viés sociológico e historiográfico, sustentado por pesquisas como as de Rodrigo Faour (2006), Renato Gonçalves (2019), Carlos Mendonça e Felipe Kolinski Machado (2019), verificamos que temáticas relacionadas às minorias se manifestaram ao longo da história da canção brasileira, de diferentes formas, e foram, em certa medida, excluídas dos debates centrais acerca da canção popular.

Desde os primórdios da música brasileira urbana percebe-se um caráter decolonial, pois boa parte dela é oriunda do batuque africano, do entrecruzamento com os rituais indígenas, das e dos habitantes do chão da terra que, nas palavras de Larissa Pelúcio, são “fugitivas e fugitivos, aqueles sujeitos das periferias centrais. Aquelas pessoas cujas subjetividades foram marcadas pela depreciação de sua cor, pela patologização de seus desejos, pela depreciação da sua ciência pouco ortodoxa” (PELÚCIO, 2014b, p. 12) e, acrescentamos, da sua arte.

Quanto à temática LGBTQIAPN+, especialmente, pode-se constatar diferentes níveis de veiculação pelo *mainstream* e diversificadas formas representativas. Dentre essas formas, foram notáveis temas adjacentes ao universo *queer*, embora muitos dos discursos com esse teor tenham circulado por vias indiretas, por meio de sátiras, ironias e deboches, como ocorre em famosas marchinhas carnavalescas, ou, ainda, sem contar necessariamente com a instância do “lugar de fala”, como, por exemplo, diversas canções de Chico Buarque que representam universos femininos. Rodrigo Faour, ao examinar a *História sexual da MPB* (2006), constata que foi somente na década de 1970 que a homoafetividade passou a ser tratada de forma “mais digna”, mas a temática, no entanto, é verificada desde os primeiros registros fonográficos no país.

Ainda no período antecedente à indústria fonográfica (1903), o jornalista (FAOUR, 2006, p. 364) verifica o surgimento pontual de “O bonequinho”, canção que, em tom de deboche, aludia a um “lindo bonequinho”, motivo de “graça”, quando o viam imitar sua mãe. Letras de canções com esse teor passaram a ser menos esparsas

décadas mais tarde. No período inicial de configuração da canção urbana brasileira, na instauração de um sistema cancional, nomes bastante representativos, como Noel Rosa e Carmem Miranda, cantaram, sob diferentes perspectivas, as questões homoafetivas. Nesse período, destacam-se sucessos que, de forma velada, faziam referência, sobretudo, à homossexualidade masculina. Algumas, de forma subentendida, tematizavam questões sociais importantes como o preconceito, outras, aludiam a esse universo de forma debochada.

Ainda nesse contexto histórico, cabe um destaque ao surgimento da figura de Carmen Miranda, que para alguns estudiosos consiste numa manifestação bastante significativa da emergência de uma estética que se tornou basilar no universo *drag* (BALIEIRO, 2014). Fernanda Balieiro, ao propor uma análise de perspectiva interseccional sobre a figura de Carmen, elenca diversos elementos que a colocam numa posição antinormativa, em que pese a negociação mercadológica imbricada na ascensão ao estrelato. Dentre os elementos divergentes, Balieiro destaca a incorporação de uma linguagem popular, a relação com a subcultura, tratada como bárbara, do samba da negritude, incluindo-se elementos da religiosidade africana, a valorização da folia em detrimento do compromisso com o trabalho ou até mesmo no âmbito das relações amorosas. Ainda que fosse uma “incorporação branqueada da baiana”, elementos subversivos são inegáveis nas performances da artista, tanto que se associa ao universo *drag* desde seu surgimento (BALIEIRO, 2014, p. 275).

Balieiro ressalta as performances famosas do soldado norte-americano Sasha Brastoff, em suas interpretações de Carmen Miranda nos campos de guerra e teatros estadunidenses durante a Segunda Guerra, elemento que evidencia a importância de Carmen na “subcultura gay e no mundo drag” (BALIEIRO, 2014, p. 285). Conforme analisa a autora, o vínculo da artista com o universo *drag* se dá a partir dos elementos *camp* que caracterizavam suas performances. *Grosso modo*, a estética *camp*, conceito deflagrado pela filósofa Susan Sontag (1964), percebe nos recursos paródicos, no exagero, uma forma de subversão, porquanto consiste numa demonstração clara de que aspectos considerados naturais da existência humana, como é o caso da manifestação do gênero, por exemplo, são passíveis de artificialização. O *camp* será visível em outras manifestações artísticas ao longo das décadas seguintes na historiografia da canção popular brasileira, como em algumas performances do movimento tropicalista, por exemplo.

Buscando a continuidade cronológica no que tange às temáticas especificamente LGBTQIAPN+, no período de conformação da MPB, no cerne da indústria cultural, percebemos que, em certa medida, privilegiaram-se determinados segmentos sociais consumidores. Faour (2006, p. 373) considera os anos 1960 “insossos em relação a músicas de temática gay”. O autor associa essa escassez à intolerância da cultura ocidental com a “ambiguidade, com a falta de definição clara do masculino e do feminino”, que segundo ele é representada em canções como a marchinha “Cabeleira do Zezé”, de João Roberto Kelly e Roberto Faissal (1964), cujos versos “Olha a cabeleira do Zezé/ Será que ele é, será que ele é/[...] Parece que é transviado / Mas isso não sei se ele é / - corta o cabelo dele” evocam a tentativa de definição e enquadramento do sujeito a um padrão heteronormativo.

Exceto pelas canções carnavalescas, nesse período, o conteúdo homoafetivo era representado de maneira subliminar. O duplo sentido e ambiguidade constituíam um conjunto de canções associadas aos “entendidos”, uma nomenclatura que fazia referência aos homossexuais. É exemplar dessa caracterização e, ao mesmo tempo, da rara inserção da temática homoafetiva feminina, “Ambiente diferente” (1965), canção de Dora Lopes e N. Ramos, segundo Faour (2006, p. 375), compositora sabidamente homossexual:

Vivemos ambientes diferentes
 Você com outro e eu com muita gente
 Mas só você comigo está presente
 Você entende mas não sente
 Preciso gente que seja gente
 Embora seja em ambientes diferentes
 Você olhou no meu olhar
 Senti você e quis falar
 Você olhou pra conquistar
 Sofri e você quis chorar
 O ambiente é todo seu, é diferente
 Mesmo assim estou contente
 Pois vi que você é gente
 (AMBIENTE, 1965)

A canção, além de fazer referência à relação homoafetiva por meio de metáforas e termos que produzem significados subentendidos, demarca uma tendência que se acentuaria no sistema cancional brasileiro: a presença de cancionistas lésbicas. Segundo pondera Faour (2006, p. 379), as lésbicas, na esfera da indústria cultural brasileira, “foram um pouco mais poupadas e glamourizadas”, o que ocorreu, segundo

sua reflexão, devido ao fato de haver um “público macho hétero” que projetava nessas artistas suas fantasias eróticas.

De toda maneira, não só nesse período como ao longo das décadas finais do século XX e iniciais do XXI, são significativos os nomes de mulheres assumidamente lésbicas, ou identificadas com características atribuídas ao gênero masculino, que figuram no *mainstream* da indústria cultural brasileira. Algumas, no entanto, circularam por meios *underground*, como destaca Renato Gonçalves (2019, p. 140) a respeito de Tuca, considerada pioneira pelo autor, tanto por suas composições quanto por suas performances, segundo ele “posições até então inéditas na canção brasileira”. O autor (GONÇALVES, 2019, p. 140) considera inexpressivo nesse período (final da década de 1960) o número de mulheres compositoras e, sobretudo as que revelavam nuances de um universo lésbico, se comparado às representações andrógenas e de homoafetividade masculina que já despontavam.

No contexto sociocultural que se apresentava a partir da década de 1970, sob a perspectiva sociopolítica, identifica-se uma onda de posicionamentos questionadores do *status quo* que engendrariam, no campo artístico, manifestações como o emblemático caso do movimento tropicalista. Nesse contexto, as noções estéticas comuns foram desestabilizadas, havendo uma carnavalização de estruturas sociais através de discursos contestadores e performances transgressoras.

Nesse ambiente de contestação política no campo das artes, destaca-se o grupo *Dzi Croquettes*, que representava uma “resistência às privações, aos padrões dominantes e à censura” (MACHADO; MENDONÇA, 2019, p. 56). O grupo realizava uma espécie de teatro de revista em casas noturnas do Rio de Janeiro e em programas televisivos. Dentre outros aspectos relevantes nos campos estético e sociocultural, Machado e Mendonça apontam, acerca do grupo, o “entrelaçamento das experiências comuns dos artistas e da plateia” (MACHADO; MENDONÇA, 2019, p. 55), que criavam juntos o lugar de um novo grupo social. A montagem *Gente computada como você* “colocou em cena homens vestidos de mulher sem ocultar seus peludos braços, peitos e pernas. Seres andrógenos e estranhos borravam sobre seus corpos as fronteiras entre os padrões de gênero masculino e feminino” (MACHADO; MENDONÇA, 2019, p. 55).

Nesse mesmo período também despontou o trio *Secos e Molhados*, cujo mais destacado artista, Ney Matogrosso, além da performance andrógina do corpo, explora tonalidades que atingem um registro vocal feminino. Marivi Véliz considera as

capacidades vocais de Ney e o próprio espetáculo como aspectos que “fazem dele uma figura única, assim como têm contribuído para identificá-lo com a imagem da androginia e dualidade harmônica entre os gêneros” (VÉLIZ, 2018, p. 95). Ademais desses expoentes, nuances semelhantes podem ser constatadas em diferentes nichos e épocas da canção popular brasileira urbana.

Considerando essas distintas formas com que elementos representativos da diversidade de gêneros foram manifestados no cancioneiro popular brasileiro urbano, sejam elementos de ordem performática ou linguística, apresentaremos um recorte de exemplos, com base em uma revisão teórica acerca do tema, a partir de três eixos expressivos: o da linguagem, através do escracho, do duplo sentido e de subentendidos; o da expressão do desejo, no que tange à homoafetividade feminina; e o de performances que evidenciam a androginia. Não pretendemos, contudo, realizar análises cancionais, mas sim exemplificar, também a partir da visão de outros pesquisadores, as diferentes formas estéticas das manifestações, nesse sentido.

4.1 Deboches e subentendidos

Os recursos linguísticos, musicais e performáticos para produzir ambiguidades, ironias, leituras múltiplas, sempre foram constantes na canção brasileira. A manifestação da temática a que se dedica esse trabalho se deu, muitas vezes, através desses recursos. São diversas as canções, sobretudo num período em que a censura imperava sobre as manifestações diversas de gênero, que evidenciam esses recursos no cancioneiro brasileiro. Por outro lado, a ironia e o deboche, em alguns casos de modo escrachado e preconceituoso, também são formas de cantar a homossexualidade no Brasil.

Por uma perspectiva cronológica, verifica-se que as primeiras manifestações da temática homoafetiva que se tem registro revelam essas duas nuances. A supracitada “O bonequinho”, por exemplo, faz referência a um menino do qual “a princípio acharam graça, mas mais tarde/quando me viam na rua a imitar minha mãe.../viram que era um menino”, e pode ser entendida, no contexto da época, como uma referência humorada à homossexualidade. José Ramos Tinhorão, em depoimento a Rodrigo Faour (2006, p. 364) acredita que “o bonequinho era uma forma de indicar que o cara era bicha, assim como tinha o termo ‘almofadinha’ [...] para definir o rapaz arrumadinho.” A

canção, assim, pode ser entendida como uma crônica social, uma referência à visão da sociedade sobre os gays naquela época.

Em sua pesquisa sobre o tema, considerada única obra dessa abrangência publicada no Brasil, Faour verifica que a partir da década de 1930, quando as músicas de carnaval já estavam instituídas no circuito cultural do Rio de Janeiro, as manifestações ambíguas tornam-se mais constantes, como observa em diversos títulos de canções de Assis Valente, por exemplo: “‘Gosto mais do outro lado’, ‘É feio mas é bom’, ‘Pra quem sabe dar valor’ [...] ‘Não sei se é’, ‘Ele disse que dá’, ‘Tive que mudar’”, que seriam um índice subjetivo de sua homossexualidade, conforme o autor (FAOUR, 2006, p. 368).

A produção para o mercado fonográfico brasileiro da época dividia-se, *grosso modo*, em “músicas de carnaval” e “músicas de meio do ano” – essas últimas seriam os ritmos mais melodiosos, com temas líricos. Pode-se identificar, nesse contexto, que as músicas de carnaval abordavam a temática da homossexualidade por meio da ironia, do deboche e da sátira, em alguns casos evidenciando o preconceito vigente, mas ainda, como próprio do carnaval, revelando as transgressões. Como exemplo, citam-se os excertos de letras abaixo, de músicas carnavalescas que, como observa Faour (2006, p. 371), manifestam-se de “uma forma anedótica, caricata, e em tom de achincalhe”:

Todo vedete
Wilson Batista e Jorge Castro (1956)
Antônio fantasia-se de Arlete
Todo ano, todo ano vai, todo vedete
Ao baile do João Caetano
Quem entrou, entrou
Leva boa vida
Quem não entrou
Assiste na saída

Vai ver que é
Paulo Gracindo e Carvalinho (1959)
Se veste de baiana
Pra fingir que é mulher
Vai ver que é
No baile do teatro
Ele diz que é Salomé
Vai ver que é
Cuidado minha gente
Com esse tipo de rapaz
Nervosinho bate o pé
Vai ver que é

Não dá pra entender

Roberto Kelly (1966)
 Ele vai ao Copa de Antonieta
 Vai de Pirata ao Bola Preta
 Bota barbicha, tira barbicha
 Fala fino, fala grosso,
 Não dá pra entender o moço
 (FAOUR, 2006)

Considerando, nesse caso, apenas a dimensão da linguagem verbal, percebe-se tratar-se de letras que, em tom jocoso, revelam o certo grau de confusão que as identidades de gênero diversas do padrão heteronormativo podem gerar, uma vez que são enfatizados os comportamentos oscilantes entre os gêneros masculino e feminino.

São diversos, para além do ambiente carnavalesco, os exemplos de canção que se valem do achincalhe e do deboche para referir-se a relações homossexuais e expõem preconceitos em relação à homoafetividade, mas, de certa forma, também a colocam em evidência. Uma delas, de amplo alcance midiático, é “Rock das ‘Aranha” (1980), de Raul Seixas (FAOUR, 2006, p. 398), que reflete em seu discurso o olhar de um sujeito preconceituoso:

Subi no muro do quintal
 E vi uma transa que não é normal
 E ninguém vai acreditar
 Eu vi duas “mulher” botando aranha pra brigar
 Soltei a cobra e ela foi direto
 Foi pro meio das “aranha”
 [...]
 Duas aranha, duas aranha
 Vem cá, mulher, deixa de manha
 Minha cobra
 Quer comer sua aranha
 Meu corpo todo se tremeu
 E nem minha cobra entendeu
 Cumé que pode
 Duas aranha se esfregando
 Eu tô sabendo
 Alguma coisa tá faltando
 [...]
 Deve ter uma boa explicação
 O que é que essas aranha
 Tão fazendo ali no chão
 Uma em cima, outra embaixo
 A cobra perguntando
 Onde é que eu me encaixo?
 (ROCK, 1980)

Ao identificar, no primeiro momento, a “transa” como anormal, o sujeito dessa canção deixa clara a imposição do padrão heteronormativo como determinante do

grau de normalidade. A metáfora que aproxima os órgãos sexuais femininos a um aracnídeo denota simbolicamente a visão do sujeito acerca da genitália e, por extensão, da mulher, um dos significados que se pode extrair dessa aproximação é o fato de que “mulheres e aranhas são entidades cujo temperamento se quer volúvel e inesperado” (MUNIZ, 1992, p. 70). Evidencia-se, portanto, a noção de perigo que representam essas personificações ao sujeito da canção. Sua masculinidade, no entanto, quer sobrepujá-las, uma vez que a “cobra quer comer a aranha”, o que não se concretiza. Finalmente, o sujeito se vê deslocado e excluído, ao perguntar-se, através da imagem da cobra “Onde é que eu me encaixo”. O ritmo do rock e a forma despojada com que se apresenta o canto corroboram o ar de deboche, mas fazem contraste, por expressarem humor e leveza, ao achincalhe contido no texto.

Outra canção, também articulada pelo deboche, embora sob outra perspectiva, e que atingiu grande popularidade no início da década de 1980 foi “Homem com H”, forró composto por Antonio Barros e performatizado por Ney Matogrosso. O título é uma expressão utilizada popularmente para fazer referência a uma espécie de reforço dos caracteres da masculinidade. A letra, num todo, evidencia um sujeito orgulhoso de sua masculinidade:

Nunca vi rastro de cobra
 Nem couro de lobisomem
 Se correr o bicho pega
 Se ficar o bicho come
 Porque eu sou é home'
 Menino eu sou é home'
 E como sou
 Quando eu estava pra nascer
 De vez em quando eu ouvia
 Eu ouvia a mãe dizer
 Ai meu Deus como eu queria
 Que essa cabra fosse home'
 Cabra macho prá danar
 Ah! Mamãe aqui estou eu
 Mamãe aqui estou eu
 Sou homem com H
 E como sou
 (HOMEM, 1981)

Nesse caso, a performance vocal, atingindo registros agudos, característicos da voz feminina, ironiza o próprio deboche contido no texto. Igualmente, uma inversão do significado textual ocorre através do corpo, uma vez que os trejeitos atribuídos ao gênero feminino, como rebolados e requebros, típicos das performances desse cancionista, negam o conteúdo verbal. Não vamos, aqui, realizar análise dessa

performance, buscamos demonstrar com ela a ocorrência de manifestações precedentes, em termos de características estéticas e temáticas, às que atualmente ocorrem de forma mais vultosa conforme verificaremos no *corpus* dessa pesquisa.

Ainda no que tange à temática homoafetiva representada por meio do humor, e com abordagem distinta das anteriores, uma vez que faz uma narrativa em terceira pessoa, pode-se citar “A nível de...” (1982), de João Bosco e Aldir Blanc:

Vanderley e Odilon
 São muito unidos e vão pro Maracanã
 Todo domingo, criticando o casamento
 E o papo mostra que o casamento anda uma bosta
 Yolanda e Adelina
 São muito unidas e se fazem companhia
 Todo domingo que os maridos vão pro jogo
 Yolanda aposta que assim é nível de proposta
 O casamento anda uma bosta
 E Adelina não discorda
 Estruturou-se um troca-troca
 E os quatro: hum-hum, ok, tá bom, é
 Só que Odilon, não pegando bem a coisa
 Agarrou o Vanderley e Yolanda ó, na Adelina
 Vanderley e Odilon
 Bem mais unidos, empataram capital
 E estão montando restaurante natural
 Cuja proposta é: cada um come o que gosta
 Yolanda e Adelina
 Bem mais unidas, acham viver um barato
 E pra provar
 Tão fazendo artesanato
 E pela amostra Yolanda aposta na resposta
 E Adelina não discorda
 Que pinta e borda com o que gosta
 É positiva essa proposta
 [...]
 (A NÍVEL, 1982)

No álbum *Comissão de frente*, a canção, em ritmo de samba, foi gravada por João Bosco e faz alusão a uma troca de casais que acaba “na mais heterodoxa combinação: Vanderlei com Odilon e Yolanda com Adelina” (FAOUR, 2006, p. 409). Segundo a leitura de Gonçalves (2019, p. 14), “narra a troca entre dois casais heteronormativos que se descobrem homossexuais”. A visão do narrador-cancionista parece, de certa forma, naturalizar as relações homoafetivas, equiparando-as às heteronormativas, inclusive no que diz respeito às frustrações da vida a dois.

Ademais do artifício do deboche, seja em tom jocoso ou irônico, como se observa nos exemplos acima, as pesquisas acerca do tema abordam canções que cantaram as relações homoafetivas ou homoeróticas por meio de mensagens cifradas, lançando

mão da propriedade opaca da linguagem e produzindo possibilidades de leituras ambíguas e de subentendidos. Antes dos anos 1970, segundo (FAOUR, 2006), esse recurso fora marcadamente empregado pelos cancionistas brasileiros, como forma de driblar a censura imbricada no sistema ditatorial vigente.

Faour, ao reportar o período anterior aos anos 1970, marcado pela repressão e pelo processo de consolidação da indústria fonográfica, identifica em diversas canções um campo semântico associado ao universo homossexual da época. O depoimento de Cauby Peixoto, colhido na ocasião de um show realizado na boate gay *Le Boy*, no Rio de Janeiro, em 2004, e transcrito pelo autor, confirma essa ocorrência: “Gravei várias músicas desse tipo. Sempre que havia expressões como ‘caso’, ‘amor proibidor’ ou ‘entender’ na letra, é por que no fundo era uma letra gay” (FAOUR, 2006, p. 377). É exemplar nesse sentido o uso desse campo semântico “Ambiente diferente”, de Dora Lopes, mencionada na introdução deste capítulo.

Sobre os recursos linguísticos empregados para produzir um discurso subliminar, Gonçalves (2019, p. 27), salienta que “a metáfora até hoje é empregada como uma forma de contornar a temática LGBT e gerar ambiguidades”. Faour cita “Carta a Maceió”, forró gravado pelo Trio Nordestino em 1969, como uma das mais abertas canções sobre a temática daquele ano. Ainda assim, é visível o uso de metáforas para aludir ao comportamento distinto do padrão heteronormativo masculino e à própria relação sexual, conforme a última estrofe:

Arrumei uma vaga no Leblon
 Com direito a café pela manhã
 Acontece que o dono fala fino
 E já anda espalhando
 Que é meu fã
 De manhã ele mesmo traz o lanche
 o danado não tem nem cerimônia
 É café, macaxeira e cuscuz
 Sanduíches, bolinhos e pamonha
 Eu queria voltar pra Maceió
 Mas eu fico no Rio que é melhor
 (CARTA, 1969)

O texto é cantado em primeira pessoa, por um sujeito masculino que busca ascensão profissional migrando de Maceió para o Rio de Janeiro. Hospeda-se numa pensão cujo dono “fala fino” - expressão que lhe atribui característica feminina - e torna-se “fã”, o que faz referência ao afeto a ele dedicado. A fartura proporcionada ao sujeito da canção pode ser associada à prática sexual intensa, uma vez que é

recorrente na linguagem a associação entre prática de se alimentar à prática sexual, por processos metafóricos.

Outra canção exemplar desse mesmo procedimento metafórico que aproxima alimentação e ato sexual, de caráter mais erótico, é “Açúcar Candy”, de Suely Costa e Tite de Lemos, gravada por Ney Matogrosso, em 1975, no primeiro álbum de sua carreira solo, após a desintegração do trio *Secos e Molhados*. A letra da canção revela a ousadia do cancionista:

As balas do seu trinta e oito
são como açúcar candy
no meu sangue
as tuas balas circulam velozes
na minha veia
no meu sangue as tuas balas
me matam de prazer
as tuas balas tem mel demais
meu corpo estremece
meu corpo falece
crivado de flechas venenosas
sua pistola dispara baunilha
na minha boca, no meu dorso
ai, precipício, que poço de delícias
ai, que vertigem, ai, que desmaio
(AÇÚCAR, 1975)

Na dimensão textual, a carga erótica é duplamente representada nas metáforas que aproximam a alimentação e a violência, uma vez que o órgão sexual masculino é sugerido na imagem de um revólver. Vê-se aqui uma alusão ao que George Bataille (1987, p. 16) nomeia “o erotismo dos corpos”, por envolver a violência. A união dos corpos representa uma “violação do ser dos parceiros.” (BATAILLE, 1987, p. 16)

O desejo de posse, a agressividade e a tensão do envolvimento estão permeados por um ímpeto violento, uma vez que a aproximação e a posterior entrega física ao outro requer uma abertura muito grande do indivíduo: “toda a concentração erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo” (BATAILLE, 1987, p. 17). O fato de a canção ser performatizada por um cancionista de gênero masculino, que canta seu deleite em ser atingido pela “pistola” do interlocutor, comprova a caráter homoerótico.

Na era do rádio, no universo de canções pouco abordado por viés acadêmico, constituído por uma estética brega, a transgressão dos padrões heteronormativos foi bastante significativa. Faour destaca, nessa esfera, a canção “Galeria do amor” de Agnaldo Timóteo, gravada em 1975. O autor (FAUOR, 2004, p. 383) caracteriza

Agnaldo Timóteo como “extra-kitsh”, e identifica seu público consumidor como quem “nada tinha a ver com a intelectualidade”. A canção é exemplar de um discurso *gay* – ou para *gays* – subentendido através da referência ao contexto cultural da comunidade homoafetiva da época:

Numa noite de insônia saí
 Procurando emoções diferentes
 E depois de algum tempo parei
 Curioso por certo ambiente
 Onde muitos tentavam encontrar
 O amor numa troca de olhar
 Na galeria do amor é assim
 Muita gente a procura de gente
 A galeria do amor é assim
 Um lugar de emoções diferentes
 Onde a gente que é gente
 Se entende
 Onde pode se amar livremente
 Numa noite de insônia saí
 E encontrei o lugar que buscava
 A galeria do amor me acolheu
 Bem melhor do eu mesmo esperava
 Hoje eu tenho pra onde fugir
 Quando a insônia se apossa de mim
 Na galeria do amor é assim
 Muita gente a procura de gente
 A galeria do amor é assim
 Um lugar de emoções diferentes
 (GALERIA, 1975)

A canção faz referência a Galeria Alaska, espaço de entretenimento noturno situada em Copacabana, no Rio de Janeiro. Sílvia Cardoso e Heitor Machado propõem uma análise dessa performance cancional, contrastando-a ao discurso jornalístico acerca desse mesmo espaço. Identificam no discurso do sujeito da canção uma espécie de defesa do espaço cuja imagem construída pela mídia era de um ambiente marginalizado e degradante:

Na música de Agnaldo Timóteo, ora a galeria aparece como ambiente desconhecido que provoca curiosidade, ora como lugar familiar. Assim, a letra revela detalhes do cotidiano da vida noturna da Galeria Alaska, com indivíduos que sentem solidão, desejo, angústia e prazer. Enquanto o discurso jornalístico representava a galeria como um lugar perigoso, que deveria ser mais policiado, o eu-lírico na música de Timóteo manifesta que se sente acolhido naquele ambiente, onde seria possível flunar, encontrar pessoas, paquerar e amar livremente. (CARDOSO; MACHADO, 2015, p. 39)

Além da associação a esse contexto cultural em que se imbricava o universo homoafetivo do Rio de Janeiro na época, evocando-o como um ambiente simbólico,

as ideias de “ambiente diferente” e “emoções diferentes” remetem ao que não pertence ao padrão heteronormativo. Essas canções, segundo Faour (2006, p. 384) “só ‘entendia’ quem queria”.

Como verificado nesses exemplos, poucas foram as abordagens, nas décadas iniciais da configuração da canção brasileira, de temáticas relativas à homoafetividade feminina. As temáticas femininas, em geral, eram pouco abordadas ou, em muitos casos, escritas pelo ponto de vista masculino. No entanto, a partir dos anos 1970 e com mais ênfase nas décadas seguintes, houve um aumento significativo de mulheres no âmbito da canção popular. Alguns fatores, como o surgimento da pílula anticoncepcional, a legalização do divórcio e a propagação do feminismo, colaboraram para uma liberação da sexualidade feminina, que se manifestou, também, no que tange à homoafetividade.

Na esfera da música popular, como verificado anteriormente, nomes bastante representativos da identidade da canção brasileira são de mulheres sabidamente lésbicas ou bissexuais. A expressão da homoafetividade feminina se dá, em alguns casos, nas letras das canções, em outros revela-se na gestualidade ou na performance. Ainda, a manifestação dessa temática se deu em produções culturais importantes também pelo viés masculino, vide canções consagradas de Chico Buarque sobre o tema. A próxima seção aborda exemplos de algumas canções que são representativas desse aspecto.

4.2 Homoafetividade feminina

Circunstâncias históricas acabaram legando para a humanidade uma interpretação do universo feminino construída por sujeitos masculinos, e isso se confirma, em grande parte, na esfera da canção brasileira. A representação da visão de mundo feminina na canção é relativamente nova sob uma perspectiva histórica. Mesmo no final da década de 1960 era comum a represália contra a expressão de certos aspectos da visão feminina de mundo.

É emblemático o caso de Joyce que, em 1967, causou polêmica ao defender “Me disseram”, de sua autoria, no *II Festival Internacional da Canção Popular*. A letra explicitava um sujeito cancional mulher: “Já me disseram / que meu homem não me ama”. Exceto pela apreciação de alguns poucos críticos e jornalistas, “a imprensa a rotulou de imoral e desprovida de qualidades artísticas”, (FAOUR, 2006, p. 137). O

episódio é comentado também por Paulo Cesar Pinheiro, na apresentação ao catálogo *Mulheres compositoras na Música Popular Brasileira*:

Me lembro de Joyce, minha parceira, num Festival da Canção, no Maracanãzinho, levando uma vaia geral e sonora por cantar seu samba que começava com os versos: “Já me disseram que meu homem foi embora...”. Essa expressão – meu homem – dita por uma jovem bonita da zona sul carioca, incomodou os ouvidos reprimidos daquele tempo [...]. (PINHEIRO, 2004)

Ainda que a história da canção no Brasil conte com alguns nomes femininos bastante importantes desde as primeiras décadas de sua formação, sobretudo no que diz respeito às intérpretes, foi a partir dos anos 1970 que mulheres passaram a atuar mais na produção musical, impulsionadas pela efervescência da emancipação feminina. Nesse contexto, as manifestações lésbicas nos campos artísticos, consistem numa “recusa ao poder econômico, ideológico e político do homem” (WITTIG, 2019, p. 86).

No âmbito da canção brasileira, as manifestações de homoafetividade feminina ocorrem a partir dos discursos cantados e, também, como verifica Adélia Procópio (2019, p. 15), em “performances artísticas, construções do corpo (no vestuário e gestual, por exemplo), usos das vozes, formas de relação com instrumentos musicais, que destoam dos padrões vigentes de feminilidade”. Renato Gonçalves (2019) observa que o homoerotismo e a homoafetividade feminina tardaram a aparecer nas canções brasileiras em relação ao masculino.

Gonçalves (2019) identifica como uma das primeiras aparições o erotismo feminino tratado na letra de uma canção composta por um homem. Trata-se de “Bárbara”, de Chico Buarque, composta em 1972 para a peça “Calabar”. Na peça, era cantada por duas atrizes, uma delas representando Bárbara, a viúva de Calabar, e a outra, Bárbara, prostituta que a acolhe. O desejo sexual e afetivo entre as duas mulheres é representado em imagens como “e mergulhar no poço escuro/ de nós duas” e “viver agonizando /uma paixão vadia/ maravilhosa e transbordante / feito uma hemorragia”. No álbum *Chico canta*, de 1973, em que fora gravada, percebe-se a supressão da expressão “nós duas”, um índice da relação homoafetiva.

Outra canção de Chico Buarque sobre o tema da homoafetividade feminina, também mencionada por Gonçalves, é “Mar e lua”, de 1980. Na letra, as imagens poéticas do mar e da lua representam o amor “urgente” e “proibido”, vivido por duas mulheres:

Amaram o amor urgente
 As bocas salgadas pela maresia
 As costas lanhadas pela tempestade
 Naquela cidade
 Distante do mar
 Amaram o amor serenado
 Das noturnas praias
 Levantavam as saias
 E se enluaravam de felicidade
 Naquela cidade
 Que não tem luar
 Amavam o amor proibido
 Pois hoje é sabido
 Todo mundo conta
 Que uma andava tonta
 Grávida de lua
 E outra andava nua
 Ávida de mar
 [...]
 (MAR, 1980)

Ainda que as imagens sejam bastante metafóricas, são claros os índices do envolvimento amoroso entre duas mulheres. No entanto, a transgressão, sob esse viés, torna-se mais significativa no âmbito da canção quando mulheres passam a assumir esse lugar de fala e realizar, também em seus corpos, os processos de não identificação com a formatação tradicional de gênero feminino.

Embora muitas dessas mulheres transitem, atualmente, no *mainstream* da cultura brasileira, no período entre os anos 1970 e início dos 1980 são poucas as cancionistas assumidamente lésbicas ou bissexuais que evidenciaram suas posturas publicamente. Gonçalves (2016, p. 8) considera a pouco conhecida Tuca como “pioneira, que já na década de 70 trouxe, para a canção popular-comercial, um discurso LGBT afirmativo”. A canção “*Girl*”, composta e cantada pela cancionista, é destacada pelo pesquisador como a mais emblemática de suas canções com esse teor:

Girl, pega a sua roupa de pirata azul
 E venha ficar comigo
 Porque hoje nós vamos partir pra outra
 Não tenha medo, você não vai se machucar
 Vamos achar um bosque
 No fundo dele, entrar no mundo
 Quando amanhecer, você vai entrar dentro do futuro
 (*GIRL*, 1974)

A canção, gravada em 1974, no LP *Drácula I love you*, remete ao jazz e ao samba rock. O canto, inicialmente em uma tessitura de tendência mais grave, atinge

registros mais agudos ao reiterar os versos “não tenha medo, você não vai se machucar”, como que enfatizando a segurança de sua interlocutora em relação à proposta transgressora. As imagens do “bosque” como passagem para “entrar no mundo” e no “futuro” remetem ao fascínio causado pelo desconhecido, que pode ser entendido como a entrega ao amor homossexual. Outra canção de Tuca bastante representativa do erotismo lésbico é “O sorvete”, também do LP supracitado. Algumas imagens bastante significativas encontram-se nos versos seguintes:

O sorvete é gelado
 Com gosto de mel
 Derrete, entra, engole
 Chupa a minha boca
 Deixa minha cara colorida
 [...]

 Por dentro e por fora
 Engole e chupa
 Invade e conhece
 A minha boca
 O sorvete é gelado
 (O SORVETE, 1974)

Em estudo sobre a censura no período da ditadura militar, Renato Gonçalves entende que essa canção é exemplar do uso de procedimentos linguísticos metafóricos como forma de subversão da norma imposta. Segundo o autor, os recursos poéticos consistiam em “estratégias para a aprovação de representações do homoerotismo feminino” (GONÇALVES, 2019, p. 152). Como se percebe, “a menção direta à temática era evitada ao máximo, contornando-se seus traços e desviando-se suas leituras” (GONÇALVES, 2019, p. 152).

