

Edição v. 38
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (1)
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

E nessa cena a vovó da Pablla já era transgressora: performances: queer na música pop brasileira

And in that scene Pablo's grandmother was already transgressive: queer performances in brazilian pop music

CARLOS MAGNO CAMARGOS MENDONÇA

Professor Associado do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais - DCS/UFMG-, professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP - (2007). Pós-doutorado realizado na Universidad Complutense de Madrid - UCM-, Espanha (2011/2012). Belo Horizonte, MG, BR. E-mail: macomendonca@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4883-3410>

FELIPE VIERO KOLINSKI MACHADO

Atualmente é professor substituto no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), com bolsa CAPES. Belo Horizonte, MG, BR. E-mail: felipeviero@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8051-126X>

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; KOLINSKI MACHADO, Felipe Viero. 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.

Enviado em 11/02/2019 / Revisor A: 23/03 /2019; Revisor B: 14/04/2019 / Aceito em 15/04/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28054>

Resumo

A partir da noção de cena musical, nos propomos – neste artigo – a aproximar algumas performances realizadas a partir dos anos de 1970 por artistas do teatro e da música e certas performances *queer* da cena musical *pop* contemporânea brasileira. Observamos estas performances em produções que se dedicaram e dedicam a colocar em questão os limites impostos pelos papéis sociais de gênero; que denunciam o patrulhamento heteronormativo sobre os corpos; e que investem na visibilização de identidades fluidas e diversas. Temos por interesse nesta aproximação perceber um comum que se fez amparado em outras éticas, surgidas de novas circulações estéticas; como a performance daqueles corpos conteve e contém uma potência transformadora da consciência; como o *pop* se faz político.

Palavras-chave

Cena musical; música pop; performance; *queer*.

Abstract

From the notion of musical scene, we propose - in this article - to approach some performances performed from the 1970s by artists of theater and music and certain performances *queer* of the Brazilian contemporary pop music scene. We observe these performances in productions that have been dedicated and dedicated to question the limits imposed by the social roles of gender; who denounce heteronormative patrolling over bodies; and that invests in the visibility of fluid and diverse identities. We are interested in this approach to perceive a common that has been supported in other ethics, arising from new aesthetic circulations; how the performance of those bodies contained and contains a transforming power of consciousness; how pop becomes a politician.

Keywords

musical scene; pop music; performance; *queer*.

Introdução

No episódio final da quinta temporada do programa estadunidense *RuPaul's Drag Race*, em 2013, um fragmento curto durante as entrevistas com as *queens* merece atenção¹. No episódio quatro da temporada, as participantes foram desafiadas a criar um musical chamado *No RuPaulogies*, baseado na história de RuPaul. Divididas em duas equipes, as líderes determinaram as personagens para cada uma. Ato comum em todos os episódios, RuPaul passa em conversação com todas as competidoras pela sala de ensaios. Ao conhecer quem era quem em uma das equipes, pergunta Ru: quem fará Diana Ross nos anos 60? De pronto, Lineysha Sparx responde que seria ela. Questionada se conhecia Diana Ross e as Supremes, Lineysha responde que não sabia quem era. No último episódio, quando todas as participantes retornam ao palco e são entrevistadas, Lineysha Sparx ouve que ela foi uma participante adorável. Porém, Sparx cometeu, nas palavras de RuPaul, um pecado imperdoável. Após a fala da apresentadora, foi exibido o fragmento do episódio no qual Lineysha diz não conhecer Diana Ross. RuPaul pergunta se naquele momento ela já sabia quem era a cantora. A resposta da *queen* dá a entender que ela confunde Diana Ross com Josephine Baker, ao invocar a dança das bananas e ao descrever os movimentos corporais quando ela canta. Logo diz: “oh... essa não era ela. Mas eu estava brincando.” Ru pede então para ela dizer o nome de uma música da cantora. A *drag* não consegue responder. *Mama Ru* então comenta que ela não está sozinha, pois muitos jovens necessitam ter um curso sobre os milagres gays que os antecederam. Na sequência, a *drag* chama ao ar um *pop quiz* denominado *RuPaul's Drag U – Drag Race herstory*. O vídeo, de um minuto, apresenta divas gays emblemáticas do cinema, da televisão e da música, começando em 1939, com a atriz Judy Garland, e chegando até aquele momento, com cantoras como Lady Gaga e outras divas do *pop* internacional.

O filme *The wizard of OZ* (O mágico de OZ²), de 1939, é considerado uma obra repleta de referências para a cultura LGBTQ+. O sapatinho mágico vermelho da personagem Dorothy, interpretada por Judy Garland, por exemplo, tornou-se um ícone. A capa do disco *Goodbye Yellow Brick Road*³, de Elton John, lançado em 1973, é uma ilustração onde o cantor aparece trajando uma jaqueta com seu nome aplicado nas costas (estilo agasalho de líder de torcida), calçando salto plataforma vermelho (inspirado nos sapatinhos de Dorothy), dando um passo para dentro de um cartaz cuja imagem é a da estrada dos tijolos amarelos – aquela que leva diretamente para a Cidade das Esmeraldas. Ao usar o ano de 1939 como marcador inicial para seu *pop quiz* e ao invocar um conjunto de referências advindas da música e do audiovisual, RuPaul executa dois movimentos: o primeiro é um exercício histórico para um público jovem desconhecedor das influências – mostrando que muitas outras *queens* colocaram seus tijolinhos nessa grande estrada colorida que leva até o Vale dos Unicórnios; o segundo é uma descrição de atos de uma cena onde produção cultural, musical, midiática, afetiva, estilística e criativa se encontram para dar contorno a um grupo.

Nos servimos aqui da noção de cena tal como aparece no horizonte dos estudos que relacionam música e comunicação. O debate – na maioria das vezes – parte do conceito cunhado por Will Straw. Em entrevista concedida ao professor e pesquisador Jeder Janotti Júnior (2012, p. 09), Straw chama a atenção para constante atualização sofrida pela noção de cena musical, desde a sua primeira citação.

A meu ver, a noção de cena desenvolveu-se em duas direções [...] Em uma delas, “cena” é um elemento em uma série lexical que inclui “subcultura”, “tribo” e outras unidades

¹ A quinta temporada completa de *RuPaul's Drag Race* está disponível em: https://www.netflix.com/search?q=rupaul%20&suggestionId=20007381_person&jbv=70187741&jbp=0&jbr=0 Acesso em: 01/2019.

² Mais informações acerca do filme podem ser conferidas em: <https://www.imdb.com/title/tt0032138/> Acesso em: 01/2019.

