

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

HIGOR KLEIZER DE OLIVEIRA MOREIRA

**O SENSÍVEL E O (IN)VISÍVEL:
A DISTRIBUIÇÃO DIFERENCIAL DE VISIBILIDADE ENTRE ARTISTAS
DISSIDENTES DE GÊNERO E SEXUALIDADE**

Uberlândia (MG)
2023

HIGOR KLEIZER DE OLIVEIRA MOREIRA

**O SENSÍVEL E O (IN)VISÍVEL:
A DISTRIBUIÇÃO DIFERENCIAL DE VISIBILIDADE ENTRE ARTISTAS
DISSIDENTES DE GÊNERO E SEXUALIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção do título de mestre em Ciências Sociais.

Área de concentração: Cultura, Identidades, Educação e Sociabilidade

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Vannuchi

Uberlândia (MG)
2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo próprio autor.

M838
2023 Moreira, Hígor Kleizer de Oliveira, 1998-
 O SENSÍVEL E O (IN)VISÍVEL [recurso eletrônico]:
 a distribuição diferencial de visibilidade entre artistas
 dissidentes de gênero e sexualidade / Hígor Kleizer de
 Oliveira Moreira. – 2023.

 Orientadora: Maria Lúcia Vannuchi.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de
 Uberlândia, Pós-graduação em Ciências Sociais.

 Modo de acesso: internet.

 Disponível em:

<http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.318>

 Inclui bibliografia.

 Inclui ilustrações.

 1. Sociologia. I. Vannuchi, Maria Lúcia, 1954-,
 (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
 graduação em Ciências Sociais. III. Título.

CDU: 316

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto – CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira – CRB6/3074



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Ciências Sociais				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado 2/2023 do PPGCS-UFU				
Data:	02 de agosto de 2023	Hora de início:	15:00h	Hora de encerramento:	17:50
Matrícula do Discente:	12112CSC004				
Nome do Discente:	Higor Kleizer de Oliveira Moreira				
Título do Trabalho:	O Sensível e o (in)visível: a distribuição diferencial de visibilidade entre artistas dissidentes de gênero e sexualidade				
Área de concentração:	Sociologia e Antropologia				
Linha de pesquisa:	Cultura, Identidades, Educação e Sociabilidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Título: Representações sociais das identidades profissionais e de gênero por estudantes de Pedagogia e Engenharia: um estudo comparativo na UFPB e na UFU.				

Reuniu-se no Campus Santa Mônica, no Bloco 1H, sala 1H235 a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, assim composta: Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Vannuchi (Orientadora e Presidente da banca PPGCS/INCIS/UFU), Prof. Dr. Márcio Ferreira de Souza (Examinador PPGCS/INCIS/UFU) e Prof. Dr. Fernando de Figueiredo Balieiro (Examinador PPGCSociais/UFSM).

Iniciando os trabalhos, a presidente da mesa, a Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Vannuchi apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca Examinadora, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

APROVADO

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Vannuchi - Orientadora e Presidente da banca (PPGCS/INCIS/UFU)

Prof. Dr. Márcio Ferreira de Souza - Examinador (PPGCS/INCIS/UFU)

Prof. Dr. Fernando de Figueiredo Balieiro - Examinador (PPGCSociais/UFSM)

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Lucia Vannuchi, Presidente**, em 02/08/2023, às 17:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando de Figueiredo Balieiro, Usuário Externo**, em 02/08/2023, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcio Ferreira de Souza, Professor(a) do Magistério Superior**, em 02/08/2023, às 17:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4666047** e o código CRC **04364639**.

Às crises
e aos afetos.

AGRADECIMENTOS

Antes que eu sucumbisse, consegui levar adiante esta dissertação graças aos encontros e desencontros que me conduziram até aqui. Agradeço às pessoas envolvidas. Aos meus pais, irmãs e avós, expresso minha gratidão pelo apoio incondicional e carinho constante. Sem vocês, sequer teria sido possível começar. Às amigas que o Mestrado me presenteou – Mireile, Izadora e Stella –, por deixarem “tudo certo” ainda que estivesse “tudo surto”. Ao Jota.pê, por estar comigo e acompanhar grande parte do processo de escrita deste texto. Ao David, por me ouvir e não soltar minha mão quando eu disse “não dá mais”. Ao Renan, por, mesmo distante, nunca ter deixado de se fazer presente. Ao Rauan, que durante a concepção inicial deste projeto, quando ainda estávamos socialmente isolados, esteve mais aqui do que qualquer outra pessoa. À minha orientadora, Malu Vannuchi, por sua paciência, cuidado e por renovar minha motivação a cada conversa. A Márcio, Daniel e Ludmila, por suas contribuições e *insights* que enriqueceram este trabalho. À banca de defesa – Márcio, Fernando, Túlio e Ludmila – por aceitarem o convite e por dedicarem seu tempo na avaliação deste texto. Por último, mas igualmente importante, agradeço ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia e suas servidoras, por oferecer condições e suporte necessários para o desenvolvimento desta pesquisa.

Nem tudo que vende vem de mim ou vende nós. De nós. E desata nós. [...] Você passou olhou e nem me viu...

(Linn da Quebrada)

Sou a garganta vermelha que abre e fecha caminhos; e são tantos os assédios que o primeiro ato não é poder falar, porque não se pode, ainda que se diga.

(Teto Preto)

Dandara não vive. Não nos convencemos do contrário. Ainda assim, nos atravessa. Alarme da guerra invisível despontando batalhas por todo canto. [...] Eles não nos dariam uma chance. Não nos convencemos do contrário.

(Mulamba)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é discutir os regimes de visibilidades aos quais as produções musicais brasileiras de artistas dissidentes de gênero e sexualidade (2015-2021) estão submetidas. Nossa análise atém-se especialmente nas possíveis relações que se estabelecem entre os elementos sensíveis que constituem essas artes e suas visibilidades possíveis. A hipótese com a qual trabalhamos é de que existe uma distribuição diferencial da possibilidade de se estar visível que opera esteticamente autorizando ou negando a qualidade artística, o interesse público e as formas de ver e ouvir determinadas produções a partir de uma matriz de inteligibilidade que reduz a multiplicidade transviada a um padrão que lhe é próprio, mas que reflete características cis-heteronormativas. Como quadro teórico, apoiamo-nos em contribuições pós-estruturalistas que dialogam com as perspectivas queer de estudos de gênero e sexualidade, incluindo Judith Butler, Teresa de Lauretis, Paul Preciado, Michel Foucault e Jacques Rancière.

Palavras-chave: dissidências sexuais e de gênero; produção musical brasileira; visibilidades; sensibilidades.

ABSTRACT

This research aims to discuss the regimes of visibility to which Brazilian music productions by gender and sexuality dissent artists (2015-2021) are subjected. Our analysis particularly focuses on the possible relationships established between the sensible elements that constitute these arts and their potential visibilities. The hypothesis we work with is that there is a differential distribution of the possibility of being visible that operates aesthetically, authorizing or denying artistic quality, public interest, and the ways of seeing and hearing certain productions from a matrix of intelligibility that reduces the diverse to a pattern of its own, reflecting cis-heteronormative characteristics. As a theoretical framework, we draw on post-structuralist contributions that engage with queer perspectives in gender and sexuality studies, including Judith Butler, Teresa de Lauretis, Paul Preciado, Michel Foucault, and Jacques Rancière.

Keywords: sexual and gender dissidences; Brazilian music production; visibilities; sensibilities.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tuca.....	31
Figura 2 – Les Étoiles.....	31
Figura 3 – Ney Matogrosso.....	31
Figura 4 – Bia Ferreira.....	46
Figura 5 – Quebrada Queer.....	46
Figura 6 – Gabeu.....	46
Figura 7 – João.....	51
Figura 8 – Jaíza.....	51
Figura 9 – Ana Vilela.....	51
Figura 10 – Glória Groove.....	52
Figura 11 – Potyguara Bardo.....	52
Figura 12 – Pablló Vittar.....	52
Figura 13 – Ana Gabriela.....	52
Figura 14 – Linn da Quebrada.....	53
Figura 15 – Ventura Profana.....	53
Figura 16 – Luana Hansen.....	53
Figura 17 – Comparação entre Renato Russo e Pablló Vittar.....	91
Figura 18 – Comparação entre Freddie Mercury e Pablló Vittar.....	91
Figura 19 – Fotocolagem com comentários saudosistas.....	92
Figura 20 – Comentários sobre Aíla.....	95
Figura 21 – Comentários sobre Josyara.....	95

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Frequência de temáticas por emissora, programas de tv e horários	74
Quadro 2 – Escopos por emissoras de televisão.....	77

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Frequência de aparições de artistas por ano em programas [...] ..	72
---	----

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ADI – Ação Direta de Inconstitucionalidade.

AIDS – Síndrome da Imunodeficiência Adquirida.

ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transexuais.

C.I. – Classificação indicativa.

COVID-19 – *Corona Virus Disease 2019*.

ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente.

FBSP – Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

GGB – Grupo Gay da Bahia.

LGBTI – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Transgêneros, Travestis e Intersexos.

MMP – Música de Mulher Preta.

MPB – Música Popular Brasileira; e Música Problematizadora Brasileira.

p.e. – Participação especial.

S&M – Secos & Molhados.

TDoR – *Trans Day of Remembrance*.

TGEU – *Transgender Europe*.

SUMÁRIO

Introdução	15
1. “NINGUÉM ME DÁ VOZ, EU JÁ TENHO VOZ”:	
As produções musicais das dissidências sexuais e de gênero no Brasil	27
1.1. As primeiras produções musicais sobre e das dissidências (1950 – 2009).....	29
1.2. Uma nova cena musical começa a florescer (2010 - 2014)	35
1.3. O cenário musical contemporâneo (2015 - 2021)	40
1.3.1. Ruindo fronteiras: identidades e gêneros musicais em trânsito.....	42
1.3.2. As formas de (auto)apresentação da dissidência	49
1.3.3. Arte, estética e política: a cena artista.....	58
1.4. Ponderações gerais sobre o cenário musical das dissidências (1950 – 2021).....	63
2. “DO NADA CÊ LIGA A TV, NÓIS TÁ NA GLOBO”:	
Os regimes estéticos de (in)visibilidade	67
2.1. Condições de aparição pública das dissidências	71
2.2. Regime de visibilidade e procedimentos de controle	82
2.3. Sensibilidades passíveis ou não de visibilidade	89
2.4. A distribuição diferencial de (in)visibilidade e a diversidade truncada.....	97
3. “LÍNGUAS ESTRANHAS FORAM REPARTIDAS”:	
A partilha interna das sensibilidades dissidentes	99
3.1. A dissidência e suas subdivisões.....	101
3.2. Transhomonormatividade na normalização das dissidências.....	105
3.3. Sensibilidade intolerável: censura na Parada LGBTI de João Pessoa (2019).....	110
3.4. Minando as diferenças pela reiteração das normas	115
Considerações finais	117
Referências	119
Apêndice I	126
Apêndice II	131
Apêndice III	133

INTRODUÇÃO

Para as pessoas que acompanham, mesmo que superficialmente, a produção artístico-cultural brasileira, a existência e a presença de artistas dissidentes sexuais e/ou de gênero¹ não é novidade, ainda que escassa e variando quantitativamente conforme os períodos históricos. Pessoas que fogem às normas de gênero e/ou de sexualidade e que, em maior ou menor grau, evidenciam essas inconformações, aparelham-se com diversas linguagens e artifícios para as suas produções artísticas desde os tempos mais distantes. Seja no cinema, na música, nas performances ao ar livre, nas ruas, na literatura ou no teatro, elas estão lá.

Entre os nomes mais conhecidos no cenário artístico brasileiro, podemos citar na música: Edy Star, Cássia Eller, Ney Matogrosso, Daniela Mercury, Renato Russo, Maria Gadú, Cazusa, Isabella Taviani e Ana Carolina; no teatro: Dzi Croquettes e Vivencial Diversiones; no cinema: Jomard Muniz de Britto; na literatura: João Silvério Trevisan. Há, ainda, tantos outros nomes que datam de décadas atrás até os anos mais recentes, em vários outros segmentos que não listamos agora. É evidente, portanto, que artistas abertamente dissonantes das normas de gênero e/ou de sexualidade pintam a cena cultural brasileira desde, no mínimo, os anos 1960.

Não há dúvidas de que todas elas² tiveram e ainda têm as suas devidas importâncias para os tempos passados e o presente, tanto para a cena artística que lhes diz respeito, quanto para o enfrentamento às normas que visam estabilizar e cercear os gêneros e as sexualidades. No cenário musical, campo que importa aos propósitos desta pesquisa, nos últimos oito anos, no mínimo, podemos perceber a emergência de uma quantidade considerável de novas artistas acrescentando caras e cores à cena. Segundo Colling, Sousa e Sena muitas dessas novas artistas “trabalham dentro de uma perspectiva interseccional [e] ao mesmo tempo, explicitam suas intenções políticas, [...] criam e

¹ Ao longo deste trabalho, evitaremos o uso da sigla *LGBTI* e seus derivados contemporâneos, exceto sob demanda contextual. Optamos por “dissidências” por seu caráter pós-identitário de não se referir a nenhuma identidade especificamente (San Martín *apud* Colling, 2015), mas, à multiplicidade identitária e, inclusive, às possibilidades de (des)identificações e fluidez. Entendemos, portanto, que por maior que venham a ser as siglas atuais, as linhas de fuga não cessam em rompê-la, demandando contingenciamento.

² Durante a escrita desta dissertação tentamos atentar-nos a duas necessidades que se dificultavam mutuamente. Em primeiro lugar, incluir no texto pessoas que utilizam pronomes outros que não os masculinos “eles/deles”, comumente usados como universal; em segundo, construir um texto fluido para reduzir dificuldades na vocalização feita por aplicativos leitores utilizados por pessoas com baixa visão ou cegueira. Em vista disto, decidimos por não neutralizar o gênero das palavras utilizando de “a/o/e” ou “x/@/_”. Optamos, fugindo do androcentrismo vocabular, o uso de “elas/delas” como pronome universal quando não estivermos referindo-nos a alguma pessoa, em particular.

entendem suas manifestações artísticas como formas distintas de fazer política...” (Colling; Sousa; Sena, 2017, p. 198–199). Assim, podemos dizer, sem desconsiderar o contexto histórico e as condições de possibilidades destas novas emergências, que a presente paisagem artística traz consigo novas características que fazem dessas expressões enfrentamentos mais explícitos às normas sexuais e de gênero. A título de conhecimento, podemos citar Linn da Quebrada, Caio Prado, Rosa Luz, Simone Magalhães, Jup de Bairro, Ventura Profana, Bixarte, Luana Hansen e Liniker.

Interessante notar como basta uma busca preliminar por alguns dos nomes que compõem a cena contemporânea para perceber como a interseccionalidade da qual falam Colling, Sousa e Sena (2017) salta aos olhos. Desde o corpo das artistas, passando por seus nomes artísticos e letras de músicas, marcadores de diferenças raciais, geográficos e de classe articulam-se às marcas de “incoerências” sexuais e de gênero evidenciando uma preocupação de construção artístico-política que leva em consideração tanto as diversas formas de desumanização dos corpos quanto as reivindicações por reconhecimento. Vemos, portanto, uma cena composta majoritariamente por pessoas negras oriundas de periferias brasileiras construindo narrativas que dão outros tons às suas experiências de vidas.

Todavia, se por um lado vemos despontar tantas artistas reivindicando, na e pela música, novos lugares e possibilidades de existências, vemos, por outro, que as mídias e os meios pelos quais a arte se faz visível, operam por uma dinâmica fechada e regulada por agenciamentos que legitimam o que é ou não artístico, tal como nos diz Jorge Coli (1995). É possível dizer, então, que essas novas expressões musicais que surgem nos últimos anos proliferam em um terreno arenoso e de difícil aderência. Na arte, na mídia e no social de modo geral, instauram-se regimes de visibilidades que administram quem, quando e sob quais organizações sensíveis um certo corpo e/ou expressão artística pode – ou não – ser vista.

Propomos neste trabalho, discutir os regimes de visibilidades aos quais estão submetidas as produções musicais brasileiras das dissidências sexuais e de gênero do período entre 2015 e 2021. É desde esse período que, por um lado, percebemos mais nitidamente a emergência dessas novas formas de produção e, por outro, a ascensão cada vez mais evidente de um cenário político e ideológico que, de forma veemente, afirma a importância de certas existências em detrimento de outras. Esse cenário, no que lhe

concerne, pode nos ajudar a entender as dinâmicas de acesso e partilha do espaço visível entre os corpos.

Nossa problematização acerca dos regimes de visibilidades e das condições de acesso – ou não – a eles, está atrelada primeiramente a uma questão de reconhecimento. Judith Butler, ao argumentar sobre como a cultura regula os nossos afetos e posicionamentos éticos frente a situações de injustiças sociais, faz algumas considerações úteis para pensarmos a questão da visibilidade aqui proposta. Ela aponta que todas as existências compartilham de uma precariedade universal, ao passo que a sobrevivência de cada ser depende de condições específicas que são produzidas pelas relações sociais. Em suas palavras, “para ‘ser’ no sentido de ‘sobreviver’, o corpo tem de contar com o que está fora dele” (Butler, 2018, p. 58).

Contudo, as possibilidades de ser reconhecida como um ser vivo que precisa ter sua existência resguardada e suas necessidades atendidas, ou ainda, a possibilidade de reclamar os “direitos humanos” e a de ter uma vida que importa, não estão acessíveis a todas as pessoas de uma sociedade de forma homogênea. A despeito do caráter universal da vulnerabilidade – ou precariedade da vida –, sua simples apreensão não é suficiente por si só para assegurar o valor de uma existência ou, ainda, o dever moral de protegê-la. Ser reconhecido como um sujeito cuja vida é importante depende antes de condições de reconhecimento que “preparam ou modelam um sujeito para o reconhecimento – os termos, as convenções e as normas gerais ‘atuam’ do seu próprio modo, moldando um ser vivo em um sujeito reconhecível...” (Butler, 2018, p. 19). Isso equivale a dizer que, dentro de qualquer configuração de inteligibilidade cultural das existências, reivindicar – e ter a concessão de – uma vida que importa depende de que a existência à qual se reivindica importância adeque-se às normativas que caracterizam a vida enquanto tal.

As matrizes de inteligibilidades que instituem os marcos de reconhecimento necessários ao estatuto de uma vida que importa são produzidos ao longo do tempo – através de diversas tecnologias sociais como a televisão, a internet, as artes – por enquadramentos seletivos das existências que atuam na diferenciação das vidas que facilmente apreenderemos – e, por isso, reconheceremos – facilmente, daquelas que não. Mais do que organizar visualmente a aparição das existências, os enquadramentos são responsáveis por produzirem ontologias específicas dos sujeitos de modo que a nossa própria capacidade de discernir o ser de alguém está submetida às condições de aparição reiteradas por esses enquadramentos (Butler, 2018).

De maneira semelhante, Nancy Fraser (2002, 2007) concorda que o reconhecimento não está, de fato, disponível a todos os seres de um determinado grupo, ou sociedade. Para ela, existem padrões de valoração cultural dos corpos que, uma vez institucionalizados, estruturam interações sociais que negam a alguns membros da sociedade as condições necessárias para atuarem como parceiros de pleno direito. Para Fraser, o não reconhecimento configura uma subordinação de estatuto social, pois, ao passo que valoriza e institui algumas categorias de atores sociais como normativas, produz contrapartes degradadas e/ou inferiores:

[é] negada a condição de parceiros integrais na interação social, simplesmente em virtude de padrões institucionalizados de valoração cultural, de cujas construções não participaram em condições de igualdade, e os quais depreciam suas características distintivas que lhes são atribuídas. Deve-se dizer, então, que o não reconhecimento [...] constitui uma forma de subordinação institucionalizada... (Fraser, 2007, p. 112).

O não reconhecimento, no pensamento de Fraser, seria, portanto, estratégias de impedimentos socialmente instituídas e prolongadas que dificultam – ou mesmo impossibilitam – a paridade de participação na vida social.

Guardadas as devidas diferenças, tanto em Butler quanto em Fraser o não reconhecimento de uma vida implica na produção social de sub-existências, existências degradadas, em função de elementos culturais cristalizados que enfatizam a legitimidade e superioridade de determinadas vidas sobre outras. Em circunstâncias em que a inferioridade de estatuto de certas vidas é recorrentemente afirmada, diversos artifícios sociais entram em cena de forma a subjugar e violentar vidas que sequer chegam a ser apreendidas enquanto tal. A literatura consegue nos conduzir por alguns exemplos interessantes.

Carolin Emcke, em seu livro *Contra o ódio*, coloca na perspectiva de sua análise o homem invisível, personagem de Ralph Elisso. Segundo a autora, ele é um homem de carne e osso, é matéria sólida, mas a sua presença nos espaços sociais não é notada, ao contrário, é ignorada como “um poste de luz que, na melhor das hipóteses, tem de ser desviado, mas que não merece a menor interpelação, reação ou atenção” (Emcke, 2020, p. 23). A invisibilidade do homem invisível decorre da cor de sua pele. Ele é um protagonista negro que, em sua vida cotidiana, não é enxergado pelas outras pessoas, que são brancas. Não que elas possuam alguma dificuldade fisiológica para enxergá-lo; ao contrário, a cegueira – se assim podemos dizer – viria de “uma atitude interna do observador [branco] que o ofusca [o homem invisível] e o faz desaparecer” (Emcke, 2020,

p. 23). Esta é a realidade compartilhada por muitos corpos que são sistematicamente colocados, a partir de parâmetros específicos, em condição de precariedade induzida.

Podemos citar, ainda, Gregor Samsa, personagem de Franz Kafka (2019), que, na metáfora de acordar e encontrar-se metamorfoseado em um inseto monstruoso, deixa de ser útil e de ter importância ao social; nem sequer pode sair do quarto, pois, algum risco – ainda que imaginário – parece oferecer. O terrível inseto no qual Gregor se transformara é, também, o inseto que metaforiza todos os corpos e existências que incomodam o espaço público em função da sua imagem, da sua língua, de seus afetos, de sua raça, etnia etc. São todos os corpos que rompem as expectativas das normas que conferem inteligibilidade cultural aos sujeitos.

O que é importante destacar é que, em função dos enquadramentos das existências e da consequente institucionalização de valores culturais sobre elas, instaura-se pontos qualificadores de humanidade que administram a viabilidade de cada pessoa acessar as esferas dos direitos e reivindicar uma vida válida, vivível, que importa e que necessita ser protegida e amparada. São diversas as instâncias e elementos que constituem tais pontos humanizadores³. Em sociedades ocidentais, este conjunto de marcadores sociais cristalizados adquire uma definição próxima àquilo que Audre Lorde (2019a) chamou de “norma mítica”. Segundo ela, essa norma existe enquanto uma abstração responsável por fazer-nos perceber nossa própria alteridade, além de dificultar o reconhecimento das diferenças por parte daquelas pessoas que habitam os limites privilegiados do humano:

Em algum lugar, no limiar da consciência, existe o que eu chamo de uma norma *mítica*, por meio da qual cada um de nós sabe, dentro do coração, que “esse não sou eu”. Na América, essa norma é comumente definida como branco, magro, macho, jovem, heterossexual, cristão e financeiramente estável. (Lorde, 2019a, p. 241 grifo no original).

Dessa forma, o reconhecimento de humanidade nos corpos dependerá de que, entre outras coisas, estes corpos se enquadrem conforme as normativas que tornam o ser humano inteligível culturalmente. Do lado contrário desse padrão, estão aqueles corpos e existências que não respondem às expectativas sociais: os seres abjetos, aqueles que estão e devem ficar, segundo as normas, em condição precária por não merecerem amparo, por

³ Judith Butler (2019c), por exemplo, aproximando-se de Foucault, para discutir as matrizes de inteligibilidade de gênero, fala de um “ideal normativo” que delimita o campo das vidas possíveis. Nancy Fraser (2007), de maneira mais geral, indica que uma vida reconhecível deve estar assimilada às normas da maioria ou da cultura dominante. Já Gilles Deleuze (Deleuze; Parnet, 1996), fala de um conjunto de marcadores sociais transformados em um padrão inalcançável.

fazerem parte das “zonas ‘não-vivíveis’ e ‘inabitáveis’ da vida social” (Butler, 2019c, p. 18). Os seres abjetos são aqueles que são desprezíveis e até perigosos; são tanto o homem invisível quanto Gregor, tal qual o são as minorias sociais que não realizam o padrão do homem, branco, heterossexual, rico, cisgênero, monogâmico etc.