Outra artista emblemática no que tange à representatividade lésbica, essa com mais destaque no *mainstream*, é Ângela Ro Ro. Em suas canções, sobretudo da primeira fase, transparece a rebeldia, às vezes expressa por palavras ácidas e um jeito de cantar agressivo, projetando o timbre rouco em tonalidades altas, como em “Blues do arranco”: “arranco a roupa / pra me sentir / bem à vontade / pra te mentir [...] Sem sequer compaixão / vou te deixar sem ação / esse tipo de conquista vigarista”. Sua rebeldia e irreverência lhe renderam uma vida turbulenta, envolvendo escândalos amorosos conhecidos do público, como a conturbada relação com a cantora Zizi Possi, que levou Ângela à polícia em 1981, tendo sido acusada de agressão à ex-companheira.

Um exemplo de representatividade do erotismo lésbico é “Cheirando a amor”, como verificado em nossas pesquisas anteriores, (MARTINS, 2012, p. 26), “uma canção ícone da liberdade sexual, tendo como tema [...] o amor entre iguais”:

Já pus de lado o tormento
De um mundo atento a não perdoar
Amantes sem fingimentos
Delirantes formas de amar
Quero cheirar a amor
Quero exalar suor
Pro dia que você for
Ficar com seu melhor
Amor apertado, sou sua
Trancada com medo dá rua
Se isso é pecado me puna
A culpa de amar livre e nua
[...]
(CHEIRANDO, 1979)

Os versos acima transcritos, claramente de um teor afetivo e erótico, têm seu conteúdo discursivo potencializado pelo timbre fechado de Ângela Ro Ro e, também, por sua postura que evidencia traços atribuídos normalmente ao gênero masculino, como o estilo de se vestir, por exemplo. Dessa forma identifica um sujeito cancional fora dos padrões convencionais da feminilidade que canta seu amor a outra mulher.

Renato Gonçalves (2016) menciona ainda Maria Bethânia como um ícone da sexualidade homoafetiva na canção brasileira que figura no hall das pioneiras. Quanto à cancionista, nesse aspecto, importa mais sua gestualidade vocal do que o conteúdo textual de suas canções. Adélia Procópio (2019, p. 68) identifica também em Gal Costa o mesmo nível de representatividade:

Ambas jamais se declararam lésbicas ou bissexuais. Contudo, essas cantoras gravaram canções com referências à lesbianidade, além de terem trazido inovações em suas performances artísticas e terem transgredido normas de gênero com suas posturas, dentre outras formas, pelo uso da sensualidade no palco. Um exemplo disso ocorreu em 1973 no show *Phono 73*, no qual, após a apresentação da canção *Oração de mãe menininha*, Maria Bethânia e Gal Costa se beijaram.

A partir do período em que essas cancionistas despontaram como grandes vozes constituintes da identidade lésbica na canção brasileira, os caminhos foram abertos para outras mulheres artistas que cantaram suas liberdades afetivas e sexuais. Dentre elas, é fundamental o nome de Marina Lima. De acordo com o estudo de Álvaro Neder (2013, p. 172), a cancionista “insere-se em uma linhagem de mulheres que desafiaram

a hegemonia masculina ao apropriarem-se de atributos simbólicos reservados aos homens”. Esses atributos, segundo o pesquisador (NEDER, 2013, p. 172), estão relacionados a “estilos de emissão vocal, escolha de repertório [...] e outras decisões socialmente marcadas em relação aos gêneros feminino e masculino”. Nesse ínterim, principalmente a partir dos anos 1980, no âmbito da canção brasileira, percebe-se a aparição de diversas artistas que evidenciam elementos não condizentes com o padrão heteronormativo.

Adélia Procópio, em sua tese (2019), dedica-se a “ícones lésbicas e bissexuais da MPB que obtiveram maior projeção ou surgiram após o ano de 1990”. As cancionistas enfocadas pela pesquisadora são Cássia Eller, Zélia Duncan, Adriana Calcanhotto, Ana Carolina, Mart'nália, Isabella Taviani, Ellen Oléria e Maria Gadú. No caso desses nomes, conforme seu entendimento, não somente os discursos e as “atuações artísticas, mas também suas manifestações pessoais como artistas reconhecidas, ajudam a produzir a MPB como um lugar de expressão, construção, vivência e visibilidade lésbica e bissexual” (PROCÓPIO, 2019, p. 389).

Como se verifica a partir dessa revisão bibliográfica, ao longo da historiografia da canção brasileira, as temáticas transgressoras da heteronormatividade passaram a ser mais explícitas, tanto no que diz respeito aos discursos quanto às performances, estas últimas também impulsionadas pelo aprimoramento das mídias audiovisuais, no bojo do que Guy de Bord (1965) conceituou como a sociedade do espetáculo. Nesse ínterim, a performance teve destaque no âmbito da canção popular, o que se comprova na observação de Faour (2006, p. 384): “O clima esquentou mesmo quando o jeito de cantar de certos cantores começou a ser mais forte que as próprias músicas, levando-as a ter outro sentido em suas performances”. Na próxima seção será traçado um recorte, de acordo com a revisão das pesquisas apresentadas nesse capítulo, acerca das representações relativas à androginia na esfera da canção brasileira. Muitas delas se dão mais por meio da performance do que pela dimensão textual, como será exemplificado.

4.3 Androginia (a ambiguidade no corpo)

O mito do andrógino, desde a sua aparição no *Banquete* (PLATÃO, 2002), evoca a união entre o masculino e o feminino, a não fronteira entre os gêneros. Os mecanismos socioculturais reguladores buscam, de diferentes formas, instituir a

delimitação binária, segundo a qual se definiriam critérios, com bases na biologia, para a determinação dos dois gêneros. As manifestações andróginas, em todos os campos artísticos e na cultura em geral, tensionam essa noção limitadora, e confirmam, por meio de expressões estéticas, que o gênero é, como afirma Judith Butler, uma noção culturalmente construída.

No cancionero popular urbano existem exemplos de questionamentos dos padrões tradicionais de gênero, sobretudo evidenciados em performances, mas também através de discursos cantados. As travestilidades na canção popular brasileira são um tema tratado pelo pesquisador Leonardo Davino de Oliveira, que propõe, a partir da aproximação com a literatura, leituras de personagens travestis, no intuito de averiguar as “marcas éticas e estéticas” (DE OLIVEIRA, 2018, p. 579) dessa figura no cenário brasileiro. A partir de seus estudos comparativos, o autor observa que, de distintas maneiras, travestis são personagens que “estimulam a atividade humana, a distinção de fronteiras” (DE OLIVEIRA, p. 585). Não somente a personagem travesti, mas outros elementos estéticos que remetem ao cruzamento de fronteiras, são frequentes na canção urbana do País, como pode ser verificado com mais ênfase em movimentos vanguardistas como foi o Tropicalismo.

O movimento tropicalista é considerado, em geral, um momento de ruptura, em que essas performances desestruturam também as noções de alta e baixa cultura. Sant’Anna (2004, p. 59) observa que as canções tropicalistas eram tomadas de um “ímpetuoso espírito dionisíaco”, apoiadas em manifestações carnavalizadas e lascivas. Nesse ínterim, o aspecto erótico também foi manifesto e representado, sobretudo, em performances que rompiam com padrões tradicionais de gênero, a exemplo da figura de Caetano Veloso, que se apresentava em festivais e programas televisivos com cabelos compridos, cores vibrantes e adereços normalmente associados ao feminino.

Na esteira tropicalista, artistas como os já mencionados *Dzi Croquettes* passaram a representar identidades contestadoras dos costumes e da estética vigentes, através de manifestações que mesclavam humor, ironia e irreverência, através da música e do teatro. Certamente, as aberturas promovidas no campo cultural e estético possibilitaram o surgimento de artistas que circulam na cena musical brasileira atual, como as cancionistas que irão compor o *corpus* desta pesquisa. Thiago Ferreira (2017) já estabeleceu uma relação entre o tropicalismo, os *Dzi*

Croquettes e Johnny Hooker, artista contemporâneo identificado pela mídia como participante de um movimento “trans” na canção brasileira. Segundo Ferreira,

o questionamento aos ditames dominantes no que se refere à sexualidade, através da afirmação da androginia e do lugar das minorias políticas, expresso através do corpo desse artista, já estavam presentes no tropicalismo musical, nas *Dzi Croquettes* e nos *Secos e Molhados*. (FERREIRA, 2017, p. 15)

Dessa forma, as performances andróginas precedentes podem ser importantes para a compreensão do movimento atual. Rodrigo Faour aponta como duas grandes figuras representativas nesse âmbito, além dos supracitados *Dzi Croquettes*, a cancionista Maria Alcina, que despontou em 1972, e Ney Matogrosso, cuja carreira iniciou em 1973 com o irreverente *Secos e Molhados*. Quanto a Maria Alcina, seu corpo e seu comportamento geravam estranhamento, o que levou com que fosse censurada e processada sem que ela própria compreendesse bem os motivos. Em depoimento a Rodrigo Faour (2006, p. 384), a cancionista revela: “o curioso é que meu comportamento anárquico era intuitivo, eu não era o que se podia chamar de intelectual. Na verdade, não tinha muita consciência da gravidade da ditadura”. Faour entende que a artista apresentava “uma postura incomum para uma mulher: voz grossa e ao mesmo tempo um jeito meio gay, espalhafatoso, com muita fantasia e rebolados” (FAOUR, 2006, p. 384).

Quanto ao conteúdo discursivo, talvez tenha sido significativo o tema da canção em sua primeira aparição para um grande público. Maria Alcina defendeu, no *VII Festival Internacional* da TV Globo (1972), “Fio Maravilha”, de Jorge Ben, uma canção sobre futebol, o que pode também ter causado estranhamento, visto que o esporte é associado ao universo masculino. Ainda assim, a cancionista é um exemplo de como, no âmbito da canção, a voz, o corpo, a postura e a performance da artista são, inegavelmente, significativas, uma vez que o conteúdo verbal de suas letras não era, em geral, discurso contestador.

Quanto a Ney Matogrosso, no período inicial da carreira, junto ao *Secos e Molhados*, observa-se uma relação um pouco mais intrincada entre letras e performances. José Zan (2015, p. 8) em ensaio acerca das relações entre processos censórios e as performances dos *Secos e Molhados*, identifica no repertório do trio “elementos do pop rock, lirismo de baladas folk e letras que transitavam do tom alegre, debochado, brincalhão à crítica social e política”. Um exemplo de sua estética

andrógina, associada ao “tom alegre e debochado” é “O vira”, sucesso bastante popular do trio inspirado num gênero músico coreográfico do folclore português:

O gato preto cruzou a estrada
 Passou por debaixo da escada.
 E lá no fundo azul
 na noite da floresta.
 A lua iluminou
 a dança, a roda, a festa.
 Vira, vira, vira
 Vira, vira, vira homem,
 vira, vira lobisomem
 Bailam corujas e pirilampos
 entre os sacis e as fadas.
 E lá no fundo azul
 na noite da floresta.
 A lua iluminou
 a dança, a roda, a festa.
 (O VIRA, 1973)

Na letra, cria-se um ambiente fantástico, permeado de seres folclóricos, para a transformação do homem em lobisomem. No refrão, em que se faz a referência ao folclore português, o vocábulo “vira” é plurissignificativo: remete ao gênero de dança portuguesa, ao efeito de “virar”, como um equivalente a transformar-se e ao de mover-se, “virar” o corpo. A canção, pela dimensão textual, trata-se de uma bem-humorada alusão ao universo folclórico. A performance de Ney Matogrosso, vocalista do grupo, no entanto, produz outra possibilidade de leitura, sem dúvida a pretendida pelo trio: virar “lobisomem” significava adquirir características não convencionalmente atribuídas a “homem”, numa referência metafórica à homossexualidade.

Nas performances junto ao *Secos e Molhados*, além da voz de Ney, que atinge registros típicos femininos e faz uso de falsetes, as roupas evidenciavam o caráter andrógino, uma vez que o artista vestia calças largas cobertas por lenços esvoaçantes, adereços como braceletes e colares no dorso nu e a maquiagem que cobria todo seu rosto como uma máscara. José Zan (2015, p. 26) associa a persona de Ney não somente à androginia, ele representaria um questionamento da própria identidade humana: “O exotismo dos adereços parecia problematizar não apenas as identidades masculina e feminina, mas as fronteiras entre homem e animal, entre o primitivo e o futurista”.

Após desfecho do grupo, em 1974, Ney Matogrosso seguiu carreira solo e, em seus espetáculos, permaneceu primando pela identidade visual e cênica. Suas performances permanecem explorando e atualizando o exotismo e a androginia, a

exemplo de seu espetáculo *Bloco na rua*, de 2019. O DVD e o álbum foram gravados ao vivo, o espetáculo foi encenado, mas sem plateia, o que evidencia seu caráter inovador, ao mesmo tempo que as canções revisitam seu repertório desde os anos 1970, explorando performances sensuais e audaciosas. Segundo o próprio artista, “Não é um DVD, não é um show, é uma terceira coisa. O que a gente está oferecendo é um passo adiante do show, um lance visual. Sente para ver e viaje, por que ele tem uma coisa lisérgica no resultado.”¹²

Outro artista que rompeu com padrões de gênero na década de 1970 foi Edy Star. Envolvido no meio artístico e televisivo desde jovem, dedicou-se à carreira de cantor e performer a partir de 1972, realizando shows em casas noturnas na cidade do Rio de Janeiro. Segundo Mendonça e Machado (2019), foi o primeiro artista da música brasileira a assumir-se, publicamente, homossexual. Os autores destacam “os temas do gênero e da sexualidade” como o vórtice da produção artística de Edy.

As estéticas engendradas pelo artista, assim como por Maria Alcina e Ney Matogrosso constituem-se no corpo e pelo corpo. São expressões que têm, como entendem Mendonça e Machado, “o corpo dissonante como ponto de fuga ao padrão normalizado. É sobre o corpo que a visibilidade se faz, é no corpo que a experiência (inclusiva/excludente, libertadora/aprisionante, resistente/conformada) ocorre” (2019, p. 64).

Um exemplo ainda a ser destacado, no que se refere, também, ao âmbito textual, é a canção “Androginismo”, gravada em 1978 por *Almôndegas*, grupo musical do qual se destacariam os irmãos Kleiton e Kledir. A letra remete a caracterização de uma figura hilariante, conforme reflete Rodrigo Faour (2006, p. 391), “uma brincadeira escrachada com a figura do Papai Noel, símbolo máximo do capitalismo, regime que queríamos ver destruído”.

Quem é esse rapaz que tanto androginiza?
 Que tanto me convida pra carnavalizar
 Que tanto se requebra do céu de um salto alto
 E usa anéis e plumas pra lantejoulizar
 Que acena e manda beijos pra todos seus amores
 E vive sempre a cores pra escandalizar
 A minha mãe falou que é um tipo perigoso
 Que vive sorridente fazendo quá, quá, quá
 O meu pai me contou que um dia viu o cara
 Num cabaré da zona dançando tchá, tchá, tchá

¹² Ney Matogrosso em entrevista à Folha de Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/sente-para-ver-e-viaje-diz-ney-matogrosso-sobre-novo-ao-vivo-gravado-sem-plateia.shtml>

Quem é esse rapaz que tanto androginiza?
 Que tudo anarquiza pra dissocializar
 Com mil e um veados puxando seu foguete
 Que lembra um sorvete pra refrescalizar
 Cuidado aí vem ele, é um circo, é um cometa
 Abana, abana, abana, que é o Papai Noel
 Cuidado aí vem ele, é um circo, é um cometa
 Abana, abana, abana, que é o Papai Noel
 (ANDROGINISMO, 1978)

A letra (des)constrói a imagem do Papai Noel, associando-a a um ser andrógino e carnavalizado. As imagens associadas à figura tradicional são potencializadas por derivações impróprias, como “lantejoulizar”, fazendo uma referência aos adereços cintilantes, normalmente utilizados em caracterizações de travestis. Alguns dos atributos do Papai Noel são subvertidos, como as ações de “acenar” e “mandar beijos”, que no contexto da canção obtém conotação sensualizada e afetada. Ainda, observam-se imagens erotizadas como o “foguete” que lembra um “sorvete”, - numa insinuação ao órgão sexual masculino e ao ato do sexo oral – que é puxado por “mil e um veados”.

A canção chama atenção também pelo fato de advir de fora do centro do país, na época representante hegemônico no âmbito da canção brasileira. Em depoimento a Four, Kledir Ramil relembra que além do grupo pop-rock-gaúcho *Almôndegas*, havia também um “bloco carnavalesco chamado As almôndegas, onde saímos todos vestidos de mulher, como era a tradição no carnaval de Pelotas” (2006, p. 390). Faour considera que a canção, ao mesmo tempo que trata de uma experiência pessoal vivida pelos integrantes do grupo em sua terra natal, expõe “uma imagem divertida e positiva dos gays e ainda por cima faz uma crítica à sociedade de consumo” (2006, p. 390).

Com esses exemplos, demonstram que a representatividade da diversidade sexual e de gêneros pode manifestar-se por diferentes recursos discursivos, poéticos, musicais e performáticos. O caminho já trilhado por muitos cancionistas que, de maneira mais ou menos proposital e consciente, fizeram de sua arte formas de existência e resistência política é hoje ampliado por manifestações como as que abordamos no *corpus* desta pesquisa.

Finalmente verificamos, através da revisão teórica e historiográfica aqui apresentada, a intrincada relação entre o fazer cancional e a expressão de diversidades sexuais e de gêneros. Muitas são as formas de cantar e performatizar questões referentes à construção de gêneros ou à crítica a essas construções, de

modo que diferentes vieses estéticos são perceptíveis no *corpus* abordado. Essas manifestações estiveram presentes, de forma mais ou menos explícita, ao longo da história do sistema cancionero brasileiro. Contudo, é inegável a aparição, nas últimas décadas, de um número bastante expressivo de artistas de diferentes vertentes e estilos musicais, que externam, tanto em suas corporalidades, performances e posturas, quanto nas canções propriamente ditas, elementos que contestam a heteronormatividade hegemônica.

Plataformas digitais, como o *YouTube*, tornaram-se mediadoras de uma rede artística, principalmente no que tange à música, por assim dizer, periférica, isto é, produzida e consumida fora do circuito (anteriormente) mediado pela curadoria das rádios, dos canais de tv, do *mainstream* musical. Artistas criam e veiculam suas obras de forma independente e, de acordo com a circulação e o alcance de suas performances, passam também a integrar os meios canônicos, ou seja, a televisão e as rádios. O nicho musical que acabou por gerar o que se pode chamar de um movimento *queer* na canção brasileira urbana contemporânea.

Sobre essa temática, podem ser mencionadas algumas publicações relevantes, tanto em meio acadêmico como midiático em geral, que buscam dimensionar e enfocar uma produção cultural contemporânea pelo viés dos estudos de gênero ou *queer*. Larissa Ibúmi Moreira (2018), por exemplo, em *Vozes Transcendentes: os novos gêneros na música brasileira*, publicou entrevistas realizadas com catorze artistas associados ao que considera “um novo e efervescente movimento musical” (MOREIRA, 2018, p. 13). Trata-se de cancionistas que, nas palavras da autora, desconstroem as

fronteiras de gênero na música. São mulheres e homens transexuais, transgêneros, travestis, de gênero não binário e cisgênero, ou *drag queens* de orientação sexual diversa, gays, lésbicas, bissexuais, pansexuais e heterossexuais que representam vivências políticas no palco por meio de canções, performances e discursos potentes. (MOREIRA, 2018, p. 14)

Diversas são as maneiras pelas quais tais artistas evidenciam transgressões heteronormativas, como procuramos demonstrar nas leituras das canções ao longo deste capítulo, assim como também são diferentes os graus de alcance midiático de suas obras. Contudo, o que se pode afirmar é o fato de tratar-se de um fato que perpassa a canção das mídias de uma forma bastante ampla, através de diversos estilos e gêneros musicais. Rodrigo Faour, em *História da música popular brasileira*

sem preconceitos, afirma que a geração LGBTQIAPN+ “arrombou a porta e os ‘armários’ de uma vez por todas em nossa música” (FAOUR, 2022, p. 602). O contexto de expansão do videoclipe, no início dos anos 2010, quando as possibilidades técnicas se tornaram mais acessíveis também aos artistas independentes, associado ao *boom* das “divas” da música pop internacional - que se consagraram junto ao público gay por suas posturas engajadas - foram fatores fundamentais para esse acontecimento.

No País, o circuito alternativo passou a transitar pelo dominante, a exemplo da premiação da *Banda Uó* pelo *MTV Music Brasil*, na categoria *webclip*, em 2011. A formação por uma mulher transgênero, Candy Mel, e dois homens declaradamente homossexuais, Davi Sabbag e Mateus Carrilho, faz referência ao universo *queer* desde o nome, que no socioleto pajubá ou bajubá¹³ significa algo ruim, desinteressante. Os componentes da banda optaram por seguir o caminho artístico em carreiras solo, mas a estética musical do tecnobrega, bem como o visual extravagante e colorido ostentado nos seus clipes foram marcantes na historiografia da canção urbana contemporânea. No mesmo período, Faour (2022) também considera o retorno da artista Gretchen - junto da banda *1e99* - que na década de 1980 fazia estrondoso sucesso na mídia brasileira tendo como característica fundamental o seu rebolado, sob o epíteto de “Rainha do Bumbum”. Sua aderência ao universo *gay*, sobretudo no circuito das boates paulistanas e cariocas e seu retorno ao sucesso conforme pondera Faour, bem como o advento da *Banda Uó*, são considerados “precursores do movimento que arrombaria a porta e os ‘armários’” (FAOUR, 2022, p. 604) no âmbito da canção brasileira.

No campo da pesquisa acadêmica alguns estudiosos vêm se dedicando à abordagem do que alguns consideram tratar-se de um movimento na canção brasileira contemporânea, iniciando-se o esboço do que provavelmente venha a ser uma fortuna crítica acerca do tema. A partir desses estudos, e alguns deles já referidos ao longo deste trabalho, é possível elencar um vasto grupo de cancionistas que se vinculam,

¹³ Pedro Anácio Camarano (2020), em sua dissertação de mestrado sobre o tema afirma que “É consenso entre os pesquisadores que o bajubá desenvolveu-se a partir da inserção na língua portuguesa de numerosas palavras provenientes de línguas africanas, especialmente do iorubá. Usadas inicialmente nos terreiros de candomblé, essas expressões foram surrupiadas por travestis de rua para formar um modo de comunicação confidencial. Posteriormente, o bajubá acabou se estendendo a grande parte do universo LGBT do Brasil”.

por diferentes formas de manifestação estética, ao que podemos nomear de cena *queer* na canção brasileira contemporânea.

5 LINGUAGEM, DESEJO E CORPO COMO FORMAS DE SUBVERSÃO

Figura 1: Código QR para a Playlist da Tese



Fonte: *Spotify* (2023)

5.1 Algumas considerações prévias sobre estética *queer*

A presença de uma estética *queer* no contexto cultural brasileiro vem se tornando mais evidente nas últimas décadas, através de diferentes expressões artísticas como a literatura, o cinema, as artes visuais e, de uma maneira assaz expressiva, a canção popular urbana. A despeito da onda conservadora que viu-se eclodir na sociedade, impulsionada pelo embate ideológico entre diferentes vertentes políticas, a diversidade da produção cultural por sujeitos historicamente minorizados tornou-se profícua. As experiências marginalizadas e minoritárias são estetizadas, produzidas e consumidas no engendramento de um sistema artístico cultural subversivo e divergente dos ditames heteronormativos.

Esse fenômeno impulsiona reflexões em âmbito acadêmico, como as publicadas por Anselmo Peres Alós (2010; 2011; 2013; 2017) e Lizandro Calegari (2016), circunscritas no terreno da literatura, por exemplo¹⁴. O cinema nacional também é enfocado por estudiosos como Dieison Marconi (2020, p. 148), que verifica, na primeira década do século XXI, a profusão de “diretores, diretoras, roteiristas, produtores e coletivos audiovisuais, além de uma série de festivais *queer* e/ou LGBT fomentados pelas leis de incentivo à cultura que foram providas pelo governo de

¹⁴ Hugo Seghessi Albino, sob orientação de Anton Castro Miguez, realizou um levantamento de publicações científicas acerca da temática, *Literatura Gay? Literatura Homoerótica? Afinal, o que é a Literatura Queer?: Desbordamentos e Circunscrições Conceituais da Literatura Queer*, publicado pela editora MultiAtual em 2021.

situação”. Essa visibilidade conferida aos grupos e sujeitos entendidos como marginalizados foi incitada também pelas fortes modificações nos modos de produção e consumo artístico, ocasionados na esteira dos avanços nas novas tecnologias e das interações midiáticas que colaboram para a dissolução de barreiras ainda vigentes durante a modernidade.

Não obstante, o cerceamento a políticas e estéticas divergentes do padrão heteronormativo também se tornou mais evidente, haja vista, por exemplo, as diversas investidas de órgãos públicos em vetar o uso da chamada “linguagem neutra”, constatáveis na mídia jornalística, por exemplo. Ademais, a postura lgbtfóbica do ex-presidente brasileiro (2018 - 2022), bem como de seus apoiadores, colaborou para um rechaço social a sujeitos que, ao longo de décadas, vinham reivindicando a legitimação de suas identidades.

A censura à exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, ocorrida em setembro de 2017, na cidade de Porto Alegre, é um exemplo emblemático das ações promovidas por políticas conservadoras e intolerantes que se tornaram mais explícitas com a retomada de uma militância conservadora por setores da sociedade e, muitas vezes, endossadas pelo Estado. A polêmica gerada a partir de manifestações nas redes sociais, advindas de civis e infladas por grupos como o MBL e organizações religiosas, como a Arquidiocese de Porto Alegre, levou ao cancelamento da exposição pelo Santander Cultural, espaço que a promovia, a despeito de figurarem nas galerias obras de artistas consagrados e renomados internacionalmente.

Nesse contexto, é importante mencionar que a própria repressão insta a manifestações artísticas contestatórias, surgidas, muitas vezes, com o intuito de discutir e tensionar as ideologias vigentes. Por exemplo, no período ditatorial do país, a canção popular brasileira foi alvo de censura ferrenha, ao mesmo tempo em que se constituiu num importante instrumento de construção crítica (NAPOLITANO, 1999; NAVES, 2010). Esse aspecto, aliás, determinou a forja do formato cancional que se identifica, em geral, como MPB. Consagrou-se aí esse caráter transgressor da canção brasileira, processo iniciado no final do século XIX, quando os primeiros dispositivos de gravação possibilitaram a fixação e reprodução da música, tornando-a um bem de consumo e, também, um poderoso meio de comunicação cultural e político (MOSCHETTA, 2017).

A abertura midiática e as novas tecnologias impulsionaram o surgimento de manifestações múltiplas no âmbito da canção brasileira, possibilitando o engendramento de sistemas de produção e consumo musical que extrapolaram os guetos marginalizados, como os LGBTQIA+, pulverizando os contornos da produção cultural hegemônica e reconfigurando o *mainstream* pop. Despontam as “vozes transcendentais” (MOREIRA, 2018) ou “ativismos dissidentes” (COLLING, 2019), que circulam em âmbito mais ou menos massivos, como Pablo Vittar, que figura em canais abertos e populares de televisão e, no *Spotify*, atinge a marca de 3.041.816¹⁵ ouvintes mensais, ou de MC Trans, que na mesma plataforma conta com pouco mais de 4.000¹⁶ ouvintes por mês. Ainda, pode-se verificar que, para além do “trans pop”, como é também nomeado o movimento pela mídia, há expressões contestadoras da heteronormatividade vinculadas a outros gêneros musicais como a MPB, o funk, o rap e o sertanejo.

Pesquisadoras e pesquisadores vinculados a diferentes áreas do conhecimento em instituições de pesquisa do País interessam-se pelo recente fenômeno *queer* na canção brasileira, de modo que testemunhamos o surgimento de uma bibliografia crítica. Em geral, esses estudos detêm-se mais no viés político do que propriamente estético, diferentemente da nossa proposta, ainda que seja necessário admitir a total impossibilidade de separarmos política e estética nesse contexto. Nossa abordagem analítica parte dos estudos da canção, ou seja, os objetivos de leitura do *corpus* relacionam-se à identificação de temas, de elementos poético/verbais, de dicções e próprios de performances cancionais. Contudo, o diálogo com alguns trabalhos cujo ponto de partida são os estudos *queer* confere significados fundamentais às nossas leituras.

Dentre importantes publicações sobre o tema, dialogam de forma especial com nossa pesquisa as de Leandro Colling (2019), Rafael Siqueira de Guimarães e Cleber Braga (2019), vinculados ao Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), tanto pelo pioneirismo quanto pela profundidade com que tratam do contexto cultural em que se insere a canção brasileira contemporânea. Por essa razão, é pertinente a referência a alguns aspectos tratados pelos autores.

¹⁵ Dado coletado em 11 de junho de 2023.

¹⁶ Dado coletado em 11 de junho de 2023.

Em *A emergência e algumas características da cena ativista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade*, Colling (2019) trata da “cena ativista” brasileira de maneira mais ampla, considerando a música, a literatura, o cinema, as artes visuais e o teatro, além de diversos coletivos de arte que realizam expressões híbridas. O autor salienta que, ademais de uma relação histórica entre expressão artística e a manifestação política no cenário brasileiro, nos últimos anos avulta-se a

emergência de outros coletivos e artistas que trabalham dentro de uma perspectiva das dissidências sexuais e de gênero e que, ao mesmo tempo, explicitam suas intenções políticas, ou melhor, que criam e entendem as suas manifestações artísticas como formas distintas de fazer política, em especial quando contrapostas às formas mais “tradicionais” usadas pelo movimento LGBT e feminista *mainstream*. (COLLING, 2019, p. 21, grifo do autor)

Nesse sentido, pelo viés da historiografia da canção, corrobora-se a percepção de Colling, visto que grande parte dos artistas LGBTQIAPN+ de meados do século XX não explicitavam intenção de militância política acerca da sexualidade ou do gênero em suas realizações artísticas. Muitos deles, pelo contrário, não mencionavam, tampouco demonstravam em eventos midiáticos, as suas condições homoafetivas ou homoeróticas, tentando estabelecer um limite entre o público e o privado

Quanto ao conceito de “cena”, o autor buscou referência na tese proposta por Nelly Richard, a *escena de avazanda*, acerca da produção artística chilena nos anos 1970, no período pós-golpe de Estado, em que o país viveu sob o comando do general Augusto Pinochet. Já o ativismo, o autor conceitua como um neologismo que caracteriza manifestações conscientemente políticas por meio de expressões artísticas (COLLING, 2019, p. 13). Quanto à expressão “dissidências”, seu uso é inspirado em Felipe Rivas San Martin, artista visual, ativista e teórico chileno. A intenção de San Martin com o termo “dissidências sexuais” seria superar a já normalizada “diversidade sexual”, porquanto tenha se tornado bastante institucionalizada (SAN MARTIN apud COLLING, 2019, p. 16).

Assim, nessa cena, Colling identifica algumas semelhanças entre obras e expressões artísticas diversas, as quais listamos sinteticamente por serem importantes para nosso estudo, visto que as cancionistas enfocadas constituem, também, essa cena. Contudo, ainda que essas condições de emergência e características gerais sejam fundamentais, nosso objetivo é afunilar o enfoque, ou seja, realizar uma espécie de *zoom* na cena, aproximando o olhar, pontualmente, de

algumas das canções das três cancionistas à luz do aparato dos estudos analíticos da estética da canção. Propomos leituras pontuais das performances, considerando os diversos elementos que as constituem, no intento de elencar elementos de uma estética *queer* na canção e possíveis eixos temáticos que entrecruzam esse cancionero.

As condições de emergência da cena em que atuam essas cancionistas, segundo Colling (2019, p 21 - 26), relacionam-se:

- a) À investida de setores conservadores da sociedade contra as comunidades LGBT brasileiras (o que demonstrou força surpreendente depois de um período em que intolerâncias à diversidade sexual e de gênero pareciam estar em processo de superação, inclusive com o reconhecimento do casamento entre pessoas do mesmo sexo pelo STE, em 2011);
- b) Ao fato de que boa parte do movimento LGBT brasileiro está pautada em causas legais com parâmetros identitários e assimilacionistas, o que acaba por normalizar o movimento, gerando uma sensação de aderência à norma. Assim, as formas de existência excluídas, abjetas, buscaram suas próprias formas de manifestação. Colling percebe que, “em boa medida, as pessoas que integram essa cena parecem entender que as identidades são fluidas e que novas identidades são e podem ser criadas, recriadas e subvertidas permanentemente” (COLLING, 2019, p. 24);
- c) Ao vultoso crescimento dos estudos de gênero e, nessa esteira, dos estudos *queer* nas universidades brasileiras, o que se relaciona também com a própria expansão da universidade, promovida via políticas públicas que tiveram ênfase a partir de 2003, no primeiro mandato do governo Lula;
- d) Ao acesso às novas tecnologias de produção e intercomunicação midiática;
- e) À repercussão de temáticas LGBT na mídia em geral e, conseqüentemente, da reprodução de modelos identitários de uma diversidade normalizada - os coletivos e artistas ligados ao *queer* agem no sentido de desconstruir esses modelos;
- f) Ao descolamento das transexualidades e travestilidades das identidades homossexuais. Significa dizer que há uma noção mais clara das categorias sexualidade e gênero. Colling também constata que são justamente as identidades trans que constituem a cena artista no país.