³ O álbum completo está disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL836BA82F617FBA83> Acesso em: 01/2019.

sociais/culturais nas quais se supõe que a música exista [...] Em outra direção, recorre-se à “cena” para tentar teorizar a relação da música com a geografia, o espaço.(...) Eu ressaltaria que o trabalho brasileiro é forte em ambas as direções – na análise de categorias sociais e na concepção das maneiras como as práticas musicais articulam um sentido de espaço. (STRAW, 2012, p. 09)

Advinda da revisão proposta pelo Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, a partir dos anos de 1970, esta noção de cena é forjada para pesquisar

[...] a formação das redes de prazer, gosto, criatividade e identidade que fundamentam a relação entre as culturas juvenis e a música popular massiva. Componente importante do vocabulário de fãs e críticos, a metáfora espacial de cena musical foi apropriada – de forma mais sistemática e teoricamente refinada – por sociólogos, geógrafos e antropólogos interessados em descrever e analisar espaços localizados de produção e consumo cultural (notadamente, musical), sinalizando a possibilidade de construção de alianças que escapam às disputas tradicionais pela hegemonia. (FREIRE FILHO; FERNANDES. 2005, p. 04)

Simone Pereira de Sá (2011, p. 157) sublinhou algumas características da cena musical: um ambiente local ou global; com manifesto intercâmbio de referências éticas e estéticas; que presume que o intercâmbio e seu desenrolar pode gerar ou não um novo gênero; que supõe a instauração de territórios existenciais, manifestos em territorialidades urbanas e digitais; reconhecido por sua dimensão midiática.

Abriados sob a reflexão de Straw em relação aos estudos desenvolvidos no Brasil, sob o arqueamento metodológico proposto por Janotti Júnior (2012, 2014, 2015), Sá (2011, 2015) e Soares (2015), nos propomos – neste artigo – a aproximar algumas performances realizadas a partir dos anos de 1970 por artistas do teatro e da música e certas performances *queer* da cena musical *pop* brasileira contemporânea. Para descrever e aproximar estas performances, buscamos os princípios de uma escrita afetiva (STEWART. 2007). Tal escrita convoca as subjetividades, as experiências individuais, no delineamento de perspectivas sobre determinado problema. Um tipo de escrita baseada no afeto, no ordinário e em formas de um empenho etnográfico ancorado em ligações afetuosas e de estima. Observamos estas performances em produções que se dedicam a colocar em questão os limites impostos pelos papéis sociais de gênero (BUTLER, 2012); que denunciam o patrulhamento heteronormativo sobre os corpos, tentando controlar suas formas e seus prazeres (WARNER, 1991); e que investe na visibilização de identidades fluidas e diversas. Da cena teatral, destacamos o teatro performativo do *Dzi Croquettes*. Na produção musical temos especial interesse em alguns artistas que assimilaram as influências do *Glam Rock* (AUSLANDER, 2009; LEIBETSEDER, 2016) e, em nossa concepção, ajudaram na abertura de espaços para performances *queer* como as de Johnny Hooker, Pablo Vittar, Glória Groove, Linn da Quebrada, Liniker e Quebrada Queer.

Para além do impacto sobre as produções musicais, nos interessa, nesta aproximação, perceber vestígios de um percurso que se fez de maneira não linear, contado e cantado por múltiplas vozes. Portanto, ainda que descrevendo subsequentemente períodos históricos, nossa intenção não é a de estender uma linha temporal totalizante na qual se dependuram imagens dos acontecimentos. Temos por interesse perceber um comum que se fez amparado em outras éticas, surgidas de novas circulações estéticas; como a performance daqueles corpos conteve e contém uma potência transformadora da consciência, como o *pop* se faz político (JANOTTI JÚNIOR, 2015). Reconhecemos nestas marcas os sinais da trama que entrelaça redes afetivas, comunicativas e mercadológicas (FREIRE FILHO; FERNANDES. 2005).

Thiago Soares (2015), em texto no qual reflete sobre os percursos para o estudo da música pop, a define como o conjunto de expressões sonoras e imagéticas produzidas dentro de determinados padrões da indústria musical e que são lastreadas a gêneros/matrizas já hegemônicas. Soares (2015) lembra, contudo, que ainda que seja incontestada a presença de fortes laços que ligam à música *pop* ao mercado e à indústria cultural, faz-se igualmente fundamental e potente, ao estudá-la, reconhecer noções importantes

como a inovação, a criatividade e a reapropriação que, do mesmo modo, a costuram. Para Soares (2015), então, pensar a música *pop* significaria, igualmente, considerar a relevância das performances, dos corpos e das sexualidades em espaços/cenas musicais e, para além de uma lógica capitalista (também relevante), compreender as potências políticas daí advindas. Seria assim, pois, que a música *pop* poderia ser situada como “foco possível para debater a comunicação e a cultura contemporâneas em dinâmicas globalizantes” (SOARES, 2015, p. 30).

Simone Pereira de Sá, Rodrigo Carreiro e Rogério Ferraraz (2015), ao abordarem a *cultura pop*, sugerem que ela seja compreendida como um termo aglutinador de um campo de tensões e de disputas simbólicas acionado por manifestações culturais populares e midiáticas advindas de múltiplos espaços como a música, o cinema, a televisão e as redes sociais. A *cultura pop*, na percepção dos pesquisadores, porta ambiguidades importantes de serem destacadas. Ao mesmo tempo que diz de uma volatilidade de produtos culturais que são atravessados por uma lógica mercadológica que é transitória, traduz, por outro lado, “a estrutura de sentimentos da modernidade, exercendo profunda influência no(s) modo(s) como as pessoas experimentam o mundo ao seu redor” (SÁ; CARREIRO; FERRARAZ, 2015, p. 09).

* * *

Em 31 de março de 1972, a televisão à cores entrou no território nacional. Em abril do mesmo ano, teve início a campanha militar do Araguaia. Em razão dos atos violentos da ditadura militar brasileira, no mês de agosto daquele ano, a Anistia Internacional⁴ apresentou uma denúncia contendo o nome de 472 torturadores e mais de um mil torturados. Diante das agressivas políticas de repressão aos opositores do regime, também em 1972, o grupo carioca *Dzi Croquettes* estreou, no *Cabaret Casanova*, bairro da Lapa, Rio de Janeiro, *Gente computada como você*⁵. A montagem, com autoria de Wagner Ribeiro de Souza e direção de Lennie Dale, fazia abertas críticas aos costumes, à política, aos valores morais e sexuais vigentes daquele momento.

O grupo, que atuou entre os anos de 1972 e 1976, era composto por 13 artistas – com idades entre 18 e 30 anos. Todos os integrantes residiam em uma mesma casa, no bairro de Santa Tereza, na cidade do Rio de Janeiro, apelidada de “Embaixada de Marte”. Suas montagens mesclavam elementos dos musicais da Broadway, do teatro de revista, dos shows de cabaré, do carnaval, do jazz, da bossa-nova. Suas criações revisitaram o Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade.