As dissidências de gênero e de sexualidade encontram-se para além dos marcos culturais que delimitam o ser-humano possível, uma vez que “as normas de gênero só conferem inteligibilidade, ou seja, vida, àqueles seres que estão alocados em gêneros apropriados aos corpos sexuados” (Bento, 2008, p. 128). Nesta ruptura, um ser-abjeto, destruído e destruidor, é produzido. É destruído, pois, seus atributos constitutivos não lhe conferem inteligibilidade junto às normas que delineiam as vidas possíveis; e destruidor ao passo que sua existência, enquanto ser-incompleto, ser-abjeto, apresenta uma ameaça aos limites que sustentam o sujeito humano inteligível. Mary Douglas diria que ele “desenvolveu uma condição indevida ou, simplesmente, cruzou alguma linha que não deveria ter sido cruzada, e este desvio desencadeia perigo para alguém” (Douglas, 2014, p. 139).

Frente à ameaça de destruição do *self* – do eu-inteligível –, interdições de diversos tipos foram, são e, provavelmente, continuarão sendo produzidas contra aquelas pessoas que cruzam a linha do padrão. Basta que olhemos as estatísticas para perceber que, frente à ameaça imaginada que os corpos tornados abjetos oferecem, é preciso criar mecanismos que os eliminem antes que causem algum mal para os sujeitos (auto)considerados cidadãos-de-bem. Vejamos, por exemplo, que, pelo décimo terceiro ano consecutivo⁴ em 2020, o Brasil encabeçou a lista de países que mais mata trans e travestis em todo o mundo, conforme o levantamento realizado pela TGEU. Apenas no primeiro semestre do ano de 2021, a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) registrou 89 mortes e 33 tentativas de assassinatos de pessoas dissidentes de gênero no Brasil (Benevides; Nogueira, 2021). Sobre os dados relacionados à sexualidade e de gênero de modo geral, podemos citar as informações do relatório anual organizado pelo Grupo Gay da Bahia (GGB) que, em 2020, contabilizou 237 assassinatos no país (Gastaldi *et al.*, 2021).

⁴ O projeto *Trans Day of Remembrance* (TDoR), da Transgender Europe (TGEU), responsável por compilar os relatórios de ONGs nacionais sobre os assassinatos de pessoas trans e travestis, iniciou suas atividades em janeiro de 2008 e, desde então, o Brasil tem liderado a classificação de países mais violentos contra as dissidências de gênero. Cf. Berredo (2020).

Nos três relatórios citados, podemos perceber, ainda, como a intersecção entre os marcadores sociais da diferença intensificam a precariedade à qual os corpos são induzidos. As pessoas pretas e pardas, por exemplo, estão em maior número entre as vítimas de violências e de homicídio. Conforme o anuário organizado, em 2020, pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), pessoas pretas e pardas constituíram 74,4% das vítimas de violência letal no Brasil, apenas no primeiro semestre daquele ano (Bueno; Lima, 2020).

Assistimos, assim, que, em especial no Brasil, os sentidos que a sociedade Ocidental atribui à “humanidade” objetivam e fundam uma cultura pautada na eliminação da Outra, da diferença, daquela que perturba a ordem estabelecida (Bento, 2018). A morte física direta, contudo, não é a única maneira de desinfetar o trato público, impedindo o contágio e o perigo oferecidos pelos corpos e vidas que não importam. A morte em vida, ou a invisibilidade social, é também uma estratégia de manutenção da ordem que produz, como consequência indireta, zonas de morte física direta. Para Carolin Emcke, “os invisíveis são aqueles que não são percebidos socialmente, não pertencem a nenhum ‘nós’. Suas palavras não são ouvidas, seus gestos não são vistos.” (Emcke, 2020, p. 24).

Neste sentido, mesmo que possamos dizer que o cenário artístico brasileiro esteja sendo povoado por inconformidades sexuais e de gênero, mecanismos que impossibilitam que essas produções e expressões artísticas ganhem notabilidade são produzidos incessantemente. Entretanto, é possível perceber que essa invisibilização, censura e interdição das artes não acontecem de forma homogênea entre essas artistas. Isto significa que, embora o discurso que legitima o que é arte paute-se, frequentemente, nos padrões culturais de uma sociedade (Coli, 1995) reproduzindo seus preconceitos, algumas dessas artistas conseguem uma relevância no cenário musical e, mais, são usadas como comparações de como ser ou não dissidente sexual e de gênero na arte – e, por extensão, na vida cotidiana.

O que parece estar em jogo é a construção de uma imagem respeitável que conforma os valores morais, éticos e estéticos a um padrão de possibilidade única, mesmo em experiências não cisgêneras e heterossexuais. Segundo Adriano de León:

As políticas de disciplinamento dessas sexualidades se reinventam a cada momento. A própria lógica da orientação sexual demonstra bem que há um sentido na sexualidade, mesmo que ela venha a fugir dos padrões convencionais. É bem verdade que já se pode se dizer [dissidente sexuais e de gênero], mas desde que seja num padrão discutido, ampliado, publicizado e ordenado por tecnologias... (De León, 2012, p. 223).

Desta forma, a reinvenção destes dispositivos e tecnologias que regulam e disciplinam os corpos, parece dar-se como movimentos de interdição ou permissão, cerceamento ou concessão: uma constante negociação das possibilidades das existências e das visibilidades, que opera não somente a partir do padrão cisheterossexual para com artistas dissidentes, mas, da mesma forma, destas segundas para com elas mesmas.

Podemos levantar, a partir disto, algumas questões: se têm existido espaços para essas produções na disputa de legitimação de o que é ou não artístico, quais corpos, artes e imagens poderão estar em evidência? Quais poderão, por exemplo, ser reproduzidas nas novelas do *horário nobre*? Quais poderão tocar no churrasco de domingo da família? E, ainda, o que está em jogo nessas concessões de visibilidade? É sobre esse cenário de produções musicais, sua divisão em “partes respectivas” (Rancière, 2005) e os apagamentos produzidos a partir desta repartição, que esta pesquisa pretende se debruçar. Ao tratar este tema, perguntamos: qual a relação que se estabelece entre os elementos sensíveis expressos pela imagem, corpo e arte de uma artista dissidente de gênero e/ou de sexualidade e a visibilidade que essa tem – ou pode ter – publicamente?

A hipótese da qual partimos é de que existe um vínculo de difícil dissolução entre os atributos sensíveis que constituem a expressão artística e a sua visibilidade possível. Tal vínculo autoriza que algumas criações se aproximem mais facilmente da possibilidade de serem consideradas relevantes e dignas de aparição pública que outras; produzindo, assim, o que gostaríamos de chamar de distribuição diferencial de visibilidades. Tal distribuição atuaria através da máxima de que “a não conformidade às normas sexuais e de gênero pode até se fazer vista, desde que dentro de certos limites que a normaliza”, tendo por base operatória configurações específicas de partilhas do sensível⁵.

Para Jacques Rancière, a partilha do sensível é “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas [...] fixa portanto, um *comum* partilhado e partes exclusivas” (Rancière, 2005, p. 15, ênfase no original). Recorrendo a esta definição, poderíamos dizer que o sensível comum compartilhado por artistas dissidentes sexuais e/ou de gênero, que inicialmente torna-os abjetos, é, ao mesmo tempo, repartido em partes

⁵ As categorias “sensível” e “sensíveis” aparecerão ao longo deste texto com significados ligeiramente diferentes, embora complementares. Empregaremos “sensível” para referirmo-nos ao mundo sensível em seu conjunto geral e/ou suas repartições. Quanto a “sensíveis”, esta está orientada aos elementos sensíveis específicos que, em dada configuração, produzem o mundo sensível.

exclusivas e hierárquicas a partir do grau de (in)conformação dos corpos, desejos e expressões artísticas. Ainda para Rancière:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce [...] define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. Existe, portanto, na base da política, uma ‘estética’ [...] que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto... (Rancière, 2005, p. 16–17).

É, nesta perspectiva, que a partilha do sensível pode estar no cerne da distribuição diferencial de visibilidade a essas artistas. Pois, aquilo que é dito ou não dito, mostrado ou ocultado, possível ou impossível culturalmente, parece facilitar – ou dificultar – o direito de aparecer, de se estar em evidência pública. A visibilidade seria não uma linha extremada por polos antagônicos, mas um espectro difuso que se organiza e se estrutura a partir das interseccionalidades dos corpos. Como para Audre Lorde (2019b), em nossa concepção do regime de visibilidade não existiria uma hierarquia de opressão por meio da qual certos corpos abjetos estariam mais ou menos autorizadas à existência ou aparição que outras. Mas, a visibilidade possível aos trabalhos artísticos parece demandar uma conciliação entre aqueles elementos sensíveis que se pretende evidenciar e a consciência cultural dominante. Assim, aquelas pessoas que almejam uma visibilidade em uma cultura onde as minorias são sistematicamente subalternizadas devem, como diz Audre Lorde, “permanecer vigilantes, conhecer a linguagem e as atitudes do opressor; chegando a adotá-las certas vezes para ter alguma ilusão de proteção” ou, nesse caso, ilusão de destaque e visibilidade (Lorde, 2019a).

Podemos, talvez, levar esta hipótese um pouco mais adiante se pensarmos, como o fez Teresa de Lauretis, que os gêneros e as sexualidades são “produto[s] de diferentes tecnologias sociais como o cinema [...] e práticas [institucionalizadas], bem como práticas da vida cotidiana” (De Lauretis, 1994, p. 208). Se isto é verdade, é possível entender a autorização de visibilidade artística a certos recortes da dissidência como sendo uma forma de reproduzir, cercear e encaixotar a diferença em um padrão que lhe é próprio – mas que foi produzido segundo os moldes da heterossexualidade, da cisgeneridade, da branquitude etc.

Assim sendo, a distribuição diferencial de visibilidade, para além de organizar quais corpos e quais artes estarão visíveis, intervém na atualização das normas sociais que administram as possibilidades de existências. Seriam passíveis de uma visibilidade

aqueles corpos e artes que atuam na produção de uma referência que servirá para conformar outros corpos; em suma, que servem à ordem e à manutenção das inteligibilidades culturais dos gêneros e das sexualidades. O direito de aparecer demandaria, deste modo, a hegemonia como requisito e a homogeneização como efeito.

É, portanto, objetivo desta pesquisa entender se os atributos sensíveis das expressões artísticas das dissidências sexuais e de gênero possuem alguma relação com a distribuição diferencial de visibilidade pública destas artistas. Nossa intenção, ao propor esta discussão, é de deslocar o debate atual que reside na questão do ativismo e resistência⁶ presente nessas produções artísticas, para uma análise das condições de visibilidade destas obras a partir dos elementos que as constituem.

Quando, em nossa problematização, indicamos a existência de divisões do cenário artístico em “partes exclusivas” (Rancière, 2005), não queremos com isso reproduzir tais hierarquias ou, a partir da posição que cada expressão ocupa, escaloná-las em ordem de importância e/ou contribuição para o enfrentamento das normas de gênero e sexualidade. Interessa-nos, antes, entender os atributos e fatores que constituem os regimes de (in)visibilidade aos quais essas artes estão submetidas. Através disso, poderíamos apontar se, e em que medida, o cissexismo, a heterossexualidade compulsória, o racismo, o machismo, o classismo etc. encontram-se à espreita, dentro e fora do recorte dissidente, regulando e ordenando os corpos e a evidência que estes terão publicamente.

Faz-se objetivo desta pesquisa, em síntese, analisar o fenômeno da distribuição diferencial de visibilidade buscando, ao mesmo tempo, elucidar o elo existente entre os conteúdos sensíveis e a possibilidade de se estar-visível. Esta é, ainda, uma empreitada qualiquantitativa, uma vez que trabalhará concomitantemente com dados numéricos sobre a popularidade das artistas em redes sociais, a quantidade de suas produções, o índice de alcance dessas etc.; bem como com a análise e descrição de fatores subjetivos que atravessam a biografia, a narrativa das letras, a imagem pública e outros elementos.

Os dados obtidos durante a realização da pesquisa dizem respeito à forma e aos conteúdos produzidos pelas artistas, e aos números relativos à popularidade e

⁶ Sobre “ativismo” e resistência nas expressões artísticas de dissidentes sexuais e/ou de gênero, cf. Leandro Colling (2019), Marcelo Trói (2019), Dilton Junior & João Paulo de Lorena Silva (2018), e Isabela Meira (2019).

visibilidade delas. Sendo assim, interessa a este trabalho: as letras das músicas, a imagem pessoal, o ano de início de suas atividades, os lançamentos de álbuns, *EPs* e *singles*, a quantidade de seguidoras nas redes e mídias sociais, o número de reprodução e engajamento dos e nos materiais audiovisuais através das plataformas de *streaming* etc. Todos esses dados contribuirão para relacionar as variáveis desta pesquisa. Quanto às fontes, serão úteis as produções audiovisuais das artistas selecionadas, seus respectivos perfis nas principais redes sociais, vídeos, entrevistas, matérias jornalísticas, comentários de usuárias, fãs e *haters*⁷ etc.

Como abordagem teórica, esta pesquisa constrói suas bases, sumariamente, sobre contribuições pós-estruturalistas que dialogam ou subsidiam a perspectiva queer de estudos de gênero e sexualidade. Portanto, ancoraremos a discussão aqui apresentada nas críticas feministas pós-identitárias de Judith Butler e Paul Preciado, na analítica do poder de Michel Foucault, nos aportes feministas de Teresa de Lauretis e nas discussões que interseccionam poder, resistência, arte e política em Leandro Colling, Jacques Rancière e Gilles Deleuze. Outras formulações serão, igualmente, incorporadas por suas contribuições brasileiras para os estudos transviados (queer), como Berenice Bento, Richard Miskolci e Guacira Lopes Louro.

Partindo destes aspectos, a presente pesquisa apresenta-se estruturada em três capítulos. No primeiro – intitulado “*Ninguém me dá voz, eu já tenho voz* –, construímos um panorama sobre as expressões artísticas de pessoas dissidentes de gênero e/ou sexualidade no Brasil, evidenciando a emergência das novas criações e enfatizando a produção, os novos estilos musicais e o caráter político explícito que é assumido por algumas destas expressões.

No segundo capítulo, de título “*Do nada cê liga a TV, nós tá na Globo*” discorreremos sobre as representações midiáticas, evidenciando como, quando e sob quais enquadramentos as artistas vêm ocupando os espaços de aparição pública, como os programas televisivos, as trilhas sonoras de novelas, as matérias jornalísticas e as redes sociais, de modo amplo.

Por último, no capítulo intitulado “*Línguas estranhas foram repartidas...*” expomos as ocorrências de cisões internas, demonstrando como o mesmo sensível de

⁷ O termo *hater* (odiador) surge para designar, no contexto do ciberespaço, pessoas que propagam comentários odiosos ou dotados de críticas gratuitas a outras pessoas. De modo geral, mais frequentemente direcionado a famosas, o *hate* (ódio) representa um certo desmerecimento das realizações da vítima.

peças dissidentes apresenta-se repartido em partes exclusivas e hierárquicas que privilegiam certos tipos de artes em prol da construção de uma imagem respeitável e asséptica da inconformidade. Pretendemos apresentar, assim, como certas visibilizações são construídas à custa de outras invisibilizações.

1.

“NINGUÉM ME DÁ VOZ, EU JÁ TENHO VOZ”⁸:

As produções musicais das dissidências sexuais e de gênero no Brasil

A presença de dissidentes sexuais e/ou de gênero nas artes em geral data do século XVII com as primeiras representações literárias, em tons de escárnio, de práticas sexuais e afetivas não conformadas ao regime de inteligibilidade da época. Desse período em diante, essas experiências inconformes vieram ganhando narrativas em diversos outros segmentos artísticos, como nas peças teatrais a partir do século XVIII, nas composições musicais do início do século XX, nos roteiros cinematográficos e na televisão da década de 1970. Não obstante, todas as aparições da persona “desviante” se davam através de representações injuriosas e/ou cômicas da Outra: em todos os segmentos artísticos, até meados do século XX no teatro e na música, e final do mesmo século nos audiovisuais, o sujeito nunca era ele mesmo responsável pela representação de si (Trevisan, 2018).

Na música, especificamente, a cena⁹ começa a mudar e incorporar artistas abertamente dissidentes falando sobre o tema após a década de 1950, ganhando particular impulso e magnitude nos anos subsequentes. Cada vez mais, em especial após os anos de 1970, artistas assumiam publicamente suas orientações sexuais e traziam as temáticas da diversidade, e de liberação dos desejos em suas composições de diversas formas possíveis. A partir dos anos 2000, as configurações das produções musicais começam a ganhar outros arranjos, intensificando-se sem medidas após a década de 2010 e culminando na multiplicidade de artistas, identidades e temáticas que hoje testemunhamos.

Neste capítulo, construiremos um panorama dessas produções musicais – sem qualquer pretensão de esgotá-la –, evidenciando o caráter das primeiras representações do “desvio” na música. Como esperamos tornar evidente, a cena musical produzida por pessoas em inconformidade às normas sexuais e de gênero sofreu, ao longo dos anos, diversas transformações quanto a seus conteúdos, formas e espaços possíveis de

⁸ Música *Quebrada Queer*, cf. *Quebrada Queer* (2018).

⁹ Por “cena”, e seus relativos, entenderemos aqui um conjunto plural, inacabado e contingente de diferentes artistas com orientações sexuais e/ou gêneros dissidentes da heterossexualidade e cisgeneridade. Inspiramo-nos em Colling (2019) e Trói (2019), quando estes pensam uma “cena” como um acontecimento, no sentido foucaultiano, contrapondo-a à noção de algo instituído, fixo e unificado.

visibilidade. É perceptível a incorporação radical da temática tanto nas composições e performances ao vivo, quanto na própria autodenominação das artistas e da cena.

O texto aqui apresentado encontra-se subdividido em três partes, das quais a terceira está, igualmente, fragmentada em subtópicos específicos. Na primeira parte, através de revisão bibliográfica correlacionada com músicas e cantoras já conhecidas, apresentaremos um sobrevoo pelas primeiras produções musicais *sobre e das* dissidências sexuais e/ou de gênero no Brasil, e as artistas pioneiras que abriram caminho para o que viria posteriormente. No tópico seguinte, balizado pelo levantamento de artistas compreendidas pelo recorte temporal de 2010 a 2014, suas produções e matérias jornalísticas sobre elas, buscaremos evidenciar alguns aspectos sumários dos anos anteriores que serão mantidos, enquanto novos arranjos começam a emergir apontando para a cena que virá a ser construída e constantemente reformulada. O recuo relativo ao nosso recorte temporal objetiva estabelecer bases para melhor apreensão do cenário contemporâneo apresentado no subtópico seguinte. Nele discutimos suas características gerais, as influências externas à cena, os diferentes conteúdos e temáticas produzidas, as formas da aparição – ou não – de elementos dissensuais ao padrão cisheteronormativo, a ligação entre algumas produções e uma nova forma de ativismo político, e algumas reverberações sociais e políticas deste cenário.

1.1 As primeiras produções musicais sobre e das dissidências (1950 – 2009)

No que diz respeito a representações, as sexualidades e identidades de gênero desviantes estão presentes nas produções artísticas brasileiras de forma geral desde, ao menos, o século XVII. Entretanto, no teatro, na literatura e na música, experiências inconformes eram mobilizadas sempre sob tons jocosos e estereotipados, ressaltando a exotividade e, em vários momentos, o “perigo” oferecido pela pessoa dissidente (Trevisan, 2018). Na música, especificamente, o primeiro registro de representação de inconformidades sexuais e de gênero remonta ao ano de 1903 (Santana; Santos, 2018), período a partir do qual podemos encontrar apenas representações achincalhadas e injuriosas, muitas vezes apresentadas de forma implícita e com jogos de palavras dúbias. O trânsito e a ambiguidade de gênero, o afetamento¹⁰ e o escárnio perseveraram como temas privilegiados de representação dos corpos feitos abjetos em todos os segmentos artísticos até meados do século XX – ainda que na contemporaneidade, em menor grau, continuemos a apreendê-las sob nuances representativas carnavalescas e cômicas.

Discursos não estereotipados sobre a temática e a assunção da própria inconformidade enquanto voz autoral eram impensáveis em qualquer cena artística até o fim da década de 1940. Esta condição de aparição do “desvio” e do “desviante” na música somente começa a ser abalada com o início da carreira de Johnny Alf em 1950. Cantor, negro, assumidamente homossexual e gordo, Alf foi o primeiro artista a ousar e assumir sua sexualidade trabalhando-a de forma diversa do que vinha se fazendo na música até então. Intercambiando entre narrativas explícitas e veladas, o cantor tomou como tema para algumas de suas canções os sentimentos internos consequentes do enrustimento¹¹ gay tão privilegiado em sua época e, também, a celebração da profissão de michê em ascensão entre homossexuais.¹²

As décadas seguintes, até aproximadamente o final dos anos 1970, são marcadas por um contexto, a partir do qual começamos a vislumbrar o início de uma mudança ímpar no cenário musical brasileiro, especialmente no que diz respeito à presença de artistas declaradamente homossexuais e a sua representação não injuriosa. Por um lado, testemunhava-se a consolidação da indústria fonográfica, responsável por alavancar a produção musical no país (Gonçalves, 2016). Por outro, os aparelhos censores

¹⁰ Diz-se das “bichas afetadas”, de homossexuais masculinos ditos “afeminados” e/ou “espalhafatosos”.

¹¹ Situação de um dissidente sexual que, geralmente por coerção social, se recusa à assunção de sua sexualidade em favor da manutenção de uma imagem pessoal asséptica, discreta e heteronormativa.

¹² Cf. Trevisan (2018) e Perlongher (1986).

da Ditadura Civil Militar, instaurada em 1964, carregados de visões religiosas e patologizantes, intensificavam-se e especializavam-se em torno da “moral e bons costumes” (Quinalha, 2017). Em consequência dos jogos de poder ali estabelecidos, as representações de desejos e vivências sexo-afetivas na música passam a ser constantemente cerceadas pelos contornos da censura moral e política instituída, fazendo com que todos os indícios de fuga à concepção de “normalidade” e “boa conduta moral” - arbitrária e ideologicamente definidas - fossem proibidos (Gonçalves, 2016). Contudo, como já nos ensinou Foucault (2020) todas as relações de poder pressupõem, como sua contraparte constitutiva, a resistência; e, neste caso, as coisas não se deram de forma diferente. Assim, paralelamente aos dispositivos censores do regime ditatorial de 1964 e ao crescimento da indústria fonográfica, assistia-se à ascensão dos chamados novos movimentos sociais no Brasil. Como consequência deste encontro e, também, como um sinal de resistência, houve um aumento na presença de artistas evidenciando, por vias ligeiramente mais explícitas (Trevisan, 2018). Os desejos, as vivências e os desvios não cessaram, portanto, de transbordar por sobre o cerco da censura.

Este período, que se estende desde o fim da década de 1960 até o início dos anos 1980, ficou conhecido como “desbunde” e marcou uma primeira ruptura com as condições de aparição da dissidência nas artes das décadas anteriores:

Alguém *desbundava* justamente quando mandava às favas [...] os compromissos com a direita e a esquerda militarizada da época, para mergulhar numa liberação individual baseada na solidariedade não partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas ou à homossexualidade. (Trevisan, 2018, p. 284, ênfase no original).

A cantora Tuca, cuja carreira tem início em 1968, é a primeira referência de artista que pertenceu a esse novo período do qual estamos falando. Mulher, lésbica, gorda e apagada pela história, foi ela a trazer pela primeira vez um discurso afirmativo em torno da inconformidade sexual e de gênero na música (Gonçalves, 2016). Caetano Veloso em 1969, Edy Star em 1970, Les Étoiles em 1974 e Ney Matogrosso em 1975¹³ somam caras, cores e transgressões a esse período.

Ao que diz respeito às narrativas, nesse período fez-se necessário o apelo aos artifícios da linguagem por meio dos quais pudessem fazer vazar a Outra e seu desvio por entre as frestas normativas da censura (Gonçalves, 2016). Dessa forma, as artistas lançavam mão de letras intensamente dúbias – mas, inteligíveis para uma sensibilidade

¹³ Levamos em consideração aqui o ano de lançamento do primeiro *single* ou álbum solo destas artistas.

afetada – que falavam em favor das liberdades sexo-afetivas entre pessoas de mesmo gênero e letras que também causavam inversões e confusões entre as fronteiras do que se entendia por feminino, masculino e seus respectivos papéis. À parte da composição, as ambiguidades de sexualidade e gênero se faziam mais explícitas na imagem pessoal das artistas, através de suas roupas, cabelos, tons de vozes e performances ao vivo que, desta vez com toda a nitidez, embaçavam os limites de inteligibilidade de gênero (Trevisan, 2018).