Ainda, também de forma sucinta, é importante destacarmos as características da cena artista identificadas por Colling. O autor ressalta que são perceptíveis, em muitos coletivos e artistas, diferenças consideráveis, mas também muitas

semelhanças, além de deixar claro que nem todos os artistas considerados da cena ativista podem estar contemplados nessas semelhanças. Verificaremos, também, nas análises de nosso *corpus* cancional, em que medida as canções que elegemos apresentam tais características:

a) Conexão com propostas conceituais e políticas que geraram condições de emergência da cena, na medida em que a transitoriedade e hibridização de identidades são deslocadas também para as formas artísticas, já que se verificam produtos culturais igualmente híbridos. Cabe destacar que esse aspecto híbrido e interartes está presente, em diferentes medidas, na canção brasileira urbana contemporânea como um todo, conforme já discutido em nossas pesquisas anteriores (MARTINS 2013; 2022; MARTINS; GUIMARÃES, 2022);

b) A noção de coletividade e a evocação à participação do público na realização artística. Colling menciona especialmente a participação do público em shows, o que ele entende também como uma “felicidade de transgredir”, numa referência a George Bataille e Didi-Huberman. Com isso, Colling refuta a noção de fracasso, defendida por Halberstam como um dos motes das pessoas *queer*. A ideia de felicidade, para Colling, seria uma chave de leitura mais condizente com as expressões artísticas *queer*, sobretudo no que tange à canção (COLLING, 2019, p. 29). Ainda, sob o mesmo viés, o autor destaca a questão das autorias coletivas como um indício dessa espécie de diluição das fronteiras da identidade do artista. Acrescentamos aqui a viabilização das obras via financiamento coletivo, que caracteriza parte de nosso *corpus*;

c) Outra característica levantada por Colling, sobremaneira significativa para nosso estudo, é o fato de que o corpo não consiste apenas em um suporte para a arte, mas sim, em muitos casos, o corpo é a própria arte.

Dessa forma, ao dimensionar as características, tanto das condições de emergência quanto da cena propriamente dita, estamos, a partir das reflexões de Colling, mapeando o terreno em que serão iluminados os diversos elementos estéticos que constituem as performances. Guimarães e Braga, também enfocam a cena ativista, entendendo-a, junto com Foucault, como uma resistência que é intrinsecamente imbricada em toda relação de poder. Os autores, ambos também artistas e acadêmicos, investigam as maneiras com que “a música pop brasileira movimentou-se, estética, ética e politicamente no sentido de denotar variações,

fronteiras e dissidências desde os lugares determinados para o sexo e o gênero” (GUIMARÃES; BRAGA, 2019, p. 310).

Os autores concordam com Colling (2019) e também corroboram nossas pesquisas anteriores (MARTINS, 2012; 2022) no que tange ao fato de identificarem uma intensa profusão de artistas militantes acerca das temáticas das sexualidades e gêneros antinormativos. Esses artistas revelam uma “perspectiva de valorização de sua condição minoritária, militância explícita pelo direito à diferença numa espécie de politização da arte, de estetização da política ou de manifestação estético-política da sexualidade” (GUIMARÃES; BRAGA, 2019, p. 311). Ao valerem-se da noção de “ruído”, proposta por Miguel Wisnik (1989), os autores identificam uma força potencialmente política nas manifestações artísticas que enfocam, tão capazes de reivindicar modificações sociais quanto manifestações e militâncias de outras ordens. Ao assumirem uma escrita do afeto, embasados em Glória Anzaldúa (2015), os autores pretendem refletir e descrever sobre o quanto e o como sentem-se afetados pelas ideias e imagens das obras em questão. Essa metodologia, de certa forma, aproxima-se muito da que proponho aqui, uma vez que os olhos e ouvidos da pesquisadora, permeados de subjetividade, realizam as leituras interpretativas.

Ainda, Guimarães e Braga (2019, p. 319) chamam a atenção para o aspecto interseccional evocado na produção da cena ativista contemporânea, o que é fundamental para o estudo que propomos aqui: as estéticas produzidas por quem reverbera o antirracismo, o feminismo, as temáticas pertinentes às dissidências sexuais e de gênero. Os autores afirmam que

as estéticas negras [...] colaboram com a produção dessas dissidências, que propõem outros regimes de percepção, porque dissidentes de gênero e sexuais, mas também porque racializados, e isso só foi possível por uma herança dos espaços artísticos (e intelectuais) que propuseram descolonizações estéticas no interior de seus campos. (GUIMARÃES; BRAGA, 2019, p. 319 - 320)

Se o processo de dominação branca/europeia engendrou os valores hegemônicos, a colonização do corpo sexual e generificado resulta dos mesmos fatores que engendraram o racismo. Assim, as ferramentas/armas estéticas que hoje pretendem fissurar, desestruturar e combater essa estrutura normativa realizam-se de forma concomitante, o que se torna ainda mais potente quando os corpos produtores dessa estética são os que foram historicamente rechaçados pelo viés da raça, da sexualidade e do gênero, como no caso das artistas aqui abordadas: Liniker, Linn da

Quebrada e Majur. Mais do que produtores da estética que promove fissuras na hegemonia histórica, esses corpos são as próprias fissuras, uma vez que não se deixaram confinar pelas normas culturalmente impostas. Suas performances reivindicam o direito de existência, seja por meio do corpo, da linguagem ou da demonstração livre dos desejos, conforme revelam as leituras que propomos a seguir.

A partir de leituras da estética cancional, elencamos alguns eixos temáticos significativos no cancionário de Liniker, Linn da Quebrada e Majur. Em que pese suas distintas expressividades, o fato de serem mulheres transgênero e negras foi determinante para a seleção do *corpus*, uma vez que consideramos esse viés interseccional como uma chave de leitura importante para a compreensão dos elementos estéticos que constituem a canção *queer* brasileira contemporânea.

Essas três mulheres são vozes que se fazem ouvir e corpos que se fazem ver, tornando explícitos elementos que, ao longo da história, sofreram rechaço por serem do Outro, do minorizado, do subalterno, do abjeto. Contradizem em muitos níveis o padrão hegemônico, uma vez que são mulheres, que são mulheres transgênero, que são mulheres transgênero negras. As três compartilham históricos sociais semelhantes: hoje têm reconhecimento profissional e prestígio midiático, mas suas trajetórias são permeadas pelo preconceito, pela intolerância, pela injustiça social histórica. O fazer artístico dessas três cancionistas realiza experiências existenciais dissidentes no modo de compor a corporalidade, de vivenciar o desejo e performar a linguagem.

Distante de propor uma análise engessada desses elementos, os tomamos como eixos que se imbricam em diferentes medidas, mas que se revelam, em dadas performances, mais ou menos evidentes nas produções das três artistas. Queremos iluminá-los em dados momentos das leituras, não desconsiderando a interrelação entre eles - o corpo, o desejo e a linguagem - tampouco supondo que seriam essas as chaves de leitura ideais. Outrossim, essas leituras são entendidas como possibilidades, como um caminho não delimitado e, tanto menos, finalizado, que poderá ser trilhado de tantas diferentes formas quantas forem ouvidas/assistidas as performances. Dessa forma, primeiramente elaboramos uma contextualização da trajetória artística de cada uma das cancionistas. Posteriormente, a partir de uma audição/apreciação imagética (em alguns casos) das canções que compõem o primeiro álbum de cada uma das artistas, a saber *Remonta*, de Liniker e os

Caramelows (2016), *Pajubá*, de Linn da Quebrada (2017), e *Ojunifé*, de Majur (2021), propomos leituras interpretativas das canções.

Com Charles Perrone (1988), Paul Zumthor (2005; 2007; 2010) e Ruth Finnegan (2008), entendemos cada obra como a reunião de aspectos corporais, imagéticos, sonoros e verbais - que emergem de um contexto sócio-histórico. Assim, no que tange ao processo metodológico das leituras, enfocamos os elementos verbais, a expressão vocal, o corpo que os produz e, em alguns casos, o espaço em que são produzidos. As artistas em questão fazem do corpo lugar de experiências múltiplas, plurissignificativas e geradoras de multissignificados. São corpos ininteligíveis que reivindicam artisticamente seus direitos de existência, abrindo fissuras e criando espaços para que outras existências e subjetividades se reconheçam.

5.2 Liniker: direito ao desejo

Liniker de Barros Ferreira Campos é uma artista transgênero, cancionista e atriz que despontou na mídia a partir de 2015, quando da divulgação de suas canções por meio de vídeos em seu canal no *YouTube*. Sua inserção no meio artístico se deu na adolescência, com o estímulo da mãe, que incentivou sua autonomia desde cedo, e do ambiente artístico no qual foi criada. Seu avô e tio são sanfoneiros, a mãe foi sambista e dançarina de samba rock. A família era conhecida em Araraquara, interior paulista, pela presença artística e, principalmente, pela atuação da avó, benzedeira da comunidade. A família artística e culturalmente diversa possibilitou experiências múltiplas, como a relação com as religiões, por exemplo, em que “frequentava ao mesmo tempo o espiritismo, a igreja evangélica, fazia catequese, ia ao centro budista” (MOREIRA, 2018, p. 59), aspecto significativo de sua formação, pluralidade que revela em sua obra.

Sua carreira artística profissional iniciou aos 18 anos, quando se mudou para Santo André, no ABC paulista, a fim estudar na Escola Livre de Teatro, onde se deparou com as dificuldades de viver sozinha e sem recursos financeiros; o apoio familiar não dispunha de auxílio nesse sentido, já que a família da mãe era pobre e o pai, ausente (MOREIRA, 2018). Mantinha-se com o teatro e paralelamente, desenvolvia o projeto de gravar suas canções. Junto aos colegas da banda Os Caramelows, em 2015, gravou o EP *Cru* (2015) com três composições musicais guardadas pela artista desde a adolescência. A virada em sua carreira ocorreu com o

lançamento do videoclipe de uma delas, “Zero”, em seu canal no YouTube: “Estouramos! Foram um milhão de visualizações em cinco dias! Surreal. Algo que ainda tenho dificuldade de acreditar” (MOREIRA, 2018, p. 60). A incredulidade da artista é compreensível, pois ainda era recente o fato de artistas independentes e periféricos atingirem sucesso junto ao público consumidor, fato com o que se constata sua participação em um momento histórico na indústria cultural.

Quase um ano depois do sucesso vertiginoso de “Zero”, Liniker e os Caramelows lançaram o álbum *Remonta*, em setembro de 2016, realizado com financiamento coletivo. A partir daí intensificou-se a agenda de shows e a banda circulou em turnês pelo Brasil e fora dele. Em 2019, o grupo lançou o segundo álbum, *Goela abaixo*, seguido de sua versão instrumental. Em 2020, Liniker anunciou à imprensa que estaria em vias de desvinculação da banda Os Caramelows, objetivando desenvolver sua carreira solo. A banda prosseguiu paralelamente e Liniker lançou seu primeiro álbum solo, *Índigo borboleta anil*, em 2021, com a participações de Milton Nascimento, Tássia Reis, Tulipa Ruiz, DJ Nyack, Orquestra Jazz Sinfônica, Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz. O álbum rendeu à cancionista um feito histórico: Liniker foi a primeira artista trans a ser agraciada com o Grammy Latino-Americano, considerado o mais importante prêmio da música. No mesmo ano, Liniker também se destacou como coadjuvante da série *Manhãs de setembro*, uma produção da *Amazon Prime* com direção de Luis Pinheiro e Dainara Toffoli. A artista vive a personagem Cassandra, uma mulher negra e trans que se descobre mãe de um menino de dez anos, fruto de uma relação casual com uma amiga. As múltiplas facetas da maternidade e dos modelos familiares são a temática da série.

O álbum selecionado para nossa leitura no presente estudo é *Remonta* (2016), o qual consideramos significativo da emergência de uma estética própria da cancionista. Ademais, constituem o álbum as três canções que anteriormente foram gravadas no formato EP, e que resultaram no surgimento da cancionista para o grande público bem como no engendramento de um microssistema cancional, uma vez que as canções ali gravadas são as que primeiramente arrebataram o público ouvinte e geraram espaço midiático e interação com outros artistas de estéticas afins. Ainda que o lançamento do álbum *Remonta* não tenha contado com videoclipes ou videocanções, três das faixas gravadas foram anteriormente lançadas no EP *Cru*, concomitante ao formato audiovisual, lançado na plataforma *YouTube*, resultando no sucesso junto ao público e no interesse da crítica especializada, sobretudo pela figura

de Liniker. Com isso, justificamos a leitura de “Caeu”, “Louise du Brasil” e “Zero” a partir do produto audiovisual, realizando, conforme a pertinência, um comparativo com a versão da canção disponível no álbum.

Salientamos, contudo, que nossas leituras se limitam à atuação de Liniker, ainda que, em alguns casos seja pertinente considerar a composição da banda como um todo. Nas canções (cujas letras foram transcritas ao longo do estudo conforme o registro fonográfico disponível na plataforma *Spotify*), buscamos evidenciar, de um modo interpretativo, elementos relacionados às reflexões e teorizações associadas à perspectiva *queer*, de modo que, ao longo das leituras propostas, evocamos teóricos e estudiosos a ela vinculados, bem como trechos de depoimentos da própria cancionista que refletem essa perspectiva. No intento de contextualizar a obra em foco, apresento um quadro (Anexo 1) em que foram listados, cronologicamente, os Eps, *singles* e álbuns lançados pela artista. Contudo, detenho-me numa proposta de leitura das canções de *Remonta*, considerando, em certos casos, a referência aos videoclipes veiculados na plataforma *YouTube*, conforme a pertinência.

A recepção dos videoclipes das três canções do EP *Cru*, “Zero”, “Louise du Brasil” e “Caeu”, motivou Liniker e os Caramelows a gravarem o álbum *Remonta*, a partir de um projeto de financiamento coletivo pela plataforma Catarse (2016), numa campanha entre 07/06/2016 e 22/07/2016, em que a meta foi superada em mais de 30% do valor estimado inicialmente. Esse fato amplia a ideia de Leandro Colling (2019, p. 29) acerca da relação entre artista e público como uma das características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero, uma vez que não somente a participação coletiva é evocada em shows e performances, como observou o autor, mas também como forma de concretização das obras, que nesse caso, se deu por meio do financiamento do público.

As canções que compõem o álbum são todas compostas por Liniker. A parte musical foi desenvolvida em conjunto por Marcio Arantes, produtor do álbum, e o grupo Caramelows – formado pelo baixista Rafael Barone, guitarrista William Zaharanszki, baterista Pericles Zuanon, trompetista Márcio Bortoloti e pelas Renata backing vocals Bárbara Rosa (*in memoriam*), Ekena Monteiro e Renata Santos.

A primeira faixa, “Intro”, como o título sugere, é a introdução ao álbum, nas palavras da própria Liniker

A intro é um lance de trazer o clima dos shows para o disco, esse clima meio épico que tem no "Remonta", esse clima intenso. Nos primeiros shows tinha

aquele primeiro momento de entrar em silêncio no palco. A introdução é isso, como se fosse toda a construção do "Remonta" antes de acontecer e aí depois disso o disco começa. (FELIX, 2017)

A intensidade, como expressa a cancionista, se percebe já nos primeiros instantes, quando o som agudo, suave e sibilante, aparentemente sintetizado, produz um clima sonoro clássico de suspense. O clima se intensifica com a melodia dissonante executada por instrumentos de metal, percorrendo notas graves e médias, movimento que é repetido no violoncelo, associado aos sopros e cordas. O suporte harmônico ocorre em uma tonalidade menor, tendendo ao clima depressivo. O andamento lento e sinuoso ganha velocidade gradativa, até tornar-se vertiginoso. A escala mostra-se ascendente e acelerada, executada por toda a orquestra, até atingir um clímax, no deslizar das notas médias às mais agudas, e termina, abruptamente, numa tonalidade mais alta que a inicial, jogando o ouvinte no universo de *Remonta*. A sensação final é de leveza e luminosidade, o que pode ser associado, de certa forma, com a proposta do álbum num todo, já que transmite uma ideia de superação.

Em seguida, somos arrebatados por uma voz marcante, encorpada, rouca, exibindo um registro vocal mais grave, que entoia melodiosamente a letra de "Remonta", valendo-se de vibratos, alternando entre notas graves e agudas. Inicialmente sem acompanhamento instrumental, as vogais são estendidas na tessitura melódica, reforçando a ideia inicial de lamento expressa na letra. O sujeito cancional direciona o discurso a um destinatário/ouvinte, evidenciado pelo pronome no terceiro verso, em "te ver", que supostamente é seu "bem" amado, mas cuja contemplação diária se torna uma "guerra", ou seja, situação requer força e resistência, provavelmente pelo fato de não haver correspondência entre o desejo de junção e a realidade vivida.

Ainda, a voz cantante revela outro "dissabor", no verso 4, uma "ferida" que insiste em ficar. O desejo não correspondido parece persistir, uma vez que "germina" na pele. Esses versos cantados transmitem sensação de dor e sofrimento, potencializada pelos meandros vocálicos típicos do *blues*, ritmo tradicionalmente associado a imagens melancólicas e depressivas. O som vocálico, ao final do primeiro verso, é estendido longamente, resultando num tempo de 7 segundos para o canto do primeiro verso, um elemento típico da passionalização, conforme Luiz Tatit (1988), um recurso do cancionista para trazer o ouvinte ao estado emocional proposto pela canção, nesse momento, um estado de pesar.

O canto/lamento segue entoado pela extensão das vogais na linha melódica, realizando ligeiras ondulações, até a gradativa entrada do som instrumental, aos 30 segundos da canção, que inicia com o esboço frasal de um baixo grave e suaves sons sintetizados, gradativamente ampliando-se até o preenchimento do espaço sonoro, conferindo uma atmosfera inicial depressiva à canção. Esse movimento, em que são cantados os cinco primeiros versos, revela a tomada de consciência do sofrimento amoroso pelo sujeito cancional, um “dissabor” vivenciado como “ferida [...] na pele”.

No entanto, há uma modificação na estrutura rítmico-melódica e no teor verbal. O canto propõe uma autoconvocação para a superação, como se pode conferir na letra da canção:

Remonta

Como se não bastasse
a guerra também
De te ver todo dia meu bem
Tem o dissabor dessa ferida, tem
Que germina na pele e insiste em ficar

Já não quero mais saber de trela
dessa novela
Preciso mesmo é: remontar
Remonta o amor
Remonta, remonta
Ai, ai, ai, ai, ai

Remonta a dor
Remonta, remonta
Ai, ai, ai, ai, ai
Remonta
Ai, ai, ai, ai, ai
Que eu não quero mais
saber de desamor
(REMONTA, 2016)

O clima denso produzido no primeiro minuto modifica-se abruptamente, quando a voz passa a realizar uma espécie de ataque consonantal, encurtando a pronúncia das vogais e explorando os sons das consoantes, gerando ritmo de prosódia, sugerindo um simulacro de fala, conforme a noção de figurativização (TATIT, 1988). O sujeito poético, nesse caso, pode estar declarando sua decisão ao interlocutor/ouvinte e, também, a si próprio. O discurso é potencializado pela aceleração do andamento da música, concomitante à entrada de instrumentos de corda e bateria, ritmando-o com batidas que geram uma sensação de declaração: o sujeito cancional está decidido a não dar continuidade ao que denomina “novela”,

como popularmente nomeiam-se situações existenciais que não se resolvem facilmente.

Nesse momento realiza-se o sentido do título da canção que é, também, título do álbum: *Remonta*. Primeiramente, utilizado na forma nominal do infinitivo, posteriormente no modo imperativo, como que convocando a si mesma e ao ouvinte para a ação de remontar, ou seja, refazer, reconstruir, recriar. O vocábulo revela ainda mais força, não somente através do significado produzido pelo neologismo, mas pela carga semântica advinda de seu contexto de uso: “montar” é verbo utilizado pelas *drag queens* quando se preparam para “incorporar”, para “dar corpo” ao outro gênero (LOURO, 2004, p. 963). A “‘montaria’, como analisa Guacira Lopes Louro (2004, p. 963, grifo da autora), consiste na minuciosa e longa tarefa de transformação do seu [da *drag*] corpo, um processo que supõe técnicas e truques.” Ao transpor esse verbo para a esfera afetiva, Liniker propõe a recriação de uma forma de amar, constrói um sujeito cancional que pretende sair da condição de sofrimento e superar a dor da frustração amorosa: “não quero mais saber de desamor”, declara a voz que canta.

O efeito positivo proposto pela convocação “remonta” é potencializado pela aceleração do ritmo musical em relação à primeira estrofe. Agora a sensação é de maior clareza, sobretudo em “remontar”, com tonalidade mais aguda, num deslizamento vocal ascendente. Os versos “Remonta o amor/remonta a dor” são circularmente repetidos em uma estrutura rítmico-melódica que sugere a tematização (TATIT, 1988), visando uma fixação temática pelo ouvinte. Esse recurso gera um efeito de ladainha ou de um mantra, no intento de realizar o processo de (auto)reconstrução afetiva; sons vocálicos (ai, ai, ai, ai...) são entoados também em um portamento vocal ascendente, o que visa a expressividade. Nesses versos, a música segue a batida e o andamento do *blues*; as cordas produzem um movimento circular ascendente, e o canto retorna ao início da letra. Na repetição, o canto é acrescido do *backing vocal*, que amplia ainda mais a vocalização na tessitura melódica, potencializando a passionalização.

A estrutura, na repetição, segue o mesmo padrão: modificação rítmica no canto, tendência à figurativização seguida da aceleração rítmica. Ao cantar a segunda estrofe, novamente há a evocação: “remonta [o amor]/ remonta [a dor]”, repetida diversas vezes. Igualmente, são repetidos quatro vezes os dois últimos versos, o que dá ainda mais ênfase à declaração, como que numa asseveração da decisão tomada: “[...] não quero mais/ saber de desamor”.

Além da noção da reconstrução de subjetividades expressa na letra e na forma de cantar, é significativo o arranjo musical que, ao explorar ritmos e estilos distintos, gera diferentes *moods* e potencializa a ideia de fragmentação, de não linearidade.

“Remonta” sugere uma reconstrução, mas aponta também para a impermanência e o movimento, aspectos que são sugeridos na letra e potencializados pela forma de cantar e pelo arranjo musical. É significativo que “remonta”, como palavra de ordem, seja também título da canção do álbum, pois não apenas propõe o reconhecimento de uma identidade dissidente, a *drag queen*, como evoca sua recriação num contexto de afeto, que não aceita mais o “desamor”.

O vocábulo carrega também a acepção de recuo temporal, de retorno ao passado e remete, nesse sentido, à noção de “vidobras” (BRAGA E GUIMARÃES, 2019) ou seja, o desdobramento de experiências existenciais da artista em sua obra, também pode ser percebido na canção, sobretudo no que tange ao fato comentado por Liniker em depoimento à Larissa Ibúmi Moreira (2018, p. 68):

Quando morava em Santo André sempre saía montada. Ainda usava o bigode, mas estava sempre de batom e saia. Quando eu tinha que ir para Araraquara gerava um conflito por estar vestida assim. Entrava no ônibus na rodoviária de Santo André usando saia, chegava em Araraquara, ia ao banheiro, trocava por uma calça jeans e limpava a boca pra tirar o batom [...] isso estava apagando a minha história, me escondendo, me invisibilizando.

A partir dessa declaração, constatamos um processo de autoaceitação de sua existência não inteligível dentro dos parâmetros da binaridade heteronormativa. No fazer artístico, no entanto, revela um sujeito cancional seguro de sua forma de ser, disposto, inclusive, a reiterar sua subjetividade. Mais do que “montar-se”, deseja “remontar”, ampliando a ação (re)construtiva do corpo feminino para a esfera do afeto.

Ao comentar essa canção quando do lançamento do álbum, em 2017, a artista, que ainda se autodesignava no gênero gramatical masculino, revela:

a maioria das minhas composições, cada uma delas, parece que é para chegar nesse lugar onde preciso remontar minhas coisas, preciso remontar a minha vida para viver tranquilo e viver forte. “Remonta” vem neste lugar de ser o epílogo da história, sabe? As outras histórias só acontecem para chegar naquele determinado ponto. (FELIX, 2017)

Essa declaração corrobora aspectos de nossa proposta de leitura, ao mesmo tempo que indica um caminho para a leitura do álbum como um todo, direcionando para a temática da (re)construção existencial associada à impermanência. Nesse

processo está imbricada a construção de um corpo que recusa a imposição heteronormativa, que evidencia fissuras na aparente conformação entre características fisiológicas e performance do gênero, como indica o verbo “remonta”, aspecto que se confirma na apreciação dos videoclipes de Liniker e os Caramelows.

Para a leitura de “Caeu”, terceira faixa do álbum, propomos também a abordagem de seu formato em videoclipe (disponível no código QR abaixo), o qual consideramos o momento de emergência da obra, em que pesem as pequenas diferenças de arranjo entre a versão disponibilizada, primeiramente, em formato videoclipe e, posteriormente, produzida em estúdio para integrar o álbum. Sobre a faixa, Liniker comenta:

Das três músicas já lançadas, "Caeu" não teve muita alteração. A gente só colocou alguns instrumentos nela que a gente não conseguia fazer antes ao vivo, tipo ter duas guitarras com só um guitarrista na banda. (FELIX, 2017)

Figura 2 - Código QR para Caeu - Liniker



Fonte: CAEU (2015)

O espectador/ouvinte tem a sensação de estar dentro da sala de uma casa. Seu ponto de vista/câmera, em plano fechado, percorre os instrumentos e os artistas a executá-los, três homens vestindo trajes elegantemente despojados. Realiza-se uma rápida tomada de foco no conjunto de *backing vocals*, composto por três mulheres exibindo discretos adornos femininos e, numa tomada breve, vê-se a figura de Liniker: um corpo negro, esguio, vestindo uma longa saia preta, um turbante estampado sobre a cabeça, grandes brincos em formato de argola, um exuberante colar em estilo gargantilha sobre a gola cacharrel, lábios destacados com batom acobreado e, sobre eles, bigodes delicados.

Figura 3 - Trecho do vídeo de Caeu - Liniker



Fonte: Reprodução/YouTube/Caue (2015)

O corpo de Liniker configura-se de forma não condizente com a linearidade presumida entre sexo biológico e manifestação do gênero. Primeiramente, porque ao optar por adornos e vestuário femininos, se poderia presumir uma intenção de se adequar à uma identidade feminina. No entanto, o uso do bigode na composição do visual quebra essa expectativa. A performance não sugere exagero, tampouco se pretende caricata, o que é reforçado pelo ambiente intimista e elegante da sala onde a banda executa a canção.

Liniker inicia o canto com uma dicção próxima da fala, alternando entre uma entoação um pouco melódica e um tanto ritmada, acompanhando as batidas robustamente marcadas do ritmo musical. A tematização destaca-se ainda mais na versão do álbum, em que o canto parece mais marcado, reforçando a sensação de conversa emitida pelo sentido da letra. O sujeito cancional, inicialmente, revela o desejo de ser percebido por uma terceira pessoa, nomeado apenas por pronomes masculinos (“ele” e “dele”) o clima intimista transmitido pelo ambiente, sugere uma ideia de confissão. Há também uma narrativa: havia uma intenção de aproximação com essa terceira pessoa que, no entanto, não correspondeu à expectativa. A partir do verso 7, subentende-se um deslocamento do desejo por parte do sujeito cancional, quando passa a descrever uma aproximação com o próprio destinatário, representado por “você” (minha solidão quis segurar você). Os versos subsequentes, “Dava tanta coisa, dava nó de nós”, cantados de maneira repetida, carregam ambiguidade, pois podem ser uma referência à projeção não realizada, numa substituição típica da fala coloquial, que utiliza a forma verbal no pretérito imperfeito como equivalente ao futuro

do pretérito, transmitindo ideia de hipótese. Contudo, também pode fazer referência à relação, de fato estabelecida, com o próprio destinatário (interno ao discurso), uma relação intensa, já que produz “nó”. A letra oferece elementos para uma interpretação plurissignificativa:

Caeu

1 Fale dele para mim
 2 Ajude ele a pensar que sou eu o da vez
 3 Foram mais de dois cafés
 4 Mas da forma vazia e fria
 5 Que olhava quando me peneirou
 6 Não quis saber mais
 7 Minha solidão quis segurar você pra deixar
 8 Você deixou
 9 Dava tanta coisa, dava nó de nós
 10 De nós, de eu
 11 Não deu para segurar, nem deu
 (Nem deu mais)
 12 Nem deu para evitar os eus
 (O que deu foi)
 13 Não deu para segurar, nem deu
 (O que deu foi...)
 14 Foi você e eu
 15 Fui até o ponto que eu
 16 Achei que deu
 17 Cá eu
 18 Nossa, como a gente encaixa gostoso aqui
 19 Nossa, como a gente...
 (CAEU, 2015)

A partir de “Você deixou”, há elementos que indicam a conjunção carnal (nó de nós, por exemplo) movida por um forte desejo: “Nem deu pra segurar [...] / Nem deu pra evitar”. Os versos “O que deu/ foi você / E eu”, são plurissignificativos, devido às diversas acepções conferidas ao verbo “dar”. Pode ser entendido como um equivalente a “ocorreu”, mas também, pode-se inferir uma relação sexual entre homens, a partir do sentido atribuído ao verbo, em um de seus usos coloquiais, como referência ao ato de se deixar penetrar pelo outro, levando-se em conta que o artigo “O”, em “O que deu”, pode se referir a um sujeito elíptico na estrutura do verso.

Um jogo poético na letra permite, ainda, uma imagem de entrega por parte do sujeito cancional: “Cá eu” remete, num primeiro momento, a um distanciamento do sujeito cancional, indicado pelo advérbio de lugar que pressupõe certa distância do interlocutor. No entanto, a maneira de cantar, gerando um enjambement, e a forma com que está grafado o título da canção, Caeu, aproximam essa expressão do verbo cair, conjugado na terceira pessoa, no pretérito perfeito, que se pode relacionar a

entregar-se ao Outro. Ao mesmo tempo, cá eu, pode ser entendida como uma expressão equivalente a *eu, particularmente*. Dessa forma o sujeito cancional revela: “fui até o ponto que eu / achei que deu”. No videoclipe, enquanto canta esses versos, repetindo-os por cinco vezes, Liniker esboça uma dança um tanto enérgica, enquanto os instrumentos musicais intensificam-se. Após a quinta repetição, quando canta somente “fui até o ponto...”, estende a vocalização do “o” final, num alargamento da vogal e, ao final dessa vocalização, parece chegar a um clímax, momento em que o acompanhamento musical é suprimido. Ao final, é reforçada a ideia de um simulacro de relação sexual: os versos finais (Nossa, como a gente encaixa gostoso aqui), são cantados de forma passionalizada, isto é, ampliando os sons vocálicos na extensão da melodia, repetidos por quatro vezes, com acompanhamento apenas do *backing vocal*, gerando atmosfera de intimidade. Ao cantar a última repetição, sem completar o verso, interrompendo a melodia e emitindo um som de suspiro, parece indicar que o ápice do encontro sexual foi atingido.

Em “Caeu”, através da performance vocal e do jogo poético/verbal, um sujeito cancional inclassificável dentro dos parâmetros binários de gênero realiza uma performance que emula um encontro sexual. A conjunção carnal igualmente não se encaixa na predeterminação do desejo sexual heteronormativo, culturalmente entendido como a única expressão saudável e natural do desejo sexual. A performance, ao transmitir uma sensação de naturalidade e aceitação, reforçadas pelo ambiente intimista, evoca a noção já deflagrada nos anos 1970 por pensadoras como Monique Wittig (2022), por exemplo, de que a heterossexualidade consiste num regime político e não numa condição da natureza humana.

Também acerca de relações e relacionamentos é a temática de “Prendedor de varal”, quarta faixa de *Remonta*. Como a própria compositora revela, trata-se de um discurso de posicionamento sobre as atitudes do Outro no relacionamento afetivo:

A letra fala sobre eu não ficar mais esperando a pessoa chegar pra mim depois de ter me enrolado tantas vezes e achar que eu poderia me envolver com ela de novo como se eu tivesse sempre à mercê do tempo dela. A música vem pra dizer que nada sairia do lugar se a pessoa não se engajasse. (FÉLIX, 2017)

Prendedor de varal

Enquanto você prometer e eu acreditar
Serão só manhãs, um dia, um meio tom
E amanhã de manhã, quando você acordar
E quiser saber de mim

Não adianta, não adianta, não!
 E como já diziam
 Não adianta vir com guaraná
 Que eu quero chocolate
 É assim... Vê se aprende e gosta mais de mim!
 (PRENDEDOR, 2016)

O título “Prendedor de varal” sugere uma comparação entre a situação vivida pelo sujeito cancional e a imagem de uma peça de roupa pendurada no varal. Uma situação que pretende deixá-lo suspenso, em estado de espera. O discurso cantado, no entanto, contraria a imagem, comunicando ao destinatário que não pretende permanecer esperando até que ele venha a seu encontro. O canto é realizado de forma mais incisiva e ritmada produzindo um *mood* mais agressivo, condizente com o conteúdo verbal. Vale destacar o intertexto com a canção “Chocolate”, de Tim Maia, originalmente um jingle composto para a Associação Brasileira dos Produtores de Cacau que foi sucesso nacional na voz do artista no início da década de 1970.

Esse intertexto é indicativo do vínculo de Liniker com a linhagem afrodescendente da música brasileira, já que o compositor é um expoente da música *soul*, de origem afro-americana. Esse aspecto também é destacado pela própria cancionista: “O movimento negro é sempre uma referência pra mim. Cresci ouvindo tudo que minha família ouvia. Tinha samba, pagode, samba-rock. E ouço até hoje. Whitney Houston, Originais do Samba, Alcione, Elza Soares” (MOREIRA, 2018, p. 64). Com isso, destacamos uma das características da poética *queer* na canção brasileira contemporânea, a interseccionalidade.

O álbum, num todo, explora ritmos e estilos vinculados à música africana, sobretudo à afro-americana, como é o caso da quinta faixa, “Tua”, um *blues*. A letra remete a um envolvimento erótico/afetivo, provavelmente, heterossexual, como fica subentendido pelo pronome feminino “tua” e pelas desinências dos adjetivos “descalça” (verso 8), “louca”, “rouca” (verso 11) e “deitado” (verso 9). Liniker, ao cantar, utiliza registros bastante altos, realiza vocalizações tendendo para notas mais agudas, o que produz uma dicção própria da voz feminina.

Tua

1 Pensei numa canção, meu bem
 2 Que falasse de amor, então vem cá
 3 Me dá um beijo, que eu quero
 4 Teu cheiro grudado no meu edredom
 5 Me ensino a ter paciência, ciência
 6 Que instiga o meu eu
 7 Já foi, quero andar por aí

8 Descalça, sem nada, ao lado de um vinho bom
 9 Deitado na mesa de um bar
 10 Reconheço o teu cheiro ao entrar
 11 Que me deixa louca, rouca
 12 A moça não vai aguentar
 13 Pensei numa canção, meu bem
 14 A moça não vai aguentar
 15 Parapá pá pá pá...
 (continua vocalizações)

16 Tua ah, ah, tua ah, ah
 (repete 3 X)

17 São cinco versos, seis ou mais
 18 Que me fazem querer gritar
 19 Tiro a roupa com um riso acanhado
 20 Meu bem, me chame de tua
 (repete 1 X)

16 Tua ah, ah, tua ah, ah
 (repete 3 X)
 (TUA, 2016)

Um dos aspectos a serem destacados nessa canção é, justamente, o discurso feminino, que ainda que esteja imbuído da entrega ao Outro, apresenta elementos que denotam uma identidade não conformada aos padrões de gênero. Essa mulher não hesita em demonstrar seu desejo (Me dá um beijo) e, além disso, revela uma atitude *flâneur*, pois quer “andar por aí/ Descalça, sem nada, ao lado de um vinho bom.”