Gente computada como você deu início a um movimento de contestação cultural e sexual. Inspirados nos “Blocos das Putas”, que desfilavam pelas ruas do Rio de Janeiro durante o carnaval, o grupo 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. Meia arrastão, maquiagem exagerada, gestos lascivos de um corpo coberto por figurinos ousados e muita sensualidade surpreendiam o público em números de dublagens, de dança, de canto – todos entremeados por declamações de textos irônicos, repletos de duplo sentido e críticas ao regime militar. A dramaturgia invocava as experiências subjetivas dos artistas envolvidos.

“Nós não somos homens. Também não somos mulheres. Somos gente computada, igual a vocês”, dizia a frase de abertura da performance. Os *Croquettes* se proclamavam artistas de carne que abordavam a vida ordinária e falavam de gente comum em suas criações. O confronto com os valores machistas e homofóbicos do regime militar não se fazia via a defesa de uma pauta homossexual, dos direitos das mulheres ou da denúncia da condição privilegiada dos homens. A performance dos corpos era, por definição, uma afronta ao regime. Victor Turner (2008) destacou a importância dos eventos performáticos sobre a gestão dos sistemas culturais. Para o antropólogo, estes sistemas não existem sem a ação de

⁴ Disponível em: <https://anistia.org.br/noticias/50-anos-golpe-relatorio-da-anistia-foi-o-primeiro-listar-os-acusados-de-tortura-durante-o-regime-militar-brasileiro/> Acesso em: 01/2019.

⁵ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento401552/gente-computada-igual-a-voce> Acesso em: 01/2019.

humanos motivados por um tipo específico de vontade e consciência. Tais ações têm por consequência o estabelecimento de relações de novo tipo que repercutem nos modos de interação entre sujeitos. Estas vozes que se erguem dos espaços liminares. Ou seja, enquanto a ditadura militar definia o *status quo*, uma antiestrutura se opunha a ele. Sob este ângulo, as apresentações dos *Croquettes* operariam aos modos de um rito dentro dos rituais de passagem: da estrutura para a antiestrutura, do centro para a borda, da obediência para a resistência.

À medida que o sucesso crescia e a legião de fãs aumentava, muitas pessoas passaram a assistir as performances trajando vestes inspiradas nos figurinos. As apresentações reuniam um público vasto e heterogêneo. A consciência gerada no evento performativo *Dzi Croquettes* não apenas descrevia o lugar daquelas pessoas na organização social, elas criavam um novo grupo com fronteiras demarcadas pelo entrelaçamento das experiências comuns dos artistas e da plateia. O gesto estético das realizações cênicas inspirou um gesto ético entre os fãs, ofereceu contornos a uma cena – aos modos pelos quais destacou Straw (JANOTTI JÚNIOR. 2012). Tendo como sinal distintivo a resistência às privações, aos padrões dominantes e à censura, a filosofia *Dzi Croquettes* teve por lema: “Com a força do macho e a graça da fêmea”⁶.

“A vida é um cabaré”

A frase de Lennie Dale, coreógrafo estadunidense radicado no Brasil a partir dos anos de 1960, profetizava o que Peter Fry chamou, no release feito para a obra *A palavra mágica*, de “uma bem-humorada sátira dos convencionais papéis de gênero” em plena ditadura militar. Ainda que com uma vida curta (1972 – 1976), o grupo *Dzi Croquettes* foi a ponta de lança para movimentos artísticos contestadores de um *status quo* mantido por agentes dominantes e repressores. As performances do grupo integraram práticas culturais e de sociabilidade que fomentaram certo tipo de cena musical que favoreceu a abertura de caminhos para as performances *queer* na cena musical brasileira. Jeder Janotti Junior (2014, p. 62), remontando ao pensamento de Will Straw, nos diz: “é possível pensar que uma das marcas das cenas musicais é sua capacidade de teatralizar, de colocar em cena (no sentido de *mise-en-scène*) afetos, objetos, sensibilidades e valores culturais”. Orientados por esta posição, pensamos a performance do *Dzi Croquettes* como a introdutora de um jeito de corpo, distinto daquele que foi heteronormativamente conformado, um gesto que atua sobre os modos pelos quais alguns artistas produzem, gravam e dão a ver suas músicas. Seguindo o caminho indicado por Janotti Junior, entendemos que o teatro performático do *Dzi Croquettes* alimenta, desde os anos de 1970, uma produção musical que passou pelos formatos midiáticos tradicionais e no segundo decênio dos anos 2000 ganhou o espaço virtual das redes digitais - tanto em suas performances quanto na sua linguagem.

No documentário “*Dzi Croquettes*” (2009), dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, depoimentos como os do letrista e produtor musical Nelson Mota e do músico, letrista e cantor Gilberto Gil relembram o caráter transformador do grupo: seja nas artes cênicas, seja na música brasileira. Sobre este tema, Ney Matogrosso destacou que a influência dos Croquetes ocorreu tanto nas performances do grupo *Secos e Molhados* (S&M) quanto em sua carreira solo.

O *S&M*, trio composto por João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso, alcançou, nas palavras de Heron Vargas (2010), um sucesso meteórico entre os anos de 1973 e 1974. Vargas considera o êxito do *Secos e Molhados* um caso exemplar para observar a maneira pela qual as estruturas que circundavam a canção massiva se moldaram às novidades apresentadas pelos artistas e músicos. A radicalidade do grupo encontrou lugar no mercado fonográfico e nas mídias. Uma enquête promovida pelo jornal Folha de São Paulo⁷, no ano de 2001, sondou 149 personalidades do cenário cultural nacional sobre qual seria a melhor

⁶ Sobre a história do grupo *Dzi Croquettes*, ver Rosemary Lobert (2010).

⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u12211.shtml> Acesso em: 01/2019.

capa de disco da música brasileira. Com 23 votos, a capa do álbum *Secos e molhados* (1)⁸, lançado em 1973, foi a vencedora. O segundo lugar foi ocupado pelo álbum *Todos os olhos*⁹, de Tom Zé, e o terceiro lugar foi dado para o disco *Índia*¹⁰, de Gal Costa.

As três capas datam do ano de 1973 e, ao trazerem imagens que envolviam a exposição do corpo ou de fragmentos dele, causaram surpresa à época. A capa vencedora consistia em uma fotografia das cabeças dos integrantes do trio *S&M* e do baterista Marcelo Frias – que participou das gravações do disco, mas não seguiu com o grupo –, servidas em uma mesa de jantar. Os integrantes usavam uma maquiagem carregada e estilizada. A capa do disco de Tom Zé envolve uma polêmica fomentadora de debates até os dias atuais. Na foto, uma boca ou um ânus sustenta uma bola de gude. Os objetos na imagem mimetizam um olho. No ano de 2018, os criadores da imagem participaram do programa televisivo “*Conversa com Bial*”, na TV Globo, com o objetivo de elucidar a questão¹¹. O fotógrafo Reinaldo Moraes e o publicitário Chico Andrade contaram distintas histórias, de modo que permanece a dúvida sobre o trocadilho gráfico. A capa do álbum *Índia*, de Gal Costa, foi censurada em razão da exposição excessiva do corpo da cantora. A imagem de capa trazia um close do abdômen de Gal vestindo uma tanga vermelha e cordões de conta. Suas mãos, ainda, sustentavam uma saia de franja de material orgânico. No interior do álbum, havia duas imagens da cantora vestida de índia, com os seios nus. A comissão da censura proibiu a exposição das imagens. A solução encontrada pela gravadora foi embalar os discos em plástico azul, fato que aumentou a curiosidade e a vendagem do disco.