Figura 1 – Tuca.¹⁴



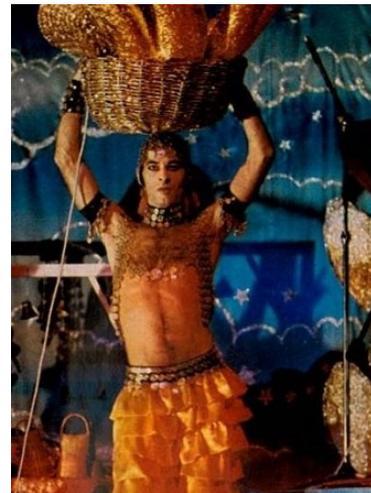
Fonte: Capa do EP “Drácula, I Love You”, de Tuca.

Figura 2 – Les Étoiles.



Fonte: Facebook – Les Étoiles Tribute Page.

Figura 3 – Ney Matogrosso.



Fonte: Blog Baú de Raridades.

Embora tenhamos uma mulher, Tuca, como precursora desta cena que se inicia em 1960, a presença de mulheres em textos que analisam essa temática é escanteada, esquecida ou apagada. Nomes como Leci Brandão, Ângela Ro Ro, Simone e Marina Lima, com exceção de Trevisan (2018), sequer são mencionados entre outros trabalhos elencados para esta revisão bibliográfica; mesmo que tais artistas tenham sido fundamentais para a visibilidade da homossexualidade feminina, para o questionamento dos papéis de gênero tradicionalmente impostos às mulheres e, até mesmo, pelos jogos crítico-irônicos que realizavam em suas letras ao inverter os papéis generificados, evidenciando os abusos e opressões sofridos por mulheres.

Ney Matogrosso, trajado com suas franjas e brilhos, ganha particular atenção por suas posturas de afronta sexual, de confusão dos limites de gênero e por afetar toda a

¹⁴ Dado que as imagens não são autoevidentes e suas apresentações exigem melhores elaborações a partir de literaturas específicas que fogem ao arcabouço teórico-metodológico deste trabalho, salientamos que o uso que aqui fazemos delas tem intuito meramente ilustrativo.

cena em um período que privilegiava o enrustimento e a discricção. Trevisan (2018), por exemplo, atribui a ele o mérito e a importância de ser um agente responsável por fomentar, em sua época, a mudança de comportamentos sociais em relação à homossexualidade. Anteriormente à sua carreira *solo*, entre 1971 e 1974, Ney integrou a banda Secos & Molhados (S&M) junto à qual foi responsável por, em plena Ditadura Civil Militar, colocar em cena – no horário nobre, diga-se de passagem – elementos causadores de confusões de gênero e antecipar discussões sobre a homossexualidade que, posteriormente, viriam a ser cada vez mais enfatizadas por outras artistas. Em 1974, período em que os aparelhos censores restringiam ainda mais os limites das expressões possíveis, S&M realizavam no Maracanãzinho um de seus shows de maior público. Emílio Carrera, ex-membro da banda, relembra como apesar das constantes tentativas de cerceamento dos militares, o sucesso de suas músicas não fora abalado: “Gente simples cantava nossas músicas [...] Eles [os militares] percebiam o que a gente fazia, mas não conseguiam impedir...” (Maia, 2014).

Já na década de 1980, com a epidemia da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS) no Brasil, o movimento de desbunde perde, em parte, a sua magnitude. Ao longo dos anos que se seguiram, dois processos distintos puderam ser observados. Por um lado, em função da pronta associação entre a doença e a dita “pederastia” cometida por aquelas pessoas que começavam a ocupar os espaços visíveis, artistas das gerações anteriores adotavam cada vez mais uma atitude regressiva de dissociação de si para com a imagem da homossexualidade – agora ainda mais maculada e “perigosa” (Santana, Santos, 2018; Trevisan, 2018). Por outro lado, artistas mais ousados e combativos emergem na cena musical apropriando-se criativamente da dissidência e da própria soropositividade para produzir suas músicas. Cazuzza, cantor abertamente bissexual, descobriu ser soropositivo em 1987 após ser internado com pneumonia. No ano seguinte, em sua música *Ideologia*, ele canta: “O meu prazer / Agora é risco de vida / Meu *sex and drugs* / Não tem nenhum rock ‘n’ roll...” (Cazuzza, 1988, faixa 1). Em 1990, por choque séptico decorrente do agravamento de seu quadro de imunossupressão, Cazuzza vem a óbito.

Essa nova geração, de 1980 até início dos anos 2000, mostra perceber o caráter político de sua própria dissidência, incorporando-a de diversos modos em suas criações artísticas. A paixão por pessoas do mesmo gênero é a temática seminal das produções desse período. As músicas, em suas letras, evidenciavam desejos sexo-afetivos

e conflitos emocionais decorrentes da coerção social que cerca a temática. Nomes como Cazuza, seguido por Renato Russo e Cássia Eller, assumindo de forma crítica e contestadora, são apontados por Trevisan (2018) como os principais agentes, da cena musical, responsáveis pela ressignificação da autoimagem de pessoas que sofriam com pressões sociais e familiares. Tornaram-se, assim, ícones de representatividade para existências que, até então, só habitam o espaço privado e o lugar do silêncio. Através de uma “insolência transgressiva” (Trevisan, 2018), cujo terreno foi preparado pela geração anterior, tal geração foi responsável por mostrar a outra cara do país e impulsionar as narrativas e as imagens das dissidências para além dos guetos, dos estereótipos e do escárnio (Gonçalves, 2016; Trevisan, 2018).

Como mencionado em nota, até meados dos anos 1990, todas as identidades sexuais e/ou de gênero inconformes, no Brasil, eram abrigadas sob o guarda-chuva identitário da homossexualidade. Esse fato começa a mudar com as reivindicações de pessoas que não se sentiam representadas sob um rótulo suplantador das particularidades outras que constituíam mulheres lésbicas, pessoas bissexuais, trans e travestis. A bissexualidade, por exemplo, já aparecia – embora não nomeada – nas músicas de Renato Russo, como em *Meninos e Meninas* em que ele canta: “Quero me encontrar / mas não sei onde estou / [...] / Tenho quase certeza que eu não sou daqui / Gosto de São Paulo / [...] / E gosto de meninos e meninas...” (Urbana, 1989, faixa 9).

Não obstante, é somente a partir dos anos 2000 que outras identidades serão incorporadas, dando forma à sigla LGBTI, trazendo nomes e especificidades às vivências diversas, constituindo uma verdadeira “sopa de letrinhas” (Facchini, 2005) que abre margens para novas possíveis identificações. Tal processo de expansão das identidades reverbera, também, na música, pois, após a virada do milênio, seguindo até meados de 2009, a cena foi ocupada majoritariamente por mulheres lésbicas e bissexuais como Ana Carolina, Ellen Oléria, Isabella Taviani e Maria Gadu. Nomes das gerações passadas também se fizeram valer durante este período: Cássia Eller, Lulu Santos, Ney e Caetano, juntas às primeiras, pintaram a cena musical. Entretanto, após a redemocratização e, com mais intensidade, após os anos 2000 pudemos perceber uma redução da “transgressividade” que era muito mais evidente no desbunde de 1970 e na geração de 1980. Como exceções mais evidentes, temos algumas músicas de Ana Carolina em que, quando não aparecia somente na voz generificada, o desvio era cantado a plenos pulmões: “Me esquenta com o vapor da boca e a fenda mela / Imprensando minha coxa na coxa

que é dela / [...] / Gemendo, gemendo, gemendo / Ela estava demais, peito nu com cinco ou seis colares / [...] / Fui eu quem bebi e comi a Madonna.” (Carolina, 2002, faixa 9). De forma geral, ambiguidade discursiva, algumas performances, a voz generificada e a imagem pessoal das artistas também constituíram as principais fontes de expressão da dissidência neste período.

Embora o cenário após o ano 2000 tenha sido de contravenções brandas, é notória a queda do tom achincalhado nas letras e a construção de contranarrativas frente ao imperativo da normatividade sexual e de gênero. A perspectiva de celebração e incorporação social da diversidade “à normalidade” fez-se muito presente na produção musical desse período. As composições soavam como quem afirma “Estamos aqui, tímidos, mas, como seus iguais.” A perspectiva da diversidade, nas lutas das minorias sexuais e de gênero, é recorrente no Movimento LGBTI Institucional – aqueles de organizações centralizadas, cujos objetivos políticos encontram-se calcados à lógica da afirmação identitária, da igualdade e que o dispêndio de energia está voltado à negociação de marcos legais com o Estado (Colling, 2015; Miskolci, 2012). Esta perspectiva se mostrará radicalmente diversa das novas caras e vozes da geração contemporânea que, influenciada pelas perspectivas dos debates queer, reivindica as potências da diferença e mobiliza a inconformidade como instrumento de abertura de novas possibilidades existenciais, sexo-afetivas, artísticas e políticas.

1.2 Uma nova cena musical começa a florescer (2010 - 2014)

A partir de 2010, uma nova cena musical começa a se estabelecer progressivamente, tendo como pano de fundo: por um lado, o aumento e a maior visibilidade de debates acadêmicos, e de coletivos sociais sobre os direitos das minorias sexuais e de gênero; por outro, o surgimento cada vez mais inflamado do neoconservadorismo no país. Os debates e conquistas dos movimentos feministas e LGBTI começavam, aqui, a sofrer constantes interdições dos setores políticos e de religiosos conservadores que, por sua vez, alimentavam pânicos morais¹⁵ nas demais parcelas da população (Irineu, 2020). Apesar disso – e, em parte, em função disso – a sutileza evidenciada por artistas musicais das gerações anteriores começa a perder espaço para novos arranjos artísticos, identitários e de politização da criação musical.

Podemos apontar três aspectos que diferem dos períodos precedentes, as produções musicais que emergem após 2010. Em primeiro lugar, é marcante o fato de que – com poucas exceções, como Leci Brandão no Samba – a MPB vinha sendo um dos poucos espaços musicais ocupados por artistas das décadas anteriores. Todos os nomes citados anteriormente tiveram grande destaque neste gênero musical contribuindo, inclusive, para a sua caracterização. Diversamente, a partir de 2010, as artistas começam a se apropriar de outros gêneros musicais, a reconceituá-los e, também, a criar outras categorias para nomear suas criações sonoras. O rap, o funk e o tecnobrega serão, nesse período, os gêneros musicais mais empregados pelas artistas deste recorte. Assistimos, ainda, essa emergência em diversos outros gêneros, como no pop, no trap e no hip-hop. Ao que diz respeito ao rap e ao funk, ambas ainda carregavam o estigma de serem produtoras de letras preconceituosas e reforçadoras dos papéis tradicionais de gênero¹⁶, mas, começavam ali a se reconfigurar e visibilizar outras narrativas.

Lulu Monamour, travesti goiana, em 2011, é a primeira artista dissidente, da qual se tem nota, a ocupar o cenário do rap brasileiro. Em defesa de direitos das minorias sexuais e de gênero, contra a violência e a LGBTIfobia, as letras de Lulu assumem

¹⁵ O termo “pânico moral” caracteriza a reação sociocultural aversa aos eventos e situações que, se presume, ameaçam o estado atual de coisas, tal como os valores e a moral vigentes em uma sociedade (Miskolci, 2007). No período entre 2010 e 2014, a crescente difusão do debate feminista acerca da liberdade reprodutiva e do aborto, o reconhecimento do casamento entre pessoas de mesmo gênero e o projeto *Escola Sem Homofobia* do Governo Federal, foram os principais eixos em torno dos quais a produção de pânicos morais orbitou.

¹⁶ É de suma importância salientar que a reprodução de preconceitos e estereótipos não são privilégios exclusivos do funk e rap – gêneros musicais que emergem a partir da e pela periferia. O sertanejo, o pop e demais gêneros precisam, também, ser responsabilizados por reiterar estas questões.

narrativas explícitas e doloridas em cada uma das músicas: “Mas já que isso não é p’ra ser mais confidencial / Minha bandeira choca a sociedade / Como efeito colateral / Quando vê uma travesti, uma lésbica e um homossexual / Quê ‘cês tem contra o sentimento / Que deve todos sê’ igual / Liberdade é o que o meu povo quer.” (Monamour, 2015, faixa 9).

Já em 2014, Rico Dalasam, cisgênero, negro, gay e afeminado, surge para colorir ainda mais a cena. Partindo de suas vivências atravessadas pelos marcadores sociais da diferença que carrega, ele canta não apenas sobre a sexualidade, mas, também sobre o racismo e as perseguições que sofrera quando membro afeminado de uma igreja evangélica. Categorias como rap gay ou queer rap são comumente usadas para nomear a produção musical e audiovisual do artista que canta *Aceite-C*: “Quem vem da lama aqui não tem medo de *rain* / [...] / Outro não dá p’ra ser / Sem crise, sem chance / Uma dica: *Aceite-C*” (Dalasam, 2014), em nome da autoaceitação e da resignificação da própria existência. Ao apropriar-se de um gênero musical preexistente e adjetivá-lo com “queer” ou “gay”, Dalasam reivindica representatividade em um meio com pouco histórico de dissidências sexuais e de gênero.

Enquanto isso, GA31 mescla ritmos do funk com os sons de sua “eletrônica futurista” para cantar sobre experiências diversas, em especial as de mulheres lésbicas. Com letras que trazem explicitamente palavras como “sapatona”, a artista canta as delícias e as mazelas de ser mulher não-heterossexual no Brasil: “A força da mulher sapatona / Sapatona / Sigo nas ruas / Sem medo de ser feliz / Corro meus riscos / Vivendo sempre por um triz / [...] / O sangue latino, o sexo lésbico / É algo bacana, é algo moderno / Eu não tenho medo, não tenho complexos.” (GA31, 2014, faixa 3).

Vimos anteriormente que por muito tempo e, em alguma medida, ainda hoje, a identidade homossexual incorporava e, conseqüentemente, apagava as múltiplas especificidades que dizem respeito ao gênero e à sexualidade (Facchini, 2005; Quinalha, 2017). Contudo, e como segundo aspecto que caracteriza a cena musical entre 2010 e 2014, a conjuntura que agora se constrói revela intensa mudança neste aspecto, ora, como vimos, categorias identitárias novas fazem-se presentes tanto na autodenominação das artistas como nas letras de suas músicas. O cenário diversificado e com crescente aumento das categorias identitárias deve sua condição atual às reivindicações feitas no início dos anos 2000 por mais representatividade, tal como a difusão dos debates sobre identidades, orientações sexuais e gêneros dissidentes.

As travestilidades, lesbianidades, viadagens e as performances de drag queen – como Aretuza Lovi – começam, enfim, a ter visibilidade, evidenciando outras (re)existências que rompem com o assimilacionismo da identidade homossexual. As identidades lésbicas – representadas por Sapabonde, Aíla, GA31, Karla da Silva e Maria Beraldo –, e as trans e travestilidades – de Lulu Monamour e Candy Mel – são aquelas que estão presentes, em maior peso, neste período.

Como terceiro aspecto, temos uma gradual diversificação das temáticas discutidas e das formas como elas são apresentadas nas composições. Se antes as letras giravam essencialmente em torno dos desejos e amores socialmente “proibidos”, e da igualdade, com raríssimas exceções possíveis, agora, o enaltecimento da diversidade, a afirmação identitária, os direitos sendo exigidos e mesmo a denúncia dos preconceitos, e violências sofridas diariamente são temáticas explicitamente mobilizadas pelas cantoras. A forma também muda: se grande parte das composições pré-2010 tratavam os desejos e amores desviantes de maneira metafórica ou dúbia, agora, tudo é dito com clareza vocabular, como vimos nas produções há pouco mencionadas. As identidades estão mais radicalizadas e as narrativas são entendidas sem grandes esforços ou bagagem referencial, diferente do que era exigido pelos jogos de intenso duplo sentido dos períodos anteriores.

É interessante notar, quanto ao escancaramento identitário, um dos primeiros relances da influência do queer-ativismo na música brasileira¹⁷ quando, por exemplo, GA31 se apropria do termo “sapatão”, inicialmente usado como injúria contra mulheres lésbicas, para sua autodeterminação de identidade sexual. A artista incorpora o termo antes ofensivo como parte constitutiva de si, num movimento de ressignificação da abjeção e de construção desta como potência de vida. Mais ainda, é a partir deste período que começamos a ver também os primeiros indícios de uma construção musical, muito presente no período seguinte, que intersecciona diversos outros marcadores sociais da diferença e temas correlacionados. As mulheridades¹⁸, as negritudes, as latinidades, as dissidências sexuais e de gênero, e as territorialidades encontram caminho, lado-a-lado,

¹⁷ Discutiremos melhor tal influência na discussão acerca do período após 2015 até 2021. Em suma, podemos adiantar que a crescente visibilidade, no Brasil, das perspectivas desnaturalizantes e contestadoras oferecidas pelos estudos queer acaba por influenciar a geração contemporânea de dissidentes sexuais e de gênero – artistas ou não.

¹⁸ A noção de “mulheridades” vai ao encontro das problematizações pós-estruturalistas sobre “a mulher” como sujeito do feminismo. Em síntese, aponta-se os limites e dificuldades de se elencar um sujeito universal em torno do qual se constrói a luta política, tal como a urgência de contingenciar o termo para pensar as multiplicidades sublimadas sob “a mulher”, una, universal. Cf. Judith Butler (1998).

para evidenciar vivências que possuem em comum marcas diferenciadoras e denunciar a “condição precária” à qual encontram-se submetidas (Butler, 2018).

Outras formas de produção também se fazem manifestas. A Banda Uó chama atenção por suas produções e por posicionamentos públicos contrários à incorporação do desvio em suas músicas. A banda, composta pelas artistas Mel Gonçalves – mulher negra e trans – Matheus Carrilho e Davi Sabbag – homens gays e brancos –, traz para a cena, em uma mistura de tecnobrega e pop brasileiro, humor, deboche e menções indiretas sobre temáticas amorosas gerais. A inconformidade sexual e/ou de gênero, entretanto, é escanteada pelas composições e pelos próprios posicionamentos das integrantes da banda. Em conversa com a revista *Rolling Stones*, Sabbag diz que, para a geração contemporânea, a “diversidade sexual não [sic] é mesmo um tema relevante [...] As pessoas mais novas encaram com mais naturalidade...” (Martins, 2013). Discursos sobre as pautas e bandeiras em prol das dissidências sexuais, não são, portanto, tratados como assuntos possíveis às composições da banda, que viria a ser extinta em 2018.

De modo geral, podemos dizer que no período entre 2010 e 2014 começa a esboçar-se um cenário musical reconfigurado e ligeiramente diverso das possibilidades e construções dos períodos anteriores. Não se pode negar, contudo, que as condições de possibilidades destas novas formas e conteúdos são outras, e que estas emergências recentes só foram possíveis em função do caminho trilhado e aberto pelas gerações anteriores dentro de seus próprios contextos sociopolíticos e culturais (Gonçalves, 2016). As novas tecnologias, a difusão dos debates acadêmicos, editoriais e aqueles realizados nas redes sociais acerca de gênero e sexualidades, o crescimento no número de coletivos sociais em torno da temática e os enfrentamentos possíveis que foram travados por outras artistas desde 1960 são fundamentais à possibilidade de artistas mais recentes cantarem as suas identidades diferentes, com outras categorias e novas temáticas de forma tão mais explícita.

A perspectiva da diversidade, comum ao período que discutimos anteriormente, em certa escala, ainda é predominante em letras deste período que falam da liberação dos desejos e da igualdade entre as pessoas, e suas formas de relacionamentos. Algumas artistas usam também, por diversos motivos, de artifícios pelos quais a dissidência não é tão evidente, ou está totalmente ausente de suas produções. Influenciada pelas gerações anteriores e pelos novos rumos sociais, culturais e políticos do Brasil, esta geração reivindica espaço no visível e impulsiona as discussões sobre a

diversidade por outros vieses que, antes, não foram possíveis. O aumento das temáticas e identidades, a ocupação de outros gêneros musicais e as primeiras intersecções identitárias são as principais novas características deste período. Esta configuração ganha intensidade, território, estabilidade e várias novas formas na cena musical que a sucede.

1.3 O cenário musical contemporâneo (2015 - 2021)

Após esse breve panorama, adentramos, por fim, o recorte temporal estabelecido para esta pesquisa. A cena musical que se desenha após 2015 é acompanhada pela intensificação do pano de fundo político do período anterior. Por um lado, como desdobramento de acontecimentos políticos complexos que se desenvolvem a partir de 2010, assistimos à intensificação da reação neoconservadora às reivindicações e conquistas das lutas sociais culminar, em 2016, no golpe jurídico-parlamentar que depôs a ex-presidenta Dilma Rousseff, sob o falso pretexto de impeachment haja vista que não houve comprovação de crime de responsabilidade que o legitimasse. Impedimento este calcado em argumentos fortemente marcados pela intolerância à diversidade, pela religiosidade conservadora, pela defesa “da moral e dos bons costumes” e por homenagens às torturas e violências da ditadura civil-militar de 1964. Como extensão desta conjuntura, testemunhamos, na corrida presidencial de 2018, a eleição de Jair Bolsonaro, uma das figuras mais influentes a carregar a bandeira do neoconservadorismo no país (Irineu, 2020).

Por outro lado, a partir de 2015, percebemos a ampliação dos debates enfatizando as lutas sociais, na Academia, nas redes sociais e, especialmente, nas artes (Cavalcanti, 2018). Quanto a essas últimas, o que vinha sendo construído, a passos lentos e com certa parcimônia discursiva, entra em florescimento absoluto, adquirindo formas, caras e cores totalmente novas. Proliferações incontidas de artistas, gêneros musicais, composições, experimentações imagéticas e sonoras, corpos e (des)identificações são as características palpáveis desta nova geração, marcada por uma série de rupturas e continuidades com os períodos anteriores.

Sobre essa ambivalência – que engloba o contexto político institucional e as construções de contranarrativas – é preciso analisar, em algum outro momento, as relações possíveis entre esses dois movimentos distintos e, até mesmo, antagônicos, tal como analisar a viabilidade de se pensar em um, enquanto fomentador da emergência do outro. Contudo, podemos perceber ser este um processo semelhante ao que se deu no desbunde de 1970. Antes, ao mesmo tempo em que se via a censura e a opressão da ditadura civil-militar se intensificando, via-se surgir artistas encontrando nas frestas das normas outras formas de (r)existir e visibilizar a diversidade latente. Outro ponto favorável a um argumento afirmativo de que a emergência contemporânea seja uma contraparte resistente aos rumos que o neoconservadorismo vem tomando é a explicitação

política combativa nas letras desta geração, como logo veremos. Seja como for, esperamos tornar evidente que: o que presenciamos na cena contemporânea é uma reconfiguração produtiva da relação entre artista, dissidência e arte que culmina em novos gêneros musicais, novas identidades e suas contingências, novas formas de fazer política e apropriações criativas dos meios de criações artísticas.

1.1.1. Ruindo fronteiras: identidades e gêneros musicais em trânsito

Existe um aspecto fundamental que caracteriza a cena contemporânea das: a ruína e o rearranjo das fronteiras que definiam as especificidades de cada gênero musical, cada identidade e cada temática possível. Esse fato já começava a anunciar-se no período anterior com a emergência de novas identidades e com a ocupação e mescla de outros gêneros. Contudo, o livre trânsito entre territórios que, anteriormente e com variações graduais, eram bem delimitados, é mais intenso e nítido em todos os segmentos criativos na cena contemporânea.

É preciso considerar que tal “liberdade” ainda é, constantemente, cerceada e regulada por normas de gêneros, de sexualidades e pelas instâncias legitimadoras dos objetos artísticos, e todas elas produzem consequências às transgressões dos limites dos possíveis. O trânsito, sob estas condições, sempre foi possível. Agora, o que difere é o destemor com o qual as fronteiras são constantemente arruinadas e reconstruídas criativa- artisticamente: as demandas por legitimação e normalização dos gêneros musicais ou das identidades parecem abrandar-se. Isto porque, por um lado, as criações artístico-musicais pouco têm se submetido a critérios estéticos que legitimam a chamada “arte distinta” e “pura”, ao contrário, a experimentação e mescla de novas técnicas, sonoridades e composições desmantelam o lugar da polidez, da lógica, da harmonia e do belo. Por outro lado, mas de maneira semelhante, as identidades pouco se deixam limitar a categorias puras, exclusivas e fixas; elas se entrelaçam, escapam, se interseccionam, se redefinem ou simplesmente, permitem-se apenas flutuar incertas.