Outro aspecto significativo de “Tua” é a modificação contrastante que ocorre aos três minutos e dez segundos da canção, em que o ritmo passa de um andamento lento, paralelo ao canto passionalizado, a uma batida em ritmo dinâmico, com arranjo instrumental de sons sintéticos que remetem à sonoridade de jogos eletrônicos. O arranjo de sopros, bastante ritmado e enérgico, também confere sensação de euforia e movimento ao canto, em que Liniker explora mais a consoante (/t/) do que as vogais, realizando a figurativização de forma mais destacada nessa parte da canção, enquanto canta a palavra “tua” repetidamente.

Posterior a esse movimento, no minuto final da canção, há uma suspensão instrumental e Liniker volta para uma vocalização mais grave e suave, num primeiro momento, realizando meandros e estendendo os sons das vogais na extensão melódica, até elevar significativamente a altura das notas, ao passo que o arranjo instrumental finaliza, num momento apoteótico, através do som dos metais e dos pratos da bateria. Dessa forma, a canção não possibilita uma classificação exata

quanto ao gênero musical, consistindo numa obra multifacetada, aspecto que pode ser percebido em diversas canções de *Remonta*, assim como na faixa seguinte, “Lina X”, uma homenagem a Linn da Quebrada, cancionista cujo álbum *Pajubá* (2017) integra o *corpus* desta pesquisa.

A canção inicia com a batida tradicional do rock, Liniker e as *backing vocals* realizam a performance vocal oscilando entre uma narrativa cantada e uma espécie de canto operístico, bastante calcado na figurativização, o que perdura durante a primeira estrofe, por um minuto e 28 segundos. Ao iniciar-se a segunda estrofe, há uma modificação no ritmo, na melodia e na emissão vocal, em que tanto Liniker, quanto as *backing vocals* passam a ampliar as vogais na extensão da melodia, produzindo um efeito de passionalização. O ritmo torna-se lento, sugerindo uma balada romântica.

Quanto à letra, a primeira estrofe está centrada na descrição da personalidade de Lina, como também é chamada Linn da Quebrada. O “X”, que acompanha o nome, no título, pode ser uma referência a uma das formas de se grafar a desinência ambivalente no que se convencionou chamar de linguagem neutra, já que é uma das letras utilizada para substituir desinências de gênero *a* e *o*:

Lina X

1 A personalidade dela
 3 Era um tanto dividida
 3 Parece Poliana
 4 Querendo um quê de Frida
 5 Queria a parte outra da metade
 6 O todo, o tudo, a casualidade

7 Onde é que tá
 8 Aquela estante amarela
 9 Onde foi parar
 10 Rimei versos pra depois
 11 Pra levar, na rua lá do Boulevard
 12 Onde é que tá
 13 Aquela estante amarela

14 Até pensa em vir
 15 Mas se calhar
 16 É só parar pra, vir
 17 Lina de mim
 18 Tem mais aqui
 (LINA, 2016)

No segundo e terceiro versos, duas personagens, uma literária e a outra histórica, são utilizadas como adjetivos na elaboração de uma antítese que caracteriza a “personalidade dividida” da personagem: Poliana, numa referência ao clássico da

literatura infanto-juvenil norte-americana, de Eleanor Porter, de 1913, cujas características fundamentais são o otimismo e a visão romântica do mundo, e Frida Kahlo (1907 - 1954), artista visual mexicana cuja imagem é associada à resistência feminista e as obras pictóricas revelam realidades pesadas. A aparente contradição atribuída à personalidade de Lina é intensificada nos versos seguintes, em que um jogo de palavras semanticamente opostas (parte - todo / metade - tudo) revela um anseio não linear, controverso, talvez, mas não excludente, o que se infere pelas ideias de “todo”, “tudo” e “casualidade”, manifestas nos versos.

Liniker realiza um processo de figurativização ao cantar essa estrofe, explorando os sons consonantais e as aliterações, como em “[...] **p**ersonalidade dela [...] **P**arece **P**oliana” e “**Q**uero um **q**uê [...] / **Q**ueria”, o que confere um sentido de asseveração, conforme a categorização de Tatit (1998), evidenciando que o sujeito cancional está seguro de sua leitura sobre essa personalidade. O canto é intenso e ritmado, coerente à música, nessa primeira estrofe, que é executada em ritmo de rock. A estrofe é repetida e, ao final, há a exploração de vocalizações por Liniker e as *backing vocals*, enquanto, no arranjo, a bateria, os sopros e sons sintetizados intensificam o ritmo. Na segunda estrofe, ocorre uma modificação no andamento musical, uma desaceleração que confere outra tessitura à canção. Liniker passa a emitir o canto de forma melodiosa, explora a ampliação das vogais. No âmbito verbal, ocorre uma modificação no tema, que passa a realizar uma narrativa, aparentemente *nonsense*, em primeira pessoa. No entanto, essa modificação reforça a ideia de uma personalidade múltipla e fluida, como descrita na primeira estrofe, já que, através da própria realização musical, evoca justamente as contradições a ela atribuídas.

A faixa seguinte, “Louise du Brasil”, também faz referência a uma figura feminina, Luiza. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, predominantemente cantada de forma a produzir uma situação de fala coloquial, ou seja, explorando recursos de figurativização. A letra aborda um encontro entre o enunciador da canção e duas pessoas de sua convivência, “Luiza” e “Zé”, por ocasião de uma visita informal.

Do aspecto verbal, é relevante destacar a sugestão de uma conexão erótico/afetiva entre o sujeito cancional e um dos personagens mencionados, o Zé, no verso 8, e reforçada pela forma de cantar, uma vez que a entoação enfatiza a interjeição “ai”, conferindo ao verso uma expressão maliciosa; ainda, há possibilidade

de interpretar os versos 14 e 15, como uma intenção de envolvimento polierótico, uma vez que Luiza é convidada à aproximação pelo sujeito cancional, conforme se verifica:

Louise du Brésil

- 1 Passei pra dar um cheiro
 - 2 Na Luiza mais Louise *du Brésil*
 - 3 E aproveitei pra dar no Zé
 - 4 Até porque eu não tava com frio

 - 5 Chovia
 - 6 E e a Luiza só queria saber de se molhar
 - 7 Pra quê?
 - 8 E eu e o Zé, ai o Zé!
 - 9 Bom, vou deixar pra lá
 - 10 Ai, o Zé!

 - 11 Luiza, 23, salto quinze, meia três
 - 12 Luiza, 22, feijão com arroz
 - 13 Ô, Luiza!
 - 14 Vê se vem, tá tudo em pé
 - 15 *Ne me quitte pas*, mulher
 - 16 Eu tô aqui, *mon amour!*
 - 17 Dali, se precisar, levo o Zé pra casar em Paris
- (LOUISE, 2016)

Ao longo da letra, alguns elementos reforçam a referência à França, realizada no título através do idioma. Destacamos a intertextualidade com a clássica canção “*Ne me quitte pas*” (verso 15), composta em 1959 por Jacques Brel, que se tornou uma das mais versionadas da história da indústria fonográfica. Salientamos a versão gravada pela cancionista brasileira Maysa e, sobretudo, sua inserção na trilha sonora no longa-metragem *A lei do desejo* (1987), de Pedro Almodóvar, cuja narrativa fílmica aborda uma tórrida relação erótico/afetiva entre dois homens. Essa referência aproxima Liniker do universo estético subversivo de Almodóvar.

Ainda, desta canção, considerando sua emergência, quando da divulgação do videoclipe homônimo na plataforma *YouTube*, é pertinente destacar a expressão corporal de Liniker, sobretudo no que diz respeito aos movimentos dos braços, mãos e quadris, que remetem diretamente ao estilo de dança de Carmem Miranda, como se pode ver na imagem abaixo, capturada do videoclipe. Outro elemento que permite a associação de Liniker (sobretudo nos seus três primeiros vídeos publicados no *YouTube*) com a figura de Carmen são os adereços, como o turbante, brincos grandes e colar vistoso, ainda que componham uma estética mais sóbria, em razão das tonalidades da paleta de cores.

Essa referência é significativa no que tange à estética *queer*, uma vez que coloca em evidência o elemento *camp*, imbricado no universo *drag*, ao qual a figura de Carmen Miranda está associada (BALIEIRO, 2014; 2017; OLIVEIRA, 2022). Reforça-se, assim, o quanto as subjetividades *queer* na canção brasileira contemporânea promovem fissuras no sistema heteronormativo, no caso de Liniker, a partir do próprio corpo como realização estética e política.

Figura 4 - Código QR para Louise du Brésil - Liniker



Fonte: LOUISE DU BRÉSIL (2015)

Figura 5 - Trecho do clipe de Louise du Brésil - Liniker



Fonte: Reprodução/YouTube/Louise du Brésil (2015)

Cumpram-se ainda, acerca das duas versões de “Louise du Brésil”, que a canção gravada no álbum se diferencia da primeira, gravada no videoclipe e no Ep, sobretudo no que diz respeito ao arranjo musical. No entanto, o ritmo, a linha melódica,

a entonação e a dicção, são bastante similares. Cabe salientar que nas duas versões há uma modificação rítmica e melódica, na música e no canto, a partir da terceira estrofe, reiterando uma característica já verificada em canções anteriores, a da bricolagem de estilos e ritmos musicais.

A canção seguinte, “Sem nome, mas com endereço” associa-se à temática predominante no álbum, as relações afetivas. O arranjo musical, de início, cria uma atmosfera onírica, remetendo a imagens solares e bucólicas, instadas pelos floreios em sonoridade alta da sanfona, executada por Marcelo Jeneci. A letra caracteriza-se pelo lirismo ao construir a imagem do objeto de desejo do sujeito cancional, a partir de elementos positivos e belos, com quem projeta um encontro afetivo/erótico (verso 7).

Sem nome, mas com endereço

1 Você tem flores na cabeça
 2 E pétalas no coração
 3 Tem raízes nos olhos, excitação
 4 Acalanta o meu coração
 5 Me sinto um peixe
 6 Fora do aquário, dá pra ver
 7 Tô indo pro imaginário do teu peito
 8 No compasso do que faço
 9 Aperto o passo, encontro o teu jardim
 10 No paraíso das manhãs
 11 Pétalas brancas caem em mim
 12 Eu vejo você vindo
 13 Me pega pela mão
 14 Te dou meu coração
 15 Deixo você entrar
 (SEM NOME, 2016)

O canto de Liniker, com timbre aveludado, explora a passionalização, trazendo o ouvinte ao seu estado emocional, nesse caso, de encantamento com a figura do ser desejado. Essa canção apresenta elementos que corroboram a refutação de Colling (2019, p. 29) à ideia de que a estética *queer* é permeada do fracasso e do pessimismo. Em “Sem nome, mas com endereço” o desejo e a relação afetiva, esferas fundamentais na perspectiva *queer*, são permeados de imagens positivas. As temáticas da afetividade e do desejo erótico em *Remonta* são abordados predominantemente por um viés positivo, ora representado pela conjunção realizada, ora projetado de forma otimista, como na canção supracitada ou, ainda, pela reivindicação de um afeto recíproco, como na canção subsequente:

Você fez merda

Você fez merda ao dizer que não me ama
 Depois da transa que eu dei pra você
 Tá tão fácil, *cowboy*, recusar um amor
 Só eu sei o quanto me dói

Mas você vai implorar
 Vai pedir pra me ver
 Confessar que não vive sem mim
 Vou apenas te olhar e dizer, meu bem, eu sei
 (VOCÊ FEZ, 2016)

Em “Você fez merda”, chama atenção a referência a uma estética musical brega, representada pelo próprio estilo, o bolero, e pelo canto empolado do qual Liniker lança mão, em que se revela, mais uma vez, um exagero, um elemento *camp*. Predomina o recurso expressivo da passionalização, ao mesmo tempo em que a voz parece emular uma figura recorrente no cancionário brega, o sujeito que sofre o amor não correspondido e expressa esse sofrimento através de um canto dramático. No entanto, o sujeito cancional mostra-se resistente ao sofrimento, pois antevê a inversão de posições e aguarda o momento de revidar o desamor.

A faixa seguinte do álbum, “Funzy,” consiste numa peça instrumental que, segundo Liniker, é uma forma de destacar os instrumentistas:

Essa música também é pra afirmar que a banda tá ali. Tem muito lance de achar que só de Liniker é feita a banda. Muito pelo contrário. Isso tudo só acontece porque a gente trampa junto, esse trabalho não é uma coisa que só eu tô movimentando. Por mais que eu tenha escrito todas as músicas, é um trabalho que estamos construindo junto. A Liniker vai cantar no disco, mas os Caramelows também tão tocando, sabe? (FELIX, 2017)

O comentário da artista sobre Funzy remete à noção de coletividade, característica destacada por Colling (2019) na cena artista brasileira.

A canção seguinte, BoxOkê, é uma parceria de Liniker com a *rapper* Tássia Reis, gravada em *Remonta* com a participação da artista. O título realiza um jogo sonoro que possibilita múltiplas leituras: “box” pode se referir ao boxe do banheiro, ao esporte (luta entre adversários que se enfrentam com murros e socos, cujo objetivo é derrubar o oponente) ou, ainda, ao *beatbox*, à sonoridade percussiva que se executa vocalmente, típica do hip-hop. Okê, em yorubá, significa “montanha”, e é também expressão usada em tradições africanas como saudação a Odé (ou Oxóssi) com significado semelhante a “grito ou voz que se impõe”. Okê ainda pode ser associado à palavra karaokê, levando a interpretar o neologismo como referência ao ato de cantar no chuveiro.

A letra da canção sustenta os múltiplos significados na construção do sentido do título, entendido, assim, como uma síntese do conteúdo verbal da canção:

1 Tava no box, sentado no banheiro
 2 E sabe quando a gente troca ideia com o chuveiro?
 3 Olhei pro espelho e vi você, ensaboei o meu cabelo
 4 Atrás da nuca e o pé
 5 E fiz questão de sete ervas nesse BoxOkê
 6 Deixa que eu seguro essa bucha, ouro
 7 Como é tesouro essa água na carne
 8 Escorre couro pelo ralo e eu falo
 9 Que só termino quando acabo meu canto às vezes pranto
 10 E como ecoa o que sinto
 11 Fecho o registro do meu choro e preparo
 12 Com essas lágrimas, os sais que me limpam
 13 Lavando a alma e só assim que me saro

14 Ei, Jão (Ei, Jão), vou passar três batons
 15 Pra você não me ensaboar

16 Pro meu coração desencanar... Desse BoxOkê
 17 Posso passar o shampoo, não vou me condicionar
 18 Com essas ideias erradas, querendo me derrubar
 19 Hidrato meu coração e disso não abro mão
 20 Faço meu banho canção
 21 Dani, vem maquiar

22 Alô da Mata, vou querer meu batom
 23 Quero azul, amarelo, verde, marrom
 24 Quero ver as bil lacrando bonita
 25 Não vai ter nenhuma, né,
 26 Tombando nós nessa fita
 (BOXOKÊ, 2016)

A proposta não é de uma interpretação detalhada da letra, mas é importante destacar aspectos que evidenciam uma estética decolonial, já que evoca elementos da tradição africana, como em “[...] fiz questão de sete ervas nesse BoxOkê” e salientar que esses elementos estão associados também a um discurso de resistência existencial: “Fecho o registro do meu choro e preparo / Com essas lágrimas, os sais que me limpam / Lavando a alma e só assim que me saro”.

Ainda, salientamos uma recusa do sujeito cancional a ceder às normas impostas pela cultura hegemônica, que o colocam numa condição minorizada: “não vou me condicionar / Com essas ideias erradas, querendo me derrubar / Hidrato meu coração e disso não abro mão / Faço meu banho canção”. Os últimos versos reforçam as noções de resistência e coletividade, já identificadas em outras canções de *Remonta*: “Quero ver as bil lacrando bonita / Não vai ter nenhum mané / Tombando nós nessa fita” (BOXOQUÊ, 2016). Valendo-se de uma linguagem pajubeira, ou seja, do dialeto

LGBTQIAPN+, advindo do *yorubá* e do *nagô*, as cancionistas evocam a “felicidade de transgredir” e resistir, nas palavras de Colling (2019), pois o sujeito cancional realiza um chamamento aos homossexuais (*bill*), convocando-os a “lacrar”, verbo que, no contexto LGBTQIAPN+, equivale a fazer algo com excelência, fazer sucesso.

A canção é um misto de *afro pop* com *rap*, em que Liniker e Tássia Reis alternam o canto. As duas cancionistas, ao valerem-se de uma emissão vocal ritmada, explorando os sons consonantais, como é típico do *rap*, potencializam a transmissão da mensagem do discurso, produzindo um sentido de asseveração, nesse caso até mesmo de um discurso militante, que de forma enérgica afirma o direito de uma existência não condicionada.

As duas últimas canções do álbum coadunam-se ao eixo temático fundamental de *Remonta*, as relações erótico/afetivas. Para a leitura de “Zero”, propomos partir do videoclipe, lançado na página do *YouTube* de Liniker e os Caramelows, em outubro de 2015.

Figura 6 - Código QR para Zero - Liniker



Fonte: ZERO (2015)

Zero

- 1 A gente fica mordido, não fica?
- 2 Dente, lábio, teu jeito de olhar
- 3 Me lembro do beijo em teu pescoço
- 4 Do meu toque grosso, com medo de te transpassar

- 5 Peguei até o que era mais normal de nós
- 6 E coube tudo na malinha de mão do meu coração

- 7 Deixa eu bagunçar você, deixa eu bagunçar você

8 A gente fica mordido, não fica?
(ZERO, 2016)

No primeiro quadro vê-se Liniker, somente seu busto, num enquadramento estático, enquanto a primeira estrofe é cantada por ela e o conjunto *backing vocal*, numa emissão vocal pouco melódica, gerando uma linha levemente ascendente. Liniker vale-se do canto em falsete, assemelhando-se a uma tonalidade feminina. Aos poucos, o quadro amplia-se e a cena abre-se. O ambiente em que a canção é executada pela banda é o mesmo dos videocliques abordados anteriormente: remete à sala de uma casa. A luz baixa dá sensação de aconchego, assim como a decoração, pois, ainda que minimalista, abriga elementos domésticos: uma mesa com garrafa e copo, abajures e um adorno na parede.

A canção é uma reminiscência do encontro erótico/afetivo entre o sujeito cancional e seu destinatário/ouvinte, identificado pelos pronomes “teu” e “você”. No primeiro verso, a expressão “a gente” ocupa a posição de sujeito e, num processo metonímico em que o todo (gente) equivale à parte (eu), o sujeito cancional compartilha de seu estado emocional, “mordido”, figurativamente equivalente a estar com raiva (HOUAISS), mas também pode significar ser atingido, marcado pelo Outro, literal ou metaforicamente. Nos versos seguintes há uma espécie de gradação semântica em que vai se construindo a imagem da relação carnal: “mordido”, “dente”, “lábio”, “olhar”, “beijo”, “pescoço”, “toque grosso”, elementos que enfatizam o corpo.

Os aspectos verbais não permitem identificar se a relação é homoerótico/afetiva. A performance, no entanto, incita diversas indagações acerca da sexualidade e dos gêneros nessa relação. A figura de Liniker, bem como sua postura em cena não possibilitam a identificação com o gênero masculino, tampouco feminino. Suas vestimentas e gestualidades remetem ao feminino, no entanto, o bigode aparente não somente revela um corpo biologicamente masculino, como demonstra que não há intenção de esconder esse dado do público.

É importante destacar que o bigode é um elemento simbolicamente significativo, tradicionalmente associado à virilidade, constituindo, no imaginário popular, alusões diversas ao universo masculino, por exemplo, no uso de expressões idiomáticas como “no fio do bigode”, para se referir ao um contrato baseado na confiança entre as partes; ou “bigode grosso”, para indicar a alta habilidade do indivíduo naquilo que realiza, ressaltando qualidades positivas dos homens. No entanto, quando relacionado ao

corpo da mulher, geram-se associações negativas, como “com mulher de bigode, nem o diabo pode”, numa referência ao ímpeto mais agressivo do comportamento das mulheres. Por fim, ressaltamos ainda a associação do uso do bigode à estética *gay*, difundida, nos anos 1970, por personalidades icônicas como Fred Mercury e os integrantes do *Village People*. Esses fatores intensificam o potencial da performance de Liniker como um produto cultural desestabilizador das noções de identidade de gênero.

A indefinição que parece projetar-se do corpo de Liniker performatiza materialmente o penúltimo verso da canção, repetido por ela e pelas *backing vocals*: “deixa eu bagunçar você”. O espectador ouvinte funde-se com a figura do destinatário interno, sentindo-se, também, desestabilizado. Em “Zero”, o corpo cantante de Liniker revela a não linearidade e a fluidez do gênero e da sexualidade.

Na versão de “Zero” para o álbum há algumas modificações, sobretudo no arranjo musical, executado por um instrumental com sonoridades mais elevadas e levemente mais ritmadas, conferindo à canção um *mood* mais animoso. O canto, inicialmente, difere do realizado no videoclipe, já que a voz de Liniker inicia sozinha e valendo-se de uma emissão vocal mais melódica em relação à anterior. Destacamos, no entanto, a tendência à passionalização nas duas versões, o que aproxima o ouvinte do estado emocional da enunciação.

A canção parece seduzir o ouvinte a se deixar atravessar, a se deixar bagunçar pelo corpo fluido de Liniker. A fluidez do corpo é um elemento que perpassa parte do cancionero aqui focado, tanto em aspectos sonoros quanto verbais, como ocorre também na última faixa de *Remonta*, “Ralador de pia”, em que o andamento lento e a voz, alargando as vogais na extensão da melodia sinuosa, geram, inicialmente, uma sensação de água corrente. Nessa canção, Liniker compartilha o canto com Tulipa Ruiz e a dupla d’As Bahias e a Cozinha Mineira, Raquel Virgínia e Assucena Assucena, vozes já consagradas no cenário da chamada novíssima MPB.

Quanto à letra, inicialmente, o destinador/locutor faz um pedido de encontro ao destinatário/ouvinte (versos 1 a 7), que gradualmente transforma-se em súplica, caracterizada tanto pelo canto mais dramatizado quanto pelo campo semântico que a partir do verso 7 passa a associar os pedidos de junção corporal ao relato de seus sofrimentos. A escolha dos verbos “discorre” (verso 1) e “escorri”, além da carga semântica, produzem sonoramente a ideia de água corrente, de fluidez. Algumas

aliterações em /ss/ potencializam essa ideia, como “passar”, “passe”, “sofreguidão”, “nossa” e “sério”.

Ainda, é importante destacar a associação do encontro erótico/afetivo com a disruptura da normalidade, já que o sujeito cancional solicita: “Me tira do sério” e, mais adiante, revela: “variei por dias”. A noção de transgressão da normalidade é explorada também pelo arranjo musical que, a partir da inserção de sons sintetizados e da intensificação da bateria, a partir dos 4 minutos da canção, realiza uma sonoridade psicodélica, enfatizada pelas vocalizações agudas.

Ralador de pia

1 Me discorre o seu dia
 2 Como é que tá aí?
 3 Quis te ver da minha janela
 4 Não nega teu cheiro em mim
 5 Quero passar por aí, de noite
 6 Ao longo do dia, passe um café
 7 Vou levar meu coração
 8 Untado por sofreguidão, que é pra ver se dá
 9 Alguma coisa nossa
 10 Me beija, me cheira
 11 Me tira do sério
 12 Que é pra ver se dá alguma coisa nossa
 13 Ralei meu coração num ralador de pia
 14 Escorri lágrimas, variei por dias
 15 Ralei meu coração num ralador de pia
 16 Escorri lágrimas, variei por dias
 (RALADOR, 2016)

A partir dessa leitura de parte do cancionário de Liniker, é possível destacar alguns elementos estéticos que constituem sua performance de forma a evidenciar atravessamentos de fronteiras (LOURO, 2018). Esses elementos ficam evidentes no corpo, - que mostra, a um só tempo, elementos do masculino e do feminino, engendrando uma figura indefinível, andrógina, - e na performance da cancionista, revelam-se, especialmente, através da manifestação do desejo.

Esse entrelugar da performance de Liniker pode ser identificado, igualmente, na bricolagem musical que engendra canções multigêneros, híbridas, não delimitadas por um único estilo. Há, no entanto, fortes referências aos ritmos e estilos negros, em geral, o que reforça o caráter interseccional e decolonial do cancionário *queer*.

No âmbito verbal, dentre as temáticas exploradas, sobressai-se a questão das relações erótico/afetivas, constituindo um discurso que reivindica o afeto de forma não subalternizada. Os sujeitos cancionais declaram amor e desejo, mas reivindicam reciprocidade. O trabalho poético-verbal caracteriza-se pelo lirismo, pela criação de

imagens solares e pela exploração de assonâncias que favorecem a uma dicção passionalizada.

5.3 Linn da Quebrada: quebradeira da linguagem

O nome artístico Linn da Quebrada associa o próprio nome da artista, Lina (registrada no nascimento como Lino Pereira dos Santos Júnior), ao território que representa em seu corpo: a *quebrada*, palavra usada popularmente para fazer referência a espaços específicos da periferia. Ainda, a sonoridade do nome gera uma cacofonia criativa, em que Linn ocupa o lugar de morfema da palavra “linda”, unida à preposição “da”, resultando numa expressão antitética, “linda quebrada”, numa forma de ressignificar a palavra negativa consoante às propostas *queer*; ao mesmo tempo, o adjetivo “quebrada” remete ao esfacelamento, à fragmentação. Ou, também, pode-se ouvir, ao pronunciar o nome, o que poderia se considerar um epíteto: “linda que brada”, numa alusão ao seu forte discurso contra-hegemônico, o que torna o nome artístico plurissignificativo, opaco, e já anuncia a tendência estética da artista.

Lina foi criada por uma tia, uma vez que seu pai abandonou a família quando tinha cinco anos e sua mãe passou a prover, sozinha, o sustento dos filhos. Por alguns anos, viveu sob a guarda de uma tia materna, no interior do estado de São Paulo. Durante esse período a educação foi embasada em preceitos religiosos, já que, como a tia, era fiel à congregação Testemunhas de Jeová, de onde viria a ser expulsa quando da decisão por assumir uma identidade trans (EIROA, 2016). O processo de entendimento e libertação de seu corpo das repressões heteronormativas se deu somente com a desvinculação da doutrina: “Meus desejos, meus afetos, minhas vontades, eram proibidos a mim. A velha ideia caduca e equivocada de um corpo errado, de desejos errados e de pecado. Tudo que estivesse ligado ao desejo e aos afetos estaria também ligado a culpa” (MOREIRA, 2018, p. 75), conforme reflete a artista em depoimento à Larissa Ibúmi Moreira.

A relação com as artes teve início na juventude, quando começou a estudar teatro e dança, na cidade de São Paulo. O universo artístico possibilitou uma nova relação com o próprio corpo, quando Lina passou a transitar livremente entre identidades de gênero. Quando morava no interior já costumava se montar como *drag queen*, o que lhe conferia, conforme revela em depoimento, “uma outra possibilidade de ser tudo aquilo que não pude ter sido” (MOREIRA, 2018, p. 76). Na nova fase, no

entanto, o corpo passou a ser um “espaço de pesquisa” de si própria, o que se intensificou a partir de um momento epifânico, vivenciado em uma conversa com uma amiga transgênero: “olho o espelho e passo a duvidar de mim, passo a ter menos certezas, passo a não ter respostas” (MOREIRA, 2018, p. 80).

Sua carreira no âmbito da canção contemporânea teve início a partir do lançamento do videoclipe “Enviadescer”, em março de 2017, em seu canal no YouTube. A partir da visibilidade enquanto multiartista, Linn passou a figurar no *mainstream* da indústria cultural. Dentre importantes projetos realizados, destacam-se o documentário *Bixa Travesty* (2018), que no festival Berlinale do mesmo ano conquistou o prêmio *Teddy Awards* de “Melhor Documentário Estrangeiro”, roteirizado e protagonizado pela artista, a série televisiva *Manhãs de Setembro* (2021), a apresentação do *talk show TransMissão*, no Canal Brasil, compartilhada com a também artista trans Jup do Bairro; e a participação, em 2022, do *reality show Big Brother Brasil*, da TV Globo.

O álbum *Pajubá*, cujas canções serão enfocadas aqui, foi gravado em 2018, com recursos advindos de financiamento coletivo através do site *Kickante*¹⁷. Para a campanha, a artista gravou um vídeo em que convocou o público a “tomar o nosso espaço de direito, e gerar movimento”, e explicou: “Pajubá é linguagem de resistência, é linguagem das transviada/sapatão” (LINN, 2017). É importante destacar que o pajubá consiste num complexo sistema linguístico que, organicamente, desenvolve-se a partir do português brasileiro com a influência dos idiomas africanos *yorubá* e *nagô*. É considerado um dialeto, do ponto de vista de diversos estudos na área das linguagens (NASCIMENTO *et al*, 2021). Chama atenção, ainda, a capa do álbum, exibindo a imagem de um corpo de aparência forte, usando vestido. Não se vê o rosto, tampouco se define se masculino ou feminino. A cena retrata um momento cotidiano, provavelmente, de uma travesti pobre: está passando a ferro uma peruca, adereço que irá compor o corpo montado. Além disso, o fato de explicitar o processo de construção do corpo travestido alude, simbolicamente, à artificialidade das identidades de gênero, como se pode conferir na imagem:

¹⁷ <https://www.kickante.com.br/> - KICKANTE (2017).

Figura 7 - Capa do álbum Pajubá, Linn da Quebrada



Fonte: Divulgação

O álbum, constituído de 14 faixas compostas por Linn da Quebrada, contou com produção de BadSista e foi lançado de forma independente, com distribuição em CD pelo selo Sentidos Produções, e em vinil pelo selo Fatiado Discos. Conta também com as participações de Jup do Bairro, Pepita, Liniker e Gloria Groove, todas artistas vinculadas à canção brasileira *queer*.

Em suas performances, Linn desestrutura a heterossexualidade compulsória através de uma linguagem que evoca a sexualidade transgressora, ao mesmo tempo em que se posiciona veementemente quanto ao espaço da sexualidade trans. A multiartista performatiza discursos que subvertem as imagens tradicionais da indústria pornográfica, ou, em suas palavras, o “roteiro de como se faz, com quem, em que lugar, em quanto tempo se faz o sexo” (MOREIRA, 2018, p. 85). Dessa forma, identifica e rompe com um “modelo de se relacionar que não está só na pornografia, mas na televisão, nas revistas, nos livros, nos romances, na música” (MOREIRA, 2018, p. 85), reflete Linn, identificando o processo nomeado por Teresa De Lauretis (2019) como tecnologias de gênero.

Inicialmente Linn adotou a designação de *MC*, por ligar-se mormente ao universo musical do funk. Acerca de sua inserção nessa esfera, revela: “Eu não me reconhecia nas letras, então ocupei esse espaço para falar de mim” (EIROA, 2016). Seu gosto musical, no entanto, indica um vínculo com artistas que, no âmbito da canção brasileira, manifestaram elementos da transgressão de gênero e da sexualidade, uma vez que afirma ouvir Caetano, Gal, Dzi Croquettes e Claudia Wonder. Suas principais referências artísticas, no entanto, são “as pessoas ordinárias do cotidiano, são as

travestis, as bixas, as trans que fazem parte de [sua] minha vida” (MOREIRA, 2018, p. 78), conforme declara.

A seguir, propomos uma leitura interpretativa de *Pajubá*, destacando elementos que engendram fissuras no *status quo* condicionado ao sistema heteronormativo compulsório (BUTLER, 2018). Demonstramos, sobretudo a partir da linguagem transgressora da qual a artista lança mão, algumas características de uma estética *queer* na canção brasileira contemporânea. Em algumas faixas consideramos ou fazemos referência também às versões em videoclipe, lançadas anterior ou concomitantemente ao álbum, na plataforma *YouTube*, conforme a pertinência para as temáticas evidenciadas nas leituras.

A canção “(Muito +) Talento”, correspondente à primeira faixa de *Pajubá*, foi lançada em agosto de 2016 como single nas plataformas digitais e, no mesmo mês, em duas versões audiovisuais no *YouTube*, um *lyric video*, e um videoclipe, com o título de “Talento”. O *lyric video* consiste numa animação em que se reproduz o ambiente típico de um banheiro público, caracterizado por pichações a partir da letra da canção. Nossa leitura aborda, além da canção propriamente, alguns aspectos dos dois vídeos: Abaixo, o código QR para o primeiro.

Figura 8 - Código QR para Talento - Linn da Quebrada



Fonte: TALENTO (2016)

“(Muito +) Talento” é uma espécie de discurso entoado, primeiramente emoldurado por um fundo musical envolvente, sinuoso, numa sugestão erótica. O sujeito cancionista é uma “bicha” (verso 22) ou “viado” (verso 26) que se recusa a prática sexual furtiva com um destinatário explícito pela letra através de pronomes pessoais, a quem são atribuídas as nomenclaturas “homem” (verso 9) e “machão”.

1 Não adianta pedir
 2 Que eu não vou te chupar escondida no banheiro
 3 Você sabe que eu sou muito gulosa
 4 Não quero só pica
 5 Eu quero o corpo inteiro
 6 Nem vem com esse papo
 7 Feminina tu não come?
 8 Quem disse que linda assim
 9 Vou querer dar meu cu pra homem?
 10 Ainda mais da sua laia
 11 De raça tão específica
 12 Que acha que pode tudo
 13 Na força de deus
 14 E na glória da pica
 15 Já tava na cara
 16 Que tava pra ser extinto
 17 Que não adiantava nada
 18 Bancar o machão
 19 Se valendo de pinto
 20 Tu se achou o gostoso
 21 Pensou que eu ia engolir
 22 Ser bicha não é só dar o cu
 23 É também poder resistir
 24 Vou te confessar
 25 Que às vezes nem eu me aguento
 26 Pra ser tão viado assim
 27 Precisa ter muito mais
 28 Muito talento
 (MUITO, 2017)

Esses sujeitos aparecem como opositores: o sujeito cancional recusa-se a cumprir o desejo do destinatário ao mesmo tempo que anuncia a dissolução do presumido poder do qual se julgava detentor já que “[...] acha que tudo pode” (verso 12). É importante destacar que o caráter onipotente atribuído ao destinatário se relaciona a dois elementos fundamentais associados ao poder patriarcal “deus” (verso 13) e o falo, a “pica”, (verso 14). A partir desses elementos verbais, realiza-se uma crítica desconstrutiva à hegemonia da heteronormatividade e denuncia-se o caráter falocêntrico desse regime político, como aponta Butler (2018).