Em entrevista, no ano de 2001, para o jornal Folha de São Paulo¹², o fotógrafo Antônio Carlos Rodrigues, repórter fotográfico do jornal Última Hora, contou que em uma viagem ao Rio de Janeiro havia visto umas meninas, na praia, maquiadas com corações de purpurina. Ao regressar para São Paulo fez, junto ao maquiador e cabeleireiro Silvinho, um ensaio a partir dessa ideia. Posteriormente, tendo a esposa como modelo, recorreu a esta inspiração em um ensaio para a revista Fotóptica. Ao ser procurado pelo jornalista João Apolinário, pai de João Ricardo e colega de redação, para dar uma ajuda ao grupo do filho, Rodrigues mostrou a revista e propôs o uso do mesmo conceito criativo. Ao conhecer o nome do grupo, o fotógrafo ofereceu como opção aos integrantes o seguinte cenário: sobre uma mesa posta para o jantar servem-se na bandeja as cabeças dos integrantes do grupo, ao lado de produtos encontrados em armazéns – secos e molhados. Os rostos estariam maquiados e caracterizados para a foto. Segundo o fotógrafo, até aquele momento ninguém usava maquiagem. Essa produção de imagem auxiliou o conceito de um grupo arrojado, andrógino, com maquiagem pesada e os figurinos extravagantes a serviço de uma musicalidade nova para os padrões brasileiros, uma música com uma poética própria. Críticos e especialistas da época comentaram que a capa do disco tinha uma visualidade antropofágica. Aclamado pelo público, com estilo próximo ao glam rock, o disco vendeu mais de 700 mil cópias.

Philip Auslander (2009) realça que o *glam rock* foi uma mudança radical na performance do rock. Para o pesquisador, dentre as importâncias do estilo está a abertura para novas explorações identitárias. Corpos andrógenos em performance tencionavam gênero e sexualidade. Nas apresentações o excesso, o figurino extravagante, a teatralização. Criado na Inglaterra no final dos anos de 1960, também conhecido como *Glitter Rock*, o estilo foi popularizado entre os anos de 1971 e 1973. Em 1967, o vocalista da

⁸ Os álbuns de 1973 e 1974 estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=J7HMjcvOVjo> Acesso em: 01/2019.

⁹ O álbum completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOLiYu-slfM> Acesso em: 01/2019.

¹⁰ O álbum completo está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rjdjZ-fi3k0&list=PLfpWy6OI-NhU5mBX0uKwmksJ3_WCFYEnNS Acesso em: 01/2019.

¹¹ Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/polemica-sobre-capade-album-todos-os-olhos-de-tom-ze-vira-debate-no-conversa-com-bial.ghtml> Acesso em: 01/2019.

¹² Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0604200112.htm> Acesso em: 01/2019.

T-Rex, Marc Bolan, adotou um visual composto por cores fortes, plumas e cabelos armados. Em suas apresentações, ele estava sempre com o rosto maquiado, purpurinado e vestindo figurinos extravagantes. Marc foi adepto do *mod*, subcultura londrina dos anos de 1960. Abreviatura de *modernist*¹³, o movimento *mod* foi inicialmente composto por jovens britânicos de classe média e filhos de comerciantes de tecidos. Seus interesses envolviam o jazz moderno, o *rhythm and blues*, os bem cortados ternos italianos e as anfetaminas. O êxito do Glam inspirou e influenciou muitos fãs, pessoas que copiavam o estilo das bandas e levavam para as ruas seus corpos andrógenos, os sem gênero.

Também vindo do *mod* e amigo de Marc Bolan, o vocalista da banda *The Hype* se tornou a personificação do *Glam Rock*: David Bowie (AUSLANDER, 2009). Terceiro disco de estúdio do cantor, *The Man Who Sold the World*¹⁴, traz na capa Bowie de cabelos longos e usando vestido. Em 1974, Bowie lançou o álbum que se tornaria a grande referência do *Glam Rock*: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*¹⁵. O álbum narra a história de Ziggy Stardust, um alienígena *rockstar* que junto a sua banda (*The Spiders From Mars*) oferece através da música paz e esperança para a humanidade. A partir daquele momento, Bowie incorporou a personagem Ziggy: suas músicas abordavam temas políticos, consumo de drogas e orientação sexual. Seus figurinos passaram a ser ainda mais andrógenos e extravagantes. Publicamente o artista se assumiu bissexual.

Em uma tarde de domingo de 1973, na extinta TV Tupi, Ney Matogrosso cantava a música *Sangue Latino*¹⁶, trajando uma calça larga e coberta por franjas, o torso nu e o rosto maquiado em branco e preto. O espectador diante da imagem reconhece um corpo masculino. Mas os gestos da performance não apontam para uma masculinidade hegemônica (CONNELL, 2003). João Ricardo e Gerson Conrad ocupavam o segundo plano da imagem vestindo um figurino que estava entre o teatral e o circense, com os rostos cobertos pela maquiagem branca e preta. Ney Matogrosso se oferece à câmera, posa e se move como quem escorrega pela imagem. Vargas (2010, p. 07-08) destaca que os aspectos visuais da performance do *S&M* foi crucial para o sucesso do grupo. “O caso do *S&M* é exemplo de como foi possível o intento criativo e inovador usando os instrumentos e as possibilidades abertas pela imagem eletrônica e a divulgação massiva da televisão”.

Em carreira solo, Ney Matogrosso lançou, em 1978, o disco *Feitiço*. A imagem interna do *long-play* era uma foto de um nu do cantor. Em pleno regime militar, Ney oferece para seu público mais uma imagem *queer* (DE LAURETIS, 1991) de si, ou seja, desvinculada das conformações heterossexuais ou dos binarismos de gênero. Na fotografia, o cantor está nu, deitado de lado, com uma das pernas flexionadas. Ao mesmo tempo que a perna flexionada esconde os genitais, ela favorece a visualidade das nádegas. O corpo esbelto está coberto de pelos: pernas, peito, axilas. Os traços masculinos não endurecem a imagem, que ganha ainda mais languidez no movimento dos braços direcionando o olhar do espectador para a cabeça envolvida por rosas. Todo esse conjunto lânguido é tensionado pela expressão facial séria e pelo olhar oblíquo.

É claramente uma imagem de um homem, mas o corpo exposto, na gestualidade congelada, sugere que esse homem é simultaneamente um e outro. Menos que a imagem de um “homossexual”, a foto expõe um corpo masculino que se oferece à fruição erótica, ao mesmo tempo se oferecendo como objeto de desejo e como ser desejante (LEAL; MENDONÇA, 2015 p. 148) (tradução livre).