Podemos dizer que é em função de trânsitos e fluxos musicais e/ou identitários que, na cena atual, assistimos a uma construção rizomática dos gêneros musicais, das identidades e das temáticas. Na filosofia de Deleuze e Guattari, o rizoma é apresentado como aquilo que:

[...] não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (Deleuze; Guattari, 2000, p. 36, ênfase no original).

Entendemos, dentro desta perspectiva, uma produção rizomática como aquela construída em meio e através dos limites previamente definidos; isto é, não necessariamente negando esse ou aquele domínio, mas arrastando-os juntos, apropriando-

se deles e multiplicando-os irrestritamente pelo caminho. Em outras palavras, entendemos como produções rizomáticas aquelas que se caracterizam não pelas fronteiras que as demarcam, mas, pela sua capacidade de fluir entre elas e fazer surgir o novo onde não o esperavam; aquelas nas quais o “entre” não designa uma “correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal [...] riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (Deleuze; Guattari, 2000, p. 36). Na cena artístico-musical das dissidências sexuais e/ou de gênero é esta (re)configuração constante que percebemos, tanto em relação à produção artística em si e tudo o que a envolve, quanto às construções de imagens pessoais e autodeterminações identitárias, e pós-identitárias.

Tal percepção se deu em função do levantamento de dados quantitativos realizado nas redes sociais das artistas que iniciaram suas carreiras após 2015, em suas composições e imagens pessoais. A indefinição, a mistura e/ou a criação de novos gêneros musicais, identidades e temáticas foram traços marcantes deste levantamento. Quanto às autoidentificações das artistas, pretendíamos registrá-las junto aos dados apresentados no Apêndice I, contudo, logo a tarefa mostrou-se inviável e um tanto limitadora de possibilidades frente à multiplicidade e fluidez com que as identificações surgem e se transformam¹⁹.

As identificações e (des)identificações das artistas se dão, agora, antes por alianças temporárias – muitas vezes, planejadas estrategicamente para atingir certo alcance transgressivo – que por definições estanques. Isto é evidente quanto às variações disruptivas de termos já naturalizados: a homossexualidade floresce em gays e lésbicas; gays desabrocham em pocs, bixas e viados; lésbicas se espalham em sapatões, sapatonas, caminhoneiras e fanchas; travestis em trava e traveco²⁰.

Outras identidades surgem de lugares impossíveis de remontar, como é o caso de pessoas gênero-fluidas e não binárias que ou transitam com leveza entre as expressões de gêneros possíveis, e suas misturas, ou assumem uma sensibilidade inclassificável frente à rigidez normativa do masculino/feminino. Muito frequente, ainda, são os casos de reconsiderações e trânsitos identitários. Isto se faz visível em Linn da Quebrada, por

¹⁹ As identidades passíveis de uma apreensão mais geral estão indicadas no Apêndice II.

²⁰ Pautaremos o processo de apropriação e incorporação de insultos como categorias de autodeterminação nas páginas seguintes.

exemplo, na adolescência homem-cis-gay, quando jovem “bixa travesty”²¹, atualmente, flutua sobre definições contingentes da travestilidade. A, também cantora, Liniker é outro exemplo de trânsito identitário. No início de sua carreira, a artista se identificava como bixa preta, atualmente, ancora-se sobre a identidade de mulher, preta e trans.

A questão a evidenciar é que as identidades, na cena contemporânea, estão mais contingenciadas, não só em relação aos trânsitos e alianças entre as categorias identitárias de uma minoria específica, mas, também, em relação a identidades aliançadas de “outras” lutas, produzindo categorias absolutamente novas para evidenciar vivências específicas antigas, como a “bixa preta da favela” e a “bixa travesty” de Linn, ou a “mulher preta lésbica” de Bia Ferreira. Este caráter interseccional das identidades é característica evidente desta cena.

Como dito, os gêneros musicais também são afetados por essa rizomatização. É expressivo o aumento das formas de nomear o que tem sido produzido musicalmente pelas dissidências de gênero e/ou sexualidade no Brasil, comparado aos períodos anteriores. Diversamente do que podíamos perceber antes, muitas artistas da atualidade não apenas incorporam ou apropriam-se destes gêneros preexistentes para suas produções. O movimento que estabelecem, agora, volta-se para uma apropriação engajada que visa – mais do que balançar os seus cânones – multiplicar os gêneros musicais como rizomas, de forma que seja possível abandonar os padrões de produção considerados incompatíveis com a multiplicidade das vivências. O levantamento de dados nos mostra que, entre os gêneros musicais que foram possíveis de apreender, três se destacam nesta dinâmica de apropriação, ruptura, desenraizamento e multiplicação. São eles: Música Popular Brasileira (MPB), Rap e Sertanejo.

Como vimos, a MPB tem sido, desde o começo, um dos lugares privilegiados por artistas dissidentes dado seu histórico de englobar composições mais críticas e combativas, especialmente após o período ditatorial brasileiro de 1964. Após os anos 2010 e com muito mais intensidade após 2015 assistimos à constituição de outras nomenclaturas, definições, formas e conteúdos tomando espaço na/da Música Popular Brasileira; isto, para além daquelas artistas que reivindicam e ocupam lugar em sua

²¹ O “bixa travesty” utilizado pela artista diz respeito a uma dupla (des)identificação. Segundo Linn, lhe faltava feminilidade para ser travesti; ao mesmo tempo, lhe sobrava feminilidade para ser “só” bixa. Restou-lhe o entremeio, a indefinição flutuante entre um e outro (Bixa [...], 2018). Sobre o uso do “y” na grafia de “travesty”, não encontramos nenhuma explicação dada pela artista, ou sua equipe, mas, esta forma de escrita prolonga-se em todos os seus textos, títulos e letras de músicas e filmes.

configuração tradicional. Novos gêneros musicais nomeados como “Música de Mulher Preta” (MMP), popularizada por Bia Ferreira, e “Música Problematicadora Brasileira” (MPB) são, evidentemente, reelaborações da MPB que se fazem cada vez mais frequentes no cenário.

No Rap, apontamos anteriormente o papel fundamental de Rico Dalasam na reelaboração e construção de novas possibilidades dentro deste gênero musical no Brasil. O que se segue, a partir dele, é a emergência de novas artistas e grupos que reclamam lugar dentro de uma cena em que a masculinidade hegemônica tende a ser exaltada. Aqui, tal como na MPB, foram configurados novos gêneros musicais capazes de colocar em questão, além da primazia masculina, o papel dos corpos abjetos no Rap e o uso achincalhado da dissidência nas músicas. Quebrada Queer, Pacha Ana e Isis Broken são alguns dos nomes que integram o que vem se nomeando e expandindo como “Rap queer” ou, com menos frequência, apenas “Rap gay”.

Marcado pela preponderância de discursos sexistas e pela ênfase na virilidade masculina nas composições, é no Sertanejo que testemunhamos o maior índice de proliferação de novos gêneros musicais. Os gêneros “Sapanejo”, “Travanejo”, “Pocnejo” e “Queernejo”²² são os mais reivindicados pelas artistas dentro dessa dinâmica de romper e multiplicar. Eles expressam as construções de gêneros musicais que levem consigo os arranjos sonoros, os instrumentos tradicionais e a estética do Sertanejo sem, entretanto, reiterar ou se aproximar dos discursos dominantes deste estilo musical. Gali Galó, Alice Marcone e Gabeu são as principais referências quando se trata de cantar sobre “sofrência” e a “vida rural” sob um olhar, e discurso, que não os masculinos, heterocentrados e cisgêneros.

²² Nestes casos, a palavra “sertanejo” dá lugar a reelaborações que incorporam em si categorias de autodeterminação (pós)identitária, respectivamente: sapatões/lésbicas, travestis, gays afeminados e os corpos *estranhos* que colocam em questão e recusam o identitarismo.

Figura 4 – Bia Ferreira (MMP).



Fonte: Veja Rio.

Figura 5 – Quebrada Queer (Queer Rap).



Fonte: Foto de Gustavo Dantas.

Figura 6 – Gabeu (Pocnejo).



Fonte: Canal Gabeu no Youtube.

Dizemos que estas emergências de novos gêneros musicais são rizomáticas, pois, a despeito das aparências, elas não são um simples processo de renomeação de um gênero preexistente; o resultado disso é algo novo em seu próprio conteúdo. Além de um neologismo para categorizar as produções artísticas específicas, é possível perceber dinâmicas de acoplamentos e desacoplamentos internas à própria definição do novo gênero. Herda-se o que é viável e conveniente aos propósitos da nova criação. Rompe-se a reiteração de papéis sexuais e de gênero cisheterossexistas, os limites contra a reivindicações de pertencimento a determinado gênero musical, a invariabilidade do sujeito falante. Reconfigura-se o conjunto e a combinação de instrumentos que tipificam um gênero musical, a estética sonora, visual e audiovisual, as temáticas – em detrimento das tradicionais. Multiplicam-se as possibilidades de classificação, a visibilidade dos corpos dissidentes, as próprias vias de produção de algo novo.

Frente ao que foi dito até aqui, faz-se cada vez mais nítida a influência das problematizações pós-estruturalistas sobre as produções de existências e de artes. Os estudos queer – enquanto os esforços para compreender os processos de segmentação e categorização do social a partir da marcação da diferença – são, perceptivelmente, incorporados nas produções de períodos mais recentes. São alguns indícios dessa influência: a dificuldade de classificação identitária que enfrentamos durante o levantamento de dados; as indefinições e mesclas de gêneros musicais apresentados no Apêndice I; os trânsitos desavergonhados entre estilos musicais e identidades; a apropriação produtiva e política dos insultos como categoria identitária, realizada por algumas artistas; a fluidez constante ou a (des)identificação temporária ou não, realizadas por outras; o questionamento da estrutura identitária ou musical a partir de suas bases fundantes.

Há, evidentemente, aquelas artistas que se sentem, independente do motivo, confortáveis em produzir de forma displicente ou totalmente apartada de pautas sociais que lhes atravessam a existência. Ou, ainda, aquelas artistas que se ancoram exclusivamente nos gêneros musicais e identidades preexistentes. Não obstante, em maior intensidade, as fronteiras permanecem sendo borradas, nas performances, nas letras, nas (des)identificações e nos estilos musicais. O que é preciso evidenciar é que, de uma perspectiva geral, predominam, entre artistas declaradamente dissidentes listados na tabela I, os movimentos de apropriação, desenraizamento e multiplicação.

Neste sentido, as produções artísticas e identitárias assemelham-se àquilo que Foucault chamou de “heterotopias”:

Ora, entre todos esses lugares que se distinguem uns dos outros, há os que são *absolutamente* diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que *contraespaços*. [...] contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. [...] a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. (Foucault, 2013, p. 20–24, ênfases no original).

Basta retomarmos ao que cada rizoma (re)produzido se refere. Quanto às identidades, vemos: a renúncia às tentativas de imputação de identidades; a justaposição de uma autodeterminação sobre uma determinação identitária não consentida; a produção de novos sentidos sobre um sentido preestabelecido, como é o caso da apropriação da injúria; a construção interseccional de algumas autodeterminações. Em relação aos gêneros musicais: a recusa a carregar consigo o peso de um passado marcado por exclusão e discriminação; a construção de outros espaços possíveis para certas existências sobre lugares que, antes, eram incompatíveis com elas; a reelaboração estética das artistas, suas composições, narrativas e sonoridades; a coexistência de instrumentos e arranjos musicais que, antes, eram impensáveis.

Essas construções rizomáticas das identidades, dos gêneros musicais e das temáticas se apresentam como que ligadas a uma afirmação política de um novo lugar como negação ou ressignificação de um lugar previamente instituído, é a produção de novos reais para além dos possíveis estabelecidos. Como diz Linn da Quebrada em paráfrase de Deleuze (2000): elas são a “incontrolável legião, a diferença que persiste na frágil repetição / que vem e vão, vem e vão...” (Rock; Da Quebrada; Matogrosso, 2021). A repetição se torna o espaço onde a possibilidade da diferença se faz eminente. Essas

construções se mostram ser, em suma, sobreposições de lugares-outros sobre lugares-mesmos: heterotopias.

1.1.2. As formas de (auto)apresentação da dissidência

É possível identificar na cena contemporânea, ao menos, três grandes estilos de produções. Estes estilos dizem respeito, antes de tudo, aos padrões das formas e dos conteúdos identificados nas músicas pelos levantamentos de dados²³ e análises realizadas, a partir destes, para esta pesquisa. Pudemos, com isso, identificar certas persistências nos materiais sensíveis – nos modos de fazer e o que se dá a ver/ouvir (Rancière, 2005) – trazidos pelas músicas, através dos quais foi possível agrupá-los em grupos distintos. Dado o enorme espectro de estilos de produções musicais, este trabalho não almeja dar conta de todos eles; caracterizaremos a seguir, portanto, apenas os três estilos mais proeminentes identificados.

É importante ter em mente que as fronteiras entre estes estilos não são tão rígidas quanto a discussão que se segue pode fazer parecer, tampouco estes grupos enquadram de forma implacável as artistas sob seus domínios. O foco desta categorização é aproximar as construções musicais – e seus acoplamentos – por semelhanças; as artistas, por outro lado, muitas vezes, transitam livremente entre estes domínios produzindo ora sob uma forma, ora sob outra. Os exemplos trazidos ao longo da discussão abaixo são de artistas cujas produções prevalecem dentro de um estilo específico, ainda que elas possam ter produzido, ou vir a fazê-lo, sob outros domínios.

O primeiro estilo incorpora aquelas produções realizadas por artistas que, apesar de frequentemente constarem em listas de reproduções com temáticas de diversidade, predominantemente, não trazem para a sua cena nenhuma evidência – de qualquer espécie – de inconformidade sexual e/ou de gênero. Nestes casos, parece haver uma cisão entre a vida dita “privada” e as produções das artistas. As músicas, portanto, não aparecem como um instrumento que mobiliza narrativas de vivências dissidentes, ainda que as artistas o sejam publicamente.

É este o caso de Arthur Nogueira, cuja carreira tem início em 2015. De modo geral, suas composições versam, por divagações abstratas, sobre amores, desejos de vida e felicidades vivenciadas, sem expressar nenhuma relação ou indícios de inconformidades sexuais e/ou de gênero nas letras e nos videoclipes. Em sua imagem pessoal e em suas apresentações ao vivo, o cantor expressa levemente traços de ruptura com a identidade de gênero que lhe foi atribuída ao nascimento através de gestos, roupas e entonações vocais.

²³ Cf. Apêndices I e II deste trabalho.

Contudo, a passabilidade e discrição imagética são as características sensíveis predominantes em suas produções.

De forma semelhante, apresenta-se a nós: Davi Sabbag – homem cisgênero, gay e branco – ex-integrante da Banda Uó, cuja carreira *solo* tem início em 2018. Suas músicas narram paixões, felicidades e dores, desejos afetivo-sexuais e drogas, de uma forma em que locutor e interlocutor aparecem impessoalizados. Não é possível indicar, em quem fala e para quem se fala, o gênero e/ou a sexualidade, nem indícios velados que denunciem os sujeitos da composição. Conforme vimos, quando ainda integrava a Banda Uó, Sabbag afirmou não achar que a diversidade sexual seja um tema relevante para a música. É possível que essa consciência ainda oriente o trabalho deste cantor, visto que de suas produções, de modo geral, só conseguimos inferir alguma dissonância evidente através de algumas de suas roupas em apresentações ao vivo e videoclipes.

As temáticas englobadas por este estilo, orbitam em torno de paixões, desejos, decepções e alegrias universais, frequentemente impessoalizadas. As construções imagética e audiovisual apesar de, aparentemente, conformadas a um padrão esperado, podem trazer alguns elementos que apontem para a dubiedade de gênero, principalmente, e de sexualidade. O fato de não existir, em algumas composições, elementos que nos permitam identificar os sujeitos da narrativa pode, a partir de outro olhar, significar uma contingência das posições de quem fala e para quem se fala; nesse sentido, ambos os lugares poderiam ser ocupados por qualquer configuração de relações entre identidades sexuais e de gênero. Contudo, importa-nos aqui a forma como o conteúdo é objetivamente apresentado. Assim, de modo geral, podemos dizer que os atributos sensíveis que expressam os dissensos que atravessam as próprias artistas não são objetos centrais – e, às vezes, nem periféricos – evidentes em seus trabalhos, independentemente do motivo.

O segundo estilo, diz respeito ao grupo de criações musicais que, assemelhando-se às gerações passadas, reservam-se ao espaço da dubiedade imagética e discursiva através do qual as expressões das inconformidades aparecem em graus flutuantes de evidência. As cenas dos videoclipes, a partir de certo referencial de inteligibilidade, permitem pensar que as letras que trazem a dissidência pelos pronomes genericados, a imagem pessoal – vestuário e cabelo, essencialmente – em inconformidade com os padrões estabelecidos para masculino e femininos, serão, neste grupo, os recursos dos quais as artistas lançam mão.

Figura 7 – Jão.



Figura 8 – Jaíza.



Figura 9 – Ana Vilela.



Fonte: Capturas de telas autorais realizadas sobre os videoclipes, no Youtube, de *Imaturo*²⁴, *Chave*²⁵ e *A gente combina*²⁶, respectivamente.

Um exemplo interessante da geração atual é o cantor Jão, cuja carreira tem início em 2016, com o single *Dança pra mim* (Jão; Pedrowl, 2016). O artista, assumidamente bissexual, é uma das referências com maior destaque quando o assunto é cantores brasileiros dissidentes sexuais. Em suas letras, Jão narra vivências aparentemente gerais – como, por exemplo, as dores de um fim de um relacionamento intenso – sem nenhuma definição do gênero de seu interlocutor, nome ou qualquer especificidade que o coloque como um eu-falante desviante. Experiências sexuais e de gênero inconformes são, estrategicamente, visibilizadas através de seus videoclipes. Em vários deles, como o de *Imaturo*, assistimos a presença de uma mulher e um homem que acompanham o cantor pelo roteiro do audiovisual. A proximidade alternada entre ambos para com Jão, para um olhar interessado e sensível à bissexualidade do cantor, lançam luz à possibilidade de interpretação de laços afetivo-sexuais que fluem entre os gêneros.

A cantora Jaíza produz sob uma lógica parecida. Trazendo, na maioria de suas composições, narrativas que versam sobre sentimentos gerais de afeto e desilusão amorosa, a artista não evidencia nenhuma dissidência escancarada ou facilmente apreensível em suas letras. Contudo, em seus videoclipes, os afetos e os amores deixam de pairar sob um céu de universalidade e passam a expressar a inconformidade afetivo-sexual entre mulheres que se relacionam com outras mulheres. É o caso do clipe de *A Chave*, no qual a cantora contracenava com outra mulher, formando um casal, enquanto, ao fundo, a composição versa sobre amor. Outra estratégia comumente empregada por Jaíza faz-se evidente na música *Boca delícia*, onde o emprego da voz feminina referindo-se a um interlocutor também feminino visibiliza relações afetivo-sexuais entre mulheres para

²⁴ Cf. Jão (2018).

²⁵ Cf. Jaíza (2019).

²⁶ Cf. Ana Vilela (2021).

um cenário – o musical, em geral – acostumado com interlocuções heterocentradas: “Cinco minutos ‘tô aê’ / Mas fica tranquila / Bem quietinha p’ra ninguém saber / Se ele soubesse que a gente / Não só tira a roupa, a gente faz amor / E é coisa de louco” (Jaíza, 2019).

Glória Groove, Pablo Vittar e Potyguara Bardo são homens gays que integram a cena drag na música brasileira. Em suas composições, de maneira geral, persistem temáticas gerais, como amores e festas, com pouca ou nenhuma referência explícita/direta às dissidências. Por outro lado, a imagem de suas personagens, a confusão causada pela não confluência entre voz e imagem, as performances ao vivo e alguns videoclipes nos quais contracenam afetivo-sensualmente com outros homens, a não-conformidade sexual e de gênero se faz nítida e latente.

Figura 10 – Glória Groove.



Fonte: Poltrona Vip.

Figura 11 – Potyguara Bardo.



Fonte: Spotify.

Figura 12 – Pablo Vittar.



Fonte: Observatório G.

Figura 13 – Ana Gabriela.



Fonte: Revista Quem.

Ainda neste grupo, podemos trazer Ana Gabriela²⁷. Seus perfis nas redes sociais não evidenciam nenhuma informação sobre sua sexualidade. Da mesma forma, suas músicas – nas quais ela canta sobre amor, felicidade e amores que não frutificaram etc. – não expressam nenhum dissenso óbvio. Por outro lado, a imagem pessoal da artista e algumas de suas construções audiovisuais evidenciam uma ruptura com os padrões de inteligibilidade do masculino e do feminino.

²⁷ Ela, a despeito da homonímia, não deve ser confundida com a cantora gospel Ana Gabriela.

Nesse estilo de produções, pudemos identificar que as temáticas mais recorrentes versam sobre a vida afetiva amorosa em geral sem, na maioria dos casos, evidenciar com nitidez qualquer relação de dissidência nas composições em si. A universalidade das narrativas encontra, assim, âncoras em diversas vivências, inconformes ou não. Por outro lado, os dissensos manifestam-se com mais intensidade através de imagens, seja em videoclipes, nas apresentações ao vivo, ou, em alguns momentos, na própria figura pessoal da artista. Sendo este último, mais nitidamente, o caso de Ana Vilela, Ana Gabriela e as artistas drag queens, que evidenciam rupturas com a imagética do masculino e feminino.

Finalmente, o terceiro estilo é aquele que engloba as produções artístico-musicais que mais divergem daquelas que estão presentes nas gerações anteriores. Este estilo caracteriza-se pela radicalidade das aparições das inconformidades de gênero e/ou sexualidade tanto no conteúdo produzido musical e imagetivamente – as composições, os arranjos sonoros, os videoclipes e imagem pessoal –, quanto na forma empregada para a apresentação destes elementos. Neste grupo de produções, a dissidência aparece sem nenhum rodeio através de categorias identitárias velhas e novas, evidenciando experiências frequentemente apagadas, denunciando condições precárias e reivindicando outras vidas possíveis.

Figura 14 – Linn da Quebrada.



Fonte: Instagram
(@linndaquebrada).

Figura 15 – Ventura Profana.



Fonte: Pivô.

Figura 16 – Luana Hansen.



Fonte: Agenda Cultural do Recife.

É o caso, muito evidente, de Linn da Quebrada, artista que, desde seu primeiro lançamento, em 2016, evidencia as violências físicas e simbólicas sofridas cotidianamente por bixas, pretas, afeminadas trans e travestis e a resistência necessária para (sobre)viver enquanto ser-abjeto: “De noite pelas calçadas / Andando de esquina em esquina / Não é homem, nem mulher / É uma trava feminina / [...] / Ela é feita p’ra sangrar / P’ra entrar é só cuspir / E se pagar, ela dá para qualquer um / Mas só se pagar, hem?”

Que ela dá, viu? Para qualquer um...” (Da Quebrada, 2017a). A marginalização evidenciada ao longo dessa canção faz paralelo e referência à personagem de *Geni e o zepelim*, música de Chico Buarque (1994, faixa 8) que, inclusive, ao ser adaptada para o teatro, com o título *Ópera do Malandro* (1978), coloca em cena a travestilidade sob o duplo marginalização-falsa aceitação. Renato Gonçalves chama a atenção de que na peça:

Narrando uma história na qual é a personagem principal, Geni se descreve como alguém que se dá a todos. Serve desde “os moleques do internato” até “os velinhos sem saúde” devido a sua bondade. A narração, em terceira pessoa do singular, parece impersonalizar a própria Geni. Apresenta a travesti não como uma pessoa, mas como um produto a ser consumido e descartado. (Gonçalves, 2016, p. 31).

Em *Mulher*, a construção narrativa de Linn da Quebrada (2017a) se desenvolve no mesmo sentido ao denunciar, por um lado, os usos sexualizados e por conveniência do corpo travesti e, por outro, a insignificância social da e as violências contra aquela existência: a bendita e a maldita Geni, a bendita e a maldita travesti. A redenção não ocorre à Geni, tampouco à travesti de Linn. Nesse último caso, o “redimir-se” para “tornar-se aceita” é antes recusado por depender da adequação a uma categoria normativa de “mulher”. Na música, Linn assume a alteridade enquanto nem homem, nem mulher, mas, como uma “trava feminina” ao clamar por uma definição de mulheridade apartada da noção de “sexo” como ideal regulatório do gênero (Butler, 2019c) e rejeitar as falsas concessões sociais dependentes de anulações de si mesma. Apesar dos riscos, ao apostar na dissidência como recusa à adequação ela amplia as condições para autocriações de si que, por isso mesmo, não apenas independem dos regimes inteligíveis da heterossexualidade e da cisgeneridade, mas também visibiliza o fato de que outras configurações existenciais são possíveis.