Na repetição do texto, inicia-se a batida tradicional do funk, realizada eletronicamente, que segue estabelecendo uma base para o discurso, vocalizado de forma recitativa e valendo-se da tematização, o que potencializa o efeito de protesto verbalmente pretendido. A linguagem, caracterizada por um campo semântico referente ao homoerotismo, cria tensão com a lógica heteronormativa, por um lado, evocando as práticas sexuais que desafiam o sistema sexo-gênero embasado na lógica binária reprodutiva, por admitirem o cu como território do prazer, evidenciando o que Preciado (2014) chama de desterritorialização da sexualidade (versos 9 e 22);

e, por outro, negando a condição subalterna e de invisibilidade que esse sistema relega aos corpos abjetos, como os das bichas, viados e transsexuais.

No *liric video*, vale destacar a imagem da animação correspondente ao verso 22, em que se sintetiza visualmente essa invisibilidade. O buraco na parede [do banheiro] em que aparece, do outro lado, a boca, além de representar graficamente o ânus, consiste num orifício da parede, em que o “machão” (verso 18), introduziria o órgão genital. Dessa forma, a arte visual representa como são vistos os corpos abjetos inclusive por aqueles sujeitos que desejam com eles conjunção carnal: um orifício deteriorado, através do qual se pode obter prazer sexual.

Figura 9 - Trecho do *liric vídeo* Talento - Linn da Quebrada



Fonte: Reprodução/YouTube/Talento (2016)

Essa canção repercute ainda outras reflexões de Paul Preciado (2011), na medida em que realiza uma transgressão do biopoder, numa representação daquilo que, nas palavras do autor espanhol, consiste no “monstro sexual”, ou a “multidão *queer*”. O videoclipe de “(Muito +) Talento” deixa esse aspecto mais evidente ao exibir performances de corpos abjetos, exaltando elementos relativos a minorias historicamente subalternizadas como negros, trans e de fisionomia e referências indígenas, como mostra a imagem abaixo (TALENTO, 2016b):

Figura 10 - Trecho do clipe oficial de Talento - Linn da Quebrada



Fonte: Reprodução/YouTube/Talento (2016b)

São sujeitos reais que performatizam existências múltiplas e, com a voz de Linn da Quebrada, enunciam também suas re(exi)sistências. Trata-se de pessoas vinculadas ao Grupo Valéria, um segmento no interior do Complexo de acolhimento Zaki Narchi, na cidade de São Paulo, cujo objetivo é assegurar atendimento e escuta à população LGBTQIAPN+ que vive em situação de extrema vulnerabilidade social¹⁸. Na abertura do videoclipe exibem-se cenas externas do que representa ser uma quadra desportiva, em quadros solares, e ouve-se a voz de Linn da Quebrada numa solicitação, através do vocativo “gata”, numa tentativa de comunicação:

- É o seguinte, amiga, a bixa pode fazer um pedido? Pode? Ai, arrasou, primeiramente, obrigada por essa educação. Eu tentei falar com várias pessoas e ninguém me deu atenção só porque eu sou travesti, pior coisa do mundo, gata, é a gente não ter atenção. Faz essa linha com a bixa, gata, que Deus vai dar em dobro pra senhora.
(TALENTO, 2016b)

Dessa fala, destaca-se a utilização do pajubá, entendido como linguagem de resistência, e a referência à invisibilidade dos corpos abjetos, expressa por “ninguém me deu atenção só porque eu sou travesti”. Ao final do videoclipe são exibidos depoimentos curtos das pessoas participantes, vinculadas ao grupo Valéria, através dos quais se pode inferir que foram instadas a abordar o tema do “talento”, numa referência ao título da canção.

A partir da leitura da canção, pode-se entender o “talento” como uma característica de resistência de subjetividade de um corpo abjeto, e, historicamente,

¹⁸ https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/assistencia_social/noticias/index.php?p=248284

marcado pela diferença, que, na manutenção do sistema heterossexual, passa a ser um objeto do homem, visto que, conforme analisou Preciado (2018, p. 81) “o corpo e seus produtos serão propriedade do masculino”. O sujeito cancional, então, anuncia estar imbuído de “muito talento” para a recusa ao assujeitamento por esse homem, representado, na canção, pelo destinatário do discurso. Ainda, através do “talento”, hostiliza esse homem, pois ao cantar repetidas vezes apoiada na batida do funk, Linn realiza sonoramente um desmembramento silábico que pode sugerir uma depreciação: “tá [está] lento, ein?!”, cantando em tom irônico, dando a entender que está ultrapassado, ficando para trás, o que se confirma quando associado ao verso 16, pois “[...] estava pra ser extinto”.

A crítica ao falocentrismo e ao culto à virilidade masculina é um eixo temático que perpassa diversas canções de *Pajubá*. Linn da Quebrada é uma voz que, como observa o pesquisador Leonardo Davino de Oliveira, coloca em discussão a “centralidade do pênis” (2018, p. 582). Nessas canções o discurso contestatório se realiza também pela subversão da própria linguagem, manifesta pelo uso de gírias, do pajubá e de recursos poéticos na construção de sentidos que causam fissuras e estranhamentos, como em “Bixa travesti” (faixa 4), “Transudo” (faixa 5), “Necomancia” (faixa 6) “Coytada” (faixa 7), “Pare querida” (faixa 8) “Enviadescer” (faixa 10) e “Tomara” (faixa 12). Essas canções realizam, ora pela linguagem poética agressiva e combatente, ora por meio de outros aspectos da sonoridade da canção, a desestabilização de uma estrutura em que se apoia a supremacia do masculino e da cisgeneridade, a qual, nas palavras de Preciado, tem no “homem o modelo perfeito do humano” (2018, p. 80). Ainda, as canções quando enfocadas no âmbito audiovisual, as imagens dos videoclipes amplificam a potência do discurso.

Em “Bixa travesti”, o sujeito cancional endereça seu discurso a alguém que “[...] finge não escutar”. Valendo-se de uma emissão vocal muito próxima da fala, o que reforça a ideia de asseveração, se faz ouvir a partir de uma sonoridade agressiva, constituída de sons sintetizados que reproduzem estampidos e estilhaços. Após, afirma sua independência, sua desvinculação de uma figura masculina e o anúncio de sua derrocada: “Pode ir saindo com o pau entre as pernas / Acabou o seu império / Tô vendo de camarote / O fim do seu reinado / Rindo muito da sua cara/ De cãozinho abandonado” (BIXA, 2017). Ao final o canto realiza uma emissão mais melódica, em uma repetição que afirma a independência do sujeito cancional “Bixa só”. Ademais, na manutenção do sistema heteronormativo, “divergências corporais da norma”

(PRECIADO, 2018, p. 81) são consideradas monstruosidades, conforme Preciado, perversões, abjeções, elementos que o sujeito cancional de “Bixa Travesty” faz questão de afirmar em tom de resistência: “Bixa travesty de um peito só/ O cabelo arrastando no chão/ e na mão sangrando um coração” (BIXA 2017).

Em “Transudo”, o homem viril, destinatário da canção, é desconstruído através de indagações feitas pelo sujeito cancional: “Quem cê acha que engana? / Se tu gosta de mulher/ Por que só fala de piroca e grana” (TRANSUDO, 2017). A batida eletrônica do funk constitui uma base para que o canto seja destacado. Linn da Quebrada canta ritmadamente, mas em um timbre bastante claro, o que favorece o entendimento do discurso. O título utiliza o termo “transudo”, popularmente empregado para referir-se ao bom desempenho sexual, como forma de realizar uma ironia, pois esse bom desempenho será hostilizado pelo sujeito cancional:

1 Tá pagando de transudo
 2 Se achando o maior vilão
 3 Quer enganar que pega todas
 4 Que vive no luxo, só na ostentação
 5 Não caio na sua lábia
 6 Sei que isso te incomoda
 7 Se não quer passar vergonha
 8 Me poupe dos seus velhos contos de foda
 9 Cê podia ter vários pinto, um pinto gigante que bate na testa
 10 Quem cê acha que engana?
 11 Se tu gosta de mulher
 12 Por que só fala de piroca e grana?
 13 Nem gasta a sua saliva
 14 Que a mim você não interessa
 15 Eu gosto muito de foder
 16 Mas gosto de foder sem pressa
 17 Quando eu quero eu dou, eu sento, eu quico,
 [empurro com vontade
 18 Não sou de contar mentira, mas invento minhas verdades
 19 Tenho pena de você
 20 Com o pau apontado pra própria cabeça
 21 Refém da sua frágil masculinidade
 22 Se eu quiser eu vou sentar, se tu pedir eu vou sentar
 23 Mas vou sentar até eu cansar
 24 Vou sentar, vou sentar
 25 Vou sentar com a mão na sua cara
 26 Senta, vou sentar
 27 Senta, senta, senta, senta, senta com a mão na sua cara
 28 Tapa, tapa, tapa, tapa, tapa, tapa, tapa, ta
 (TRANSUDO, 2017)

Vale salientar a paronomásia em “contos de foda” (verso 8), que associa as tradicionais narrativas ficcionais, imbuídas de fantasias, ao ato sexual, reforçando o

caráter de deboche em relação ao desempenho sexual do destinatário. As referências ao pênis desconstroem a sua simbologia de poder através de versos como “Cê podia ter vários pinto[s]/ Um pinto gigante que bate na testa/ Quem cê acha que engana?”, ou “Com o pau apontado pra própria cabeça/ Refém da sua frágil masculinidade” (TRANSUDO, 2017). Ainda, o sujeito cancional afirma sua autonomia no que diz respeito ao corpo e às práticas sexuais, negando, agressivamente, a submissão ao masculino “Eu gosto muito de foder/ Mas gosto de foder sem pressa/ Quando eu quero eu dou/ eu sento, eu quico, empurro com vontade [...] Se tu pedir eu vou sentar/ Mas vou sentar até eu cansar”. Os versos finais promovem uma inversão da estrutura típica do funk, em que, usualmente, são veiculadas imagens que emulam semântica e sonoramente o ato sexual, normalmente valendo-se da repetição do verbo “sentar” numa alusão à posição do casal durante o ato sexual. Em “Transudo”, o verbo adquire outra carga semântica, constituindo uma ameaça de agressão ao destinatário: “Vou sentar com a mão na sua cara” (TRANSUDO, 2017).

A recusa ao sistema falocêntrico é tematizada também em “Necomancia”, sexta faixa do álbum, composta e cantada numa parceria entre Linn da Quebrada e Gloria Groove. Como já foi possível constatar nas leituras realizadas até aqui, uma característica marcante do cancionário de Linn é o uso de recursos poéticos que estabelecem jogos semânticos e sonoros com as palavras, como ocorre nessa letra:

- 1 Porra, Linn botou pressão
- 2 E eu vou cair pra cima
- 3 Tá funcionando a ilusão
- 4 Me fiz feminina
- 5 Dá pra ver na cara dessa bixa o que ela tem
- 6 Além de bela e perigosa
- 7 Não deve nada a ninguém
- 8 Ela é raivosa, sedenta e vai amaldiçoar você
- 9 Não tá bonita, nem engraçada, tá boa de se fuder
- 10 Olha pra cara da mona que fala,
[das mana que trava batalha
- 11 Puxando navalha na vala da rua tomou bordoadas
- 12 Que ela não se cala, se vinga na vara e não para
- 13 Bumbum não para
- 14 Afeminada, bonita e folgada
- 15 Lugar de fala, ela quem fala
- 16 Pegou verdade e jogou na sua cara
- 17 E disse: Ai que bixa, ai que baixa, ai que bruxa
- 18 Isso aqui é bixaria
- 19 Eu faço necomancia
- 20 E disse: Ai que bixa, ai que baixa, ai que bruxa
- 21 Isso aqui é bixaria
- 22 Eu faço necomancia, vai
- 23 Com minhas garras postiças esmaltadas

24 A maquiagem borrada
 25 Eu ando pronta pra assustar
 26 Mas isso não é Halloween
 27 A gente tá tão bonita
 28 Só porque é Drag Queen
 29 Ai que bixa, ai que baixa, ai que bruxa
 30 Isso aqui é bixaria
 31 Eu faço necomancia
 32 Então deixa a sua piroca bem guardada na cueca
 33 Se você encostar em mim
 34 Faço picadinho de neca
 35 E aí, o machão ficou com medo?
 36 Mas pra que eu quero sua pica
 37 Se eu tenho todos esses dedos?
 38 Eu tenho fogo no rabo, melanina, poucos reais
 39 Eu sou tão misteriosa
 40 Oculta sendo voraz, oculta sendo voraz, oculta tá sendo
 (NECOMANCIA, 2017)

O título “Necomancia” é exemplar da subversão que a artista realiza com a própria linguagem e, também, através dela. A palavra “necomancia” tem seu sentido subvertido ao ser associada com “neca”, que, no pajubá, significa pênis. Duas acepções de “necomancia”, - a “suposta arte de adivinhar o futuro por meio do contato com os mortos” e a “magia voltada para o mal; bruxaria” (HOUAISS, 2009, p. 1346), - potencializam o sentido do jogo poético contido no título. Ao mesmo tempo em que há a fusão de “neco”, a morte, e “neca”, o pênis, há a referência à magia, bruxaria ou feitiço, que, nesse caso, serve para concretizar a morte do pênis. A partir do início do canto, vê-se que a “magia” ou “bruxaria” anunciada no título, também opera na transformação do gênero, conforme os versos 3 e 4: “Tá funcionando a ilusão / me fiz feminina”.

Outros jogos linguísticos ao longo da canção evocam a rejeição ao falocentrismo e, ao mesmo tempo, à presunção de poder masculino/patriarcal, como nos versos 35 e 36, em que o sujeito cancional ameaça: “Se você encostar em mim / Faço picadinho de neca”. Chama atenção, ainda, o canto, valendo-se de recursos que geram a figurativização, em que, no ritmo do *funk*, Linn aproveita-se da cacofonia para gerar duplo sentido ao verso “Oculta sendo voraz” (verso 40), em que se pode ouvir a referência ao ânus, gerando a ideia de intenso desejo sexual.

Na faixa 7 de *Pajubá*, “Coytada”, a crítica recai sobre a questão da virilidade masculina no âmbito do homoerotismo, já que o destinatário é um homem homossexual caracterizado como “Bixinha safada” que “[...] só quer dar pras gay bombada”, ou seja, deseja relacionar-se sexualmente com homens homossexuais que representem ideais da virilidade masculina, fato que gera revolta no sujeito cancional,

pois é preterida, já que é “[...] muito afeminada”. O trabalho poético é perceptível já no título, que associa a palavra “coito” ao adjetivo equivalente a infeliz, desgraçada. A canção inicia com a voz falada de Linn da Quebrada, endereçada a um interlocutor:

*Escuta bem que essa podia ser pra você, viu?
Na verdade, quem sabe ela não é? Coitada*

1 Coitada, coitada, coitada, coitada, coitada
2 se eu tenho dó?
3 não, tenho nada!
4 Tu podia até ser último boy do planeta
5 Que eu vou dar pra deus e o mundo
6 Vou dar até pro capeta!
7 Mas se depender de mim
8 Tu vai morrer na punheta!
9 'Cê só quer dar pras gay bombada
10 E eu sou muito afeminada
11 Vou dar pra todes na balada!
12 Manhã, tarde, madrugada
13 Eu sentando, você sentada
14 De santa eu não tenho nada
15 Seu vacilão, tô vacinada
16 Graças a vocês sou arrombada
17 E tu vai continuar apertada!
18 Eu vou tirar minha camiseta
19 Vou mostrar a minhas teta
20 Chupo cu, chupo buceta!
21 Sou nova Eva, sou Tieta!
22 Vou dar pra todos no planeta
23 Vou dar até ficar cansada
24 E pra eu cansar, olha... coitada!
(COYTADA, 2017)

Como recurso vocal expressivo, a cancionista realiza a tematização, gerando uma fixação rítmica e melódica, de modo a enfatizar as repetições ao longo da letra. o verso 8, “Tu vai morrer na punheta”, é repetido três vezes e, depois disso, após cada verso, torna a ser cantado, no estilo do canto responsorial. As rimas são igualmente aproveitadas como recurso reiterativo na utilização de uma linguagem transgressora e agressiva, como, por exemplo em “Eu vou tirar minha camiseta/ vou mostrar as minhas teta[s] / Chupo cu, chupo buceta”, enquanto outras vozes, com efeito eletrônico repetem, circularmente, “Tu vai morrer na punheta”, de forma a declarar que o sujeito cancional está determinado a não manter contato sexual com o destinatário.

Vale destacar que O sujeito cancional reafirma sua condição feminina: “Sou a nova Eva/ Sou Tieta”, primeiramente numa referência à personagem bíblica originada da costela de Adão, o primeiro homem, mas renovando sua simbologia, já que considera-se “nova”. Essa hipótese de renovação confirma-se com a associação à

personagem literária Tieta, da obra homônima de Jorge Amado, caracterizada pelo temperamento destemido e pela autonomia em relação a sua sexualidade.

O videoclipe oficial de “Coytada” foi publicado em 2018, na página da artista no *YouTube*, e conta com a participação de Jup do Bairro e Slim Soledad, igualmente mulheres trans e negras que compartilham as cenas com Linn da Quebrada. As três preparam “refeições” em uma cozinha, caracterizada por decoração *kitsch*, que se evidencia também nos figurinos exagerados, de cores desarmônicas e extravagantes. Os ingredientes da receita são bananas e dildos de borracha, de variadas cores e tamanhos, que se espalham sobre a mesa, são cortados, manipulados, mastigados. O pesquisador Ed Ney Borges Dias (2021) realizou uma leitura analítica adensada do videoclipe, a partir da qual entende-o como um “feitiço” conjurado por Linn da Quebrada no intento de “deslocar o pênis-homem-falo do centro do desejo sexual, a fim de abrir espaço para outras práticas subversivas de prazer serem experimentadas, tanto por pessoas transgêneras quanto cisgêneras” (DIAS, 2021, p. 54).

Com um mote muito semelhante à “Coytada”, “Pare, querida” também critica a tendência de homens homossexuais a se atraírem pelo ideal masculino. Nessa canção, no entanto, o discurso é menos agressivo, consiste num chamamento ao destinatário:

Tu vem me dizer que só trepa com homem bombado
 Apenas pare, querida
 Vem fuder com os viado
 'Cê sabe, eu não sou sarada
 E não faço academia
 Mas arraso numa cama
 Inventando pornografia
 E se tu me desse bola
 Eu dava, eu dava-dava
 Eu dava, mas te comia
 Mas eu sei que tu só gosta de boy viril, glamouroso
 Vem aqui, me dá uma chance
 E vamo fuder gostoso
 Esses ocó só quer fuder
 Quando não tem ninguém mais vendo
 Comigo é diferente
 Vem aqui, bora fazendo
 Eles só quer socar com força
 Sem carinho e sem cuidado
 Comigo vai ser com jeito
 Vem fuder com os viado
 E não tem problema se não endurecer tua vara
 Mana, relaxa, vem
 Senta aqui na minha cara
 Não para, relaxa, vem
 Não para

(PARE, 2017)

Ao longo do funk, Linn da Quebrada articula suavemente os versos, em que vão se elencando argumentos para modificar a perspectiva do destinatário sobre suas atividades sexuais, como, por exemplo “Esses ocó¹⁹ só quer fuder/ Quando não tem ninguém mais vendo / Comigo é diferente/[...] Eles só quer[em] socar com força / Sem carinho e sem cuidado / Comigo vai ser com jeito”. Igualmente os argumentos entoados pelo sujeito cancional corroboram a ideia de Dias (2021) sobre a obra de Linn da Quebrada a partir de sua leitura de “Coytada”, quanto a “abrir espaço para outras práticas subversivas”. Em “Pare, querida” O destinatário é convidado a experimentar outras formas de prazer sexual: “E não tem problema se não endurecer tua vara/ Mana, relaxa, vem, senta aqui na minha cara” (PARE, 2017). Ao descentralizar as práticas sexuais do órgão reprodutor masculino, o que, como entende Preciado (2018), desde a modernidade é considerado o vetor do desejo e da potência sexual, “Pare querida” realiza, também, uma desestabilização do sistema heteronormativo.

Outra canção endereçada ao “Macho [discreto]” é “Enviadescer”, a décima faixa de *Pajubá* e primeiro sucesso midiático de Linn Quebrada, videoclipe que despontou no cenário artista contemporâneo. Na letra do seu primeiro *funk* conhecido do grande público, fica clara a consciência ativista de Linn Quebrada, ao revelar seu projeto filosófico através da estética funkeira agressiva, valendo-se de uma linguagem potencialmente desestruturante. Ao cantar, valendo-se da figurativização, Linn realiza entonações irônicas e vocalizações que potencializam o discurso, convocando, não somente o “macho”, mas também os ouvintes, a “enviadescer”:

Ei, psiu! Você aí, macho discreto
 Chega mais, cola, aqui
 Vamo bater um papo reto
 Que eu não tô interessada
 No seu grande pau ereto
 Eu gosto mesmo é das bichas,
 Das que são afeminadas
 Das que mostram muita pele,
 Rebolam, saem maquiadas
 Eu vou falar mais devagar
 Pra ver se consegue entender
 Se tu quiser ficar comigo, boy,
 Vai ter que enviadescer
 Enviadescer, enviadescer

¹⁹ Do Pajubá: homem (OCÓ, 2006).

Ai, meu deus, o que que é isso
 que essas bicha tão fazendo?
 Pra todo lado que eu olho,
 tão todes enviadescendo
 Mas não tem nada a ver
 com gostar de rola ou não
 Pode vir, cola junto,
 c'as transviadas, sapatão
 Bora enviadescer,
 até arrastar a bunda no chão
 Lh, aí, as bicha ficou maluca
 Além de enviadescer,
 tem que bater a bunda na nuca
 (ENVIADESCER, 2017)

O sujeito cancional, de início, avisa: “não estou interessada/ no seu grande pau ereto/ eu gosto mesmo é das bixa[s] / das que são afeminada[s]”. Destaca-se aqui a questão da normalização no contexto das identidades homossexuais, que coloca os gays brancos não afeminados mais próximos do padrão hegemônico do que das minorias marginais. Esse aspecto corrobora a interseção entre o cancionário de Linn da Quebrada e o viés *queer*, na medida em que, como refletem Rea e Amancio (2018, p. 4) o *queer* não quer “assimilação de mulheres e minorias sexuais ao sistema social”, mas sim “vê, nesses grupos sítios de contestação social e de desconstrução política das normas majoritárias”.

Quanto ao videoclipe, salienta-se o contraste entre as roupas e adereços coloridos e brilhantes, e o cenário suburbano, ainda que colorido pelos grafites dos muros, mas exibindo alguns sinais de precariedade. Linn da Quebrada é a figura central, usa roupa sintética, com grafismos chamativos, adereços e cabelos coloridos e maquiagem bastante marcada. A ação dos sujeitos no cenário consiste em danças e coreografias sensuais, típicas do funk, e, em alguns momentos, trocas de carícias com insinuações eróticas. Abaixo, segue o código QR para o videoclipe:

Figura 11 - Código QR para Enviadescer - Clipe Oficial - Linn da Quebrada



Fonte: ENVIADESCER (2016)

Figura 12: Trecho de Enviadescer - Linn da Quebrada



Fonte: Reprodução/YouTube/Enviadescer (2016)

Vale destacar que, ao executarem coreografias típicas do *funk*, sobretudo durante o canto do refrão “Vamos todes enviadescer”, realiza-se, através do movimento dos corpos, o duplo sentido no neologismo “enviadescer”, que além de “ser” ou “tornar-se” viado, propõe o agachamento (“descer”) característico dessas danças, numa alusão ao ato sexual. Ainda, chamam atenção duas rápidas tomadas de cena em que sujeitos olham-se num fragmento de espelho (imagem abaixo). Uma possível interpretação dessa cena alinha-se ao que pode ser um projeto estético de Linn da Quebrada, o enaltecimento da precariedade, a valorização das subjetividades abjetas. Ainda, pode-se entender a cena do reflexo do rosto no espelho quebrado como uma referência à fragmentação identitária, característica da pós-modernidade.

Figura 13: Trecho de Enviadescer - Linn da Quebrada



Fonte: Reprodução/YouTube/Enviadescer (2016)

Outra canção a abordar especialmente a temática da recusa a figura masculina, é “Tomara” faixa 12 de *Pajubá*, em que o sujeito cancional realiza, inicialmente, uma narrativa que relata suas vivências relacionadas às práticas sexuais, sobretudo as da iniciação à vida sexual:

Aprendi a amar nos cantos
 Rapidinho pela rua
 Nem tirava toda a roupa
 Quase nem ficava nua
 Só conversa fiada
 Conversa pra boy dormir
 Você tá certo, eu 'tava errada
 Não adianta eu insistir
 Com todos seus pensamentos
 Com tantas palavras tortas
 Já caindo de maduro
 Já nasceram todas mortas
 Pois de que me adianta
 A neca ser mati ou odara?
 Se na hora do vamo ver
 Tomara que no rala e rola
 Tenha muito mais que só entra e sai vara
 Tenha muito mais que só entra e sai
 De pernas pro ar
 Tudo de cabeça pra baixo
 Eu troquei os paus pelas mãos
 Aqui o buraco não é pra macho
 Passa, boy, passa boiada
 Já tô mais que acostumada
 É sempre a mesma coisa
 Farinha do mesmo saco
 Num fazem nada com nada
 Chupa aqui, chupa acolá
 São três posições, estão prontos a gozar
 Soubesse eu que era só isso
 Nem tinha pra quê começar
 E diz que tem, me descuidei, me desquitei
 Diga que eu não dou a cara a bater

(Diga que eu não dou) o braço a torcer
 (Diga que eu não dou) o rabo pra tu comer
 Pra tu cuspir depois
 O mundo dá voltas, mas eu dou mais
 O mundo dá voltas, mas eu dou a volta na rima
 Ser viada não é só *close*, batom, glitter e purpurina
 (TOMARA, 2017)

A partir desse mote, alguns aspectos da relação sexual são mencionados de maneira a relativizar os atributos conferidos ao masculino como garantia do bom desempenho sexual, com destaque para versos como “Pois de que me adianta/ a neca²⁰ ser mati²¹ ou odara²²?” em que, valendo-se do pajubá, faz referência ao tamanho e à potência do pênis. Essas reflexões parecem ter levado o sujeito cancional a recusar a virilidade masculina nas relações sexuais, o que é cantado a partir de um recurso poético que joga com ditados populares, para anunciar: “Eu troquei os paus pelas mãos/ Aqui o buraco não é pra macho” (TOMARA, 2017).

Outro aspecto recorrente no cancionário de Linn da Quebrada que compõe esse recorte é a aproximação de elementos religiosos aos subversivos, como ocorre em “Submissa de 7º dia”, segunda faixa do álbum. A crítica à sexualidade heteronormativa é realizada pela linguagem poética que, em alguns casos, agride o destinatário, representado pelo pronome “você”, o sujeito que sofre o incômodo expresso no verso 4. O título remete ao campo semântico da tradição católica ao referir-se ao ritual realizado em memória de um membro da comunidade uma semana após seu falecimento. Esse jogo linguístico é significativo enquanto chave de leitura, pois promove a associação da submissão com a morte. A partir do conteúdo verbal da canção, subentende-se um sujeito cancional que indaga e ataca a ideologia heteronormativa. O arranjo musical, realizado por sons sintetizados, gera uma atmosfera fúnebre. A emissão vocal inicia-se baixa, quase que num sussurro, repetindo “Estou procurando”, como que criando um prólogo ao discurso que será cantado, de forma mais enérgica, a partir do primeiro minuto da faixa, quando uma batida eletrônica fornece a base para o canto falado:

Submissa do 7º dia
 1 Estou procurando...
 2 Estou tentado entender
 3 O que é que tem em mim
 4 Que tanto incomoda você

²⁰ Do pajubá, pênis (NECA, 2006).

²¹ Do pajubá, pequenino (MATI, 2006).

²² Do pajubá, bonito, elegante, vivaz (ODARA, 2006).

5 Se é a sobancelha, o peito
 6 A barba, o quadril sujeito
 7 O joelho ralado, apoiado no azulejo
 8 Que deixa na boca o gosto, o beijo
 9 Saliva, desejo
 10 Seguem passos certos
 11 Escritos em linhas tortas
 12 Dentro de armários suados
 13 No cio de seu desespero
 14 Um olho no peixe, outro no gato
 15 Trancados, arranham portas
 16 Dores, nos maxilares
 17 Cânceres, tumores
 18 Viados que proliferam em locais frescos e arejados
 19 De mendigos à doutores
 20 Cercados por seus pudores
 21 Caninos e mecanismos, afiados
 22 Fazem suas preces, diante de mictórios
 23 Fé! Em pele de vício
 24 Ajoelham, rezam
 25 Genuflexório
 26 Acordam pra cuspir
 27 Plástico e fogos de artifícios
 28 O sexo é sexo
 29 Tem amor e tem orgia
 30 Cadela criada na noite
 31 Submissa do 7º dia
 32 O sexo é sexo
 33 Tem amor e tem orgia
 34 Cadela criada na noite
 35 Submissa do 7º dia
 (SUBMISSA, 2017)

O sujeito cancional cogita as razões desse incômodo que promove, primeiramente levantando a possibilidade de ser motivado por um corpo que não exerce a relação de continuidade presumida pelo alinhamento compulsório entre o sexo biológico, as manifestações de gênero e o desejo/atitudes sexuais (versos 5 ao 9), rompendo com o que Butler (2018, p. 44) entende por “matriz de normas e de gênero coerentes”. A crítica desestabilizadora potencializa-se ao evocar o que De Lauretis identifica como “as dimensões reprimidas e inconscientes do aspecto sexual” os “hábitos ruins” que desordenam as identidades de gênero (DE LAURETIS, 2019).

A menção a elementos da esfera da religiosidade católica, imbricada nos mecanismos repressivos da manutenção da heteronorma, é associada a imagens da sexualidade dissidente não só no título, mas também nos versos 23, 24 e 25, realizando um cruzamento de fronteiras delimitadoras do que, nas palavras de Larissa Pelúcio, são os “lugares perigosos habitados por pessoas desprezíveis” (2014a p. 6), o que consiste numa ação fundamental da proposta *queer*. Essa associação, ademais de estabelecer um tensionamento das normatizações, denuncia seu caráter violento,

ou seja, uma violência sofrida também por sujeitos submetidos aos limites de seus “[...] armários suados” (verso 12).

Na faixa 3 de *Pajubá*, “Bomba pra caralho”, a temática recai sobre uma questão de cunho mais social. A performance vocal caracteriza-se pelo canto típico do rap, realizando uma simulação de fala, dessa vez dirigida explicitamente a uma coletividade, expressa pelo pronome plural, “vocês”, (verso 3), e subentendido nos sujeitos dos verbos ao longo da letra.

Bomba pra caralho

- 1 Baseado em carne viva e fatos reais
 - 2 É o sangue dos meus que escorre pelas marginais
 - 3 E vocês fazem tão pouco, mas falam demais
 - 4 Fazem filhos iguais, assim como seus pais
 - 5 Tão normais e banais, em processos mentais
 - 6 Sem sistema digestivo lutam para manter vivo
 - 7 Morto, vivo, morto, vivo, morto, morto, morto, viva!
 - 8 Bomba pra caralho, bala de borracha, censura, fratura exposta
 - 9 Fatura da viatura, que não atura pobre, preta, revoltada
 - 10 Sem vergonha, sem justiça, tem medo de nós
 - 11 Não suporta a ameaça dessa raça
 - 12 Que pra sua desgraça a gente acende, (a)ponta, mata a cobra, arranca o pau
 - 13 Tem fogo no rabo, passa, faz fumaça, faça chuca ou faça Sol
 - 14 É uó, (u) ócio do comício em ofício que policial
 - 15 O comércio de lucros e loucos que aos poucos
 - 16 Arrancam o couro dos outros mais pretos que louros, os mouros
 - 17 Morenos, mulatos, pardos de papel passado presente futuro
 - 18 Mais que perfeito, em cima do muro, embaixo de murro
 - 19 No morro, na marra quem morre sou eu? Ou sou eu quem mata?
 - 20 Quem mata, quem multa, quem mata sou eu? Ou sou eu quem mata?
 - 21 Quem mata, quem multa, quem mata sou eu? Ou sou eu quem mata?
- (BOMBA, 2017)

Trata-se de uma crítica ao sistema heteronormativo compulsório, incluindo-se aí as questões interseccionais, associadas a questões de raça e classe social imbricadas aos meios violentos com que a ideologia hegemônica faz sua manutenção, representada nos versos 3, 4, 5 e 6. No verso 7 os sistemas em choque, o heteronormativo e o que a ele se opõe, são comparados a um organismo vivo, representado também sonoramente pelo canto ritmado, que gera a ideia de uma constatação de sinais vitais. Há um jogo subjacente, uma tensão entre os que lutam pela manutenção desse sistema e os que, com suas próprias armas, lutam para derrubar suas estruturas. De um lado os que “Fazem filhos iguais, assim como seus pais/ Tão normais e banais, em processos mentais”, representados também pela “[...] viatura, que não atura pobre, preta, revoltada/ Sem vergonha, sem justiça”; de outro, a “raça” que “ameaça”, “Que [...] acende, (a)ponta, mata a cobra, arranca o pau/ Tem

fogo no rabo, passa, faz fumaça, faça chuca²³ ou faça sol”. Destaca-se, das construções linguísticas que fazem referência ao universo *queer*, elementos de uma agressividade atrelada ao campo semântico da sexualidade, como “mata a cobra/ arranca o pau”, mais uma vez realizando uma crítica metafórica ao falocentrismo.