* * *

¹³ Para mais informações, ver Anderson (2014).

¹⁴ O álbum completo está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3HyM6O_Nris Acesso em: 01/2019.

¹⁵ O álbum completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IWm03wYBTbM&list=PLuR-3CWq59OyrTdWAeVkkqH3F6UziQICYeN> Acesso em: 01/2019.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-zLicyzaH5A> Acesso em: 01/2019.

“Eu sou a própria transgressão, meu amor, você queira ou não. Sou avó de todos. Uma vovó transgressora.” A declaração é do artista Edy Star e foi proferida em uma entrevista que concedeu ao repórter Tiago Dias, para o *Uol Entretenimento Música*¹⁷. Os netinhos e netinhas de Star são os e as artistas com performances *queer* na cena musical brasileira contemporânea. Nos anos de 1970, o cantor, bailarino, artista plástico e ator baiano tinha os temas do gênero e da sexualidade como centrais para a sua produção.

Nascido Edivaldo Souza, sua primeira aparição no palco foi aos 13 anos, na Rádio Sociedade da Bahia, no programa *Hora da Criança*. Por volta dos 20 anos de idade, Edy cantava nas rádios Sociedade da Bahia e Cultura da Bahia. Naquele período conheceu Raul Seixas – à época, integrante do grupo Panteras. Também aos 20 anos, Edivaldo Souza foi aprovado em um concurso da Petrobras. Um ano após, Edy deixou o emprego para seguir com um circo. Nesse tempo, conheceu Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Em 1970, Raul Seixas foi contratado como produtor musical pela gravadora Columbia (CBS Discos) e mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro. Na mudança para a capital carioca estava Edy. Na gravadora, Seixas tinha por função encontrar novos talentos. Raul produziu o primeiro compacto de Edy: *Aqui é quente, bicho / Matilda*. A primeira música do compacto foi escrita por Raul para Edy.

No ano de 1971, na ausência do diretor da gravadora Evandro Ribeiro, Raul reuniu-se com mais três amigos, Sergio Sampaio, Edy e Mirian Batucada, para gravar o disco *A Sociedade da Grã-ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez*¹⁸. Sem divulgação e com letras censuradas, o disco não chamou a atenção de críticos e do público. O álbum foi recolhido 15 dias depois de sua distribuição.

Entre os anos de 1972 e 1973, Edy passou a cantar nas boates da Praça Mauá. Nesse período se tornou Edy Star. “Eram *shows* completamente transgressivos, o que a ditadura não permitia. Tinha número pornô de lésbica, anão correndo nu, striptease, tudo acontecendo no teatro de puteiro, restrito ao pessoal que frequentava a praça Mauá.”¹⁹ A repercussão dos *shows* de Edy Star chamou a atenção do jornal O Pasquim. “O Pasquim esteve na Cowboy e achou aquilo o máximo. Pronto, virou “*point*”. Aí eram limusines, os Marcondes Ferraz, os Braga, pessoal de soçaite começando a frequentar.” Pouco depois, Edy Star estava cantando em boates da zona sul do Rio de Janeiro. Em 1974, foi contratado pela gravadora Som Livre e gravou o disco *Sweet Edy*²⁰. Para o disco, Edy recebeu canções de Erasmo e Roberto Carlos, Caetano Veloso, Jorge Mautner, Gilberto Gil, Luiz Galvão e Moraes Moreira. Pedro Alexandre Sanches escreveu, em 2012, na Revista Fórum²¹:

Apesar do ambiente repressivo do Brasil sob o governo do general Emílio Garrastazu Médici, o artista baiano foi, ao lado dos Secos & Molhados, o “ponta-de-lança” da versão brasileira do *glam rock* de David Bowie, Marc Bolan, Elton John e Freddie Mercury. Num pastiche tropicalizado entre a persona andrógina Ziggy Stardust, de Bowie, e o *hard-rockstar* Alice Cooper, Gil fez para ele “Edyth Cooper”. Sergio Natureza e Renato Piau, autores gravados por Paulinho da Viola e Luiz Melodia, criaram “Sweet Edy” e “Bem Entendido”. O título dessa última tomava a gíria da época para designar homossexual – “entendido” – e foi suprimido da lista de faixas na contracapa original (mas não do disco em si). (SANCHEZ, 2012, Revista Fórum)

Em 1975, Edy Star foi o primeiro artista de grande sucesso na música brasileira a se assumir publicamente homossexual. Quando perguntado sobre as e os artistas do cenário atual, Edy Star comenta:

¹⁷ Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2017/11/14/pioneiro-gay-no-brasil-edy-star-lanca-o-2-disco-depois-de-44-anos.htm> Acesso em: 01/2019.

¹⁸ O álbum completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HCknLVtkNaA> Acesso em: 01/2019.

¹⁹ Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/de-edivaldo-a-edy-star/> Acesso em: 01/2019.

²⁰ O álbum completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pqFxNgaGeQ0> Acesso em: 01/2019

²¹ *Ibidem* 19.

“Hoje, graças a nós, a bicharada está aí fazendo o diabo, e o armário está aí com um monte de bicha dentro”²².

O pop (também) é queer

O pesquisador Adalberto Paranhos (2014) considerou a importância de reconhecer avanços, ainda que sob forte repressão da ditadura militar, na expressão da afetividade e da sexualidade a partir dos anos de 1970. No incremento desta cena, ele assinala o papel significativo de cantoras e cantores que assumiram os temas do gênero e da sexualidade em suas produções musicais: “Para tanto, a produção no campo da música popular – desde as canções até as capas dos discos e apresentações ao vivo – fornece elementos que desaguarão na reflexão sobre os enlaces estabelecidos entre as áreas da cultura e da política.” (PARANHOS, 2014, p. 03) Em seu trabalho, o pesquisador busca um alargamento da noção de político, considerando os posicionamentos feministas que afirmam o pessoal como político e as presenças dos corpos como legitimadoras da existência de sujeitos nem sempre valorizados politicamente.

Os artistas referenciados até então neste artigo estão na galeria que registra a expressiva emergência, nos anos de 1970, de canções, cantoras e cantores que incorporaram em seus trabalhos as questões de gênero e de sexualidade. As performances dessas e desses artistas criaram espaços para a circulação e a expressão de corpos e comportamentos dissonantes dos padrões vigentes. Conjugando o que foi visto na mirada dirigida ao passado com o que pode ser reconhecido a partir de uma olhadela no presente, nos interessa perceber, no contexto do *pop* contemporâneo brasileiro, performances *queer* que, por meio desse lugar, propiciem desestabilizações/rupturas ao darem a ver lugares e vivências que contestem padrões heteronormativos (WARNER, 1991). Para tanto, destacamos, ainda que brevemente, alguns elementos que nos auxiliam a pensar o *queer*²³.