Além de evidenciar realidades esquecidas e apagadas, como na música acima, Linn frequentemente emprega em suas produções um tom ácido e provocativo que visa desestabilizar a pretensa naturalidade dos e coerência entre os desejos, os afetos, os corpos e as identidades:

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 bixas (das que são afeminada) / [...] / Se tu quiser ficar comigo, boy (ha-ha-ha) / Vai ter que Enviadescer / Ai meu dEus²⁸, o quê que é isso qu'essas bixa tão fazendo? / P'ra todo lado que eu olho, tão todes

²⁸ A grafia “dEus” faz parte dos usos políticos da língua e das intencionalidades Linn: “quando eu penso em ‘deus’, eu acho que, de uma certa forma, eu reinventei o conceito [...] p’ra mim [...] p’ra que ‘deus’ fosse realmente repleto de ‘Eus’ [...] eu só posso acreditar num deus que acredite em mim...” (A Música [...], 2018).

enviadescendo / [...] / Enviadesci, enviadesci / E agora, macho alfa, não tem mais pr'onde fugir / [...] / Já quebrei o meu armário, agora eu vou te destruir / Porque antes era viado / Agora eu sou travesti (Da Quebrada, 2017b, faixa 10).

Palavras como – as já citadas, e – “cu”, “pica”, “boceta”, “transviada” e “sapatão”, tal como a criação de neologismos e o uso de simbolismos transgressivos em videocliques e performances ao vivo, são marcas registradas de Linn. O emprego destes artifícios, evidenciam o movimento disruptivo adotado pela cantora frente aos imperativos da língua culta, às noções de um “gosto puro” (Bourdieu, 1989) e aos processos de legitimação do objeto artístico (Coli, 1995) que estabelecem critérios e limites para que uma criação seja considerada artística, para que ela seja recebida como uma arte digna de contemplação e deleite, ou “bárbara” relegada à uma marginalidade.

Outrossim, Ventura Profana, autoidentificada como pastora missionária, preta, travesti e gorda, utiliza de artifícios parecidos para cantar sobre as vivências pretas, periféricas e travestis. Jogando principalmente com elementos religiosos, em especial através da negação e/ou reformulação de dogmas cristãos, e da afirmação de elementos de religiões afrobrasileiras, a cantora *profetiza* outras narrativas possíveis para as dissidências sexuais, de gênero e raciais: “Tremam todos os habitantes da terra / Pois o dia da *trava* está por vir / [...] / É dia de trevas... / Dia de mistério e de negridão / [...] Restituição da condição de besta / A qual me foi atribuída, aqui estou / [...] / Pelo clamor do ser / Por toda energia roubada / Repouso em amor / Travesti sendo glorificada / Nem luto, nem luta.” (Profana, 2020b, faixa 3). Em seu trabalho, o foco tende a convergir para uma reconfiguração discursiva – e, eventualmente, do real – das relações sociais e de poderes estabelecidas em um contexto em que a Outra é, de forma sistemática, produzida como a existência degradada que ameaça a presumida integridade da ordem vigente.

Tal movimento se realiza, nas obras da cantora, paralelamente à cooptação e reelaboração de alguns dos mesmos instrumentos empregados – neste caso, cristãos – para a sustentação da condição abjeta de certas existências. É, por exemplo, o caso de sua reescrita da música *Homenzinho torto*²⁹, popular entre crianças cujo seio familiar é cristão. Em sua versão, Ventura canta: “Havia um homem torto / Morava numa casa torta / [...] / Um dia, esse pequeno homem / A trava encontrou / E tudo o que era torto / A trava

²⁹ Na versão cristã, a letra da música descreve a realidade de um homenzinho “torto” que, ao encontrar a Bíblia – fonte primária dos preceitos cristãos –, tem sua vida “endireitada” por Jesus. A incorporação/adequação às orientações bíblicas, subentende-se, aparece aqui como condição essencial de uma vida “direita” e “sem pecado”.

derrubou...” (Profana, 2020b, faixa 2). No contexto geral da música, a figura da travesti aparece como a força libertadora das vidas “tortas” e sua ação se dá em detrimento da hegemonia da figura do “macho branco”. A travestilidade assume não só a potência de fazer ver as ficções por detrás da pretensa supremacia macho, cisgênera e branca, mas, também o poder de, ao invés de “endireitar” o homenzinho sobrepondo um padrão por outro, derrubar todos os limites normalizadores das fórmulas possíveis de existência.

Embora não apenas elas, Linn da Quebrada e Ventura Profana criam e experimentam musicalmente através do que Judith Butler poderia chamar de “subversões performativas” – a performatividade *queer*. Isto é, criam através da apropriação da cultura dominante e de seus processos de abjeção da Outra; não para permanecerem sujeitas a seus limites, mas, ao contrário, para, por meio da “ressignificação dos próprios termos que consumam nossa exclusão e abjeção” (Butler, 2019c, p. 233), inverter as posições enunciativas produzidas pelos discursos intolerantes e discriminatórios.

De modo geral, podemos dizer que as composições, os videoclipes e as imagens de Linn e Ventura são orientados à explicitação da dissidência e, ao mesmo tempo, à exaltação desta como um lugar possível de existência e orgulho. A recusa à discrição tão prezada por alguns segmentos do movimento LGBTI, a possibilidade de uma “travesti no comando da nação”³⁰, o destronamento do pênis como objeto de desejo primordial, a ode aos trânsitos de gênero e sexualidade, a travesti como força capaz de denunciar e libertar os corpos das ficções de gênero hegemônicas, e as apropriações das injúrias-abjeções como marcador identitário ressignificado, são as temáticas mais recorrentes em boa parte dos trabalhos destas artistas. Ao serem mobilizadas pelos corpos dissidentes, estas marcas de abjeção e os lugares que elas definem tornam-se uma autodeterminação contestadora que permite, ao mesmo tempo, a tomada da palavra e a reivindicação do próprio desvio como possibilidade de existência (Preciado, 2017).

Em finalização deste tópico, gostaríamos de trazer Luana Hansen, mulher, negra e lésbica, que traz para o hip-hop críticas que perpassam as questões raciais, de gênero e sexualidade, as violências domésticas e a hipocrisia religiosa frente à figura da Outra. Em sua música *Pra quem vai seu amém?*, por exemplo, a cantora evidencia o papel regulador e cerceador de vidas, e relações que é desempenhado pelas instituições familiares, midiáticas e religiosas: “O estatuto da família não, não fala por nós / Família

³⁰ Cf. músicas *Resplandecente*, de Ventura Profana (2020a), e *Travesti no comando da nação*, de Bixarte (2021).

de mãe solteira, família de amor diverso / Família de todo o tipo, a cara do Brasil é essa / Lésbicas, gays, bis, trans, travestis...” Outros assuntos como a “cura” homossexual, as diversas formas de racismos, a configuração política brasileira, o aborto e a vida periférica integram a diversidade de temáticas cantadas por Luana. Em suas letras, as dissidências sexuais e/ou de gênero, tal como as outras pautas trazidas por ela, são tratadas de forma explícita e sem floreios. Num tom de quem se impõe e faz ser ouvida, sua voz canta, às vezes simultaneamente, tecendo críticas ao estado atual de coisas, reverenciando as lutas de minorias sociais e imaginando outros futuros e realidades.

Este terceiro estilo de produção artística, seguido imediatamente pelo segundo, tem sido o mais recorrente na cena contemporânea. Além da nitidez com a qual os dissensos e as contranarrativas são apresentadas musical e imagetivamente, é palpável, nestas produções, a intersecção entre diversos marcadores sociais da diferença. Gênero e sexualidade não se encontram, aqui, descolados da classe, raça, etnia, local de origem etc.; essas temáticas são trabalhadas conjuntamente, sob diversas configurações, evidenciando as formas como elas se atravessam e se afetam mutuamente.

1.1.3. Arte, estética e política: a cena artista

Discutimos sobre os caminhos percorridos e as características assumidas pelas produções musicais de artistas dissidentes até o cenário contemporâneo, partindo das representações estereotipadas e escarnecidas e chegando nas apropriações criativas e transgressivas da própria realidade das artistas no contexto atual. As conotações explicitamente combativas que se mostram intrínsecas a algumas dessas produções contemporâneas têm aberto trilhas para se pensar a emergência de uma cena que mobiliza a arte como outra forma de fazer política em nome das existências desviantes.

Leandro Colling (2019) caracteriza isto que, no contexto de surgimento de novos produtos artísticos, tem sido chamado de “artivismos das dissidências sexuais e de gênero”. Conforme observa o autor, nos últimos anos, faz-se palpável a emergência de artistas – não apenas da música – que produzem a partir de configurações diversas às geralmente empregadas por outras artistas assumidamente dissidentes. Isto possibilita que essa cena artista se constitua de forma inerentemente heterogênea, pois, distanciando-se de estratégias antigas, ela incorpora os mais diferentes tipos de vivências, corpos, modos de fazer, de sentir e de visibilizar as produções artísticas.

Sem embargo, o que faz de uma arte política? Como é possível pensar em um devir político da produção artística, em um artivismo? Buscando responder a estas questões, filiamo-nos às concepções de arte e política elaboradas por Jacques Rancière, uma vez que suas discussões nos permitem aproximar com mais precisão das formas assumidas por essas produções musicais contemporâneas. Para ele, arte, entendida como uma instituição social que possui seus próprios domínios – artistas, instâncias e agentes que a legitimam, meios de circulação e restrição etc. –, é uma categoria ocidental recente que remonta ao final do século XVIII, com a transição do regime representativo para o regime estético³¹ das artes (Rancière, 2021). Este último, diferentemente do anterior, qualifica as expressões e obras artísticas não mais segundo as regras de produção e as hierarquias de suas temáticas, mas, pelo pertencimento de uma dada produção – sua forma, conteúdo, técnica, difusão etc. – a um regime específico de organização do mundo sensível.

³¹ Seguindo os passos de Jacques Rancière (2005), entendemos como um regime artístico o caráter específico assumido pela ligação, estabelecida em determinada época, entre os modos de produção artística, as práticas artísticas em si, seus objetos, suas formas de visibilidade e a forma conceitual, e simbólica, de apreendê-las.

Neste regime, que se prolonga até a contemporaneidade, a noção “estética” deve ser pensada, não em termos de uma filosofia ou ciência cujo objeto é a arte, mas, como o modo de experiência através do qual nos tornamos capazes de reconhecer como arte objetos cujos atributos constitutivos são diversos:

Não se trata da “recepção” das obras de arte. Trata-se do tecido de experiência sensível no seio do qual são produzidas. Condições inteiramente materiais – os locais de *performance* e exposição, as formas de circulação e reprodução –, mas também modos de percepção e regimes de emoção, categorias que as identificam, esquemas de pensamento que as classificam e interpretam. Essas condições tornam possível que palavras, formas, movimentos, ritmos sejam vivenciados e pensados como arte. (Rancière, 2021, p. 7–8, ênfase no original).

Pensar a estética como um conjunto definido de sensibilidades ao qual uma produção que se reivindica artística têm que se adequar para que a reconheçamos como tal, é pensá-la como o elemento que divide, organiza, interpreta e define, no tecido do mundo sensível, quadros de inteligibilidade das experiências e possibilidades. A este processo de divisão e organização, Rancière (2005) dará o nome de “partilha do sensível”, noção já mencionada anteriormente, que é a própria constituição estética do mundo. A estética determina a partilha do sensível, ou seja, o sistema de evidências sensíveis que nos faz ver no real a existência de relações de participação em e separação de um conjunto no qual algo ou alguém está imbuído em função de seus elementos sensíveis: seus modos de fazer, de sentir, de ser e de estar no mundo etc.

É neste exato ponto que Rancière situará sua concepção de “política” e a ligação dessa com as artes. Arte e política, afirma ele, possuem origem comum: a estética enquanto forma de configurar o mundo sensível. Esta afirmação se justifica, pois, antes de ser o exercício de um determinado poder, a política é a forma pela qual se organiza em uma comunidade as divisões do espaço sensível, das ocupações, dos afetos, das visibilidades; ela é “o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc.” (Rancière, 2010c, p. 46). Em outras palavras, a política é uma forma de organizar em uma sociedade as pessoas que poderão, nela, reivindicar-se como pertencentes a um conjunto/grupo e aquelas que estarão fora deste pertencimento; é ela a forma de definir, no real, recortes de espaços, de tempos, de participações e do que está em disputa no jogo político.

Ao pensarmos a estética como este elemento organizador, identificaremos que a política, tal como a arte, é nossa maneira de conceber, construir e significar o mundo

sensível, a partir de suas repartições; nossa forma de produzir ficções políticas, isto é, relações entre realidade e aparência, formas sensíveis e regimes de significações. Nestes termos, pela origem comum das duas categorias, uma arte se faria política quando aquilo que ela mobiliza artisticamente resultasse no dissenso entre sensíveis organizados, ou seja, no encontro conflituoso entre regimes de sensibilidades diferentes – o artístico e o real – que, por sua vez, permitiria a configuração de novas ficções, novas relações entre aparência e realidade, sensível e sentido. A arte é política, enfim, quando pode embaralhar a partilha do sensível estabelecida, quando seus recortes/partilha do sensível interferem com os recortes/partilha que determinam uma comunidade ou conjunto político e suas formas de conferir inteligibilidade e visibilidade à realidade, e aos acontecimentos (Rancière, 2010a).

Nos artivismos, o que percebemos é o resultado de uma reestruturação da forma de fazer política em função destes corpos. As apostas na arte como instrumento de resistência sinalizam o descrédito das lutas pela dissidência cuja esperança de transformação social assenta-se unicamente na “caridade” Estatal e nas negociações com os marcos legais (Colling, 2019). Na falta do intermédio para a transformação, a cultura é eleita como o elemento capaz de romper – ou, ao menos, reelaborar – as estruturas que fixam a abjeção e a opressão contra as minorias sociais. Isto porque, se a cultura é o tecido que institui e prolonga as opressões sociais, é ela mesma o instrumento capaz da contravenção.

Os aspectos políticos dessas produções artivistas contemporâneas se apresentam, por um lado, pela apresentação de formas e conteúdos sensíveis distintos dos que, em geral, são esperados de produções que se pretendem artísticas. No tópico anterior, enquanto caracterizávamos os estilos de produções, pudemos ver algumas das formas pelas quais essa qualidade política pode ser percebida na obra em si. Especialmente os trabalhos discutidos no terceiro estilo de produções, nos dão algumas pistas dessas disposições artístico-políticas. Para lembrarmos algumas: as letras provocativas, os linguajares não-domesticados, as imagens pessoais que fazem coexistir elementos sensíveis conflitantes, as tomadas do poder-de-falar e do poder-de-ser/estar em algum lugar/identidade/gênero, e as alianças com outros marcadores da diferença.

Por outro lado, este caráter político manifesta-se, também, como ressonâncias que fomentam reconfigurações efetivas no mundo dos possíveis, pois, interferem diretamente na organização do plano das sensibilidades. Essas reverberações sobre os

limites estéticos do real resultam, elas mesmas, de manifestações de formas, conteúdos, modos de fazer ver e entender – em suma, de elementos sensíveis – empregados artisticamente que são dissensuais à partilha do sensível instituída. O que percebemos em grande parte das produções artístico-musicais contemporâneas é que os investimentos na cultura como forma de fazer política são, em si mesmo, atos estéticos que propõem novas configurações de experiências possíveis, novos modos de sentir e pensar, novas relações entre aparência e realidade, novas ficções.

De fato, o que as artistas vêm produzindo são ficções; ficções que reelaboram o espaço sensível, as visibilidades e as posições nas quais a dissidência, a abjeção em si, está alocada. Para Rancière (2005, 2010c), é pela produção de ficções que se pode ensinar novas formas de subjetividades políticas, de ação, de sentidos, de percepção. Ficcionam-se: novas formas de vida possíveis; relações sexo-afetivas que não as adequadas à cisheteronormatividade; novas identidades; possibilidades de (des)identificações; condições de vida dignas e celebráveis; ocupações de espaços outrora impensáveis etc.

A arte, enquanto elemento da cultura e em termos de organização do mundo sensível, pode ser empregada tanto para reiterar quanto para romper com estruturas de opressão. Para que ela seja disruptiva, para que haja através dela possibilidade de emancipação, ela precisa criar, produzir novas ficções, isto é, outras relações possíveis entre o sensível e seus sentidos, entre o real e o aparente. Ficções políticas de resistência³². Se pensarmos em termos deleuzianos e dissermos que uma produção artística é um ato de criação teríamos, imediatamente, que entendê-la como um ato de resistência, pois, quando há criação, há também a libertação das potências de vida que o próprio ser humano aprisionou. Só se cria por necessidade, como um apelo a novas existências e possibilidades porvir (Deleuze, 1999). A busca pela emancipação das estruturas de opressão, neste sentido, far-se-ia pela transformação dos regimes de visibilidade e de organização do sensível – através de criações e visibilizações de novas partilhas do sensível e dos universos possíveis, novas formas de sentir e existir; enfim, a invenção de outros presentes praticáveis que não este (Rancière, 2010a).

Neste sentido, em consonância com o que nos diz Deleuze sobre o ato de criação/resistência (Deleuze, 1999) e Rancière sobre a política da arte (Rancière, 2007,

³² Para uma melhor discussão sobre o que chamamos de “ficções políticas de resistência”, cf. Moreira e Vannuchi (2022).

2010c), podemos dizer que é em função de rupturas com as disposições sensíveis dadas e com o universo dos possíveis que os ativismos das dissidências sexuais e/ou de gênero têm se levantado, como atos estéticos dissensuais. Entre estas produções, percebemos a constante proposição de conflitos entre regimes de sensibilidades heterogêneos; a criação incessável de ficções políticas em apelo a novas possibilidades de vidas, de ser e estar no mundo, de ver e fazer ser visto, de afetar e ser afetado.

1.4 Ponderações gerais sobre o cenário musical das dissidências (1950 – 2021)

A presença, desde o século XVII, das representações achincalhadas que ressaltavam o perigo das dissidências sexuais e/ou de gênero coloca-nos em posição de perceber a que partilha de sensível pertenciam, e ainda pertencem de outras formas, os corpos abjetos: o de não-agência senão resignando-se aos limites de inteligibilidade e visibilidade pré-fixados. Mesmo após a década de 1950, período em que as cantoras assumem a voz autoral sobre as suas próprias existências, o que percebemos são estratégias tímidas e negociações com a norma cisheterocentrada. É, pois, através de jogos de palavras, frases que dão-a-entender-que..., e imagem pessoal dúbia que se constrói, com mais ênfase entre 1960 e 2000, a cena musical no Brasil.

Apesar dos cerceamentos recorrentes, as poucas investidas ousadas autorizadas pela negociação com os limites do mundo sensível instituído, possibilitaram que a imagem da homossexualidade – categoria guarda-chuva da época – fosse visibilizada ao público geral em termos de “uma vida também humana – embora, não tanto”. O mais evidente que pudemos perceber nestas primeiras vozes dissidentes, ao menos até o fim da década de 1990, foram as ressignificações das autopercepções. Esse processo se mostrou importante para a reelaboração da autoimagem de pessoas que, até então, viam-se representadas exclusivamente pela patologização, estereotipação, achincalhamento e criminalização de suas existências.

Os anos que se seguiram são marcados por uma leve descontinuidade e reestruturação da cena. Consoante à ascensão dos novos movimentos sociais, começam a aparecer no campo social novas categorias de identificação dos corpos que, ali, englobavam experiências específicas da homossexualidade feminina e de inconformações de gênero. Esta reconfiguração na política das identidades, não fica restrita ao campo dos movimentos organizados, pois, a partir de 2000, ecoa tanto na aparição de novas artistas quanto nas formas de autodeterminação identitária destas. Apesar disso, o que se via era uma retração nas formas de visibilização, mais evidente que nos anos finais do século anterior. Não se mascarava, mas, igualmente, não se mostrava. Estavam lá; sabia-se. Mas, pouco se falava. Eram reduzidas, portanto, as formas e os conteúdos pelos quais – seja a da artista, ou de uma representação desviante projetada em sua obra – faziam-se manifestas publicamente.

Na década seguinte, boa parte da discricção – ou mesmo indiferença frente à questão – perdia, a cada ano, lugar para demandas diretas por representatividade,

afirmação identitária e reivindicação de direitos, como o casamento entre pessoas de mesmo gênero. Embora a frequência fosse ocasional – mas, ascendente –, as inconformidades de gênero e/ou sexualidade foram, aqui, tornando-se mais evidentes nas composições e autoimagens das artistas que nos anos anteriores. Outros gêneros musicais também passavam a ser povoados por essas artistas. Isto, contudo, não se deu de forma branda. Em especial na cena do rap brasileiro, a resistência para incorporar a transviadagem fez-se nítida, novamente, demandando das cantoras ajustes com a própria definição do que vinha sendo entendido como “rap”.

Em meados de 2014, a cena começa a ser reformulada em termos de desobediências e inconformações tanto quanto às definições de gêneros musicais, quanto às normas de inteligibilidade das identidades. Aqui, aparece o que chamamos, neste trabalho, de produção rizomática. Em relação às identidades, às temáticas e aos gêneros musicais, o que vemos é o constante vazamento do novo pelas frestas do velho; produzem-se novas identidades, (des)identificações, gêneros e combinações improváveis pela negação ou resignificação das partilhas de sensível estabelecidas.

Entre os estilos de produção artístico-musical deste período mais recente, passou-se a observar a recorrência de novas formas de fazer política em nome das dissidências. Começa a se evidenciar possibilidades outras de enfrentamento que buscam através da cultura a produção de ficções políticas e a visibilização de novas organizações do mundo sensível como instrumento de transformação social. Estas produções, chamadas de “artivismos”, não aparecem de forma exclusiva na contemporaneidade, outras formas de produção artística também se fazem visíveis com gradações diversas de dissensos e consensos com o regime de visibilidade dado.

No que concerne a estas politizações das artes é interessante notar, como o fez Colling (2019, 2015), que são as identidades trans e travestis que mais se empenham neste sentido. Ainda, pudemos perceber que, além destas, outras identidades erigidas de zonas periféricas, que trazem interseccionalidade em seus corpos e produções, aparecem em maior peso entre as produções ditas artivistas; enquanto as produções advindas de recortes urbanos mais centralizados atrelam-se a características mais polidas, frequentes no movimento LGBTI, como a ode à uma diversidade carnavalesca.

Ainda que, de modo amplo, haja essa percepção de que na contemporaneidade existe uma maior liberdade para se produzir artisticamente e de que há uma expansão das condições de possibilidade de ser e estar no mundo, as interdições

neste período não se fazem ausentes. Para além das estratégias institucionais de cerceamento das visibilidades – como foi o caso da censura do Santander Cultural contra o Queermuseu (Mendonça, 2017) ou quando Marcelo Crivella, então prefeito do Rio de Janeiro, ordenou a retirada de obras com temáticas LGBTI da Bienal do Rio (Marcelo..., 2019) –, temos percebido censuras de pessoas dissidentes às músicas e artistas contemporâneas em defesa de uma imagem higienizada, comportada e transnormativa³³.

De qualquer modo, o que estes caminhos percorridos pela produção musical de artistas dissidentes de gênero e/ou sexualidade mostram é que as transformações mais evidentes nas produções, nas formas de visibilidade, nas maneiras de fazer arte, nas maneiras de se colocar no mundo, são ambientadas em contextos em que o cerceamento e a censura de minorias sociais – neste caso, sexuais e de gênero – se intensificam. O desbunde, entre 1960 e 1980, avança-se paralelamente ao cerco dos aparelhos censores da ditadura civil-militar. As novas artistas da década de 1980, em pleno *boom* da AIDS, politizam as práticas sexuais e subvertem a busca, cada vez mais recorrente, por uma imagem asséptica. As reivindicações diretas de visibilidade e de direitos da cena da década de 2010 fazem frente ao efervescente conservadorismo institucional e social que se firmava. A profusão de novas expressões musicais, dotadas de intenções políticas explícitas, a partir de 2015, escandalizam as pautas conservadoras que restringem as possibilidades de existências múltiplas de sexo e gênero. As diversificações e reelaborações das cenas musicais, ao longo destes anos, mostram-se sempre paralelas a algum projeto sensor e/ou conservador que visa minar a visibilidade das diferenças.