Nos versos finais, a tensão atinge um grau ainda mais intenso, já que o sujeito cancional depara-se com a situação limite: “[...] quem morre sou eu/ ou sou eu quem mata?”. Finalmente, parece assumir sua condição de quem fatura, ou, numa imagem mais extrema, destrói os limites do sistema heteronormativo. “Bomba pra caralho”, como já anunciado no título, realiza, pela linguagem, a destruição de um sistema violento e opressor.

A normatização das sexualidades e práticas sexuais, intimamente imbricadas às construções das identidades de gênero, são parte fundamental dos instrumentos de controle operados pelos sistemas opressivos de poder, conforme já analisaram estudiosos como Foucault (1988), Butler (2018) e Preciado (2014; 2018). Nesse sistema, os limites são, em boa parte, determinados por normas religiosas e biológicas embasadas na reprodução humana. Dessa forma, alguns órgãos são autorizados ao ato e ao prazer sexual, outros não, como é o caso do ânus. A canção “Dedo nuqué”, gera surpresa ao ouvinte, primeiramente pela forma com que o canto inicia, de forma suave, clara e doce, acompanhado por um instrumental eletrônico de sonoridades variadas, parecendo instrumentos de percussão, e numa melodia que sugere um canto tribal, talvez ritualístico, o que estabelece um contraste com a letra, por remeter ao órgão do excremento, usado popularmente como palavra de ofensa. Os primeiros versos são entoados recitativamente e, no que parece uma intenção de admiração, indagam: “Que cu, que cu é esse? / Quem quer cair dentro dele?”, e enaltecem seu espaço e aconchego, constituindo uma metáfora que associa o órgão a um território mais amplo:

Que cu é esse?
 Quem quer cair dentro dele?
 Primeiro põe um pé, põe o outro
 Depois cai dentro
 Mas que cu aconchegante
 Parece um acampamento
 Primeiro põe um pé, o outro
 Depois cai dentro
 Mas aqui tem tanto espaço
 Tá mais pra um apartamento

²³ Instrumento utilizado para a limpeza do reto (CHUCA, 2006).

Hoje eu vou trair gostoso
 E eu vou junto, hein?
 Pepita, vem com tudo, vem!

Dedo no cu é tão bom
 Dedo no cu é tão gostoso
 Dedo no cu é tão bom!
 Dedo no cu é tão gostoso!

Eu vou bater uma curirica
 E vou lamber o meu próprio gozo
 Dedo no cu é tão bom, é tão gostoso!
 Dedo no cu é tão bom, é tão gostoso

Eu comecei só com um dedinho
 Agora eu tô com o braço todo
 Dedo no cu é tão bom é tão gostoso
 Dedo no cu é tão bom
 Mas com a língua é mais gostoso
 Dedo no cu é tão bom ai, é tão gostoso

Fala aí Pepita, não é, não?
 Comigo não tem tempo ruim
 Devagar e com carinho
 Sempre cabe mais um e mais um
 Mais um e mais um e mais um
 Mais um e mais um e mais um
 Vai, mais um, só mais um
 Mais um, vai, mais um agora eu cansei o dedo
 Só vou mexer o bumbum bumbum, bumbum, bumbum
 (Não se assuste, é só mexer o bumbum)
 [...]
 (DEDO, 2017)

A emissão vocal modifica-se ligeiramente, tendendo a um ritmo de fala mais acelerada, ao cantar os versos que remetem à instrução de como desfrutar do órgão: “Primeiro põe um pé, põe outro / Depois cai dentro”. A performance é realizada por Linn da Quebrada e Mulher Pepita, de modo que, ao longo da canção, num jogo dialógico, as duas vozes tecem elogios afirmativos ao prazer do cu, cantando repetidamente os versos “Dedo no cu é bom” com deslocamento da tonicidade silábica para o “no”, em que se ouve “Dedo nucu” de maneira que o vocábulo “cu” não fique explícito.

Ao final, o último verso é entoado fora do esquema rítmico/melódico, conferindo destaque ao conteúdo verbal: “Dedo no cu do mundo”. Fica clara, assim, a associação territorial proposta, uma vez que o “cu”, assim como o Sul Global, ou os territórios não europeizados, caracterizados pelo subdesenvolvimento econômico, pela mestiçagem, pela pluriculturalidade, acabou relegado à depreciação, à abjeção. Aqui convém evocar Larissa Pelúcio (2014a) que, ao apropriar-se da perspectiva *queer* a partir do

ponto de vista brasileiro, adota “cu” como palavra de impacto, considerando, também, que saberes do “cu do mundo” resistem às imposições do colonialismo.

Linn da Quebrada, mais do que resistir, propõe aberturas para existências múltiplas em suas canções, revelando um projeto estético/político, ou, nas palavras Colling (2019), artista, alinhado à perspectiva *queer*, valendo-se da performance, sobretudo no que tange à linguagem verbal, utilizando-a como arma afiada, manipulada por uma “terrorista de gênero” (TERRORISMO, 2017), como se autointitula a artista. Na canção “Pirigoza” são evidentes as proposições *queer*, veiculadas de forma poética. O título une as palavras “perigosa” e “goza”, aludindo ao poder desestabilizador do qual está imbuído o gozo sexual. O sujeito cancional, através de um canto que oscila entre a passionalização, no início, ao realizar uma introdução, e a figurativização, ao longo da canção, constrói uma argumentação acerca da fragilidade do sistema cisheteronormativo:

Muito Caliente
 Sou perigosa
 Eu que vou gozar
 Muito perigosa
 Eu quero saber quem é que foi o grande otário
 Que saiu aí falando que o mundo é binário, hein
 Se metade me quer
 E a outra também
 Dizem que não sou homem
 Nem tampouco mulher
 Então olha só, doutor
 Saca só que genial
 Sabe a minha identidade?
 Nada a ver com xota e pau
 Bem que eu te avisei!
 Vou mandar a real
 Sabe a minha identidade?
 Nada a ver com genital
 Então, mana
 Abre o olho
 Que isso é uma arapuca
 Só porque tu é mulher, esperta e livre
 Tu é puta?
 Se metade te quer
 E a outra também
 Não precisa mais ser homem nem mulher
 Então eu tô bem
 [...]
 Um cara assim, escroto e podre
 Eu explodo e afundo
 Me diz se tu tem a ver
 Se eu quero dar pra Deus e o mundo
 Tu só tá se achando macho
 Porque tá com a pica dura
 Diz que eu tô fazendo manha

Que eu sou cheia de frescura
 Vou mandar uma dica quente
 Cabulosa, atraente
 Quando o boy abaixa as calça
 Tu arranca a pica no dente
 (PIRIGOZA, 2017)

A introdução da canção lembra um ritmo latino, caribenho. Antes de iniciar o canto propriamente dito, a voz anuncia: “Muito caliente”, numa referência ao desejo sexual, e adverte: “Sou perigosa, eu que vou gozar”. A música sofre uma mudança no ritmo, passando a executar um rap, em que o canto igualmente se acelera, e o sujeito cancionista lança questionamentos ao destinatário. Destaca-se, nessa canção, a evidência da performatividade de gênero (BUTLER, 2018), esclarecendo que a construção da identidade feminina e masculina não está atrelada a um dado biológico e que, por isso, pode cindir a linha imaginária que estabelece a relação estável entre aparelho reprodutor, comportamentos sociais e práticas sexuais.

O sujeito cancional de “Pirigoza” não atende ao padrão binário e, além disso, questiona, no intuito de subverter, outras barreiras impostas pelo sistema heteronormativo, que tem na figura do homem o vetor do poder e do controle. Por isso, denuncia o subjugamento das mulheres, sobretudo das imbuídas de atributos considerados perigosos para a manutenção da estrutura hegemônica: “Abre o olho / Que isso é uma arapuça / Só porque tu é mulher, esperta e livre: Tu é puta?”. Os últimos versos sugerem, simbolicamente a destruição da supremacia masculina, por meio de uma imagem violentamente subversiva: “Vou mandar uma dica quente / Cabulosa, atraente / Quando o boy abaixa as calça / Tu arranca a pica no dente” (PIRIGOZA, 2017), em que o sentido da palavra “perigosa” ganha máxima intensidade.

Na décima terceira faixa do álbum, “Serei A”, cantada por Linn da Quebrada e Liniker, o trabalho poético consiste no jogo com palavras que confere, através da escrita, um duplo sentido para o título da canção. A audição, sem a leitura prévia do título, remete ao ser mítico “sereia”, ave com cabeça de mulher, que na *Odisseia*, de Homero, encantava os navegantes, levando-os à morte, no intento de alimentarem-se de sua carne. No entanto, o título, quando lido, sugere o trânsito do próprio sujeito cancional, um devir, que pode ser interpretado como a transição para o feminino, representado pelo artigo “A”. Dessa forma, o canto *sobre a sereia*, a partir desse

processo de identificação do sujeito cancional com o ser a quem remete o discurso, pode ser considerado, também, o canto *da sereia*:

Sereia do asfalto
 Rainha do luar
 Entrega o seu corpo
 Somente a quem possa carregar
 Sereia do asfalto
 Rainha do luar
 Entrega o seu corpo
 Somente a quem possa carregar
 Sereia do asfalto
 Rainha do luar
 Entrega o seu corpo
 Somente a quem possa carregar
 Sereia do asfalto
 Rainha do luar
 Entrega o seu corpo
 Somente a quem possa carregar
 E, onde há mar, transbordar
 Em água salgada lavar
 E me levar
 Livre, me love, me luta
 Mas não se esqueça
 Levante a cabeça
 Aconteça o que aconteça
 Continue a navegar
 Mas não se esqueça
 Levante a cabeça
 Aconteça o que aconteça
 O que aconteça, aconteça
 Continue a navegar
 Continue a travecar
 Continue a atravessar
 (SEREI A, 2017)

A música desenvolve-se num ritmo lento, tendendo ao afoxé, enquanto o canto realiza-se a partir de uma emissão melódica ondulante, gerando um *mood* leve e praiano, iluminado, que contrasta com a tonalidade escura da letra, pois trata-se de uma “sereia do asfalto/ Rainha do luar”. A partir desses elementos, pode-se interpretar canção como uma ode à prostituta, pois exalta sua figura e, ao mesmo tempo, encoraja-a à resistência: “Entrega o seu corpo/ somente a quem possa carregar”, e mais adiante: “Levante a cabeça/ Aconteça o que aconteça/ Continue a navegar”.

A associação da simbologia da sereia com a mulher que trafega, à noite, pelo asfalto, e “entrega seu corpo”, é significativa, ainda, no que consiste à resistência e ao combate à heteronormatividade patriarcal, pois como bem sintetiza a análise de Tayná Costa (2018, p. 6), na épica, “o canto das sereias é a artimanha que causa o naufrágio, o esquecimento e a morte”. Com os atravessamentos de outras mitologias,

como a nórdica, posteriormente houve uma “crescente feminização das sereias, bem como uma acentuada erotização do mito, mas que não extinguiu suas características arrebatadoras” (COSTA, 2018, p. 6). Dessa forma o sujeito de “Serei A” representa, pela própria condição feminina, uma ameaça o masculino.

Ainda, cabe ressaltar a ideia de deslocamento contida nos versos “Continue a navegar/ Continue a atravessar”; primeiramente o deslocamento na água, movimento permeado pelo líquido, pelo ambiente fluido, elemento intrínseco às subjetividades não restritas às normatizações de gênero e sexualidade; depois o atravessamento, o movimento de cruzar fronteiras, elemento inerente às subjetividades *queer*, pois como reflete Louro (2018), são sujeitos a quem interessa justamente o trânsito entre as fronteiras, que não estão no centro nem almejam essa posição. Finalmente, o atravessamento de identidades é realizado na subversão da própria palavra, num neologismo que sobrepõe o verbo ao ser travesti: “Continue a travecar” (SEREI A, 2017).

A última faixa de *Pajubá*, “A lenda”, de início, chama atenção pelo estilo musical destoante do álbum num todo, pois remete a uma bossa nova, não só pela sonoridade musical do início, mas pela referência a “Wave”, clássico de Tom Jobim e Milton Mendonça, explícita no primeiro verso, aspecto que demonstra a multiplicidade de influências da compositora. Ainda, o intertexto musical afirma a versatilidade, ou até mesmo a contraditoriedade de suas performances, se considerarmos que, no início da carreira, Linn da Quebrada designava-se como MC, sigla que caracteriza os funkeiros brasileiros. A canção é uma narrativa autobiográfica, pautada em fatos de sua vivência (MOREIRA, 2018). É importante notar que, no verso 16, o sujeito da canção identifica-se com a personagem da narrativa, e passa a usar o pronome “eu” em vez de “ela”, dos primeiros versos, o que reforça o caráter autobiográfico da canção. Ao longo da letra, são mencionados fatos como a configuração familiar da autora, o abandono pelo pai (verso 17) e o episódio em que fora afastada da igreja (verso 21).

A lenda

- 1 Vou te contar a lenda da bicha esquisita
- 2 Não sei se você acredita,
- 3 Ela não é feia nem bonita
- 4 Ela sempre desejou ter uma vida tão promissora
- 5 Desobedeceu seu pai, sua mãe, o Estado, a professora
- 6 Ela jogou tudo pro alto, deu a cara pra bater
- 7 Pois pra ser livre e feliz tem que ralar o cu, se foder

8 De boba ela só tem a cara e o jeito de andar
 9 Mas sabe que pra ter sucesso não basta apenas estudar
 10 Estudar, estudar, estudar sem parar
 11 Tão esperta essa bichona, não basta apenas estudar
 12 Fraca de fisionomia, muito mais que abusada
 13 Essa bicha é molotov, o bonde das rejeitada[s]
 14 Eu tô bonita? - Tá engraçada
 15 Eu não tô bonita? - Tá engraçada
 16 Me arrumei tanto pra ser aplaudida mas até agora só deram risada
 17 Abandonada pelo pai, por sua tia foi criada
 18 Enquanto a mãe era empregada, alagoana arretada
 19 Faz das tripas o coração, lava roupa, louça e o chão
 20 Passa o dia cozinhando pra dondoca e patrão
 21 Eu fui expulsa da igreja - Ela foi desassociada
 22 Porque "uma podre maçã deixa as outras contaminada[s]"
 23 Eu tinha tudo pra dar certo e dei até o cu fazer bico
 24 Hoje, meu corpo, minhas regras, meus roteiros, minhas pregas
 25 Sou eu mesmo quem fabrico
 26 Eu tô bonita? - Tá engraçada
 27 Eu não tô bonita? - Tá engraçada
 28 Me arrumei tanto pra ser aplaudida, mas até agora só deram risada
 (A LENDA, 2017)

O sujeito cancional caracteriza a personagem da canção narrativa como “bicha esquisita” (verso 1), “nem feia, nem bonita” (verso 3), “fraca de fisionomia” (verso 12), “o bonde das rejeitada[s]” (verso 13) e “maçã podre” (verso 22), todos atributos com uma conotação negativa; outros atributos, no entanto, são ambíguos, como “muito mais que abusada” (verso 12), em que “abusada” pode significar tanto adjetivo quanto verbo no infinitivo, remetendo ao mesmo a um caráter irônico e levantando a possibilidade do sofrimento de abusos, e “molotov” (verso 13), em que a menção à arma química pode ser entendida pelo viés da negatividade ou pelo valor explosivo e destruturante do artefato. As atribuições negativas geram uma expectativa de fracasso, que parece contestada, num primeiro momento, pela afirmação “eu tinha tudo pra dar certo” (verso 26), projeção que parece confirmar-se: “e dei até o cu fazer bico”. O verbo dar, nas duas formas, no entanto, gera ambiguidade e possibilita uma associação com o ato sexual.

Ainda, são significativas as referências ao sexo anal como um elemento de contestação, como ocorre também em “ralar o cu”, no verso 7, que, no sentido metafórico, refere-se a vivências de situações muito difíceis. A subversão contestatória do que Preciado descreve como uma “tecnologia de dominação heterossocial” (2014, p. 25), uma vez que o sistema heterossexual “opera por divisão e fragmentação do corpo”, autorizando determinados órgãos à prática sexual. O ânus representa o rompimento com esse pacto tácito, revela, nas palavras de Preciado,

uma “falha na escritura” do texto socialmente construído que é o corpo (PRECIADO, 2014, p. 25).

“A lenda”, assim, é a história de uma subjetividade desalinhada, que certamente resultaria em fracasso. Entretanto, elementos de contestação e subversão, como a desobediência (verso 5), em que há uma transgressão dos mecanismos reguladores da heteronormatividade, resultam na liberdade (verso 6), elemento reforçado nos versos 24 e 25: “Hoje meu corpo, minhas regras, meus roteiros, minhas pregas / sou eu mesmo quem fabrico”. Ainda, pela sonoridade do canto, percebe-se um *mood* irônico e bem-humorado, revelando leveza e uma sensação de conforto com as próprias contradições. Ainda, como um “caco” na letra, o sujeito cancional revela autoconfiança, ao brincar com os versos “Tô bonita? - Tá engraçada”, em que se ouve, ao fundo, uma conversa entre gargalhadas: “Confessa, vai, só você não admite, vou sair num monte de revista aí... o Brasil me ama! Muito mais que bonita, admite, tô maravilhosa”.

O cancionero de Linn da Quebrada aqui focado pauta-se basicamente, a partir de elementos verbais, na recusa à submissão heteronormativa, bem como ao androcentrismo da sociedade patriarcal, um tema recorrente em *Pajubá*. Sobretudo por meio de uma linguagem contestadora, que se vale também de recursos poéticos, a ideologia hegemônica é desestabilizada. As performances realizadas em *Pajubá* desconstroem o ouvinte e promovem novas formas de ver as subjetividades abjetas, imbuídas de potência, de beleza e de poder de transformação social.

5.4 Majur: potência do corpo dançante

A canção, como produto cultural híbrido e dinâmico, quando abordada como objeto de leitura, requer que sejam contemplados seus diversos elementos constitutivos da forma mais ampla possível. Todos os componentes da performance explorados pelo cancionista, seja ela ao vivo ou um registro midiaticado, associam-se na construção de significados pelo ouvinte. O corpo, assim, consiste num desses elementos, como que um instrumento que não apenas executa, mas sim, constitui propriamente a obra. A descrição de Majur feita por Caetano Veloso em entrevista ao jornal *O Globo*, em março de 2019, torna evidente este aspecto, uma vez que o corpo é o elemento a sobressair-se: “Um preto de 1,93m, incrivelmente elegante e agindo como modelo/estrela ou *R&B-diva*. Quando cantou, a voz causou estupefação”, numa

comparação entre Majur e artistas consagradas, como Beyoncé, por exemplo, vinculada ao *rhythm and blues*, estilo musical afro-americano desenvolvido a partir do *blues*.

O nome Majur é uma composição realizada a partir dos nomes de batismo da artista, Marilton Conceição Junior, nascida em 1995 num bairro periférico de Salvador, na Bahia. A experiência de Majur no mundo da música vem desde a infância, quando era coralista da Orquestra Sinfônica da Juventude de Salvador e estudante de violino. A carreira profissional, contudo, teve início em 2016, paralelamente ao ingresso no curso de Design Visual com Ênfase em Meios Digitais, na Universidade de Salvador, quando formou uma banda de *covers*, como revela, inspirada em Liniker (PAYNO, 2019), para realizar apresentações em diversas casas noturnas da capital baiana.

A carreira adquiriu outra dimensão em 2019, quando, por intermédio do produtor Jaguar Andrade, foi apresentada a Liniker, de quem se declarava fã, e convidada pela cancionista a fazer uma participação em seu show em Salvador, fato que lhe conferiu notoriedade e, de certa forma, alavancou sua popularidade, projetando-a no *mainstream* nacional, processo que se intensificou ao ser apadrinhada por Caetano Veloso e receber convites de outros e outras artistas para apresentações públicas em conjunto ou produções musicais e audiovisuais de destaque, como é o caso de *AmarElo*, *single* do *rapper* Emicida (AMARELO, 2019), em que fez parceria com o *rapper* e com Pablo Vittar.

A ascensão de Majur aos circuitos centrais da indústria fonográfica, se comparada às trajetórias de Liniker e Linn de Quebrada, ocorreu de forma mais abreviada, visto que o contato com artistas canônicos e produtores renomados resultou na sua rápida aderência às mídias oficiais e apreciação da crítica especializada. No entanto, a circulação no âmbito das novas tecnologias digitais, igualmente, consiste numa característica fundamental na constituição de seus projetos artísticos. Em entrevista concedida à revista *Vogue*, Majur reflete “Meu público vem da internet. [...] Isso é bom para a gente entender esse novo mundo, o mundo digital em que a gente não depende de uma gravadora ou do lançamento de um disco. É muito mais aberto e livre” (PAYNO, 2019). Esse enunciado confirma o vínculo entre a proliferação de artistas dissonantes do padrão heteronormativo e o alargamento das possibilidades pelo advento das novas tecnologias, o que é comum a diversos cancionistas associados ao movimento *queer*.

Para uma abordagem do cancionero de Majur, selecionamos *Ojunifé*, álbum gravado em 2021. A cargo de registro e contextualização, elaboramos um quadro informativo acerca de sua obra (Anexo 3). Dez canções compostas por Majur constituem o álbum, que conta com as participações de Luedji Luna (faixa 3) e Liniker (faixa 6). Foi produzido conjuntamente por Ubuntu Produções e Dadi Carvalho, com direção musical da própria Majur. Quando do lançamento do álbum, a cancionista declarou em entrevista:

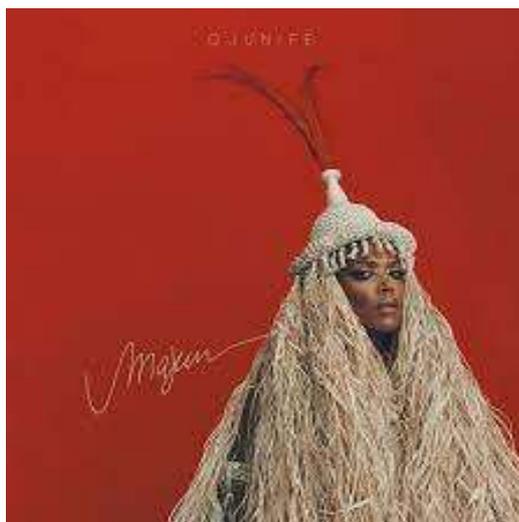
“Ojunifé” sou eu, a Majur do futuro, estabelecendo uma carta aberta sobre a Majur do passado-presente. Trata-se do meu nome de axé, uma parte essencial de um processo de renascimento. Portanto, o disco fala sobre mim. Tive que me amar muito para poder escrever sobre essas vivências, para existir e para ter coragem também. E acabou que tudo se juntou e deu certo. Tinha que intitular o projeto com esse nome porque é o que mais simboliza esse renascimento, o meu nome verdadeiro de axé, “Ojunifé”. (SOUZA, 2021)

As canções de *Ojunifé* podem ser relacionadas, basicamente, em torno de três eixos fundamentais: a religião africana, o enaltecimento de subjetividades anti normativas e o amor romântico/erótico. As referências à mitologia, à religião e à cultura africanas são evidentes através do conteúdo verbal, da visualidade e da música, caracterizada pelo estilo *afropop* que, como esclarece a própria Majur, “tem toques alternativos, claves de matrizes africana e indígena em harmonia com o beat do pop, do soul e do R&B” (COSTA, 2021). Inicialmente, destacamos esses elementos que podem ser entendidos como constituintes de uma estética decolonial, já que trazem à paisagem sonora contemporânea elementos de uma ancestralidade que foi, por um longo período, rechaçada como existência não legítima.

O título, *Ojunifé*, como explicitou Majur na entrevista supracitada, é o seu “nome de axé”, provavelmente recebido em ritual religioso, que significa, segundo a artista, “olhos do amor” (COSTA, 2021). Numa tradução mais literal, encontrada no Dicionário yoruba-português (D’OBALUAYÊ, 2015), encontram-se os vocábulos “oju” correspondente a “rosto”, ou “ojú”, com acento gráfico, correspondente a “olhos” ou “face”, e o vocábulo “ifé”, correspondente a “amor”, o que confirma a tradução.

Na capa do álbum, além do título da obra há o nome da artista e uma imagem do busto de Majur, num fundo vermelho, usando o que parece ser a estilização de um adereço tradicionalmente utilizado em rituais religiosos africanos para representar Xapanã, orixá associado a doenças contagiosas e também à cura (PRANDI, 2000), em que apenas seu rosto, elegantemente maquiado, fica à mostra.

Figura 14: Capa do álbum *Ojunifé* de Majur



Fonte: Divulgação

A primeira canção intitula-se “Agô”, expressão popularizada em âmbito religioso como forma de um pedido de licença às divindades, os orixás. No Dicionário yoruba-português (D’OBALUAYÊ, 2015), encontram-se, como tradução de “Àgó”, a palavra “licença” e a expressão “dá-me licença”. A canção é relativamente curta, com duração de dois minutos e três segundos, o que a torna praticamente uma vinheta e remete também, a uma característica das melodias africanas, que “estruturam-se em unidades breves, sobre as quais intérpretes improvisam” (GROVE, 1994, p. 9). Inicia-se com sons sintetizados em volume e intensidade baixos, que geram uma atmosfera de suspense e sugerem sons esparsos de uma floresta. Esse *mood* é abruptamente interrompido por acordes de um arranjo de metais e a voz de Majur que, com sonoridade instrumental e da vocalização realizam uma escala ascendente, gerando uma tensão potencializada pelo batuque ritmado da percussão.

Agô

- 1 **Agô, Agô**
- 2 Agô Lonan
- 3 Agô, Agô, Agô, Agô
- 4 Agô Lonan
- 5 Sou filha de Xangô
- 6 Axé baba-ô
- 7 No sangue o guerreiro
- 8 Do Gantois
- 9 Lati kori Agbara
- 10 Dos Orixás
- 11 Presente de Deus, anunciou
- 12 Majur chegou

(AGÔ, 2021)

Essa sonoridade cria uma situação de atenção para a voz de Majur, que chega pedindo passagem às divindades: “Agô, agô / Agô Lonan”, numa citação da saudação tradicional de rituais africanos²⁴, e apresenta-se como “[...] filha de Xangô”²⁵, orixá que, segundo a lenda, fora rei de Oió, o mais poderoso império iorubá e, depois da morte, transformado em divindade (PRANDI *et al*, 2019). Ser “filho” ou “filha”, de um orixá, segundo a mitologia iorubá, significa que a concepção do ser, antes da encarnação, foi realizada por uma energia divina atraída pelos orixás, cujas qualidades, reveladas nos mitos, passam a integrar o ser depois da encarnação. (PRANDI, 2001)

Ao longo da canção, outras expressões típicas de tradições religiosas africanas são empregadas, como nos versos 6²⁶ e 9²⁷, e também há referência a um dos mais antigos e tradicionais terreiros do Candomblé, o *Ilé Iyá Omi Àse Iyamasé*, de Salvador, fundado em 1849, pela africana Maria Júlia da Conceição Nazareth. Conforme informações disponíveis na página do terreiro “talvez seja o único no Brasil que preserva em sua direção uma descendente direta das africanas fundadoras do primeiro Candomblé de origem iorubana, seguindo a tradição matriarcal” (ILÉ IYÁ OMI ÀSE IYAMASÉ, 2023).

A voz de Majur é incisiva, pouco melódica, muito próxima da fala, gerando sensação de aspereza ao utilizar mais a garganta na emissão, o que produz, em alguns momentos, uma expressão que tende à agressividade, constituída também pela potência na emissão de notas graves e médias. “Agô”, assim, constitui-se num canto-anúnciação, uma vez que o sujeito cancionista, ao mesmo tempo em que pede passagem aos orixás, revela a identidade “Majur”, ao cantar o último verso: “Majur chegou”. Essa leitura interpretativa é reiterada na performance realizada no videoclipe “Agô (*Ojunifé* ao vivo)”, publicado em agosto de 2021 na página oficial da artista no *YouTube*. Segue código QR para o vídeo:

²⁴ Conforme encontrado em matéria no Diário de Pernambuco: “Entre as saudações, cantam *Agô, Agô lonan*, que quer dizer “licença, licença Exu”. Em seguida, são saudados os outros orixás do panteão e também os antepassados, conhecidos como eguns (CALADO, 2019).

O Dicionário yorubá - português (BENISTE, 2021), no entanto, registra o verbete “Àgo Lóna” como equivalente a “com licença”, em português.

²⁵ Segundo a mitologia, Xangô teria sido o quarto rei da cidade de Oió, que foi o mais poderoso dos impérios iorubás. Depois de sua morte, Xangô foi divinizado, como era comum acontecer com os grandes reis e heróis daquele tempo e lugar, e seu culto passou a ser o mais importante da sua cidade, a ponto de o rei de Oió, a partir daí, ser o seu primeiro sacerdote. (PRANDI *et al*, 2019)

²⁶ Axé - assim seja, Amém e/ou força espiritual; Bàbá - pai. (D’OBALUAYÊ, 2015)

²⁷ Làtí - para, a fim de, desde; Kórè: recolher, colher; agbára - força, poder. (D’OBALUAYÊ, 2015)

Figura 15: Código QR para Agô - Majur



Fonte: AGÔ (2021)

A cena apresenta a execução da canção em um palco que se parece com uma grande caixa, com paredes em tonalidades de vermelho e terrosas, sugerindo o espaço de um terreiro. Ao fundo estão dispostos instrumentos de percussão, reforçando a imagem do terreiro, visto que os rituais religiosos são, em geral, acompanhados de um batuque. Na primeira tomada, vê-se somente um corpo coberto pelo adereço feito de palha, associado ao orixá Xapanã.

Ao iniciar o canto, Majur projeta-se para a câmera e mostra o rosto e corpo, como que revelando uma identidade, conforme se vê na imagem abaixo:

Figura 16: Trecho do clipe de Agô - Majur



Fonte: Reprodução/YouTube/Agô (2021)

A referência à mitologia iorubá é explícita também em "Ogunté", terceira faixa do álbum, cujo significado evoca uma das "qualidades", ou seja, uma outra tipificação, do orixá Iemanjá, de personalidade jovem e guerreira (PRANDI, 2019). Iemanjá compõe

o panteão iorubeno da criação e os mitos a identificam como “dona” do reino das águas salgadas.

A canção inicia com vocalizações em tonalidade ascendente, acompanhadas de um arranjo executado por instrumentos de percussão. A percussão é intensificada e, gradativamente, as cordas passam a executar uma melodia de base, em que o canto será repetido de forma circular, o que remete a um “ponto”, ou seja, espécies de canto de louvação aos orixás, realizados em momentos diversos dos rituais religiosos (SANTOS, 2014).

Ogunté

1 Diz a quem manda que é difícil
 2 lemanjá mandou dizer
 3 Que se atravessa algum feitiço
 4 Sua espada é mão de fé
 5 E se tuas asas o mal cortaste
 6 Seu ventre há de segurar
 7 Nas águas vem desde o início
 8 Nunca vai te abandonar
 9 Ae labara, ae lemanjá
 (OGUNTÉ, 2021)

A canção é centrada na figura de lemanjá e, de certa forma, o sujeito cancionista evoca sua força divina colocando-se como porta-voz do orixá, anunciando a algum possível infortúnio vindouro que lemanjá salvaguardará.

Essas duas canções de *Ojunifé* contemplam a tradição religiosa africana através de uma estética musical pop contemporânea. Ainda, convém salientar que constituem parte de um repertório não limitado à esfera desse universo, no álbum. Elementos da tradição ancestral dos orixás parecem coabitar confortavelmente com os arranjos eletrônicos, com as abordagens temáticas do amor romântico e as de cunho existencial. O título e a identidade visual da obra, no entanto, reforçam as referências à simbologia mítica iorubá, de forma que *Ojunifé* parece atualizar a presença africana, revelando uma estética afinada com o pensamento decolonial.

Conforme o pensamento feminista decolonial, as categorias do gênero, classe e raça alicerçam, historicamente, o sistema de poder moderno capitalista (LUGONES, 2020; GONZALES, 2020). A perspectiva *queer* conecta-se e, ao mesmo tempo, amplia essa discussão na medida que coloca em pauta a interseccionalidade e considera outras subjetividades como, por exemplo, as mulheres negras transsexuais, como é o caso de Majur. As performances em “Agô” e “Ogunté” revogam elementos

culturais historicamente marginalizados, marcando, no sistema cancional brasileiro contemporâneo, a resistência à estética colonial.

A resistência de subjetividades diversas é um tema recorrente em *Ojunifé* também através de um discurso que evoca a liberdade existencial e nega a condição subalterna historicamente relegada aos sujeitos *queer* que, nesse contexto, são representados pela interseccionalidade imbricada nas performances de Majur. A segunda faixa do álbum, “Flua”, aborda essa temática através de uma crítica às estruturas sociais que criam e se valem das identidades subalternas e, ao mesmo tempo, convoca o destinatário ouvinte a uma existência livre. No título, o uso do modo imperativo do verbo indica essa convocação, que será reforçada no verso 9.

Inicialmente, o sujeito cancional denuncia as imposições advindas do sistema heteronormativo, que buscam limitar sua existência no que diz respeito a comportamentos vinculados também a sua condição social e aos comportamentos dela esperados (verso 2). O primeiro verso faz referência ao ofício de lustrar sapatos, realizado nas ruas das grandes cidades, historicamente associado à ociosidade dos negros que viviam em redutos pós abolicionistas quando do processo de urbanização (CALDAS, 1995). Os versos seguintes aludem elementos do processo normatizador, ressaltando algumas imposições observadas pelo sujeito cancional que apontam para a constituição de uma ideologia binária, explícita pelas noções de “certo” / “errado”, “sim” / “não” , no verso 7. A partir do verso 8, o sujeito cancional anuncia sua contrariedade a essas imposições e, em seguida, convoca o destinatário ouvinte, que representa também o sujeito normatizador (evidenciado nos pronomes pessoais dos versos 10 e 18) a uma existência livre:

Flua

- 1 Há quem diga que eu nasci pra engraxar sapato
- 2 Fazer baixaria e descer do salto
- 3 Já disseram também que o mundo é normal
- 4 Vivemos a utopia de um mundo irreal
- 5 Quadros, formatos, cortes, cor
- 6 Retratos falados, perfil, amador
- 7 Certo, errado, sim, não
- 8 Não foi pra isso que escrevi esta canção
- 9 Se deixa ser, se deixa
- 10 Suas normas me veem
- 11 Mas não me pegam, não, meu bem, nem vem
- 12 Se deixa viver, passarinho voa além
- 13 Diversidade não tem refém
- 14 Eu posso ser quem eu quiser ser
- 15 Tira o bule, faz carão
- 16 Encosta sério, se conserta, entra no padrão
- 17 Encontra o close e preste atenção

18 Meu bem, suas regras não definem, não
(FLUA, 2021)

A música inicia com um ritmo e batida leves, sons de percussão suaves, arranjos de forma a gerar ideia de movimento. Até o verso 8, o canto realiza-se de uma forma quase prosódica, valendo do recurso da figurativização, gerando uma sensação de conversa entre o sujeito cancional e o destinatário ouvinte. Nos versos 8 e 9, no entanto, o canto é estendido um pouco mais na linha melódica, recurso que busca trazer o ouvinte ao estado emocional desse sujeito. Os versos seguintes alteram um anúncio de insubordinação à normatividade por parte do sujeito cancional, com a convocação feita ao destinatário ouvinte. Ao final, o canto é taxativo: “[...] suas regras não definem, não”. A maneira assertiva e leve com que a emissão vocal é realizada, bem como a fluidez sonora depreendida do arranjo instrumental, indicam a postura decidida do sujeito cancional. A exaltação à liberdade de ser suplanta, assim, a denúncia ao sistema opressor.