No que se refere ao contexto de seu desenvolvimento, podemos dizer que as origens da teoria *queer* estariam ligadas à segunda onda feminista, ao movimento negro do sul dos Estados Unidos e, mais especificamente, à postura da população em geral frente aos homossexuais que, em um cenário de epidemia de AIDS e pelo medo da contaminação, eram percebidos como grupo abjeto cuja repulsa era recomendada e estimulada (*queer nation*). De um ponto de vista teórico e metodológico, ainda, tal teoria seria herdeira do encontro dos estudos culturais norte-americanos com o pós-estruturalismo francês, tendo como aspecto importante a desconstrução das noções clássicas de sujeito e de identidade (MISKOLCI, 2012).

Para Guacira Lopes Louro (2008), o *queer* seria o raro e o esquisito, o corpo estranho que perturba e que fascina, o sujeito cuja performance de gênero rompe com aquilo que se estabeleceria como convencional e cuja sexualidade dá a ver outras possibilidades existentes e continuamente camufladas. “É o excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referência” (LOURO, 2008, p. 07).

Sob a crença de que todos possuem o direito de serem quem são, de se expressarem livres dos parâmetros de julgamento forjados sob lógicas da normalidade, muitas e muitos artistas têm oferecido à música popular massiva uma visualidade para outros corpos e sujeitos. Se a visualidade é uma qualidade de ser visível, este não se faz de maneira desinformada. Seja cantando a vida banal, os poderes dos papéis sociais de gênero ou hierarquizações sociais, as performances destes corpos são, por definição, atos políticos, que informam sobre um tipo de experiência, de existência.

²² Ibidem 19

²³ *Queer*, que em inglês remete a uma ofensa, a um xingamento, comumente dirigido àqueles que rompem com padrões de gênero/sexualidade (seria algo como estranho, esquisito), é então recuperado e ressignificado por aqueles que o recebiam na forma de injúria (ERIBON, 2018). Conforme lembra García (2005), a palavra *queer* traz em sua enunciação imbricada a carga de violência e de discriminação exercida pela sociedade heterossexista contra os sujeitos “desviantes”.

“Eu acho que eu me defino como bicha mesmo. Para os héteros, Senhora Excelentíssima Bicha, por favor”. Foi assim que Johnny Hooker se apresentou em depoimento para a campanha #ProntoSai, da MTV²⁴. Hooker, compositor, cantor e ator pernambucano, ainda que já fosse conhecido nacionalmente desde sua participação no *talent show Geleia do Rock*, exibido pelo canal *Multishow*, ganhou maior projeção a partir do lançamento de *Eu Vou Fazer uma Macumba Pra Te Amarrar, Maldito!*, seu primeiro disco solo, lançado em 2015. Tal qual aponta João Alcântara (2017), as performances de Hooker (sobrenome artístico, uma inspiração na palavra hook que, em inglês, significa puta), são marcadas pela aproximação com as fronteiras. Dialogando com diversos gêneros musicais (tais como o pop, o brega e o samba), Hooker afasta-se de um centro heteronormativo, apartando-se de uma masculinidade hegemônica (CONNELL, 2003). *Alma sebosa*²⁵, por exemplo, videoclipe lançado no *Youtube* em 2014, e que já conta com mais de 3 milhões de visualizações, é marcado pela presença de corpos não binários e por uma performance bicha/queer (ALCÂNTARA, 2017).

Em entrevista concedida à revista *Rolling Stone*²⁶, publicada em janeiro de 2018, a compositora, cantora e *drag queen* maranhense Pablló Vittar comenta sobre as temáticas que, de modo geral, constituem suas canções. “Acho massa quem traz letras com questionamentos e indagações. Só que eu, como artista, quero falar de coisas comuns, do meu dia a dia. Da briga que eu tive com minha amiga, sabe?”. Para Pablló, nesse sentido, a potência política de suas performances reside no fato dela, uma *drag queen*, estar nos palcos no país que mais mata LGBTs no mundo.

Pablló Vittar ganhou visibilidade nacional em 2015, quando o videoclipe de *Open Bar*, lançado no *YouTube*, alcançou a marca de 1 milhão de visualizações em menos de quatro meses. Atualmente, apenas esse videoclipe já teve mais de 65 milhões de visualizações²⁷. Ao abordarem especificamente esse videoclipe, Jorge Cardoso Filho, Rafael Azevedo, Thiago Santos e Edinaldo Mota Junior (2018), percebem que o corpo que emerge nessa performance evoca uma série de elementos (como a peruca, a maquiagem e a sensualidade) que marcam a “montação”. Para os pesquisadores, por um lado, a performance aproxima-se de um padrão hegemônico de feminilidade, remetendo ao lugar da diva/mulher cisgênero da música *pop* internacional. Por outro lado, afirmam eles, a performance de Pablló mobiliza tensões e sugere desestabilizações naquilo que se refere aos lugares “estáveis” destinados aos corpos masculinos e femininos.

Se Vittar busca referências em um universo *pop* e inscreve-se em uma lógica *mainstream*, inserindo-se mais facilmente (ainda que sendo *drag*) nos códigos de regulação dos dispositivos do capitalismo (CARDOSO FILHO et al, 2018), a compositora, cantora, dubladora, atriz e *drag queen* brasileira Glória Groove, por sua vez, traz, também, a potência do rap e do *hip hop* e, em suas performances, evoca uma lógica ainda mais fluida/não binária/andrógena para discutir/desconstruir ícones de masculinidade e de feminilidade. Groove começou sua carreira na televisão, não como *drag queen*. O sucesso como *drag* deu-se, assim como Pablló, via a grande visibilidade de um videoclipe, lançado em 2016. Dona alcançou, em menos de três meses, 1 milhão de visualizações e, atualmente, já foi visto mais de 5 milhões de vezes²⁸. Em *Dona*, a artista aparece tanto montada quanto desmontada e, em dado momento da letra, marca um lugar de fala (e de representatividade) ao dizer: *Ai meu Jesus/ Que negócio é esse daí?/ É mulher?/ Que bicho que é?/ Prazer, eu sou arte, meu querido/ Então pode me aplaudir de pé.*

Ainda que salvaguardadas suas diferenças, Pablló Vittar e Glória Grove são figuras emblemáticas naquilo que se refere ao aumento da visibilidade de uma cena *drag* no país. A *Billboard*, em reportagem²⁹

²⁴ Disponível em: <https://twitter.com/mtvbrasil/status/1050468579424911360> Acesso em: 01/2019.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8rSUKG1o8ys> Acesso em: 01/2019.

²⁶ Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-137/pablló-vittar-capa-no-vicio-da-batida/> Acesso em: 01/2019.

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lyuepseCRGY> Acesso em: 01/2019.

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BPfO6Wkr8fs> Acesso em: 01/2019.