É possível inferir disto que, apesar das tentativas constantes de interdição e de suplantação da diferença – e, talvez, em função delas mesmas – essas produções levantam-se a cada época, a cada contexto, como uma contraparte resistente aos poderes que querem se instituir, ou que se instituíram. Enquanto produções reativas e resistentes, elas ampliam os possíveis ficcionando e reivindicando no real novas formas de ser, sentir, estar e produzir através da reconfiguração dos conteúdos sensíveis de suas artes. Isso não quer dizer, entretanto, que as instâncias normativas da cisheterossexualidade afrouxam-se e permitem passagens com certa facilidade. Nos capítulos que se seguem, discutiremos algumas resistências encontradas pelas produções musicais de dissidentes sexuais e de

³³ Esta questão será aprofundada em capítulo posterior.

gênero a partir dos regimes visíveis que possibilitam ou interditam as suas aparições públicas.

2

“DO NADA CÊ LIGA A TV, NÓIS TÁ NA GLOBO”³⁴:

Os regimes estéticos de (in)visibilidade

Tomamos como título deste capítulo um trecho da música “Império”, de Glória Groove, e é por ele que gostaríamos de começar a discorrer sobre o que chamaremos de regimes estéticos de (in)visibilidade. Em síntese mais ou menos óbvia, o trecho coloca em perspectiva a presença de um determinado “nós” em um campo de visibilidade, ali marcado pela emissora Globo. Aquilo que ele enuncia, entretanto, aponta em duas direções: por um lado, permite-nos uma constatação imediata do aumento das aparições em mídias de grande alcance. Por outro, possibilita-nos, a partir de uma crítica à ontologização dos corpos, gêneros e sexualidades, questionar quem é o “nós” ao qual a música se refere. Partiremos daqui.

Em seu *Problemas de Gênero* (2015), Judith Butler constata a produção de um sujeito ideal, unitário e estável em nome do qual as reivindicações políticas – especificamente as feministas, mas expansível a outros movimentos sociais – têm se articulado e, supostamente, se sustentado. A evocação de um sujeito político coletivo – através de um “nós mulheres”, “nós dissidentes de gênero e sexualidade”, “nós negras”, por exemplo – desde o qual afirma-se uma unidade ontológica de sujeitos em devir político institui um regime representativo. Esse, por sua vez, embora possa ampliar o campo de visibilidade e legitimidade do sujeito em perspectiva – aquele organizado sob o “nós” – desempenha também uma função normativa linguística que pode forjar uma verdade “natural” e autoevidente, “uma metafísica da substância”, da categoria que presume estar representando. Nesse sentido, o representar delimita os critérios segundo os quais os sujeitos são formados e os limites extensivos da própria representação, isto é, “as qualificações do ser sujeito têm que ser atendidas para que a representação possa ser expandida” (Butler, 2015, p. 18).

Eis o ponto exato em que se concentra nosso problema deste capítulo. Embora haja a constatação, amparada mesmo pelos dados que apresentaremos abaixo, de um aumento de visibilidade, o regime representativo que ela engendra é questionável em sua presunção de unidade do ser dissidente. Presunção essa, veremos, produzida e alimentada pelo próprio regime de visibilidade operante nas mídias brasileiras. Isto equivale a dizer

³⁴ Música *Império*, cf. Glória Groove (2017, faixa 1).

que, a despeito das intenções – dificilmente acessíveis – das cantoras em consolidarem-se – ou não – como representantes das dissidências, a própria mídia promove uma representação que atua por sublimação de outras sensibilidades não comportadas nela. Portanto, se há visibilidade, qual visibilidade? A quem, a quê?

Não é suficiente pressupor que, apenas em função da nítida emergência, as produções musicais teriam iguais chances de alcançar a visibilidade artística – como se essa fosse uma espécie de desdobramento inevitável daquela. Menos ainda é possível acreditar que a visibilidade conferida a determinadas produções consiga conjugar a multiplicidade sexual e de gênero; afinal, a representação tomada como um fim político e de visibilidade mina, por exclusão, os sujeitos que não se completam em seus critérios de ser-algo ou alguém. Por fim, também não parece ser o bastante dizer somente que a visibilidade é conferida a um objeto que se pretende artístico pelas dinâmicas e regras dos setores e agentes que legitimam o que é ou não arte. Precisamos ter em conta que as chances de visibilidade artística não estão superpostas a todas as produções de forma homogênea; igualmente, as instâncias que ratificam a qualidade artística de um objeto não operam segundo um juízo kantiano cujos critérios seriam universais, metafísicos e desinteressados – mas, social e culturalmente estabelecidos.

Pierre Bourdieu, em *A Distinção* (2007), já denunciava a absolutização do juízo estético, mostrando como a defesa de seu caráter desinteressado funda-se na rejeição da influência da realidade social sobre o artístico:

“A estética pura enraíza-se em uma ética, ou melhor ainda, no *ethos* do distanciamento eletivo às necessidades do mundo natural e social que pode assumir a forma de um agnosticismo moral [...] ou de um esteticismo que, ao constituir a disposição estética como princípio de aplicação universal, leva ao limite a denegação burguesa do mundo social.” (Bourdieu, 2007, p. 13).

Embora o cerne da discussão bourdieusiana esteja mais voltada a uma análise da diferenciação entre as classes sociais a partir de capitais simbólicos, é possível flexionar a sua percepção sobre os gostos “puro” e “bárbaro” em relação às sensibilidades da produção musical por artistas dissidentes, uma vez que a pureza do juízo estético estaria assentada no primado da forma sobre a função – implicando, por sua vez em uma ruptura entre objeto artístico e mundo social. De qualquer modo, algumas dessas – especialmente aquelas ditas artivistas –, ao explicitar sensibilidades inconformes à cisheteronorma, não ignoram o fator de classe em intersecção com os marcadores de gênero, sexualidade e raça.

As contribuições de Bourdieu acerca do encadeamento entre as práticas culturais – incluindo o gosto puro e o bárbaro, evidentemente – e a posição dos sujeitos no espaço social marca uma virada no pensamento sociológico sobre a arte, apontando a estética como uma forma de experiência interpretativa dos objetos, dos sujeitos e da realidade. Consoante isto, como vimos antes, Jacques Rancière concebe a estética como um regime de identificação que nos possibilita “conferir especificidade às práticas e associá-las a diferentes modos de percepção e afecto [sic] e a diferentes padrões de inteligibilidade” (Rancière, 2011, p. 3). Em retrospectivo resumo, a estética designa uma forma de organização do mundo sensível através de recortes dos espaços, tempos, sujeitos e objetos que criam o comum e o singular.

Destarte, logo que a visibilidade através da representação possa ser colocada em questão em seu caráter normativo, produzindo ontologias sobre “ficções fundacionistas” (Butler, 2015, p. 20), e que as instâncias que legitimam a qualidade artística de uma produção atuam, ao contrário do que gostariam algumas teorias, de forma a recortar a realidade sensível em posições, tempos e hierarquias, faz-se necessário compreender os regimes de (sensi)visibilidade que autorizam e promovem aparições ou ocultamentos das produções de dissidentes sexuais e de gênero. Mais que dizer “quem pode cantar” e “de onde se pode cantar”, é preciso dizer “o quê que se pode cantar, nesse *onde*” e, sobre este *quê*, “para quem se pode cantar”, “sob que configuração”.

Devemos buscar saber, portanto, a quais condições as artistas estão sujeitas para que suas produções possam – ou não – adentrar um campo de visibilidade; ou seja, saber quais são os critérios que delimitam o “quem”, “onde”, “o quê”, “para quem” e “como”, e a quais propósitos esses critérios estão respondendo e reforçando enquanto regimes estéticos de visibilidades – isto é, enquanto formas de gerir o domínio do visível a partir das sensibilidades comuns e singulares. A estética como forma de organizar o mundo sensível será aqui mobilizada para pensarmos as (in)visibilidades desde a divisão, definição e interpretação das realidades sensíveis das produções musicais.

Neste capítulo, investigamos as representações e aparições midiáticas dos trabalhos musicais e das cantoras cujas carreiras têm início após o ano de 2015, com recorte até 2021. As subseções que o constitui buscam organizar conjuntos de elementos específicos que formam aquilo que estamos chamando de regime estético de (in)visibilidades: suas formas, condições e dinâmicas, as sensibilidades permitidas e as interditas, e a recepção pública das aparições destas cantoras.

Para a elaboração do texto que se segue, selecionamos fontes midiáticas para coleta de dados a partir de suas relevâncias e popularidades. Quanto a programas televisivos selecionamos: Cultura Livre, da TV Cultura; Estação Plural, da TV Brasil; Eliana, da SBT; Caldeirão, Amor e sexo e Altas Horas, da Globo. Utilizamos também como dados de aparições as programações brasileiras dos seguintes festivais: Bananada, Parada LGBTI de São Paulo, Planeta Brasil, Popload, Rock in Rio, Sarará, Timbre e Vaca Amarela. Para além disso, ancoramo-nos em matérias veiculadas por diversas plataformas digitais de notícias e entretenimento a serem creditadas quando necessário. Em sua maior parte, a pesquisa para a construção deste capítulo apoiou-se no uso da aplicação para computadores *NVivo 12*, uma ferramenta de armazenamento e gestão de dados qualitativos a partir de múltiplas fontes e formatos de documentos.

2.1 Condições de aparição pública das dissidências

As dinâmicas de aparição dessas produções em meios televisivos e em festivais desenham quadros de especificidades que precisam ser desmontados aos poucos para percebermos certas condições que delimitam a possibilidade de estar ou fazer-se visível. De modo geral, o conjunto que se nos apresenta deixa nítido o contraste entre o aumento numérico de cantoras em campos de visibilidades e a disparidade na frequência de aparição. Pensar tal contraste em relação a variáveis como as sensibilidades expressas, leva-nos a perceber a construção de uma dada visibilidade que pode conduzir a um regime representativo em que as dissidências sexuais e de gênero na música brasileira encontram-se mutiladas enquanto multiplicidade existencial, sensível e discursiva.

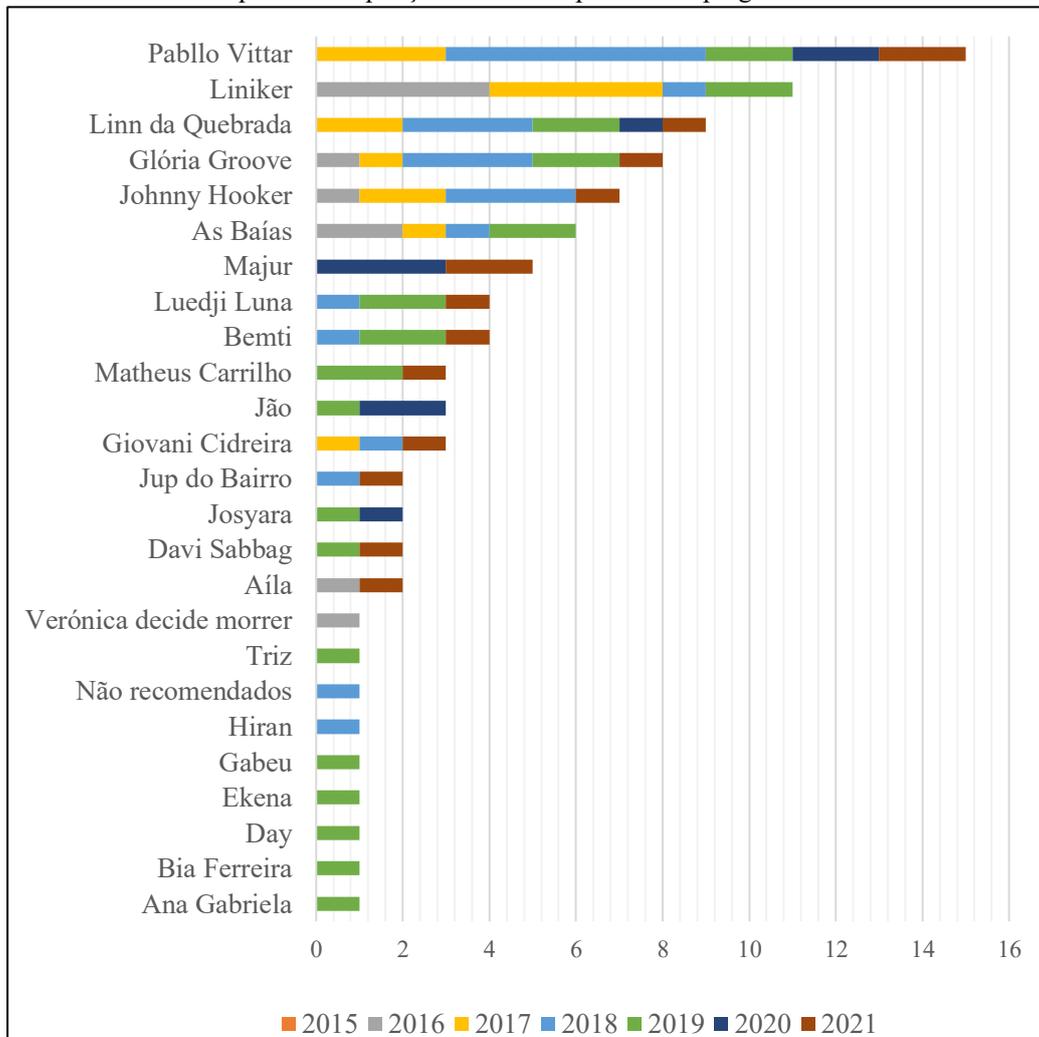
A constatação inicial da qual partimos desde a introdução desta pesquisa é confirmada pelo levantamento (Gráfico 1) que realizamos em busca do número geral de artistas que adentraram à luz do visível em algum momento do nosso recorte temporal, nos meios citados anteriormente: um aumento no número de cantoras no cenário artístico e midiático em geral ao longo dos anos. As aparições midiáticas das artistas que correspondem ao nosso recorte começam a emergir a partir de 2016, embora o ano de início da carreira de muitas delas seja 2015. Desde então, cresce progressivamente não apenas a frequência de aparições, mas a diversidade de artistas em evidência ao longo dos anos. O ponto específico em que podemos encontrar uma consolidação da figura desviante cantando em um campo de visibilidade remete ao ano de 2019 e ascende, com uma pausa em 2020 em função da pandemia da *COVID-19*³⁵, até o momento atual.

Quanto aos números, é preciso salientar, em primeiro lugar, que nos dados relativos às aparições de Pabllo Vittar – 15 aparições ao longo dos anos considerados –, não contabilizamos suas aparições enquanto integrante da banda do programa *Amor & Sexo* da TV Globo entre os anos de 2015 e 2017; nesse sentido, seu número pode ser considerado como virtualmente maior dada a frequência semanal da atração que totaliza aproximadamente dez episódios por temporada/ano. Em segundo lugar, a breve visibilidade de Verónica Decide Morrer justifica-se pela inatividade da banda desde o álbum homônimo de 2016. O mesmo, entretanto, não pode ser dito das outras artistas que

³⁵ O distanciamento social que se fez necessário durante a pandemia citada levou as emissoras a reprisarem episódios que já haviam sido transmitidos. Com exceção de Josyara que teve sua aparição em 2019 no programa *Cultura Livre* reprisada em 2020 não identificamos, em nosso levantamento, nenhuma reprise com artistas dissidentes sexuais e/ou de gênero.

tiveram apenas uma aparição constatada em nosso levantamento, visto que suas carreiras estavam e continuam em regular atividade. Por fim, destacamos que shows individuais – como turnês – e aparições como convidadas em shows de outras artistas também não foram consideradas pelo levantamento.

Gráfico 1 – Frequência de aparições de artistas por ano em programas de tv e festivais.



Elaborado pelo autor com base em dados do Youtube, Globoplay e *lineups* de festivais.

O olhar imediato aos dados do gráfico acima pode, em alguma medida, suscitar-nos uma aceitação de que a visibilidade vem se expandindo de forma progressiva, alcançando artistas que, nos anos anteriores, não possuíam aparições a serem contabilizadas. Afinal, 25 novas artistas gradativamente surgem e são colocadas sob a luz de uma dada visibilidade – número nunca visto antes em tão curto período. Entretanto, ao olhar de perto o conjunto circunstancial que torna cada uma destas aparições possível, perceberemos padrões específicos de visibilidade que operam diferencialmente de acordo com o campo de visibilidade – programas de TV ou festivais. Fatores como horário de

aparição, emissora, escopo do canal em que a aparição se deu e as temáticas priorizadas pelas artistas entram em cena para balizar a distribuição de visibilidade. Dessa forma, ainda que seja apreensível uma variação ascendente tanto no número de artistas quanto no de suas aparições, caminha-se também em vias de confirmação, a hipótese de que as condições de visibilidades não se encontram abertas a todas as artistas como se essas procedessem simplesmente do mérito criativo ou da adequação a critérios técnicos e “objetivos” do que é considerado arte.

Durante a organização dos dados, fez-se nos visível que algumas das emissoras de televisão tendiam a visibilizar certas sensibilidades nas produções artísticas dissidentes em detrimento de outras. Expressando-se com mais intensidade nas temáticas das letras mobilizadas durante as aparições, os padrões diferenciais de visibilidade e de frequência de aparição agrupam-se em dois conjuntos de emissoras de TV: por um lado, Rede Globo e SBT – o primeiro e terceiro canal com a maior audiência no Brasil; por outro, TV Cultura e TV Brasil – o sexto e o sétimo canal na listagem (Feltrin, 2021); respectivamente, emissoras de TV privadas e públicas. Ao analisarmos e distribuímos em ordem de frequência as temáticas que apareceram em cada emissora através das diferentes cantoras, chegamos a um quadro de relações que podem ser entendidas enquanto condições de visibilidade de cada emissora (Quadro 1).

Através dos dados sobre a audiência dos canais televisivos, escalonamo-los do com maior popularidade para o com menor e agrupamos, sob cada um, os programas televisivos que nos propomos a investigar. Posteriormente, a partir da listagem e análise das aparições naqueles programas, pudemos catalogar as temáticas mais recorrentes em cada uma das variáveis. Os padrões identificados sugerem que aqueles canais com maior audiência exibem mais frequentemente temáticas que discorrem sobre amores, paixão, sedução e “sofrência” sem, contudo, evidenciar discursivamente algum elemento de desvio. As canções apresentadas por esses meios tendem a mobilizar melodias dançantes e festivas que são rapidamente assimiladas, causando efeitos de “chiclete”³⁶.

³⁶ O uso do chiclete como uma metáfora para se referir a certas músicas associa sua característica pegajosa com a facilidade com que algumas letras e melodias fixam-se em nosso cérebro.

Quadro 1 – Frequência de temáticas por emissora, programas de tv e horários.

	E	PROGRAMA	HR	TEMÁTICA	
POPULARIDADE (IBOPE)	TV GLOBO	Altas Horas	22:30	+	<ol style="list-style-type: none"> 1. Amor e paixão. 2. Empoderamento. 3. Sedução. 4. Autovalorização. 5. Questões raciais. 6. Enfrentamento às normas de gênero.
		Amor e Sexo	Variável: noite.	+	<ol style="list-style-type: none"> 1. Autovalorização. 2. Denúncia: violências contra as dissidências. 3. Fazer troça de si mesma. 4. Enquadramento diferencial das existências.
		Caldeirão	15:00	+	<ol style="list-style-type: none"> 1. Amor e paixão. 2. Sedução. 3. Desilusão amorosa.
	SBT	Programa Eliana	16:30	+	<ol style="list-style-type: none"> 1. Amor e paixão.
	TV CULTURA	Cultura Livre	Variável: noite.	+	<ol style="list-style-type: none"> 1. Enfrentamento às normas de gênero e sexualidade. 2. Valorização das dissidências. 3. Amor e paixão. 4. Afetos e sentimentos. 5. Empoderamento. 6. Denúncia: Invisibilidade social. 7. Denúncia: machismo. 8. Denúncia: violências contra as dissidências. 9. Fazer troça de si mesma. 10. Enquadramento diferencial das existências.
	TV BRASIL	Estação Plural	23:00	+	<ol style="list-style-type: none"> 1. Afetos e sentimentos. 2. Desilusões amorosas. 3. Denúncia: violências. 4. Amores dissidentes. 5. Valorização das dissidências.

Elaborado pelo autor a partir dos episódios dos respectivos programas disponibilizados no Youtube e Globoplay.

Por outro lado, canais com menor audiência colocam em perspectiva uma maior variedade de artistas, bem como de temáticas cujas narrativas mobilizam elementos sensíveis nítidos sobre críticas sociais, especialmente aquelas tocantes às dissidências de gênero e sexualidade. Em contrapartida, as sonoridades em geral não são tão dançantes quanto nos casos acima; ao contrário, existe uma gama de artistas que apostam na experimentação de novos arranjos, que contrastam intensamente com as formas *mainstream* (convencionais) de se produzir “harmonicamente” uma canção. São os casos, por exemplo, das aparições de Jup do Bairro, Giovani Cidreira e Linn da Quebrada no Cultura Livre.

A tendência de as emissoras com maior audiência visibilizarem artistas cujas temáticas e sonoridades são consideradas mais “comuns” e até “aceitáveis” não impede a existência de ocasionais visibilidade de outras artistas – aquelas mais frequentes em canais com menor audiência. Contudo, mesmo em momentos em que, como podemos constatar pelo quadro, seja apreensível nos programas da Globo sensibilidades que mobilizam de forma mais ou menos evidente algum grau de inconformidade, suas aparições são relegadas a programas noturnos, como os de horários posteriores às 22h; fato este que produz uma rarefação da variedade e quantidade de espectadores. Para além disso, essas sensibilidades, em seu aspecto discursivo, sofrem alguns tipos de interdições como a distorção do som (censura) em palavras específicas. Essa dinâmica não se realiza da mesma maneira na TV Cultura e TV Brasil ainda que, no primeiro caso, muitas das aparições acontecessem por volta das 18h. Uma situação comparativa é a de Linn da Quebrada que possui aparições tanto na Globo quanto na TV Cultura performando a mesma música.

No ano de 2018, Linn se apresentou nos programas *Amor e Sexo* e *Cultura Livre* como parte do projeto de divulgação de seu primeiro álbum *Pajubá* (2017b). Em ambas as ocasiões, a artista performou *A Lenda*³⁷ em que narra parte de sua trajetória a partir de um humor ácido pelo qual o eu-lírico faz troça de si mesmo e de seus infortúnios. O ponto a destacar é que, enquanto no programa da TV Cultura a canção foi apresentada integralmente sem nenhum tipo de “adequação” do vocabulário utilizado pela artista, na apresentação para o programa da Globo a música – que possui 03:21 de duração – foi apresentada em 01:20, censurando expressões como “cu” e “foder”, além do trecho onde a crítica da composição direciona-se ao cristianismo. Interessante notar que, no período em que foram ao ar, a diferença de horário entre as atrações era de 30 minutos e que, a aparição de Linn na TV Cultura estava classificada como “Livre para todos os públicos”.

Poder-se-ia argumentar que os instrumentos que normatizam os meios de comunicação apresentem restrições quanto ao conteúdo a ser exibido. Entretanto, a legislação que regulamenta os meios televisivos e radiofônicos, através da *Ação Direta de Inconstitucionalidade* (ADI) nº 2.404, declara inconstitucionalidade de parte do artigo 254 do *Estatuto da Criança e do Adolescente* (ECA) em que se argumenta ser competência da União exercer a classificação indicativa dos programas veiculados por esses meios (Brasil, 2016). A ADI supracitada estabelece ser dever das emissoras analisar

³⁷ Cf. Linn da Quebrada (2017b, faixa 14).

e exibir a seus espectadores a classificação indicativa antes e durante a programação. Assim sendo, não é possível dizer que a distribuição das aparições em horários mais restritos de número de audiência seja um efeito direto da regulação intransigente da mídia, precisamente porque a própria ADI visa assegurar a liberdade de expressão, utilizado o sistema de classificação indicativa como recurso de atendimento à proteção da criança e do adolescente a ser instrumentalizado pela família para esse fim.

Da constatação de que não há uma correlação entre os instrumentos normativos e o conteúdo exibido, seguimos a hipótese de que as formas de aparição, bem como os episódios de interdições, poderiam operar de acordo com o público-alvo ao qual, majoritariamente, determinada emissora atende. Mais que isso, o escopo, os ideais e os princípios das emissoras poderiam servir como balizas do que é – ou não – tornado visível. O caminho trilhado mostrou-nos que, além dessa primeira explicação, a própria popularidade alçada pelas artistas em outros meios como nas redes sociais, através de lançamentos ou de participações em realities-show e megafestivais, aparece como fator determinante das aparições das artistas a depender das emissoras.