A liberdade existencial é ressaltada também em “Seja o que quiser”, faixa 7 de *Ojunifé*. Destaca-se, nessa canção, elementos que evocam uma subjetividade indefinida e dinâmica:

Seja o que quiser ser
O importante é ser você
Um coração, uma direção
É fácil quando a roda gira sem parar
Imaginação, corpo sem razão
Os sonhos libertam onde você deve chegar
Se joga, lhe deixa
Com força, carinho, amor e suor
Se encontra, se ajeita
Que a vida ainda vai te dar o melhor
(SEJA, 2021)

As outras canções de *Ojunifé* abordam, por diferentes perspectivas, a temática do envolvimento erótico/afetivo. Em “Enciéndeme”, faixa 4, Majur realiza uma aproximação com a música latina, tanto pelo ritmo e estilo musical, quanto pelo canto, que se alterna entre português e castelhano. O discurso revela um destinatário/ouvinte masculino, como se confirma pelos gêneros demarcados nos versos 5 e 6. A música caracteriza-se pelo *reggaeton*, num andamento acelerado enfatizando o ritmo, incita o movimento e a dança, remetendo a um *mood* festivo e lascivo, já anunciado pelo título, que alude à excitação sexual. Na letra, o sujeito cancional revela conhecer as

intenções do destinatário, seu objeto de desejo, ainda que aparente ser ele o conquistador:

Enciéndeme

1 Para, como se não me olha e repara
 2 Te deixo com a boca torcida
 3 Xeque-mate e o molejo aquí é sensual, é fatal
 5 Distraído, me seduz com essa alma de bandido
 6 Crê que é dono e eu corro perigo
 7 Só que de mim você não vai escapar
 8 Quando eu começar rebolar, rebolar
 10 Rebolar, sem parar
 11 Rebolar, rebolar
 12 Arrasta la raba p'arriba
 13 Poquito a poquito enciéndeme
 14 Poquito a poquito
 [...]
 (ENCIÉNDEME, 2021)

O sujeito cancional, no entanto, está seguro do poder de sedução, que se concentra no corpo, sobretudo nos movimentos que irá realizar, pois irá arrebatrar o objeto de desejo através do seu “molejo sensual” (verso 3) e das ações de “rebolar” e “arrasta[r] la raba p'arriba”, evocando a potência do movimento do quadril, que se constitui num vetor estético no universo do funk, por exemplo, e que está associado também a práticas ritualísticas ancestrais africanas, como evidenciado em pesquisas como a empreendida por Ana Carolina Alves de Toledo (2022, p. 20), por exemplo, que identifica uma “rede identitária afroatlântica que se configura a partir do quadril” (2021, p. 20). Conforme a pesquisadora “o poder expressivo do corpo através do quadril que articula símbolos negros, produzindo imagens próprias que nos libertam de imagens externamente reproduzidas sobre nossa bunda dançante é, sim, alegria exuberante e ancestral”. Esse aspecto evidenciado a partir da associação com as proposições de Toledo (2022) reforça a ideia de Colling (2019) sobre uma das características da cena ativista brasileira, que expressa a “felicidade de transgredir”. Aqui, também deslocamos essa noção deflagrada pelo autor (COLLING, 2019) para uma “felicidade de resistir”, uma vez que a “potência da *raba*” (TOLEDO, 2022), nessa canção, não somente converte-se em estratégia para a atração do objeto de desejo, como evoca, novamente, a ancestralidade africana, caracterizadora desse recorte da obra de Majur, consistindo num ato de resistência.

O videoclipe da canção (acessível pelo código QR abaixo), publicado na página da artista no *YouTube* em agosto de 2021, igualmente destaca esse aspecto, uma vez

que Majur e os dois dançarinos participantes valem-se de coreografias que privilegiam o movimento do quadril, conforme se evidencia também na imagem que segue.

Figura 17: Código QR para clipe de Enciéndeme - Majur



Fonte: Enciéndeme (2021)

Figura 18: Trecho do clipe de Enciéndeme - Majur



Fonte: Reprodução/YouTube/Enciéndeme (2021)

Ainda vale destacar, em “Enciéndeme”, a noção de cruzamento de fronteiras, representada pelo uso misto dos idiomas português e espanhol, entendida pelo viés *queer* como uma metáfora da subversão do sistema heteronormativo, associada ao sujeito contemporâneo, ou, como nomeia Louro (2018), o viajante pós-moderno. A fronteira, como reflete Louro (2018, p. 1003) “é lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto”, aspectos metaforicamente relacionados, também, ao cruzamento das fronteiras de gênero, o que, em *Ojunifé*, encontra-se implícito, considerando-se os dados biográficos da cancionista.

Além de “Enciéndeme”, as faixas 5, 6, 8, 9 e 10 de *Ojunifé* inserem-se na temática das relações erótico/afetivas. O conteúdo verbal não evoca, diretamente, sexualidades transgressoras, uma vez que as letras evidenciam destinatários

masculinos, em geral, sem declarar, necessariamente, o gênero do sujeito cancional, o que pode ser entendido como um desprendimento da categorização binária. Voltada à temática afetiva, “Aquário”, faixa 5 do álbum, aborda a desilusão amorosa sem evidenciar o gênero do sujeito cancional, tampouco do destinatário:

Te vi, já sabia que
 Eu ri, os teus olhos me comiam sem parar
 E eu parei, naveguei no seu mar
 Sofri, me afoguei em você
 Nem viu, me deixou sem ar
 Eu quis voar
 E à distância, você me prendeu
 Desculpa, mas comigo não vai dar
 Essa história eu sei onde chega
 Bem que eu quis acreditar
 Você não quis acertar, então
 Pra quê ter tudo se isso é ilusão
 Isso é maldade, dói o coração
 Você diz que essa é a intenção
 Passar a vez comigo não
 Sei que posso ser pouco pra você
 Mas isso é tudo, baby
 Isso é tudo o que eu posso te dar
 Você brincou comigo
 Eu quis acreditar
 E nada aconteceu
 Agora você me perdeu, baby
 [...]
 (AQUARIO, 2021)

A música remete à sonoridade afro-americana, valendo-se de um arranjo que privilegia uma sobreposição de vozes, no início, como um coro, bem como da ênfase na percussão. O ritmo é marcado por sons que remetem à batida das palmas das mãos, aludindo à música africana, especialmente à praticada mormente nos Estados Unidos, vinculada ao culto nas congregações religiosas lá organizadas desde o processo subsequente à diáspora africana.

Ao cantar, Majur realiza emissão vocal caracterizada sobremaneira pelo uso de recursos que geram a tematização, ou seja, que exploram a pronúncia de sons consonantais, o que, além de remeter a um simulacro de fala, colabora para a marcação acentuada do ritmo, também através da voz. Em alguns momentos, as sonoridades vocálicas são levemente esticadas na linha melódica, enfatizando as finalizações frasais da melodia vocal, aproximando a canção do estilo *soul*. Quanto aos elementos verbais, o sujeito cancional comunica a um destinatário/ouvinte, subentendido no discurso, seu percurso em direção a uma disjunção afetiva: a

despeito de sua disposição inicial para conjunção entre ambos - expressa nos versos “naveguei no seu mar [...] me afoguei em você”, - não está disposto a tal envolvimento. Os versos “[...] você brincou comigo / Eu quis acreditar / E nada aconteceu / Agora você me perdeu” (AQUÁRIO, 2021), sintetizam a tônica da letra dessa canção. Ainda que não revele um otimismo acerca do vínculo entre o sujeito cancional e seu objeto de desejo, a canção apresenta um *mood* positivo, o que reforça a firmeza do sujeito cancional em relação à decisão de não permanecer desejando um afeto que não seria recíproco.

As canções “Rainha de Copas” (faixa 6) e “Última dança” (faixa 8) tematizam o envolvimento erótico e afetivo através de imagens poéticas que remetem à relação sexual e ao enlace afetivo. Na primeira, a relação é evocada através de metáforas relacionadas ao campo semântico do jogo; na segunda, o enlace é sugerida por meio de imagens de uma dança. Em “Rainha de Copas” o título encaminha a leitura e coloca em evidência o ponto de vista feminino do sujeito cancional:

Eu, você, nu, descalço, embaraço
 Cinestesia
 A cor, flor, som, baralho
 Sabe meu jogo, quer tentar sua vez
 Toca, cobre, alisa, desliza
 Eleva o meu corpo e cai
 Sabia que tentaria, então saberia
 Que agora é minha vez
 Você pediu, agora aguenta
 Pegou pressão, não se esquenta não
 Rainha de copas do baralho
 Brincou de gato e rato
 Cria de naja não brinca não
 Você pediu, agora aguenta
 Pegou pressão, não se esquenta não
 Eu dei as cartas
 No molejo você entrou dum jeito e sem saída
 Roubei seu coração
 (RAINHA, 2021)

No início da canção, o arranjo sutil de percussão gera uma atmosfera densa, com mais espaços silenciosos do que sonoros, quebrada pelo som de um riso alto em que se pode identificar o timbre vocal de Majur. O riso é discreto, num tom irônico, que pode ser entendido, no contexto da canção, como a expressão da convicção de vitória no jogo da sedução. A voz de Majur, valendo-se de uma emissão vocal reta, numa espécie de fala recitativa, descreve, cinematograficamente, imagens entrecortadas do jogo: “Eu, você, nu, descalço, embaraço/ Sinestesia / A cor, flor, som, baralho”

(RAINHA, 2021). Os versos destacam, alternadamente, ações dos dois jogadores, primeiramente, a jogada é do oponente: “Sabe meu jogo, quer tentar sua vez/ Toca, cobre, alisa, desliza / Eleva o meu corpo e cai” (RAINHA, 2021). Ao que o sujeito cancional revela estar consciente das estratégias do oponente, e anuncia: “[...] agora é minha vez / Você pediu, agora aguenta / Pegou pressão, não se esquenta não”. Ao direcionar o discurso ao oponente, a partir de “você”, a emissão vocal é ligeiramente enfatizada por uma escala ascendente. Os sons vocálicos ganham destaque, com certa ampliação da duração na melodia, como que anunciando a vitória do sujeito cancional: “Rainha de copas do baralho”, numa revelação de que realiza a melhor jogada e gerando uma identificação do elemento com o próprio sujeito que canta. No verso final, o objetivo do jogo parece ser cumprido, embora talvez as regras tenham sido burladas, já que anuncia ao oponente/destinatário: “Roubei seu coração” (RAINHA, 2021), o que vincula a relação sexual ao enlace afetivo que se projeta.

Em “Última dança”, faixa 8 do álbum, o sujeito cancional realiza a reminiscência do que remete a um encontro com seu objeto de desejo:

Close pra foto, parei no olhar
 Daquele copo, eu desviava
 E dizia que queria estar sóbria pra ver
 Eu e você
 Uma dança pra gente se enrolar
 Você me tirou pra dançar
 E nessa dança sem compasso
 Os meus pés quiseram flutuar
 Eu te roubava a atenção, você dizia: Mais
 Não para, dança pra mim
 Deixa esse corpo coladinho ao meu
 Foi nessa dança que a gente viveu
 Foi dessa dança que a gente se entorpeceu
 Diga, se você quiser dizer
 Diga ao menos, por favor
 Venha sem roupa, vestido de sua loucura
 Venha de uma vez
 Navegue em meu peito como eu danço pra você
 (ÚLTIMA DANÇA, 2021)

Destaca-se, nos versos iniciais, a demarcação do gênero feminino pelo sujeito cancional, através da desinência no adjetivo “sóbria”. A canção ocorre num andamento moderado, em que os arranjos privilegiam os sons sintetizados. A emissão vocal, durante os versos que narram a reminiscência do encontro, é realizada de forma a alternar os recursos de tematização e passionalização, cantando o início dos versos de forma mais ritmada, valendo-se da prosódia da fala, e esticando levemente os sons

das vogais ao final. Essa estrutura se modifica, de modo a dar ênfase à espécie de clamor realizado pelo sujeito cancional “Venha sem roupa, vestido de sua loucura / Venha de uma vez / Navegue em meu peito como eu danço pra você”, em que o desejo do enlace carnal é revelado e enfatizado pelo canto, ao qual se agregam vozes sobrepostas numa escala tonal elevada.

“Rainha de copas” e “Última dança” não realizam, por meios discursivos, contestações ou subversões das normas de gênero e sexualidade. Ao considerarmos os dados biográficos da cancionista, no entanto, compreende-se uma inserção da subjetividade não binária, que não requer generificação demarcada, tampouco necessita lutar pela demarcação de um espaço identitário, sua disputa se dá pelo afeto e pelo desejo erótico recíproco.

As duas últimas canções de *Ojunifé*, igualmente tematizam o afeto e o amor romântico, sem evidências de binaridade de gênero. Em “Nostalgia do amor” o sujeito cancional revela ao destinatário ouvinte o desejo de uma relação afetiva, primeiramente lamentando sua ausência, em versos como “Passo os dias claros tentando entender/ O que é que eu tô fazendo sem você, amor” (NOSTALGIA, 2021). Pelo título, supõe-se uma aproximação prévia, a partir da qual o sujeito cancional pode anunciar uma projeção positiva: “Você já sabe no que vai dar/ Não tem a temer, é só me segurar [...]”. A ideia otimista acerca da projeção de uma relação é corroborada no verso “Nossa história é sem caô”, em que a gíria remete à mentira. Finalmente, num processo gradativo, nos últimos versos o sujeito cancional lança mão de argumentos que favorecem um enlace com o objeto de desejo:

Passo dias claros tentando entender
 O que é que eu 'to fazendo sem você, amor
 Mas você já sabe no que vai dar
 Não tem a temer, é só me segurar, não vai
 Chega de mistério, a cura é estarmos a sós
 Nós dois em nó
 Nosso caso é sério e o universo intenso conta
 Uma história de dois
 Nostalgia do amor
 Se encostar, sentir calor
 Corpo quente como cobertor no frio da janela
 Nossa história é sem caô
 Quem me dera ir até o fim
 Se é só por essa noite, me diz sim
 (NOSTALGIA, 2021)

Destaca-se, nessa canção, o ritmo do samba, em que o arranjo se vale de instrumental tradicional do estilo, como a cuíca, por exemplo. Esse fato insere a obra de Majur num diálogo com a tradição musical brasileira, marcada pela histórica configuração do samba como produto artístico transgressor, num primeiro momento, e, posteriormente, associado à identidade cultural do país.

A última faixa de *Ojunifé*, “De novo” tematiza o amor romântico pelo viés da dependência emocional e afetiva revelada pelo sujeito cancional ao objeto amado. O sentimento “amor” é associado a elementos de carga negativa como “droga”, “dor” e “veneno”, ao mesmo tempo que remete às juras de amor eterno:

Que droga é o amor
 Você quer saber de onde vem tanta dor
 Sádico sem querer
 Veneno insano é, encosto o abraço quente (quente)
 Ninguém escolhe se quer, só sente
 Com sabor de framboesa
 Os teus lábios debruçam nos meus
 E como se fosse certeza
 Te jurei, meu amor
 Se nos transpassasse mil vidas
 Memórias vividas
 Mas se eu pudesse escolher
 Te amaria de novo, e de novo, e de novo
 Eu te amaria de novo, e de novo, e de novo
 (DE NOVO, 2021)

A música remete à uma balada romântica, em que a voz e os arranjos da guitarra são destacados, de modo a enfatizar a linha melódica do canto. A emissão vocal é predominantemente passionalizada, o que aproxima o ouvinte das disposições emocionais do sujeito cancional, conferindo um teor emocional à canção. “De novo” consiste numa jura de amor, novamente sem levar em consideração o gênero dos amantes, compondo um dos eixos temáticos de *Ojunifé* e apontando para uma característica da estética *queer* recorrente na canção brasileira contemporânea, o desejo sexual e de afeto para além da heterossexualidade compulsória.

Destaca-se, na obra de Majur aqui enfocada, sobretudo a partir das canções “Agô” e “Ogunté”, do título e do projeto visual do álbum, a intrínseca relação entre gêneros e sexualidades dissidentes e as religiões africanas, perceptível no Brasil por dados históricos e culturais como, por exemplo, o dialeto *pajubá*, cuja origem está no idioma africano iorubá, inicialmente usado como código linguístico pelas comunidades praticantes de religiões afro brasileiras e adotado pela comunidade LGBTQIAPN+.

Alguns elementos podem estar relacionados a essa associação, como, por exemplo, o que indica a episteme da religião afro-brasileira, pois, conforme o que se pode inferir da observação de Prandi, “Sem se comprometer necessariamente com o bem ou com o mal, o candomblé é capaz de enxergar os problemas humanos independentemente de qualquer restrição moral que possa implicar uma ideia de pecado” (2019, p. 102), sua perspectiva não se baseia em um esquema binário. Ainda, outro elemento assaz significativo consiste na própria gramática do idioma iorubá: conforme o Dicionário Português-Yorubá, “Não existe o gênero gramatical da forma como o conhecemos”, tampouco há uso do artigo, uma vez que “as palavras não se alteram para dar o gênero”, (BENISTE, 2021, p. 56) em alguns casos palavras distintas indicam os dois sexos. Generificar, assim, não parece ser uma questão central para a linguagem iorubá, o que, infere-se, pode também não o ser para essa cosmovisão, de uma forma geral, aspecto que pode ser observado, também, a partir das canções de *Ojunifé*.

6 PALAVRAS FINAIS

A canção popular brasileira urbana, desde os momentos iniciais de seu processo de configuração, manifesta fortemente, através de suas diversas dimensões estéticas, aspectos concernentes à condição humana, tanto no que diz respeito a temáticas relativas a subjetividades, quanto a estruturas sociais. Neste estudo, a partir da aproximação entre a canção contemporânea e a perspectiva *queer*, enfocamos elementos imbricados em performances que evidenciam, sob diferentes graus de intencionalidade, transgressões das normas convencionais acerca das questões de gênero e sexualidade. Essas performances podem ser entendidas como fissuras na complexa estrutura de manutenção do poder eurocêntrico, sustentada pelas normatizações de gênero e sexualidade, entrecruzadas por questões de raça e classe social nas reiterações de comportamentos que garantem o sistema heteronormativo.

Os enfoques teóricos coadunados à perspectiva *queer* têm como objeto de crítica os mecanismos culturalmente engendrados para a manutenção desse sistema de poder, bem como visam à contestação da matriz de epistemologias hegemônicas. Nesse sentido, a gênese da canção popular urbana no Brasil é permeada por elementos que possibilitam o viés de uma *queerização*, conforme proposto por Teresa De Lauretis (2019; 2023), pois trata-se de um fazer poético que tem origem no chão dos terreiros, considerado, sob os olhos/ouvidos do colonizador, uma expressão rudimentar, selvagem, primitiva, diminuta, quando não, profana ou herege.

A despeito dos processos de triagem (TATIT 2004) pelos quais passou a canção popular, que, em certa medida, conformaram produtos artísticos estandardizados, cujo *status* é o de expressão cultural da brasilidade, observam-se fortes pontos de resistência ao longo de sua historiografia, em que se manifestam elementos contra hegemônicos. Em diferentes momentos e segmentos da canção popular brasileira urbana, constatam-se performances dissidentes, evidenciadas tanto através da linguagem verbal, quanto da expressão do desejo homoerótico ou homoafetivo, ou da performatização de corpos não inteligíveis.

Esses elementos, como demonstramos no percurso da historiografia da canção popular brasileira, embora sejam observados desde o surgimento do cancionário urbano, são mais notórios em canções ligadas a movimentos contraculturais, como o Tropicalismo, a partir do final dos anos 1960, o rock de protesto e a representatividade lésbica na MPB a partir dos anos 1980, ou os marginalizados rap e funk, que se

intensificaram nos anos 1990. Nesse período, os elementos dissidentes foram observados nas dimensões da linguagem verbal, da expressão do desejo e de performances corporais transgressoras.

No âmbito da linguagem verbal, destacamos que o discurso, mormente, advém do outro, objetivando e questionando o sujeito tido como estranho, a exemplo de “Cabeleira do Zezé”, de Kelly e Faissal (1964), e “Rock das ‘aranha””, de Raul Seixas (1980). Ainda que abordando a temática de forma mais sensível e menos preconceituosa, também são exemplares desse aspecto canções como “Mar e lua”, de Chico Buarque (1980), e “A nível de...” de João Bosco e Aldir Blanc (1982). As temáticas questionadoras da heteronormatividade são também mencionadas de forma subentendida, fazendo alusões metafóricas e ambíguas, como em “Ambiente diferente”, de Dora Lopes (1965), ou “Galeria do amor”, de Agnaldo Timóteo (1975).

Quanto à expressão do desejo homoerótico ou afetivo, sobressaem-se principalmente canções relativas à homoafetividade feminina, conforme demonstramos em “*Girl*”, de Tuca (1974), ou “Cheirando a amor”, de Ângela Ro Ro (1979). Contudo, é importante destacar que, ainda que cantem o amor entre iguais, grande parte das cancionistas nesse período, que compreende a segunda metade do século XX, não revelava diante do público e da mídia sua orientação sexual, preferindo manter na esfera privada esse aspecto.

Quanto às representações de performances que colocam em evidência corpos ininteligíveis, destacamos o teatro musical dos *Dzi Croquettes*, caracterizado por elementos *camp*, atuante durante o início da década de 1970; o grupo musical *Secos e Molhados*, do mesmo período, representado sobretudo pela figura andrógina de Ney Matogrosso; figuras expoentes do movimento tropicalista, especialmente Caetano Veloso, que apresentava um visual ambíguo, marcado por figurinos tradicionalmente femininos. Contudo, é importante considerar que, nos dois primeiros casos, as performances consistem na incorporação de personagens e não tinham, necessariamente, relação com a vida privada dos artistas. No caso de Caetano Veloso, é notória sua identificação com o universo feminino, o que não implica sua orientação sexual.

Nos últimos anos, no entanto, os discursos dissidentes passaram a ser cantados e performatizados mais sistematicamente, de forma que se pode mencionar a existência de um movimento estético *queer* no âmbito da canção popular urbana contemporânea, conforme demonstramos. O objetivo fundamental deste estudo

consistiu em destacar elementos desse movimento, a partir da análise de canções, em performances de três cancionistas, cujos álbuns de estreia foram os delimitadores do *corpus*. As análises permitiram, num primeiro momento, aproximações temáticas e estéticas entre as propostas das três cancionistas, e revelaram, também, peculiaridades de suas identidades artísticas.

Primeiramente, mencionamos algumas considerações ao tomarmos a expressividade da linguagem, do corpo e do desejo como chaves de leitura, que possibilitaram associações às temáticas exploradas e aos recursos vocais utilizados pelas cancionistas, conforme as categorizações de passionalização, figurativização e tematização, como propostas por Tatit (2002). Os três elementos, linguagem, corpo e desejo, manifestam-se no *corpus* focado em diferentes medidas e, através das análises, foi possível verificar os graus de prevalência de um ou de outro nos álbuns de cada uma das artistas.

Em *Remonta*, de Liniker (2016), foi possível verificar a associação recorrente entre a temática da junção ou disjunção amorosa ao elemento do desejo, através de um discurso auto afirmativo no que tange à reivindicação de uma vivência amorosa plena. Em diversas canções, em que prevalece o elemento do desejo como forma de revelar fissuras no sistema heteronormativo, percebe-se a preferência da cancionista por recursos vocais que geram passionalização, de maneira a enfatizar a carga emocional da letra e aproximar o ouvinte desse estado. Os ritmos e estilos musicais, nesse álbum, apontam para uma hibridização, mas a atmosfera do jazz prevalece, através de uma musicalidade refinada.

Na obra de Linn da Quebrada, sobressai-se a transgressão da e pela linguagem como forma de contestação ao sistema heteronormativo. Na maior parte das canções de *Pajubá*, a cancionista lança mão da figurativização, produzindo simulacros de fala e de discursos contestatórios, em alguns casos por meio da agressividade escrachada, em outros valendo-se de ironia corrosiva. Ainda que algumas canções façam referência a outros ritmos, o funk é privilegiado no álbum, conferindo uma potencialização ao discurso.

Quanto à obra de Majur, é possível identificar uma prevalência do corpo como elemento subversivo, uma vez que o movimento proposto pelas canções age como força de resistência. O recurso vocal mormente empregado pela artista é a tematização, em que a associação entre melodia e letra produz um efeito reiterativo, objetivando a rememoração do ouvinte. Em *Ojunifé* (2021), a ancestralidade negra é

evocada e atualizada por uma estética musical contemporânea, mas que evidencia raízes em ritmos ancestrais, como o batuque.

Constatamos, com as análises, que o trânsito entre diferentes ritmos e estilos musicais é um elemento recorrente nesse cancionero, revelando uma impossibilidade de definição do gênero musical, aspecto que pode ser associado à própria fluidez de gênero vivenciada pelas artistas. Nesse sentido, é importante salientar algumas distinções significativas em relação a manifestações transgressoras anteriores à eclosão desse movimento, associadas, sobretudo, à ideia de vidobras (BRAGA; GUIMARÃES, 2017), visto que as três cancionistas realizam em suas performances aspectos de suas vivências e experiências pessoais.

Também é importante destacar a noção de “lugar de fala” associada, sobretudo, aos estudos do feminismo negro (RIBEIRO, 2017), visto que, anteriormente, diversas das canções que tematizavam questões de sexualidades transgressoras da heteronormatividade apresentavam o discurso em terceira pessoa, evidenciando um olhar para o outro e, portanto, não partindo de um ponto de vista legítimo. A esse aspecto, associamos as reflexões de Preciado acerca o impacto da crítica pós-colonial no que tange à perspectiva *queer*, que produziu “enormes recursos políticos da identificação ‘gueto’; identificações que tomariam um novo valor político, já que, pela primeira vez, os sujeitos de enunciação eram as ‘sapatas’, as ‘bichas’, os negros e as próprias pessoas transgêneros” (PRECIADO, 2011, p. 15)

Finalmente, vale mencionar a associação possível entre as fissuras no sistema heteronormativo - evidenciadas e produzidas por corpos, performances e vivências, verificadas a partir das leituras da obra das três cancionistas - e a fissura promovida por artistas vinculados à estética *queer* no sistema da indústria fonográfica brasileira, considerando que a grande maioria desses sujeitos advieram de meios sociais marginalizados e atingiram visibilidade que, anteriormente aos recursos proporcionados pelas novas tecnologias digitais, raramente era alcançada por quem não estivesse amparado por produtores, gravadoras e meios de comunicação vinculados ao *mainstream* da indústria cultural.

Considerando a expressão de subjetividades diversas, desviantes e contestadoras da norma cultural hegemônica no âmbito da canção brasileira, entende-se que a realização de estudos acadêmicos acerca dessas manifestações torna-se fundamental para uma compreensão desse aspecto da contemporaneidade. A abordagem de performances que propõem tais reflexões pode também colaborar com

a desconstrução de normas e preconceitos que limitam as formas de existência humana. Dessa forma, um estudo que, em âmbito acadêmico, tematiza performances transgressoras da heteronormatividade, pode significar um alargamento da democratização do saber.

REFERÊNCIAS

AGÔ. Intérprete: Majur. Compositora: Majur. In: Ojunifé. Brasil, 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1uCb6QrsZb5fmA5YR6lTT2?si=cb939f33d1ce43c5>> Acesso em: 25 mar. 2023.

AGÔ. Majur. Canal Majur. Produzido por @music2mynd. Brasil, 18 ago. 2021. 1 vídeo (2:04). Disponível em: <<https://youtu.be/eBleY9Fx1H4>>. Acesso em: 20 abr. 2023.

AÇÚCAR Candy. Compositores: Suely Costa e Tite de Lemos. Intérprete: Ney Matogrosso. In: Água do Céu - Pássaro. São Paulo, 1975. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/5J70PHvMTDzYIHVml9EJJI?si=wUvT3pBBTCSyRapSEH8u2w>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

ADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Ed. concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

AQUÁRIO.

ALBINO, Hugo Seghessi. **Literatura Gay? Literatura Homoerótica? Afinal, o que é a Literatura Queer?**: Desbordamentos e Circunscrições Conceituais da Literatura Queer. Formiga: MultiAtual, 2021.

A LENDA. Intérprete: Linn da Quebrada. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá. Brasil, 2017. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5rMNiDunMJCTME1CDa0u6d?si=5b649d79afac4246>> Acesso em: 25 mar. 2023.

ALÓS, Anselmo Peres. Traduzir o queer: uma opção viável?. **Revista Estudos Feministas** [online]. 2020, v. 28. n. 2. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n260099>>. Acesso em: 01 abr. 2023.

ALÓS, Anselmo Peres. Corpo infectado/|corpus infectado: aids, narrativa e metáforas oportunistas. **Revista Estudos Feministas** [online]. 2019, v. 27, n. 3. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n357771>>. Acesso em: 2 jan. 2023.

ALÓS, Anselmo Peres. Masculinidades subversivas nos romances de Manuel Puig, Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly: A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano. **Estudos Feministas**. [online] v. 22, ed. 1, p. 364-368, 2013. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24328362?seq=1>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

ALÓS, Anselmo Peres. Narrativas da sexualidade: Pressupostos para uma poética queer. **Estudos Feministas**. [online], v. 18, ed. 3, p. 837-864, 2010. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24328223?seq=1>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

ALÓS, A. P. Transformações do literário: a politização do corpo e do desejo em Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**.

[online] n. 38, p. 73-96, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2316-4018385>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

AMARELO. Composição: DJ Duh, Emicida, Felipe Vassão. Intérprete: Emicida, Majur e Pabblo Vittar. In: AmarElo. 2019. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5p3Llyy38s0QQNoSTwbZXX?si=4de8e5f64a8040de>>. Acesso em 17 abr. 2023.

AMBIENTE diferente. Intérprete: Dora Lopes. Compositora: Dora Lopes e N. Ramos. IN: Minhas músicas e eu. Rio de Janeiro, 1965. Disponível em: <<https://immub.org/album/minhas-musicas-e-eu>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

ANDRADE, Mário de. **O banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ANDROGINISMO. Compositor: Kledir Ramil. Intérprete: Almôndegas. In: Circo de Marionetes. Brasil, 1978. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4hT1XEpk9nSef0n8ETR4Mt?si=e78ba71b5cad475c>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

A NIVEL de. Compositores: João Bosco e Aldir Blanc. Intérprete: João Bosco. In: Comissão de Frente. Rio de Janeiro, 1982. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6XqBNBCqLypx0rubKLtkcC?si=2eef7308aa8642e5>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

AQUÁRIO. Intérprete: Majur. Compositora: Majur. In: Ojunifé. Brasil, 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5dtxuvXfiNNHMusMHxqAQq?si=7d5872102e1a4f00>>. Acesso em: 25 mar. 2023.

A RÃ. Compositor: Caetano Veloso e João Donato. Intérprete: João Donato. In: Viva a Bossa Nova. Brasil, 1998. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0vZwdJBXOGppAMLjwDUNWg?si=80e34ab361fe4e98>>. Acesso em: 01 abr. 2023.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BAIA, S. F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Seria Carmen Miranda uma Drag Queen? Uma análise queer da trajetória e recepção da cantora e entertainer brasileira. IN: MAZUCATO, Thiago P. da Silva. Dossiê Teoria Queer: problematizando identidades e diferenças. **Revista Florestan**. São Carlos: v. 1, n. 2, 2014. Disponível em: <<https://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/59>>. Acesso em: 01 abr. 2023.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENISTE, José. **Dicionário Português-Yorùbá**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021

BENTO, Berenice. Política da diferença: feminismos e transexualidades. In: COLLING, Leandro (Org.). **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Coleção CULT. n. 9. Salvador: EDUFBA, 2011. Disponível em: <<https://edufba.ufba.br/livros-publicados/stonewall-40-o-que-no-brasil-colecao-cult>>. Acesso em: 11 jun. 2023.

BIXA Travesty. Direção: Claudia Priscilla, Kiko Goiffman, Kiko Goifman. Elenco: Linn Da Quebrada. Gênero: Música, LGBTQIAP+, Documentário, Diversidade e Identidade. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: Globoplay.

BIXA travesty. Intérprete: Linn da Quebrada. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá. Brasil, 2017. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0XL6MrReH2SJwPdIISeWpC?si=f18f490defef44894>> Acesso em: 25 mar. 2023.

BLOCO NA RUA. Intérprete: Ney Matogrosso. Rio de Janeiro: Som Livre, 2019.

BOMBA pra caralho. Intérprete: Linn da Quebrada. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá. Brasil, 2017. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1v8QLMcGPV5vOEnHbanadJ?si=4067007c1dfb4ef4>> Acesso em: 25 mar. 2023.

BOXOQUÊ. Intérprete: Caramelows, Liniker. Compositora: Liniker e os Caramelows. In: Remonta. Produzida por: Marcio Arantes. Brasil, 16 set. 2016. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0G7AtVdCLQAGrGjRbLvCeK?si=480eab0965a84462>>. Acesso em: 25 mar. 2023.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do "sexo". São Paulo, N-1 Edições e Crocodilo Edições, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CABELEIRA do Zezé. Intérprete: vários. Compositores: João Roberto Kelly e Roberto Faissal. 1964.