²⁹ Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/news/pride/8221687/brazil-drag-revolution-pablló->

na qual reflete acerca da rápida ascensão das artistas, as coloca como centrais em um movimento que chamou de revolução drag brasileira por meio da qual, segundo a publicação, as novas *queens* poderiam contribuir para o combate à LGBTQfobia.

Cardoso Filho, Azevedo, Santos e Mota Junior (2018, p. 102) afirmam que tanto Glória quanto Vittar, em suas distintas performances drag, explicitam as “possibilidades de trânsito cultural através de performatividades distintas, que são atravessadas por fluxos de imagens e experiências de nicho amplificadas globalmente”. Ainda que de modos diferentes, lembram os pesquisadores, somos informados, ao ouvir Pablo e Glória, desde um primeiro momento, sobre um universo *queer*. Para além das letras (podendo ou não explicitarem a discussão), os “modos como aqueles corpos fazem da voz um espaço para imprimir gestos e para agir no mundo de determinada maneira” (CARDOSO FILHO et al, 2018, p. 95) são lugares marcantes por meio dos quais, em um cenário pop, dá-se um movimento de desconstrução de rígidos/estabelecidos padrões heteronormativos.

“O que eu sei é que sou bicha, preta, pobre e estou aí, batalhando por um povo”³⁰, disse Liniker ao G1 Globo, em 2015. Em outra entrevista, concedida ao *El País*³¹, a cantora manteve o tom e definiu-se, novamente, como negra, pobre, gay e como alguém que, também, poderia ser potente. Com visual andrógono (barba, turbantes, roupas e acessórios culturalmente ditos femininos), *Liniker*, que concebe seu corpo como político, afirmou, em entrevista concedida à *Rolling Stone*³², preferir pronomes femininos, uma vez que, para ela, o “ele” a deixaria muito na caixinha do masculino: “Todo dia eu acordo e trabalho isso, que sou biologicamente um homem masculino e vou usar meu batom, sim, porque é assim que me sinto linda. Acho que é isso que a gente tem que fazer, se sentir maravilhosa, passar três mãos de batom para ele fixar bem.” Liniker, líder e vocalista da banda *Liniker e os Caramelows*, tornou-se nacionalmente conhecida a partir do lançamento de *Zero*³³. No *Youtube*, em menos de uma semana, o videoclipe alcançou mais de 1 milhão de visualizações (atualmente são mais de 22 milhões de views). Felipe Santos (2016), em pesquisa acerca da performer, fala em um corpo *queer* latino em explosão, o qual transpassaria as barreiras de gênero com fluidez e tensoria uma lógica cisgenerificada, branca e heteronormativa.

“MC Linn da Quebrada é uma terrorista de gênero”, descreveu a revista *Trip*, em 2016³⁴. Mulher transgênero, compositora e cantora, Linn mobiliza em suas performances, conforme destacam Dilton Couto Junior e João Paulo Silva (2018), uma musicalidade que é herdeira do *funk*, do *rap* e que contesta a valorização de padrões hegemônicos de masculinidade e de feminilidade. *Enviadescer*³⁵, videoclipe lançado em 2016 e que lhe garantiu projeção nacional, “apresenta a potência transgressora das inúmeras experiências de dissidência sexual e de gênero [...] evidenciando como diferentes marcadores sociais das diferenças [...] se interseccionizam na constituição das experiências cotidianas dos sujeitos periféricos” (COUTO JUNIOR; SILVA, 2018, p. 326). Linn, de acordo com os pesquisadores, buscaria “caminhos inusitados, potentes e ousados para, através do funk da lacração, explorar cada vez mais sua forma transviada e periférica de ser e estar no mundo” (COUTO JUNIOR; SILVA, 2018, p. 319). Tendo como uma das temáticas centrais de suas performances o enfrentamento às imposições cis/heteronormativas, Linn

-vittar-aretuza-lovi-homophobic-culture Acesso em: 01/2019.

³⁰ Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/sao-carlos-regiao/noticia/2015/12/de-batom-e-brincos-cantor-liniker-tem-1-milhao-de-acessos-com-clipes.html> Acesso em: 01/2019.

³¹ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/12/cultura/1447331706_038108.html Acesso em: 01/2019.

³² Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/expoente-da-nova-musica-brasileira-liniker-quebra-paradigmas-apenas-por-se-aceitar-como-e/> Acesso em: 01/2019.

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M4s3yTJCcmI> Acesso em: 01/2019.

³⁴ 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: 01/2019.

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY> Acesso em: 01/2019.

contribui (em diálogo com a teóricas e teóricos *queer*, recorrentemente citadas/citados por ela) para a valorização de vidas que escapem às normas de gênero e de sexualidade e, por conseguinte, para que tais sujeitos possam, de fato, importar. “O envidescimento [...] é uma estratégia potente que vai de encontro com os discursos que sustentam os pilares fundantes da ótica heteronormativa” (COUTO JUNIOR; SILVA, 2018, p. 333).

“*Sigo cantando e armado/ Trampando pesado, medindo um dia ser lendário/ Não passo pano pra otário/ E mesmo ameaçado, eu serei cada vez mais viado/ Quebrando armários, extermínio à normatividade/ Revolução! Bicha preta se amando de verdade/ Botando fogo nas regras dessa sociedade/ Vai falar mal, mas vai assistir a nossa liberdade/ Vamo assistir você ouvindo a nossa realidade/ Tirando nossas capas de invisibilidade/ As mona unidas pro combate e olha no que deu/ Se quer verso com massagem, pare de socar os meus*”. O trecho reproduzido é parte de *Quebrada Queer*, lançada em junho de 2018. O videoclipe da música, que atualmente já conta com cerca de 2 milhões e meio de visualizações no YouTube³⁶, foi responsável pelo rápido sucesso. *Quebrada Queer*, inicialmente, era composto por Tchelo, Murillo Zyess, Guigo, Harley, Lucas Boombeat e, posteriormente, também passou a incluir Apuke, única mulher do grupo. Com letras que versam sobre intolerância, homofobia, racismo e a vida na periferia, a partir de uma performance assinalada por um visual andrógono, *Quebrada Queer*, é tido como o primeiro grupo de rap LGBT do país.

Considerações Finais

Frente ao movimento efetuado nesse texto, uma visada sobre dois tempos (presente e passado) para observar algumas performances *queer* na cena musical *pop* brasileira, entendemos que o *pop*, também, é lugar potente para que se pense sobre identidades e sobre diferenças, sobre as múltiplas possibilidades que constituem os corpos e, ainda, sobre a amplitude daquilo que pode vir a ser os masculinos e os femininos.

Janotti Junior (2015, p. 45) relembra que, em alguns momentos, o termo *pop* pode ser acionado com o intuito de desqualificar uma produção/performance artística/midiática, tendo em vista a sua efemeridade e ligação estreita com uma lógica de indústria cultural; em outros, a noção é empregada ao se abordar “afirmações de sensibilidades cosmopolitas, modos de habitar o mundo que relativizam o peso das tradições locais e projetam sensibilidades partilhadas globalmente”. E é essa segunda compreensão que aqui nos interessa. Tal qual lembra o pesquisador, o *pop* é marcado por ressignificações, tensões e disputas que dizem de modos de habitar/desabitar o mundo.