Analisemos o primeiro caso. Através dos meios de comunicação oficiais das emissoras analisadas, pudemos construir um panorama geral que evidencia os propósitos, os valores e o público-alvo de cada uma delas. Novamente partindo da emissora com maior audiência para a, com menor, observamos um contraste que posiciona, de um lado, o compromisso com a tradição e o mercado publicitário e, de outro, o fomento à cidadania através da cultura e da arte-educação.

Quadro 2 – Escopos por emissoras de televisão.

EMISSORA	ESCOPO
Globo	<p>“A globo é feita de gente que quer fazer diferente, fazer junto, fazer o futuro. Gente espalhada por todo o país (e mundo!) trabalhando com conteúdo, notícias, negócios, tecnologia e brasilidade de sobra.” (Globo, [s. d.], grifos nossos).</p> <p>“Estamos nesse grupo por uma questão de consistência. Sempre acreditei, como publicitário, que marcas consistentes são valiosas. E elas só conseguem ser consistentes quando possuem uma entrega de produtos coerente aos seus valores. A Globo tem valores muito claros e estruturados desde sua fundação; ela tem produtos que entregam esses valores, ela tem um respeito ao mercado publicitário, um respeito ao público em seu intervalo e no conteúdo, e um respeito à sua própria inserção social.” (Globo..., [s. d.], grifos nossos).</p>
SBT	<p>Família, diversão e informação fazem parte de nossa essência. O SBT, empresa do Grupo Silvio Santos, compartilha alegria, entretenimento e jornalismo com as famílias brasileiras há 40 anos, se consolidando como a emissora da família, tão querida pelos espectadores. (SBT, [s. d.], grifos nossos).</p>
TV Cultura	<p>Atual, atrativa, crítica, democrática e inovadora, a TV Cultura é um modelo de emissora pública brasileira. Com programação premiada e voltada para diversos públicos e faixas etárias, destaca-se no cenário nacional pelo conteúdo, dedicado ao desenvolvimento do cidadão. [...] A emissora também leva ao ar diariamente atrações culturais e educativas, sendo responsável por grandes marcos da televisão brasileira... (TV Cultura, [s. d.], grifos nossos).</p>
TV Brasil	<p>A TV Brasil atende à antiga aspiração da sociedade brasileira por uma televisão pública nacional, independente e democrática. Sua finalidade é complementar e ampliar a oferta de conteúdos, oferecendo uma programação de natureza informativa, cultural, artística, científica e formadora da cidadania. (TV Brasil, [s. d.], grifos nossos).</p>

Elaborado pelo autor a partir das redes oficiais das respectivas emissoras.

Podemos perceber que, embora possuam escopos razoavelmente diferentes, as emissoras com maiores audiências, Globo e SBT, apostam em alguma espécie de garantia de estabilidade em seu nicho para a concepção de seus programas e seleção de seus conteúdos. Ainda que a Globo indique o “fazer diferente” como máxima de sua atuação, suas propostas são orientadas pelas exigências mercadológicas da publicidade, do respeito – que tipo de respeito? – ao público e da sua própria consolidação enquanto veículo de comunicação. A emissora SBT, a despeito de não evidenciar uma preocupação estritamente publicitária, estrutura-se a partir de um mecanismo semelhante de

estabilidade; neste caso, a fidelidade se dá à concepção de “família” – provavelmente a cisheterossexual, branca, cristã e de classe social privilegiada – que sustentaria seus anos de atuação, conforme informado pela própria emissora em seu perfil oficial no LinkedIn.

As fidelidades das emissoras a seus respectivos fatores de estabilidade – o mercado publicitário e a tradição familiar –, por sua vez, parecem incidir diretamente sobre as escolhas dos conteúdos, as frequências e as formas de aparição de artistas dissidentes sexuais e de gênero nas respectivas emissoras. Na Globo, por exemplo, testemunhamos uma prevalência de aparições artísticas que apresentam sensibilidades *mainstream*: adotando letras, sonoridades e visualidades capazes de aguçar o interesse da audiência por serem mais “animadas” e “dançantes”.

Enquanto isso, na SBT, o apelo à família parece antes revelar um conservadorismo pelo qual a possibilidade de se fazer visível sensibilidades que coloquem em questão a família nuclear amplamente difundida mostra-se cada vez mais truncada. O compromisso com o mercado publicitário não é tão evidente, quanto no caso da Globo, mas a tradição reduz mais que no primeiro caso as possibilidades de aparecer. Esse movimento encontra-se expresso pelo fato de que, entre 2015 e 2021, apenas Pablo Vittar teve aparições – duas – na emissora, através do *Programa Eliana*. De qualquer modo, ambas as emissoras operam algum nível de rarefação da pluralidade existencial: uma, por privilegiar apenas sensibilidades específicas; a outra, por tolher as aparições de forma quase absoluta no período de seis anos.

Na TV Cultura e TV Brasil, a construção das programações orienta-se por outros vieses que, em contraste com as emissoras anteriores, não parecem aquiescer à lógica do mercado publicitário, tampouco fomentar qualquer noção nichada e exclusiva de família. Os escopos focados na construção democrática e independente dos canais e em seus caracteres formativos parecem abrir o leque de sensibilidades passíveis de adentrarem o campo do visível. Isso se evidencia pela quantidade de artistas dissidentes visibilizados por cada emissora através dos programas que definimos como referência: no Cultura Livre, da TV Cultura, contabilizamos 15 aparições, no período de nosso recorte, em que 10 delas eram de artistas diferentes e 5 de artistas que já haviam se apresentado antes, mas que retornavam para outras apresentações; já no Estação Plural, da TV Brasil, apreendemos 7 aparições no total, das quais 5 eram de artistas diferentes.

A multiplicidade de artistas que se faz visível nessas duas emissoras amplia as sensibilidades e narrativas colocadas às espectadoras, tal como vimos no Quadro 1.

Assim, diferentemente da Globo e SBT, a imagem desviante não se encontra subsumida a uma representação publicizada e difundida como única possibilidade de ser ou estar em inconformidade com a cisheteronormatividade.

Uma segunda dinâmica verificada sobre as condições de visibilidade expressa uma relação entre o aumento de popularidade das artistas e suas presenças nos programas televisivos. Utilizando a ferramenta virtual *Google Trends*³⁸ combinada com os nossos dados relativos às datas de aparições, pudemos identificar a existência de padrões indicativos de uma conjuntura que decorre da variação do interesse público em determinada artista. Aqui, como anteriormente, manifesta-se uma operação diferencial desta dinâmica entre emissoras de maior e menor audiência.

De início, configuramos a ferramenta citada para buscar individualmente os nomes das artistas no período entre 2015 e 2021 e, assim, acessarmos os dados referentes ao interesse público ao longo dos meses desses anos. Ao cruzarmos tais resultados com as datas das aparições, identificamos duas situações: 1) na Globo, há um padrão consistente de aparições e aumento da frequência de algumas artistas na emissora Globo após picos progressivos ou variáveis de popularidade; 2) nos outros canais, como a TV Cultura e TV Brasil, percebemos aparições – sem variações muito evidentes na frequência – de artistas após lançamentos de álbuns. A emissora SBT aparece como um caso isolado, pois, ao longo do período considerado, apenas 2 aparições foram registradas e, embora coincida com períodos de popularidade da artista, não apresentam frequência suficiente para apontar um padrão nesse sentido, ainda que possa haver.

A diferença operacional dessa dinâmica entre a Globo, de um lado, e a TV Cultura e a TV Brasil, de outro, é que nessas últimas as aparições não aparecem tão diretamente condicionadas a um aumento de popularidade; em geral, relacionam-se com os lançamentos e novidades das artistas – o que encontra justificativa no fato de que os programas Cultura Livre e Estação Plural, nos quais as aparições foram consideradas, funcionam como meios de divulgação da produção artístico-política brasileira. De forma contrária, na Globo, a tendência é que as variações no interesse público pela artista aumentam a possibilidade e a frequência de sua aparição, conforme os anos em que estão mais ou menos em evidência. Esse ponto, nos leva de volta à hipótese de associação entre

³⁸ O *Trends* é uma aplicação que fornece dados quantitativos referentes à frequência de pesquisas realizadas no *Google* (buscador) e que possibilita cruzar tais dados com outras variáveis tais como período temporal, buscas relacionadas, frequência por regiões do Brasil etc.

as aparições possíveis e o escopo da emissora. Pois, o padrão popularidade-visibilidade parece reforçar a perspectiva de que há uma primazia por produções que, por já estarem em evidência, podem aumentar a audiência e, potencialmente, os consumidores e patrocinadores.

Existe, portanto, na Globo um movimento de retroalimentação da própria visibilidade em função da satisfação das condições por elas mesmas ensejada: ao limitar as aparições a apenas algumas artistas em função de suas popularidades a emissora acaba por impulsionar ainda mais o alcance delas. Essa dinâmica estabelece que um número restrito de artistas esteja sempre encabeçando as listas de aparições no canal, pois, visibiliza-se o que está em ascensão no interesse público, ao mesmo tempo em que fomenta tal interesse atendendo o critério de popularidade prescrito como condição de possibilidade da aparição mesma.

A coleta de dados relativos aos festivais se mostrou mais dificultosa do que a realizada em torno dos programas televisivos. Isso, principalmente, porque há uma escassez de materiais disponíveis – em especial de gravações ou mesmo das listas das canções apresentadas – que facilitassem o registro de quais as sensibilidades foram expressas etc. De modo geral, as poucas percepções que pudemos ter em torno das dinâmicas de aparições nos festivais se deram em conformidade com as *lineups* disponibilizadas pelas produtoras dos eventos e algumas matérias circunstanciais publicadas em portais de notícias.

O funcionamento das aparições nos festivais não acontece de forma tão marcada como nos programas de TV. Há, evidentemente, conforme podemos verificar no Apêndice III, uma diferença mais ou menos expressiva quanto às frequências de aparições de determinadas artistas: Pablo Vittar e Liniker encabeçam a lista, ambas com 7 apresentações em eventos. Contudo, enquanto nos meios televisivos há uma distribuição de visibilidade e de frequência de aparição – bem demarcada a depender da emissora – assentada principalmente nas temáticas, visualidades, sonoridades e linguajar, nos festivais há uma variedade tanto de artistas quanto de sensibilidades mais bem distribuída. Nesses últimos, mesmo a diferença na frequência de aparições é moderadamente equilibrada³⁹ e condizente com os anos de início das carreiras, bem como com a regularidade de suas produções.

³⁹ Para essa afirmação, levamos em consideração o período de inatividade em função do isolamento social decorrente da COVID-19.

Outro ponto que pudemos observar na distribuição das aparições é que em festivais *mainstream* que, como *Lollapalooza* e *Rock in Rio*, possuem maior público e alcance midiático, a presença de artistas mais populares – são os casos de Pablio Vittar, Glória Groove e Matheus Carrilho, por exemplo – é mais recorrente. Da mesma forma, naqueles festivais considerados “alternativos”, como Vaca Amarela e Sarará, são as artistas com ascendência razoavelmente menor – As Baías e mesmo Linn da Quebrada – que possuem maior frequência de aparição. Esse processo, contudo, não é tão seletivo quanto aquele que opera nos programas de TV; existe entre os festivais um trânsito mais regularmente negociado com as condições de possibilidades do visível que viabiliza aparições de artistas com menor popularidade em festivais *mainstream* e vice-versa.

A despeito da escassez de materiais e da importância de que essas condições de visibilidade nos festivais de música sejam, em outro momento, mais bem analisadas à luz de um conjunto maior de dados, nossas interpretações – ainda que poucas e limitadas – leva-nos a perceber uma maior flexibilidade nos critérios de aparição nesses eventos. A visibilidade, aqui, não parece depender tanto das sensibilidades e da variação de popularidade. Mesmo que as primeiras influenciem nas segundas, as aparições nos festivais não estão tão inexoravelmente restritas às condições que, em um momento ou em outro, tornaram-nas possíveis; relações de aberturas fazem-se perceptíveis pela relativa fluibilidade das cantoras ente as programações dos festivais.

Todas essas condições de aparição que mencionamos até aqui criam as bases para aquilo que queremos chamar de regimes estéticos de (in)visibilidade. Os movimentos de fazer-ver uma artista ou outra produzem, como discutiremos a seguir, relações entre o visível e o enunciável capazes de mitigar aquilo que se pretende, ou fingir ser, uma ampliação dos regimes representativos das dissidências sexuais e de gênero.

2.2 Regime de visibilidade e procedimentos de controle

Noções que nos permitem articular teoricamente o que é e quais seriam as implicações de um regime de visibilidade atravessam, em diferentes circunstâncias, os pensamentos de Michel Foucault, Jacques Rancière, Gilles Deleuze e Judith Butler. Excetuando-se as singularidades dos objetos aos quais suas análises se aplicam, percebemos que essas formulações se conjugam de modo a evidenciar operações visuais que produzem relações entre o dizível e o visível, significado e significante. Assim, mais do que aquilo que autoriza a capacidade de ver de um sujeito, um regime de visibilidade é o jogo de poderes que, sobre o que se coloca à visão, estabelece o que será entendido, dito e até mesmo sentido.

Em *Vigiar e Punir*, Foucault nos mostra como as prisões – através daquilo que ele chamou de panoptismo – se tornam o regime de visibilidade privilegiado desde o qual se faz ver o crime nos corpos dos presos pela introdução da “realidade incorpórea da delinquência” em seus mecanismos de operação. O surgimento da pessoa delinquente na técnica penitenciária, segundo sua análise, objetivou dar ao sistema penal um campo unitário de objetos que lhe permitisse atuar no plano de uma verdade sobre o crime. A figura delinquente sobre a qual se debruçar não deve ser vista, portanto, como um aperfeiçoamento jurídico em que um significante ontológico no corpo do preso, antes ignorado, tenha sido agora desvelado pelo discurso; ao contrário, é a prisão que fabrica a delinquência a partir de um “conjunto tecnológico que forma e recorta o objeto a que aplica seus instrumentos” (Foucault, 2014b, p. 248).

Assim como os suplícios do século XV, as prisões do século XIX – guardadas as diferenças em suas operações – estabelecem de forma não-discursiva uma fusão entre o crime e o infrator, o código penal e o delinquente. É através de um conjunto complexo trazido à luz que a criminalidade é inculcada nos corpos individuais. As prisões tornam-se, portanto, o regime visível que justifica e sustenta suas próprias ordenações, “não enquanto figura de pedra, mas pela sua condição de visibilidade universal do criminoso no seu corpo, nos seus gestos, nos seus ritmos.” (Nabais, 2017, p. 55). A prisão é, então, um regime de visibilidade por constituir-se como uma organização material – o “meio luminoso”, diria Deleuze (2005) – que nos possibilita identificar, de uma só vez, o visível e o discursivo, o prisioneiro e sua delinquência, o significante e o significado.

Em alguma medida, é possível dizer que a concepção foucaultiana de visibilidade se aproxima daquilo que Jacques Rancière chamou, anos depois, de “partilha

do sensível” – já discutida anteriormente. Sendo um recorte de tempos e de espaços responsável por delimitar no real o conjunto comum e sua divisão em partes exclusivas, a partilha do sensível encontra sua base na produção de ficções políticas capazes de engendrar as mesmas associações entre o visível e o dizível que as prisões. O (re)arranjo material dos signos e das imagens, bem como das relações entre o que se vê e o que se diz, organiza a realidade sensível a partir da distribuição dos lugares. Nesse sentido, através de meios luminosos diversos – a prisão, um deles –, a partilha do sensível encontra seu desdobramento enquanto regime de visibilidade: a ordenação das sensibilidades no plano real encarrega-se do emparelhamento visível-enunciável.

Judith Butler parece, também, ratificar a atuação da partilha do sensível dentro dos regimes de visibilidade. Em sua crítica à distribuição diferencial da qualidade de humano aos corpos, a autora argumenta que a possibilidade de aceder à esfera dos direitos e de ter uma vida que importa depende de que aqueles corpos que aspiram o reconhecimento estejam de acordo com as características que definem os limites da humanidade. Para explicar a produção dessa matriz de inteligibilidade que distingue o mais humano do menos humano, Butler elabora o conceito de “enquadramentos” referindo-se às formas pelas quais diferentes meios luminosos – as matérias jornalísticas, as mídias televisivas e radiofônicas, as fotografias etc. – contêm, transmitem e delimitam o que é visto e, sobre ele, o que será entendido: “uma determinada maneira de organizar e apresentar uma ação [que] leva a uma conclusão interpretativa da própria ação.” (Butler, 2018, p. 23). Os enquadramentos seriam, desse modo, os esquemas visuais que condicionam, produzem e tornam visíveis os domínios de cognoscibilidade do humano, das vidas que importam.

As prisões analisadas por Foucault atuam no mesmo sentido: enquadrando, ou seja, incriminando; afinal, o encarceramento se constrói de tal maneira visibilizando seus sujeitos que o “estatuto de culpado torna-se a conclusão inevitável do espectador” (Butler, 2018, p. 23). A partilha do sensível, fundada no enquadramento diferencial das sensibilidades, estabelece as relações que interligam o conteúdo à expressão, o sujeito ao estatuto, o preso à delinquência. Assim, os regimes e as operações de visibilidade são, antes de tudo, “formas de luz que distribuem o claro e o escuro, o opaco e o transparente, o visto e não visto etc.” (Deleuze, 2005, p. 66).

Em síntese, torna-se perceptível que um regime de visibilidade é o conjunto visual produzido a partir de um meio luminoso – uma formação prática – que dá a ver e

a entender uma determinada realidade a partir de dinâmicas e operações de poder calcadas na organização diferencial das sensibilidades; desde tal organização, os universos dos signos e significados encontram sua conjunção.

No campo das sexualidades e de gênero, Richard Miskolci apresenta-nos a noção de “regime de visibilidade sexual” para pensarmos sobre as maneiras como as dinâmicas sociais e culturais produzem o campo de reconhecimento – de inteligibilidade e legitimidade – das existências, autorizando determinados arranjos sensíveis ao passo em que nega, controla e disciplina outras formas de ser e estar no mundo (Miskolci, 2015, p. 68). Nesse sentido, os espectros das sexualidades e das identidades de gênero encontram-se fraturados por campos de cognoscibilidade que estabelecem os limites do que é aceitável, os critérios de barganha com a cisheteronorma e as experiências abjetas, intoleráveis e inegociáveis.

Em relação às aparições de artistas dissidentes de gênero e sexualidade, como vimos anteriormente, algumas variáveis entram em jogo para regular a distribuição de visibilidade. O regime que se estabelece é diferencial, sendo as possibilidades condicionadas de formas variadas a depender dos meios luminosos – emissoras e seus programas ou festivais. Naqueles em que atua um regime próximo ao proposto por Miskolci (2015), a articulação das sensibilidades com os horários, os objetivos dos meios e a popularidade variável das artistas prevalece como condição central de possibilidade das aparições. A garantia do aparecimento – isto é, a adequação aos critérios que o torna possível –, em especial nas emissoras com maior audiência, depende de que procedimentos de controle dos discursos sejam mobilizados e que eles operem a partir de uma “ordem policial” estética. A visibilidade é possível; contudo, é intencionada e dependente, como disse Deleuze (2005), das condições que as abrem; e, aqui, é o regime das sensibilidades candidatas à aparição que estabelece e condiciona o regime das visibilidades possíveis.

Como já discutido no capítulo anterior, para Jacques Rancière (2010b, 2021), a estética constitui-se como o tecido sensível onde os quadros de inteligibilidade das existências e das possibilidades são organizados e significados através da partilha do sensível. É neste contexto de entendimento que o autor introduz a noção de ordem policial: não como a instituição polícia e seus cacetetes, mas como o estado dado das coisas, ou seja, a estrutura social onde tudo tem seu lugar e que governa – prescreve, vigia

e reitera – a nossa realidade. Em suas palavras, “uma implícita divisão que dita o que pode e o que não pode ser dito, visto ou feito” (Rancière, 2018, p. 82).

O discurso como o conjunto de práticas discursivas pelas quais as relações de poder se exprimem e operam em diferentes níveis, refletindo sobre a produção do conhecimento, as identidades e as práticas sociais (Foucault, 2014a, 2020), também se encontra sob a tutela de uma ordem policial estética. Ele não está livre, não prolifera – nem lhe é permitido fazê-lo – indefinidamente, ele se situa em um ordenamento que visa sua regulação e hegemonia:

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (Foucault, 2014a, p. 8–9).

No regime de visibilidade ao qual as nossas artistas estão sujeitas, procedimentos de rarefação dos discursos e dos sujeitos predominam enquanto estratégia de gestão estética – visual e discursiva – e eles retornam, quase sempre, a procedimentos que rejeitam as inadequações. Enquanto aparelho de rarefação discursiva, a ordem policial exige de quem fala uma articulação com um discurso prévio, já situado num campo de verdade. Sustenta-se, assim, em um conjunto de discursos anteriormente validados sobre as dissidências sexuais e de gênero pela sua incorporação à norma e sua repetição através do tempo. As sensibilidades dissensuais podem, portanto, estar visíveis desde que reacendam um enunciado já normalizado – tolerado e aceitável – sobre elas. A proliferação indisciplinada de existências inconformes, deve ser interrompida. É preciso enquadrar as borboletas, dispô-las em vitrines para que sejam facilmente localizáveis, identificáveis e controláveis. Deve-se evitar correr o risco de não saber “de onde vêm as borboletas vivas [...] as borboletas errantes [, pois,] elas proliferam subitamente e subitamente desaparecem” (Didi-Huberman, 2015, p. 14) não possibilitando, assim, condições para sua apreensão e regulação.

De outro lado, nem todas as pessoas podem dizer ou mostrar todas as coisas em qualquer lugar. É, pois, como técnica de rarefação dos sujeitos que o policiamento determina, a partir do dizível e do visível autorizados, as pessoas qualificadas a proferir-lo e mostrá-lo. No regime de visibilidade que as grandes mídias dispõem às artistas dissidentes é a ritualização da circunstância e da palavra o sistema de sujeição predominante: daqueles que são os temas e sensibilidades regulares de uma dada artista,

decide-se sua competência à aparição e enunciação, os horários que lhe são legítimos, o enquadramento e o acontecimento da aparição. O dissenso exacerbado, quando permitido, aparece sob distribuições específicas do discurso que contrabalanceiam os poderes que acreditam dele emanar. É o caso, anteriormente citado, da apresentação de Linn da Quebrada em *Amor e Sexo*. Esse procedimento de rarefação exigiu da artista uma sujeição à ordem do discurso como condição para sua aparição: o programa, a circunstância justificada, o local apropriado; o horário, o controle da proliferação discursiva pela diminuição da audiência; a adequação – interdição – linguística, a ritualização da palavra, a atenuação de seus efeitos. Por essas características que se repetem em diversas outras aparições transviadas, essa programação, ainda que alavanque alguma visibilidade, esvazia o potencial político das produções de nossas artistas.

O controle dos enunciados e das sensibilidades por meios que procedem à rarefação dos discursos e dos sujeitos termina por nos conduzir àquilo que Foucault (2014a) chamou de procedimentos de exclusão. Ao reduzir-se a multiplicidade discursiva, as ocasiões e os sujeitos de sua circulação, uma verdade – ou, se quisermos, em termos rancièrianos, uma ficção – se estabelece, assumindo a tarefa de rejeitar e apagar outros discursos e sensibilidades que podem colocá-la em questão. As aparições diferencialmente distribuídas às nossas artistas evidenciam aspectos desses controles que fundam os regimes de visibilidade das dissidências. Em especial, é o predomínio quase invariável de temáticas e artistas – discursos e visualidades – em determinados meios de aparição que procede tal exclusão que ontologiza o desvio, delimitando sua inteligibilidade. Judith Butler (2019b) diria ser isso uma instrumentalização das normas de gênero junto aos modos de como podemos aparecer em público, responsável pela distinção entre as (im)possibilidades existenciais, a serviço de uma ordem policial das sexualidades e identidades de gênero.

O regime de visibilidade sexual e de gênero, em particular aquele engendrado pelos grandes meios luminosos, estabelece, portanto, as formas adequadas de se fazer visível a partir da regulação discursiva e visual das aparições, ao mesmo tempo em que cria, como discutiremos no próximo capítulo, “uma cisão interna às [dissidências] na qual algumas passaram a ser mais reconhecidas, visíveis e se tornaram modelares enquanto outras foram mantidas ou relegadas ao repreensível mesmo não sendo necessariamente invisibilizadas” (Miskolci, 2015, p. 67). Eis o paradoxo da sujeição, sua ambivalência como aquilo que é, simultaneamente, um estado de subordinação a um conjunto de

normas reguladoras e aquilo de que dependemos para existir enquanto alguém – ou seja, uma pré-condição para a capacidade de agência (Butler, 2019a). A visibilidade tende a demandar, como condição de sua possibilidade, a sujeição a modelos específicos do ser ou estar dissidente.