CAEU. Liniker. Canal Liniker. Produzido por Vulkania. Brasil, 29 de out. 2015. 1 vídeo (4:11). Disponível em: <<https://youtu.be/4WdTMSRd6a8>>. Acesso em: 20 mar. 2023.

CALADO, Samuel. **Afoxé**: força e resistência da religiosidade de matriz africana na rua. Diário de Pernambuco, 2019. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/03/afoxe-forca-e-resistencia-da-religiosidade-de-matriz-africana-na-rua.html>>. Acesso em: 18 abr. 2023.

CALDAS, Waldenyr. **Luz Neon**: canção e cultura na cidade. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1995.

CALEGARI, Lizando Carlos. A perspectiva Queer na literatura brasileira: Aretusa Von e o "Triunfo dos Pelos". **Literatura em Debate**, v. 10, n. 18, 2016. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/2082>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

CAMPOS, Augusto de. **O balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo, Perspectiva, 2008.

CARAMANO, Pedro Anácio. Arqueogenealogia bajubeira: uma análise de práticas de poder e resistência. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Goiás, Catalão (GO), 2020. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/10677/3/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Pedro%20An%C3%A1cio%20Camarano%20-%202020.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. **Memórias, discos e outras notas** [manuscrito]: uma história das práticas musicais na era elétrica (1927–1971). 2013. p. 252. Tese (Doutorado em Filosofia e Ciências Humanas) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2013.

CARDOSO, Sílvia Oliveira; MACHADO, Heitor Leal. A Galeria do Amor: cidade, corpo e emoções na música de Agnaldo Timóteo. **Ciberlegenda: Emoção, mídia e cultura**, n. 33, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36984>>. Acesso em: 19 fev. 2021.

CARTA a Maceió. Compositor: Trio Nordeste. Intérprete: Trio Nordeste. In: Trio Nordeste. Salvador, 1969. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1GymhizUv8jdUBJaTIFrFA?si=c4cda36659a6414b>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

CATARSE. Liniker e os Caramelows lançam o álbum REMONTA. 2016. Disponível em: <<https://www.catarse.me/liniker>>. Acesso em 18 mar. 2023.

CHEIRANDO a amor. Compositor: Ângela Ro Ro. Intérprete: Ângela Ro Ro. In: Ângela Rô Rô (álbum). Rio de Janeiro, 1979. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2VKfhU2I3YyfO9wFiue6Hp?si=54979829253543c7>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

CHUCA. In: LIBI, Fred; SCIPPE, Vitor Angelo. Aurélia. São Paulo, Editora do Bispo, 2006.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, Leandro (org.). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019.

COSTA, Bruno. **Ojunifé: O afropop de Majur, em seu disco de estreia**. Revista Vogue, 2021. Disponível em:

<<https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Musica/noticia/2021/05/ojunife-o-afropop-de-majur-em-seu-disco-de-estreia.html>>. Acesso em: 17 abr. 2023.

COYTADA. Intérprete: Linn da Quebrada. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá. Brasil, 2017. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/34zBuLmfKMk6MkCcBDaAfG?si=639e9f07dc044b35>>
> Acesso em: 25 mar. 2023.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca, 1999.

DAVINI, Silvia A. Voz e palavra – música e ato. In: MATOS, Cláudia N.; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. de (orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 307-315.

DEDO nucué. Intérprete: Linn da Quebrada. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá. Brasil, 2017. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/4WiKM50TuDoLBYPNDTfbes?si=99f1334dc1c14be6>>
> Acesso em: 25 mar. 2023.

DE LAURETIS, Teresa. Gênero e Teoria Queer. **Albuquerque**: revista de história, vol. 13, n. 26, jul. - dez. de 2021. p. 165 - 176. Disponível em:

<<https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/download/12446/10230/>>.
Acesso em: 01 abr. 2023.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.

DE NOVO. Intérprete: Majur. Compositora: Majur. In: Ojunifé. Brasil, 2021. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/3nCJaJANjbPkN36OUThOq8?si=02246ec853544784>>
> Acesso em: 25 mar. 2023.

DE OLIVEIRA, Leonardo Davino. Voz, literatura, política e outras travestilidades do corpo trans-nacional. **Matraga** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, v. 25, n. 45, p. 579-596, 2018. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/35161/28325>>.

Acesso em: 10 jun. 2023.

DE OLIVEIRA, Leonardo Davino. Jeito de Corpo: desbunde como resistência político-poética. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15, 2017, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: 2017, p. 5605 - 5612. Disponível em:

<<https://www.abralic.org.br/anais/?ano=2017>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DESAFINADO. Compositor: Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça. Intéprete: João Gilberto. In: Chega de Saudade. Rio de Janeiro, 10 nov. 1958. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/7gm8zsj49zHqi6yBuAQ3IF?si=34d6572710d84b07>>.
Acesso em: 01 abr. 2023.

DIAS, Ed Ney Borges. Feitiçaria queer e a subversão do desejo falocêntrico no videoclipe Coytada (2018), de Linn da Quebrada. In: SILVA, Claudicélio Rodrigues da (org.). **Todos os corpos desejam**. Fortaleza: Claudicélio Rodrigues da Silva, 2021. p. 40-56.

D'OBALUAYE, Batista. **Dicionário Yorubá**. Rio de Janeiro: Império da Cultura, 2015.

EIROA, Camila. Eu gosto mesmo é das bicha. Revista Trip. online, nov. 2016. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip-tv/mc-linn-da-quebrada-em-entrevista-ao-trip-tv-genero-sexo-religiao-e-funk>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

ENCIÉNDEME. Intérprete: Majur. Compositora: Majur. In: Ojunifé. Brasil, 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1DaqxUQSuBdmj1pojj2SCh?si=0b552de2fc4b4728>> Acesso em: 25 mar. 2023.

ENCIÉNDEME Majur. Canal Majur. Produzido por @music2mynd. Brasil, 18 ago. 2021. 1 vídeo (1:52). Disponível em: <<https://youtu.be/89FF2xhYWBI>>. Acesso em: 20 abr. 2023.

ENCONTRO DE ESTUDOS DA PALAVRA CANTADA, 1, 2000, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro, RJ: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense e Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Rio de Janeiro, 2000. Inclui mostra de trabalhos científicos.

ENCONTRO DE ESTUDOS DA PALAVRA CANTADA, 2, 2006, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro, RJ: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Rio de Janeiro e Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. Inclui mostra de trabalhos científicos.

ENVIADDESCER. Intérprete: Linn da Quebrada. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá. Brasil, 2017. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/40Lx8yaEYXsGymEtVqFOg5?si=f4ff4abdee154652>> Acesso em: 25 mar. 2023.

ENVIADDESCER. Canal Linn da Quebrada, 25 mai. 2016. 1 vídeo (2:54). Disponível em: <<https://youtu.be/saZywh0FuEY>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FOUR, Rodrigo. **História da música popular brasileira sem preconceitos**: de fins dos explosivos anos 1970 ao início dos anos 2020. vol. 2. Rio de Janeiro: Record, 2022.

FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB**: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FELIX, Vinicius. **Faixa a faixa**: Liniker e os Caramelows - "Remonta". RedBull, 2017. Disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/liniker-e-os-caramelows-o-faixa-a-faixa-de-remonta>>. Acesso em: 18 mar. 2023.

FERREIRA, Thiago. Tropicalismo, Dzi Croquettes e Secos e Molhados: matrizes culturais da ditadura em videoclipes de Johnny Hooker. In: SIMPÓSIO DE HISTÓRIA NACIONAL, 29, 2017, Brasília. **Anais** [...]. Brasília: Associação Nacional de História (ANPUH), 2017. Disponível em: <https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1489429388_ARQUIVO_FERRERREIRA>. Acesso em: 02 abr. 2023.

FICO, Carlos. Censura, ditadura e 'utopia autoritária'. In: COSTA, Cristina (org.). **Seminários sobre a censura**. São Paulo: Balão Editorial/Fapesp, 2012. p. 65 - 76.

FIGUEIREDO, Ângela. Carta de uma ex-mulata a Judith Butler. **Periódicus**, vol. 1, no 3, Salvador, 2015, p. 152-169.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a *performance*? Traduzido por Fernanda Teixeira de Medeiros. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FISCHER, Luis Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. (Orgs.). **O alcance da canção**: estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago, 2016.

FLUA. Intérprete: Majur. Compositora: Majur. In: Ojunifé. Brasil, 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/28T4PPR1uDVmQOByi7O3ML?si=dfa2d51c770240b7>> Acesso em: 25 mar. 2023.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 7.ed. Rio de Janeiro: Graal: 1988.

FOUCAULT, Michel. **Histoire de la Sexualité I**: La Volonté de savoir. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

FUNZY. Intérprete: Caramelows, Liniker. Compositora: Liniker e os Caramelows. In: Remonta. Produzida por: Marcio Arantes. Brasil, 16 set. 2016. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/285D2BJTyUYQy1KC6ol4pG?si=5c9ecb2389da4ede>> Acesso em: 25 mar. 2023.

GALERIA do amor. Compositor: Agnaldo Timóteo. Intérprete: Agnaldo Timóteo. In: A Galeria do Amor. São Paulo, 1975. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2bX3Xc7accQIOS6SnU6fOH?si=0cf642411d7f44a4>> . Acesso em: 02 abr. 2023.

GIRL. Compositora: Tuca. Intérprete: Tuca. In: Drácula I Love You. Rio de Janeiro, 1974. Disponível em: <<https://www.ouvirmusica.com.br/tuca/girl/>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

GONÇALVES, R. O discurso homoerótico feminino na canção e a ditadura militar brasileira: Uma análise a partir do processo censório do fonograma “O sorvete” (1974), de Tuca. **Opiniões**, 2019, n. 15, p. 136-155. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2019.164261>>. Acesso em: 19 fev. 2021.

GONZALES, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

GUIMARÃES, Rafael; BRAGA, Cleber. Vidobras dissidentes na música pop brasileira. Dossiê digital: **Artivismo das dissidências sexuais e de gênero**, Cult, São Paulo, n. 226/ago. 2017. Disponível em: <<https://www.cultloja.com.br/?download>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOCQUENGHEM, Guy. **O desejo homossexual**. Trad. Daniel Lühmann. Rio de Janeiro: A Bolha, 2020.

HOCQUENGHEM, Guy. **A contestação homossexual**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: sexualidades no Sul Global**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

HOMEM com H. Intérprete: Ney Matogrosso. Compositor: Antonio Barros. In: Ney Matogrosso. Rio de Janeiro, 1981. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5LqtJshfcCKoi4LQ40ym4d?si=f753bf36f8b9418b>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

ILÉ IYÁ OMI ÀSE IYAMASÉ. **O terreiro**. 1989 - 2023. Salvador, Terreiro do Gantois, 2023. Disponível em: <<http://terreirodogantois.com.br/index.php/o-terreiro/>>. Acesso em 18 abr. 2023.

JIMBO no jazz. Compositor: João Bosco e Nei Lopes. Intérprete: João Bosco. In: Não vou pro céu, mas já não vivo no chão. São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/45OGNcOyktti2BOuGGIks7?si=f4ba21c768fc4b0d>>. Acesso em: 01 abr. 2023.

KICKANTE. Linn da Quebrada: A bixa pode fazer um pedido?. 2017. Disponível em: <<https://www.kickante.com.br/vaquinha-online/linn-da-quebrada-a-bixa-pode-fazer-um-pedido>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. **Catulo, Donga, Sinhô e Noel: A formação da canção popular urbana brasileira**. 2011. 157 f. Dissertação (Programa de pós-graduação em Letras – Mestrado e Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LINA x. Intérprete: Caramelows, Liniker. Compositora: Liniker e os Caramelows. In: Remonta. Produzida por: Marcio Arantes. Brasil, 16 set. 2016. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1tDaVVZGsDSeT7b4MCPjaa?si=6bcfe444f1974ecc>> Acesso em: 25 mar. 2023.

LINN da Quebrada | Kickante - A bixa pode fazer um pedido? Pode?! Canal Linn da Quebrada, 11 abr. 2017, 1 vídeo (3:03). Disponível em: <<https://youtu.be/rofZHsOP29k>>. Acesso em: 31 mar. 2023.

LOUISE DU BRÉSIL. Liniker. Canal Liniker. Produzido por Vulkania. Brasil, 15 de out. 2015. 1 vídeo (4:11). Disponível em: <<https://youtu.be/hqfv4Yabc40>>. Acesso em: 20 mar. 2023.

LOUISE du Brésil. Intérprete: Caramelows, Liniker. Compositora: Liniker e os Caramelows. In: Remonta. Produzida por: Marcio Arantes. Brasil, 16 set. 2016. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6Ef6r5wd9L1ldyTLY37Cve?si=cb4c3afa7bbc4e61>> Acesso em: 25 mar. 2023.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas** [online]. 2001. v. 9, n. 2.

LUGARINHO, Mário César. Como traduzir a teoria Queer para a Língua Portuguesa. **Revista Gênero**, Niterói, UFF, v. 2, n. 1, p. 36-46, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.22409/rg.v1i2>>. Acesso em: 01 abr. 2023.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

MAIA, Leandro. O querer de Caetano Veloso: da canção à canção. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/12101>>. Acesso em: 1º abri. 2023.

MANHÃS de Setembro. Direção: Luis Pinheiro, Dainara Toffoli. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck. Intérpretes: Liniker, Gustavo Coelho, Thomás Aquino. Brasil, 2021. 2 temp. 11 epi. Disponível em: Prime Video.

MAMMÌ, Lorenzo. **Três canções de Tom Jobim**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MAR e lua. Compositor: Chico Buarque. Intérprete: Chico Buarque. In: Vida. Rio de Janeiro, 1980. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/1aq174FMBmz17WSNhbtOp0?si=593d8fabb7d245ce>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

MARTINS, Ana Luiza. Três canções de mulheres: erotismo feminino na MPB. **Signo**, v. 37 n. 62, jan.-jun, 2012.

MARTINS, Ana Luiza. Canção brasileira contemporânea e estudos queer: possibilidades de reflexão a partir de “Oração”, de Linn da Quebrada. **Signo**, n. 47, v. 89, p. 135-141. Disponível em: <<https://doi.org/10.17058/signo.v47i89.17366>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

MATI. In: LIBI, Fred; SCIPPE, Vitor Angelo. Aurélia. São Paulo, Editora do Bispo, 2006.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; MACHADO, Felipe Viero Kolinski. *E nessa cena a vovó da Pablla já era transgressora*: performances *queer* na música pop brasileira. *Contracampo*, Niterói, v. 38, n.1, p. 51-65, abr-jul 2019.

MISKOLCI, Richard. **Teoria queer**: um aprendizado pelas diferenças. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MOGROVEJO, Norma. Queer em trânsito: o queer, as mulheres e as lésbicas em Abya Yala. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. org. **Pensamento feminista hoje: sexualidades no Sul Global**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MONTEIRO, Ricardo. O sincretismo na canção. **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**: São Paulo, 2007.

MOREIRA, Larissa Ibúmi. **Vozes transcendent**es: os novos gêneros na música brasileira. São Paulo: Hoo, 2018.

MOSCHETTA, Pedro Henrique. **O consumo de música na era do streaming**: práticas de curadoria musical no Spotify. Lisboa: ISCTE-IUL, 2017. Dissertação de mestrado. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10071/14600>>. Acesso em: 11 jun. 2023.

MUITO + talento. Intérprete: Liin da Quebrada. Compositora: Liin da Quebrada. In: Pajubá. Brasil, 2017. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/4Dq3hEZc9WryOSyHEXrzPN?si=b8031e35e41f420e>> Acesso em: 25 mar. 2023.

MUNIZ, Jaqueline. Feminino: a controvérsia do óbvio. **Physis**. vol. 2 no. 1 Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73311992000100003&script=sci_arttext>. Acesso em: 19 fev. 2021.

NASCIMENTO, Vanessa Mirele dos Santos *et. al.* Dialeto pajubá: marca identitária da comunidade LGBTQIA+. **Arquivos**. v. 9 n. 2, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/11952>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

NAPOLITANO, Marcos; CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). 1999. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NAVES, Santuza Cambraia *et al.* Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. **ANPOCS bib – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**. n. 51, São Paulo, 2001.

NECA. In: LIBI, Fred; SCIPPE, Vitor Angelo. Aurélia. São Paulo, Editora do Bispo, 2006.

NECOMANCIA. Intérprete: Linn da Quebrada. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá. Brasil, 2017. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7rugGx6BTUaqjTvaoEIDAb?si=1db74add3b684db0>> Acesso em: 25 mar. 2023.

NEDER, Alvaro. "Um homem pra chamar de seu": discurso musical e construção de gênero. **Per musi** [online]. 2013, n. 28, p.170-175. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000200013&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 19 fev. 2021.

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat (Org.). **Lendo música**: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 08, n. 02, p. 09-41, 2000. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2000000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 26 jan. 2023.

NOSTALGIA do amor. Intérprete: Majur. Compositora: Majur. In: Ojunifé. Brasil, 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2QHzL7OybjRhdGr8aUpm2M?si=a14327d8ceed44d>> Acesso em: 25 mar. 2023.

OCÓ. In: LIBI, Fred; SCIPPE, Vitor Angelo. **Aurélia**: a dicionária da língua afiada. 24 ed. São Paulo, Editora Bispa, 2006.

ODARA. In: LIBI, Fred; SCIPPE, Vitor Angelo. Aurélia. São Paulo, Editora do Bispo, 2006.

OGUNTÉ. Intérprete: Majur. Compositora: Majur. In: Ojunifé. Brasil, 2021. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/0NMkY9NF9tvz9pAseb4zto?si=6dbb7a8874714dc1>>

Acesso em: 25 mar. 2023.

OKSALA, Johanna. **Como ler Foucault**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

O SORVETE. Compositora: Tuca. Intérprete: Tuca. In: Drácula I Love You. Rio de Janeiro, 1974. Disponível em: <<https://www.ouvirmusica.com.br/tuca/o-sorvete/>>.

Acesso em: 02 abr. 2023.

O VIRA. Compositor: João Ricardo e Luli. Intérprete: Secos e Molhados. In: A volta de Secos & Molhados. Rio de Janeiro, 1973. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/399JDPgES4MtqnPrmzWDrg?si=2dd7d7cc1b544d84>

>. Acesso em: 02 abr. 2023.

PABLLO VITTAR. Spotify, 2023. Página do artista. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/artist/6tzRZ39aZINqIUzQIkuhDV?si=5tGnDh02TcKo4CdUsgOWug>>. Acesso em: 17 abr. 2023.

PANIS et Circenses. Compositores: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Intérprete: Tropicalia. In: Tropicalia ou Panis et Circencis. São Paulo, 1968. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/0WO2ra1zNTLgQNAj3A6o6?si=f0b3398291da4e5a>

>. Acesso em: 01 abr. 2023.

PARE querida. Intérprete: Linn da Quebrada. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá. Brasil, 2017. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/29K9e80R1v6OesMQiUJ5AC?si=cabe2c6df3af4a14>>

Acesso em: 25 mar. 2023.

PAYNO, Mariana. **12 fatos que você precisa saber sobre Majur, a nova voz da música baiana**. Revista Vogue, 2019. disponível em:

<<https://vogue.globo.com/cultura/noticia/2019/03/12-fatos-que-voce-precisa-saber-sobre-majur-nova-voz-da-musica-baiana.ghtml>>. Acesso em: 17 abr. 2023.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções, ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 1-24, 2014a.

PELÚCIO, Larissa. Breve história afetiva de uma teoria deslocada. **Revista Florestan**, São Carlos, v. 1, n. 2. 2014b. Disponível em:

<<https://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/issue/view/4>>. Acesso em: 01 abr. 2023.

PELÚCIO, Larissa; MISKOLCI, Richard. A prevenção do desvio: o dispositivo da Aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. **Sexualidad, Salud y Sociedad**: Revista Lationamericana, Rio de Janeiro, v. 1, 2009.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da música popular brasileira**. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PINHEIRO, Paulo Cesar. **Mulheres compositoras na Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2004. Disponível em: <<https://institutocravoalbin.com.br/mulheres-compositoras-na-mpb/>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

PIRIGOZA. Intérprete: Linn da Quebrada. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá. Brasil, 2017. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3QRqN7McYHxVyfGW7jy4vR?si=9f6a2a1de6294402>> > Acesso em: 25 mar. 2023.

PLATÃO. **O banquete ou Do amor**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

PRANDI, Reginaldo; JÁCOMO, Luiz; BERNARDO, Teresinha. Trinta anos depois: realidade e pesquisa das religiões afro-brasileiras do centenário da Abolição aos dias de hoje (1988-2018). **Revista USP**, n. 122, p. 99-120, 2019.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PRECIADO, Paulo. **Testo junkie**. São Paulo, N-1 Edições, 2018.

PRECIADO, Paulo. **Manifesto Contrassexual**. Políticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paulo. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa, 2008.

PRECIADO, Paulo. **Manifiesto Contra-sexual**. Madrid: Espasa, 2004

PRENDEDOR de Varal. Intérprete: Caramelows, Liniker. Compositora: Liniker e os Caramelows. In: Remonta. Produzida por: Marcio Arantes. Brasil, 16 set. 2016. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5LC8QleW2cUXU8ShsaVDFr?si=c19dc4fa96b94f79>> Acesso em: 25 mar. 2023.

PROCÓPIO, Adélia de Souza. **Visibilidade lésbica e bissexual nos discursos de ícones da música popular brasileira**. 2019. p. 419. Tese de Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/214402>. Acesso em: 19 fev. 2021.

RAINHA de Copas. Intérprete: Majur. Compositora: Majur. In: Ojunifé. Brasil, 2021. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/6GY0TxmKqneF0HnHwthMeV?si=50dd1585c29943a5>> Acesso em: 25 mar. 2023.

RALADOR de pia. Intérprete: Caramelows, Liniker. Compositora: Liniker e os Caramelows. In: Remonta. Produzida por: Marcio Arantes. Brasil, 16 set. 2016.

Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/3H12RMifECwqJvxAb8Ljp3?si=5d6d088c84f54d4e>>

Acesso em: 25 mar. 2023.

REA, Caterina Alessandra; AMANCIO, Izzie Madalena Santos. Descolonizar a sexualidade: Teoria Queer of Colour e trânsitos para o Sul. **Cadernos Pagu**. n. 53. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/18094449201800530015>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

REMONTA. Intérprete: Caramelows, Liniker. Compositora: Liniker e os Caramelows. In: Remonta. Produzida por: Marcio Arantes. Brasil, 16 set. 2016. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/7N2q0xl7YJ6EB8iHatfwPo?si=4e25196bd13c417e>>

Acesso em: 25 mar. 2023.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica. **Revista Bagoas** [online]. v. 4, n. 5, p. 17-44. 2010.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. **Sexualidad, Salud y Sociedad** - Revista Latinoamericana. n. 10, 2012. p. 140-164.

RODRIGUES, Carla. Diferença sexual, direitos e identidade: um debate a partir do pensamento da desconstrução. **Cadernos Pagu** [online]. 2010, n. 34. p. 209-233.

Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-83332010000100009>>. Acesso em: 20 set. 2022.

ROCK das "Aranha". Intérprete: Raul Seixas. Compositor: Raul Seixas. In: Abre-te Sésamo. Rio de Janeiro, 1980. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/2ZMW1mtSrdiaDe8II9YLnZ?si=031c73ee451b415f>>.

Acesso em: 02 abr. 2023.

SAHLI, Sarah. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTANA, Gilvan Da Costa *et al.* Música queer brasileira: protagonismo no universo pop. Anais do VIII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, **IV Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade e IV Luso-Brasileiro Educação em Sexualidade, Gênero, Saúde e Sustentabilidade**. Campina Grande: Realize Editora, 2022. Disponível em:

<<https://mail.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/87642>>. Acesso em: 09 dez. 2022.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Landmark, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano de **Música popular e moderna poesia brasileira**. 2. ed., rev. e ampl. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTOS, Mirian Conceição dos. **Ponto cantado, encantando o ponto**: Clara Nunes a interpretação dos cânticos de umbanda e candomblé na vida musical brasileira. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2014.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1999.

SEJA o que quiser. Intérprete: Majur. Compositora: Majur. In: Ojunifé. Brasil, 2021. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/3iclrLcevsvjOUzQmF8GxK?si=98631da52cfa4c48>> Acesso em: 25 mar. 2023.

SEM NOME, mas com endereço. Intérprete: Caramelows, Liniker. Compositora: Liniker e os Caramelows. In: Remonta. Produzida por: Marcio Arantes. Brasil, 16 set. 2016. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/6xh9JILM2rzAtRynrTAAhe?si=3c74a6b009274ac6>> Acesso em: 25 mar. 2023.

SEREI A. Intérprete: Linn da Quebrada. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá. Brasil, 2017. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/4pfxefygvuMNU3zuBP02LM?si=9f5267706a0f43a6>> Acesso em: 25 mar. 2023.

SONTAG, Susan. Notes no "Camp". **Partisan Review**. New York, v. 31, n. 34, 1964.

SOUZA, Diego. **Entrevista: Majur cria manifesto afropop em "Ojunifé", álbum de estreia**. PapelPop, 2021. Disponível em:

<<https://www.papelpop.com/2021/05/entrevista-majur-cria-manifesto-afropop-em-ojunife-album-de-estreia/>>. Acesso em: 17 abr. 2023.

SUBMISSA de 7º dia. Intérprete: Linn da Quebrada. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá. Brasil, 2017. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/6X9kJKaZlpBmkVinla2nNB?si=411fb79514be4678>> Acesso em: 25 mar. 2023.

TALENTO. Canal Linn da Quebrada, 2 ago. 2016. 1 vídeo (2:58). Disponível em: <<https://youtu.be/0YC6tw38qgA>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

TALENTO. Canal Linn da Quebrada, 23 ago. 2016b. 1 vídeo (5:59). Disponível em: <<https://youtu.be/hkAHuRPGgNk>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**: ensaios. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2011.

TATIT, Luiz. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

TATIT, Luiz. **A canção**: eficácia e encanto. 2. ed. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia e letra**: análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TERRORISMO de gênero. Entrevistadora: Djamila Ribeiro. Entrevistada: Linn da Quebrada. Série Entrevista - Cultura, questões étnico-raciais e juventudes. 3 abr. 2017. 1 vídeo (13:49). Disponível em: <https://canaisglobo.globo.com/assistir/futura/entrevista/v/5741876/>>. Acesso em: 05 abr. 2023.

TINHORÃO, José Ramos. **As origens da canção urbana**. São Paulo: 34, 2011.

TOLEDO, Ana Carolina Alves de. **Movimento quadril**: dos ricochetes da bunda feminina preta à articulação de subjetividades afrocentradas. São Paulo, 2022. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2022.

TOMARA. Intérprete: Linn da Quebrada. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá. Brasil, 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7IcPhG3UyCmFDHmdwB79CF?si=08b9a651b537476e>> Acesso em: 25 mar. 2023.

TOMÁS, Lia. **Música e filosofia**: estética musical. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

TRANSUDO. Intérprete: Linn da Quebrada. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá. Brasil, 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2UNGc0hwxSLWowb2Ri86mm?si=d08ec3a93d7b41a6>> Acesso em: 25 mar. 2023.

TRAVASSOS, Elisabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra Cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz, Rio de Janeiro, p. 307-315, 2008.

TRIZ. Spotify, 2023. Página do artista. Disponível em: https://open.spotify.com/artist/4ACGdFI6mPI3lntaYef1gc?si=q_UWHdonTqi9UfEg0xbkTQ>. Acesso em: 17 abr. 2023.

TUA. Intérprete: Caramelows, Liniker. Compositora: Liniker e os Caramelows. In: Remonta. Produzida por: Marcio Arantes. Brasil, 16 set. 2016. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1oke7Jkp9afNQzTUD5iHZZ?si=9340217cdbf84ce7>> Acesso em: 25 mar. 2023.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. “Noite serena”: estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912). **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 2, v. 1, p. 7-33, jul.-dez. 2013.

ÚLTIMA dança. Intérprete: Majur. Compositora: Majur. In: Ojunifé. Brasil, 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6brBuAiu3pfgJzFvxCOuxq?si=7b49b46812b84cc0>> Acesso em: 25 mar. 2023.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. **Música e mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera, 2007.

VALENTE, **Heloísa de Araújo Duarte**. Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

VÉLIZ, Marivi. Entre o arquivo de Aruanda e o repertório do amor, a passagem *queer* até uma outra Brasilidade: Uma análise dos videoclipes das canções “Cavaleiro de Aruanda”, interpretada por Ney Matogrosso, e “Carta de Amor” de Maria Bethânia. **Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**. jul. 2018. p. 95-105. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/5964/4809>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 244 - 253. Disponível em: <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Vianna-funk_cultura_popular_carioca.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2021.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

VOCÊ FEZ merda. Intérprete: Caramelows, Liniker. Compositora: Liniker e os Caramelows. In: Remonta. Produzida por: Marcio Arantes. Brasil, 16 set. 2016. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/74d129hlgS0hebrVKwqCZG?si=22691549d100489c>> Acesso em: 25 mar. 2023.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência. In: WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

WITTIG, Monique. **Não se nasce mulher**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

ZAN, J. R. Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance. **Artcultura**, v. 15, n. 27, 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29331>>. Acesso em: 19 fev. 2021.

ZERO. Liniker. Canal Liniker. Produzido por Vulkania. Brasil, 23 de out. 2015. 1 vídeo (4:11). Disponível em: <<https://youtu.be/M4s3yTJCcmI>>. Acesso em: 20 mar. 2023.

ZERO. Intérprete: Caramelows, Liniker. Compositora: Liniker e os Caramelows. In: Remonta. Produzida por: Marcio Arantes. Brasil, 16 set. 2016. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2arxf0qwSpidhAVwJ7v9gV?si=9f6968d7ec8b4cb2>> Acesso em: 25 mar. 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ANEXOS

Anexo 1 - Discografia Liniker

Título	Lançamento	Formato
Cru Liniker e os caramelows	2015	<i>Extended play</i>
Remonta Liniker e os Caramelows	2016	álbum
Lava Liniker e os Caramelows	2018	<i>single</i>
Calmô Liniker e os Caramelows	2018	<i>single</i>
Goela Abaixo	2019	álbum
Presente	2019	<i>single</i>
Não adianta	2019	<i>single</i>
Barato total	2020	<i>single</i>
Psiu	2020	<i>single</i>
Índigo borboleta Anil	2021	álbum
Como vai você	2021	<i>single</i>
Baby 95	2021	<i>single</i>
Atômico Platônico	2022	<i>single</i>
Ovelha Negra Acústico MTV	2023	<i>single</i>

Anexo 2 - Discografia Linn da Quebrada

Título	Lançamento	Formato
Talento	2016	<i>single</i>
Enviadescer	2016	<i>single</i>
Bixa preta	2017	<i>single</i>
Mulher	2017	<i>single</i>
Bomba pra caralho	2017	<i>single</i>
Linn da Quebrada no estúdio Showlivre	2017	show/álbum
Pajubá	2017	álbum
Coytada	2018	<i>single remix</i>
mEnorme	2018	<i>single</i>
Fake dói	2019	<i>single</i>
Oração	2019	<i>single</i>
Pajubá remix I	2019	álbum
Bixa Preta Pt. 2	2020	<i>single</i>
Mate & morra	2020	<i>single</i>
Onça / Docilmente selvagem	2020	<i>single</i>
I míssil	2021	<i>single</i>
Trava línguas	2021	álbum

Anexo 3 - Discografia Majur

Título	Lançamento	Formato
Colorir	2018	EP
Participação em <i>Amarelo</i> , de Emicida	2019	<i>single</i>
20ver	2019	<i>single</i>
Primavera	2020	<i>single</i>
Asa Branca	2020	
Andarilho	2020	<i>single</i>
Ojunifé	2021	álbum
Flutua, com Johnny Hooker e Pablo Vittar	2021	<i>single</i>
Mapa de Estrelas	2022	<i>single</i>
Clima com Xamã	2023	<i>single</i>

Anexo 4 - Tabela Cancionistas Queer

Cancionista	Estilo	Ano de lançamento no Spotify	Ouvintes mensais
Aíla	Pop tecnobrega	2012	11.063
Almério	MPB	2013	52.874
Aretuza Lovi	Pop tecnobrega	2014	125.621
As Baías	pop	2015	80.273
Assucena	MPB	2022	17.511
Bemti	MPB	2018	12.473
Bruno Gadiol	pop	2015	236.686
Chameleo	eletropop	2014	119.745
Danna Lisboa	eletropop	2016	6.566
Davi Sabbag	pop	2018	80.753
Diego Moraes	MPB	2010	4.252
Filipe Catto	MPB	2009	50.913
Gabeu	Sertanejo	2019	21.473
Glória Groove	Funk	2016	4.583.842
Jaloo	Tecno pop-brega	2014	215.069
Jão	Pop-MPB	2016	3.391.767
Johnny Hokker	MPB	2017	560.167
Jup do Bairro	tecnopop	2019	23.141
Kaya Konky	funk	2016	139.398
Lia Clark	funk	2016	142.270
Liniker	MPB	2016	1.021.873
Linn da Quebrada	funk	2016	124.519
Luana Hansen	Hip hop - pop	2017	1.176
Ludmilla	pop	2014	12.601.159
Luedji Luna	Afropop MPB	2016	925.523
Majur	Afropop MPB	2018	555.815
Mateus Carrilho	tecnobrega	2018	276.923
Mc Trans	funk	2015	4.469
Mc Xuxu	funk	2016	3.966
Mel	POP - MPB – poesia sonora	2018	5.028
Mulher Pepita	funk	2015	31.770
Murillo Zyess	Hip-Hop rap	2017	13.218
Não Recomendados	pop	2017	1.491
Pablo Vittar	pop	2017	2.957.343
Paula Cavalcik	MPB	2017	1.097
Quebrada Queer	Hip-hop rap	2018	15.217
Renan Cavolik	pop	2017	4.383
Renato Enoch	pop	2016	42.722
Rico Dalasan	Hip-hop rap	2016	113.405

Rodrigo Ciampi	MPB - afropop	2018	79.638
Tassia Reis	Hip-Hop rap	2014	167.112
Tchelo Gomez	Pop - funk	2017	9.186
Thiago Pethit	Rock	2012	34.703
Triz	Hip Hop - rap	2017	81.943
Urias	Pop - Blues	2018	352.933
Valéria Barcellos	MPB	2017	7.607
Yantó	Pop -	2012	11.295