“Enquanto eu, Ney e Alcina dávamos a cara a tapa, tinha gente que fazia o mesmo, muito mais veladamente. O disco mais gay do Brasil, até hoje, é Galeria do amor (1975), de Agnaldo Timóteo, que ainda diz ‘não sou gay, sou Agnaldo Timóteo’. A polícia prendia a gente, fui preso assim, ao lado de um cartaz enorme com meu nome, e o policial dizendo: ‘Não se preocupe, não. Eu já levei Agnaldo Timóteo, por que não vou levar você? Entra aí.’” (JUNIOR, 2015, p.45)

A fala de Edy Star³⁷ circunda algo interessante de ser notado: 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. Edy Star lembrou na entrevista o preconceito sofrido por Maria Alcina. Em razão de sua voz grave, seus modos distantes dos gestual convencionado culturalmente como feminino, a cantora era identificada como travesti. Naquele momento, o trio era tratado como corpos estranhos. Corpos dissonantes que se ofereceram com uma abertura para a estrada de tijolos amarelos que leva ao *queer*.

³⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=FwktAmgku68 Acesso em: 01/2019.

³⁷ Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/de-edivaldo-a-edy-star/> Acesso em: 01/2019.

O *queer*, termo empregado, em um primeiro momento, para agredir corpos que escapassem aos padrões heteronormativos e hegemônicos, foi, teórica e politicamente, dotado de novos (e potentes) significados. Da injúria (ERIBON, 2008), passa-se a um lugar que é o da resistência e o da constituição de um saber que é subjetivamente implicado/comprometido (PRECIADO, 2009). Não é por acaso que o próprio termo *queer* é continuamente evocado pelos artistas que aqui mencionamos. A performance bicha de Hooker, as drags que ocupam palcos que não são apenas os dos guetos, em um país com altíssimos índices de crimes de ódio contra a população LGBTQ+, as mulheres trans (como Linn da Quebrada) que, de modo interseccional, discutem gênero, sexualidade, raça e classe social e os gays que abrem espaço no universo musical do rap dizem de uma tomada de voz. Ao breve coro evocado neste artigo somam-se vozes como *As Bahias e a Cozinha Mineira*, que investem no protagonismo feminino em suas músicas; o rap de Rico Dalasam; o funk da drag Lia Clark, de Mc Trans e MC Xuxú; as performances gênero fluido de Lineker; a estética disruptiva do paraense Jaloo; o rock cearense da banda *Verônica decide morrer*; o glamour de Aretuza Lovi; o carnaval de Sara e Nina; as paródias da Banda Uó; dentre outros. Ainda que nem em todas as músicas o político seja o cerne, o político ali já está instalado. Como corpos estranhos que incomodam ou como corpos diversos que fascinam, gays, lésbicas, transgêneros, agêneros e *drag queens* ocupam um espaço legítimo e fundamental no meio pop, dizendo de diversidade e de modos plurais de ser/de estar no mundo.

Referências Bibliográficas

- ALCANTARA, João André da Silva. **As (des) construções do macho nordestino em videoclipes**: um estudo das performances de Daniel Peixoto e Johnny Hooker. Recife: UFPE, 2017. 117 f. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.
- ANDERSON, Paul. **Mods**: The new religion. Omnibus Press, 2014.
- AUSLANDER, Philip. **Performing glam rock**: gender and theatricality in popular music. The University of Michigan Press. 2009
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. São Paulo: Editora Record, 2012.
- CARDOSO FILHO, Jorge et al. Pablo Vittar, Gloria Groove e suas performances: fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop. **Revista Contracampo**, v. 37, n. 3, 2018.
- CONNEL, Robert W. **Masculinidades**. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, 2003.
- COUTO JUNIOR, Dilton Ribeiro; SILVA, João Paulo de Lorena. Corpos transviados ao Sul do Equador: o que Linn da Quebrada tem a nos (des) ensinar?. **Revista Cocar**, v. 12, n. 23, p. 318-341, 2018.
- DE LAURETIS, Teresa. **Queer theory**: Lesbian and gay sexualities. Indiana University Press, 1991.
- ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical. **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 5 a 9 de setembro de 2005.
- GARCÍA, David Córdoba. Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. **Teoría queer**. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. Madrid. Editorial Egales, p. 21-66, 2005.
- JANOTTI JR, Jeder e GOMES, Itânia (orgs.) **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

JANOTTI JR, Jeder. **Rock me like the devil**: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas. Recife: Livrinho de papel finíssimo Editora: 2015.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Cultura pop: entre o popular e a distinção. In: SÁ, Simone Pereira; CARREIRO, Rodrigo e FERRARAZ, Rogério (org.). **Cultura Pop**. Salvador: Edufba, p. 45-56, 2015.

LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos M C. En las arenas: controversias de la masculinidad, los juegos de los símbolos, imágenes y gestos. **Disecionando a Adan**: representaciones audiovisuales de la masculinidad. Madrid: Editorial Sintesis, 2015.

LEIBETSEDER, Doris. **Queer track**: subversive strategies in rock and pop music. London: Routledge , 2016.

LOBERT, Rosemary. **A Palavra Mágica**: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes. Campinas: Editora Unicamp. 2010

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MISKOLCI, Richard. **Teoria queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

PARANHOS, Adalberto. Políticas do corpo & música popular: mulher e sexualidade no brasil (1970-1980). **XXII Encontro Estadual de História da Anpuh-SP**. Santos, 2014.

PRECIADO, Beatriz. “Terror Anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”. In HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual**. Espanha: Ed.Melusina, S.L. 2009.

SÁ, Simone Pereira; CARREIRO, Rodrigo e FERRARAZ, Rogério (org.). **Cultura Pop**. Salvador: Edufba, 2015.

SÁ, Simone Pereira. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JR, Jeder e GOMES, Itânia (orgs.) **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

SANTOS, Felipe André Schutz dos. **Liniker**: Um corpo queer em explosão. Porto Alegre: UFRGS, 2016. 108 f. Monografia – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira; CARREIRO, Rodrigo e FERRARAZ, Rogério (org.). **Cultura Pop**. Salvador: Edufba, p. 19-33, 2015.

STEWART, Kathleen. **Ordinary affects**. Duke University Press Books, 2007.

TURNER, Victor. Dramas, Campos e metáforas. **Ação simbólica na sociedade humana**. Niterói: EdUFF, 2008.

VARGAS, Herom. Secos e Molhados: experimentalismo, mídia e performance. Anais do **XIX Encontro Anual da Compós**, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 08 a 11 de junho de 2010.

WARNER, Michael (editor). **Fear of a Queer Planet**: Queer Politics and Social Theory. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1991.