Chegamos a mencionar, também na seção anterior, que as dinâmicas de aparição – especialmente aquelas constituídas pela associação entre escopo do meio luminoso e a visibilidade – atendem, direta ou indiretamente a lógicas determinadas: a do mercado publicitário e a da tradição. Em primeiro lugar, ambos não estão dissociados como podem se mostrar; antes, mercado e tradição parecem se suprir numa espécie de afinidade eletiva, em que dois elementos diversos unem-se em uma recíproca promoção. Além disso, é preciso questionar as visibilidades impulsionadas segundo essas intenções. João Silvério Trevisan, por exemplo, ao debater os limites da absorção das dissidências pelos meios luminosos, aponta os estratagemas da visibilidade:

[...] a permissividade de nossas sociedades autoproclamadas democráticas é uma forma diabólica graças à qual as pessoas encenam liberação para, na verdade apenas tirar uma casquinha e, em última análise, não liberar nada. [...] deve-se perguntar se não foi uma espantosa ingenuidade levantar o véu da cena [...] achando que a visibilidade constituía, *em si mesma*, um gesto de liberação (Trevisan, 2018, p. 323–324 grifos no original).

Para ele, numa conjuntura voltada ao consumo, há que se duvidar das “boas intenções” que concedem a visibilidade, uma vez que mesmo garantindo abertura às diferenças, a lógica de mercado cobra sua “bondade” pela cooptação, disciplinarização e normalização das existências segundo a ordem policial que melhor lhe favorece. Este fenômeno se faz visível quando se comparam as aparições de Linn, nos diferentes meios e diferentes períodos, bem como as de Johnny Hooker, Urias e outras. Há uma progressiva adequação que as possibilitam aparecer; uma sujeição que envolve adesões – mesmo que temporárias – das próprias sujeitas, visto a pouca flexibilidade dos regimes que podem visibilizá-las.

Nesse sentido, a rarefação das sensibilidades que condiciona as aparições traz consigo a (re)produção de representações que, embora à primeira vista pareçam indicar um aumento de visibilidade e multiplicidade das artistas dissidentes sexuais e de gênero, requerem como condição a não – ou a mínima – interferência na hegemonia cisheterocentrada da ordem policial vigente. Eis, pois, a distribuição diferencial de visibilidade: desde seus regimes de luz, os meios de aparição enfatizam e promovem

algumas sensibilidades em detrimento de outras a partir de intenções que atendem à manutenção da ordem discursiva e da partilha do sensível dominantes.

Assim, embora os regimes de visibilidade venham sendo os meios pelos quais buscam-se e, em alguma medida, conseguem-se fazer vacilar as demarcações do reconhecimento e representação, eles não titubeiam a uma inversão, tornando-se as prisões – para mobilizar Foucault metaforicamente – que circundam as possibilidades das próprias existências dissidentes para as quais se visa uma ampliação dos limites existenciais.

2.3 Sensibilidades passíveis ou não de visibilidade

Se a lógica operacional da visibilidade nas grandes mídias se dá pela ênfase de determinadas sensibilidades em detrimento de outras, reproduzindo as tendências mercadológicas, controlando os discursos sobre as dissidências e minando a representação pela planificação das existências, a situação se modifica ao observamos as dinâmicas de aparição na internet. Sendo um espaço de constante produção discursiva e contradiscursiva, o ciberespaço proporciona uma distribuição de visibilidade ligeiramente mais homogênea, ainda que o alcance público esteja condicionado às práticas individuais das próprias consumidoras – suas curtidas, suas interações, seus interesses.

Tendo em conta a extensão da tarefa que seria mapear todos os regimes de visibilidade encontrados nas redes digitais, optamos por esquematizar aqueles idealizados pelas próprias usuárias a partir de suas reações a sensibilidades específicas. Dizemos idealizados uma vez que, a despeito de suas vontades, as aparições acontecem em um meio ou em outro e, se há interação, acaba por alcançá-las. Entender a relação entre as sensibilidades visibilizadas e as reações das consumidoras nas redes digitais ajuda-nos a entender aspectos que legitimam – ou não – as aparições de artistas dissidentes; pode, inclusive, em algum outro momento, ajudar-nos a pensar a relação entre público consumidor e a distribuição diferencial de visibilidade nas grandes mídias.

Os dados utilizados na elaboração desta seção referem-se aos coletados de postagens com/sobre aparições das artistas e de interações das usuárias – especialmente comentários – nas redes sociais Facebook e Youtube. Com o auxílio do *NVivo 12*, catalogamos e organizamos tais aparições e interações em grupos e subgrupos para, posteriormente, cruzá-los de forma a identificar a recorrência de reações frente a sensibilidades específicas.

De início, a constatação imediata da existência tanto de discursos favoráveis quanto desfavoráveis às aparições levou-nos a imaginar uma divisão mais ou menos balanceada das interações públicas. Contudo, ao término da coleta e durante a análise dos materiais, pudemos perceber um iterado retorno de reações favoráveis a reações desfavoráveis frente a outras sensibilidades. Existem, sem dúvidas, aqueles comentários que podem ser apreendidos como somente positivos; o ponto a destacar, entretanto, é que as autorizações públicas a uma sensibilidade visibilizada estão associadas, em muitos casos e quase paradoxalmente, a interdições de outras.

Tanto os comentários que legitimam quanto aqueles que deslegitimam as aparições mobilizam aspectos sensíveis da aparição em questão ou de outras – em casos de comparações, por exemplo – para justificar seus posicionamentos a favor ou contra determinada visibilidade. Além disso, os discursos interagem entre si de forma complexa, muitas vezes interconectando os elementos sensíveis sobre os quais se fala, bem como argumentos a favor, contra ou indiferentes. Existem, pois, um amplo conjunto de sensibilidades que são acionadas pelos comentários, da mesma maneira que existem variadas reações a essas sensibilidades. Por isso, é preciso ter em mente que, para além das que trazemos aqui, há diversas outras associações entre visibilidades e interações que esta pesquisa não pôde dar conta; apresentamos apenas aquelas que se nos mostraram preponderantes e mais diretamente entrelaçadas.

Em relação aos aspectos daquelas interações que, de alguma maneira, se apresentam como desfavoráveis a determinada aparição é possível perceber uma intensa mobilização de sensibilidades e argumentos que culmina na defesa de um juízo estético universal. Sob esse gosto desinteressado localiza-se, contudo, discursos homotransfóbicos e protecionistas da norma contra sensibilidades dissensuais à ficção cisheterossexual vigente. Por volta dos anos 2016 e 2017, por exemplo, quando Pablio Vittar ganhava destaque e visibilidade nas mídias em geral, pudemos acompanhar pelo Facebook uma série de postagens que a comparavam a outras artistas dissidentes – objetivando desqualificar sua produção e sua relevância para o cenário artístico em geral – a partir de atributos que entremeiam “talento” e intolerância.

Figura 17 – Comparação entre Renato Russo e Pablo Vittar.



Fonte: Facebook (@Cura-gay-100071671062200).

Figura 18 – Comparação entre Freddie Mercury e Pablo Vittar.



Fonte: Facebook (@RaiizNutella).

A comparação “raiz *versus* Nutella” expressa um embate entre gostos no qual o primeiro termo refere-se àquilo que é original, antigo, bom e atemporal – o gosto legítimo –, enquanto o segundo é usado para designar o que é considerado supérfluo, moda passageira, aquilo que é ruim e não merece a popularidade que alcançou. Nos exemplos, a comparação entre as artistas dá-se por sensibilidades orientadas a uma tipificação estrita dos corpos e existências que toma o masculino, a discrição e o puritanismo como condições de possibilidade: uma imagem que, a despeito de as artistas o serem ou não, acredita-se dever prevalecer para se assumir uma posição a ser admirada. Retornamos aqui ao regime de visibilidade sexual do qual falamos Miskolci (2015) e De Léon (2012): é possível que se tolere as dissidências desde que, em suas cisões internas, elas correspondam aos critérios do aceitável.

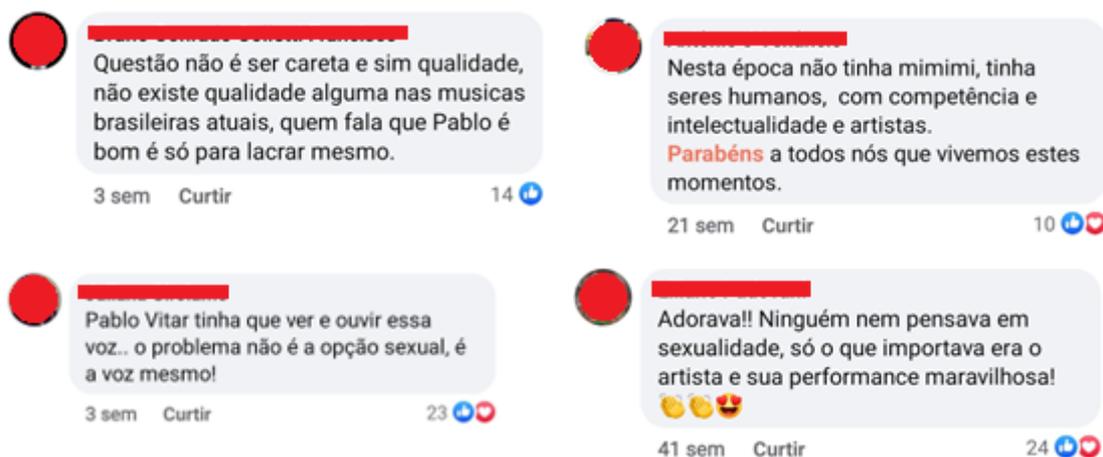
O uso dos termos “lactação” e “mimimi”⁴⁰ também aparecem com frequência para estabelecer um elo entre determinadas sensibilidades e a ideia de um gosto ilegítimo. A coexistência do ativismo e do artístico manifesta-se, nos comentários desfavoráveis às

⁴⁰ Ambos os neologismos são recorrentemente utilizados por setores conservadores da sociedade e mesmo da política institucional do país. Interessante notar que o primeiro termo, lactação, surge das próprias pessoas dissidentes sexuais e de gênero para designar atitudes e performances que, em alguma medida, confrontavam explicitamente as normas de gênero e sexualidade. Entretanto, em algum momento que não conseguimos agora precisar, operou-se um esvaziamento da expressão que se viu apropriada negativamente pelo conservadorismo para classificar ações que seus adeptos acreditam ser destituída de propósito real. Já o termo “mimimi” surge e ainda vem sendo empregado com o objetivo de desvalidar alguma reivindicação política de minorias sociais e apontá-la como mero “vitimismo”.

aparções, como o ponto de impossibilidade daquilo que se pretende talentoso, distinto e de bom gosto. Há uma afirmação de que a especificidade de uma obra e a sua apreensão como genuinamente artística depende do “primado da forma sobre a função”, do distanciamento da disposição e do juízo estético do mundo social (Bourdieu, 1996, 2007). A defesa do gosto puro para argumentar contrariamente às aparções aparelha-se, como nos exemplos acima, a uma espécie de embate também geracional que proclama ter existido no passado um período em que as músicas eram verdadeiramente dotadas de qualidade; isto é, despidas de militância.

Em postagem do Facebook⁴¹ na qual a usuária rememora uma apresentação de S&M, as outras usuárias utilizam da mesma estratégia comparativa para distinguirem o “bom” e o “mau” gosto.

Figura 19 – Fotocolagem com comentários⁴² saudosistas.



Fonte: Facebook (@gigi.anhelli). Capturas de tela realizadas pelo autor.

É, pois, quando a norma se encontra em vias de ter sua ficção exposta que as reações se direcionam mais intensamente a uma recusa da legitimidade da aparição: “é uma causa sem sentido! Não há razão para eles terem direitos especiais! [sic]” (De Minas, 2022) Reafirmar que a cisheterossexualidade, enquanto instituição que organiza o normal e o aberrante, está sob ameaça opera pela reiteração dos pânicos morais que se constroem em torno das sexualidades e identidades de gênero desviantes: de que são escolhas

⁴¹ Cf. Anhelli (2020).

⁴² Frente a dilemas éticos de pesquisa, optamos por ocultar os nomes e as fotos das comentadoras. Destacamos ainda que o teor que constituí os conjuntos de comentários aqui e doravante apresentados pode ter sofrido interferência das administradoras das postagens originais, uma vez que elas detêm o controle sobre exibir, ocultar ou excluir quaisquer uma das interações de terceiras.

voluntárias e conscientes; de que existe um projeto de contaminação das crianças por uma ideologia nefasta; de que as lutas por reconhecimento exigem privilégios que subjagam a norma.

O movimento de declararem ter havido uma dissidência menos *subversiva* que antecede o afronte da contemporaneidade é também um anacronismo que ignora as condições diferenciais de possibilidades do ontem e do hoje, bem como as implicações reais daquilo que, atualmente, consideram menos subversivo em seus respectivos contextos de efervescência. Sendo o objetivo fixar as possibilidades de ser/estar em inconformidade a imagens que agora – a despeito de terem sido ou não padronizadas, cooptadas – são percebidas como modelares; é desimportante considerar que elas possam, anteriormente, ser responsáveis por expandir os limites do reconhecível a partir dos regimes de visibilidade que se lhes apresentavam.

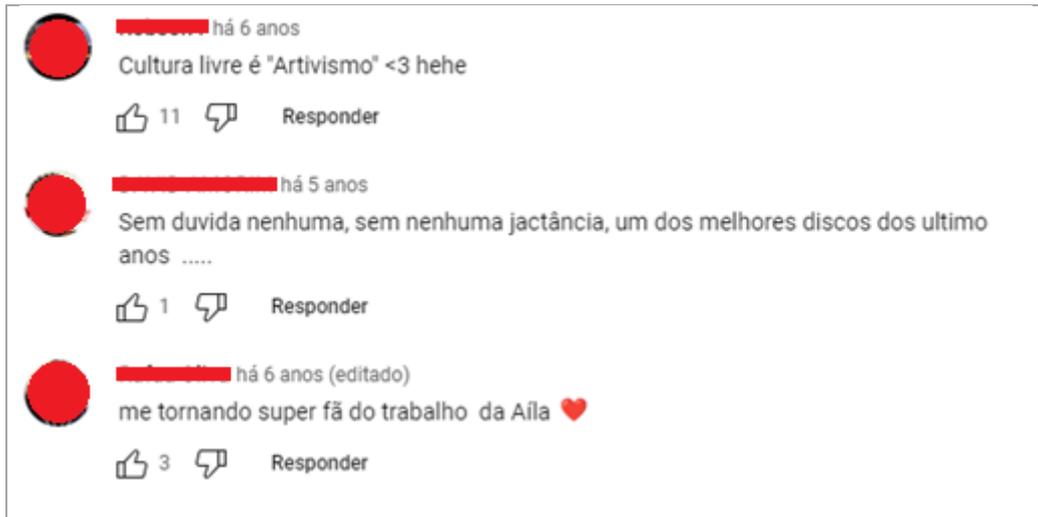
As comparações não cessam nas reações desfavoráveis. Como pudemos perceber, elas deslegitimam determinadas artistas ao mesmo tempo em que legitimam outras; esse é o ponto de convergência ente permissividade e interdição. Ainda que atuando na perspectiva contrária, a de afirmar que a dissidência é possível, os comentários favoráveis às aparições atuam sob a mesma lógica: são as produções “isentas” – entre aspas, pois, nunca o são – de ativismo ou de sensibilidade “perigosa” as que serão consideradas de “bom gosto”. Sinteticamente, são merecedoras da relevância que atingem aquelas artistas que, através dos elementos sensíveis que trazem à luz, expressam algum nível aceitável de adequação às normas e que negociam exitosamente com os regimes de possibilidades – isto é, que no momento de sua aparição se encontrava em algum domínio de inteligibilidade.

São exemplos patentes da dinâmica de legitimar uma visibilidade pela deslegitimação de outra as comparações intergeracionais, tais como as já vistas anteriormente. Entretanto, a contemporaneidade se encarrega de suas próprias, embora variáveis, hierarquias: “canta muito, não enrola como Pabllo Vittar que parece mais uma gralha rouca”, diz uma usuária em postagem sobre Liniker no Facebook. Outras pessoas complementam, em uma dinâmica que restitui a norma ao corpo da mesma artista: “o cara [sic] canta muito”, “mulher você é o cara” (Livre, 2022). O duplo movimento validar-deslegitimar atua no limiar entre uma suposta excelência da técnica, da forma, e o regime de visibilidade sexual e de gênero que administra o domínio inteligível do ser dissidente e, por isso mesmo, as condições de possibilidade de seu direito de aparecer.

Para não dizer que não falamos das flores⁴³, pelo Facebook, pudemos apreender também comentários esporádicos em que os posicionamentos favoráveis se baseavam no merecimento, frequentemente justificado pela história de vida das artistas em questão, e no “talento”, considerado a partir das composições e sonoridades harmoniosas: “Merece muito canta muito Letras lindas voz maravilhosa. Divaaaa [sic]. Me inspiro em vc [sic]” (Bomfim, 2022). Em outras fontes, como nos vídeos que reprisam as aparições das nossas artistas pelo canal do Cultura Livre no Youtube, os comentários favoráveis, assentados majoritariamente em admiração – e sem deslegitimar outras artistas –, se dão de forma ainda mais intensa em todos os vídeos.

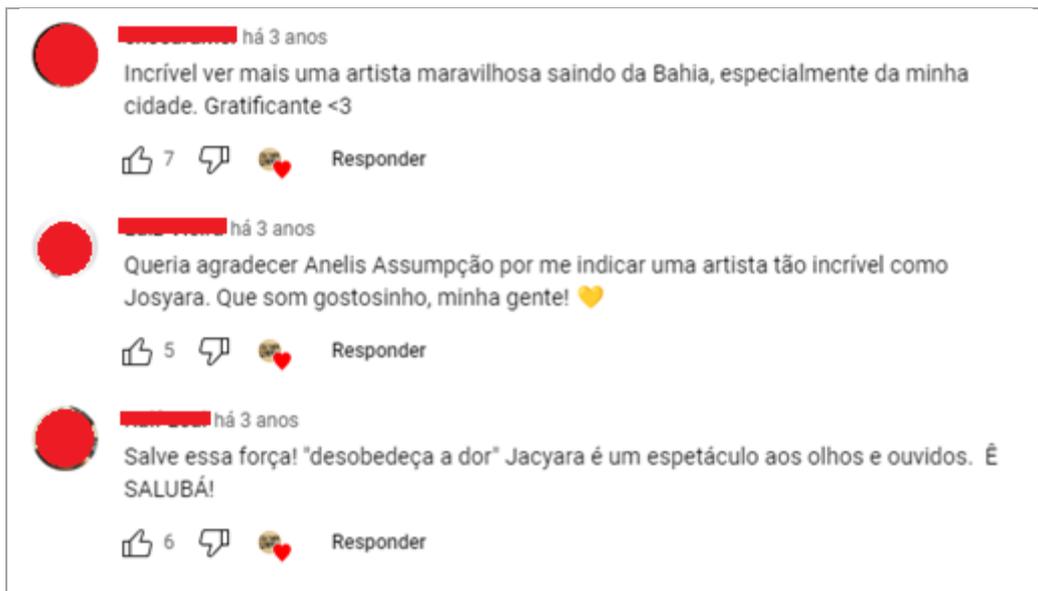
⁴³ Paráfrase da música “Pra não dizer que não falei das flores”, *cf.* Geraldo Vandré (2001, faixa 14).

Figura 20 – Comentários sobre Aíla.



Fonte: Seção de comentários do vídeo da apresentação da artista no programa Cultura Livre, disponível no Youtube. Captura de tela realizada pelo autor.

Figura 21 – Comentários sobre Josyara.



Fonte: Seção de comentários do vídeo da apresentação da artista no programa Cultura Livre, disponível no Youtube. Captura de tela realizada pelo autor.

O fato de, no Youtube, termos encontrado apenas comentários em tons de aclamação leva-nos a perceber que os vídeos publicados por canais específicos – como o do Cultura Livre e os das próprias artistas – atuam como regimes de luz que, apesar de estarem à disposição pública, são assistidos – procurados – apenas por pessoas que, de algum modo, já se interessam pela aparição em foco. Essa situação, é presumível, deve

estender-se às emissoras de televisão. Se assim for, o encontro de sensibilidades e o dissenso entre as ficções são ali produzidos. Apreender isso, coloca em perspectiva a própria dinâmica de instrumentalizar os regimes de visibilidade para a expansão da representação e do reconhecimento: através de quais meios luminosos esse alargamento é realmente possível, evitando falar sempre a si mesma ou para as suas? Isso não indica, contudo, uma insignificância das vias em que as sensibilidades dissidentes conseguem se fazer ver e ouvir com pouca ou nenhuma condição que as neutralize; ao contrário, o ponto é ratificar a dúvida perante a presunção das grandes mídias como fomentadoras da “diversidade” sexual e de gênero.

2.4 A distribuição diferencial de (in)visibilidade e a diversidade truncada

Até aqui, construímos um quadro geral das condições de visibilidade que administram as aparições de artistas dissidentes sexuais e de gênero: a polaridade constituída pelos meios televisivos com maiores e menores audiências; a flutuabilidade, mas, ainda levemente distintiva, das aparições nos festivais; e a irrestrita circulação das sensibilidades nos meios digitais, mesmo que sua visibilidade esteja subordinada às práticas individuais das usuárias. Resta, agora, encadear com maior nitidez tais condições à distribuição diferencial de visibilidade que elas engendram.

Em primeiro lugar, tornam-se evidente os nexos que articulam os três mecanismos dos quais falamos até aqui: regime de sensibilidade, regime de visibilidade e sua distribuição diferencial de luz. A aparição possível está sujeita a procedimentos de controle, rarefação e exclusão das sensibilidades; por desdobramento, estão aptas à visibilidade aquelas configurações artísticas e existenciais que correspondem aos critérios de elegibilidade dos recursos luminosos ao qual se pretende aceder. O ponto específico que pode – ou não – instaurar uma distribuição diferencial de visibilidade encontra-se no eixo que interliga o meio de aparição e seus interesses. Estejam esses interesses, como vimos, ancorados no mercado publicitário ou na tradição, ambos nos reconduzem a um regime de sensibilidades propícias à aparição que visa regular o dizível e o visível para que esses não conflitem de forma incontida com a ficção cisheterossexual que, conforme seus objetivos, concede aberturas a planejadas rupturas.

A diferenciação que possibilita ou coíbe a visibilidade governa, por encargo, a representatividade a ser difundida em nome das dissidências. Mesmo que alguns dos meios luminosos garantam uma maior multiplicidade de narrativas e visualidades, os indícios nos conduzem a ponderar o alcance público dos canais de aparição, bem como as pessoas que a eles terão acesso e/ou interesse. De qualquer modo, o fato de que os espaços de visibilidade com maior audiência são aqueles que ou acentuam aparições de apenas determinados elementos sensíveis, ou que se abstém quase absolutamente dessa visibilização, reaviva nossa perspectiva de que existe aí uma representatividade que estabelece critérios que divide as inconformidades em mais e menos possíveis, ao mesmo tempo em que empreende a sua manutenção.

O enquadramento geral em que se baseia a distribuição diferencial de visibilidade é aquele em que, acionando Gayatri Spivak (2010), as dissidências até falam e estão sob luminosidades oscilantes; contudo, em meios hegemônicos os atos de falar e

de aparecer lhes são interditos, reajustados ou cooptados pelos interesses e normativas do campo que promove a visibilidade. Talvez esteja aqui uma justificativa para a disparidade entre o número de artistas que surgiram após 2015 e a quantidade de aparições apreendidas nos recursos luminosos analisados; pois, por um lado, grande parte das novas artistas trazem à tona sensibilidades que sacodem a normatividade cisheterossexual e, por outro, a atribuição de visibilidade está condicionada à adequação sensível aos limites de possibilidades vigentes.

3. **“LÍNGUAS ESTRANHAS FORAM REPARTIDAS”⁴⁴:** A partilha interna das sensibilidades dissidentes

Pensar na distribuição diferencial de visibilidades às nossas artistas implica considerar não apenas a forma como essa distribuição ocorre nas mídias em geral, mas também as dinâmicas intrínsecas às próprias dissidências que privilegiam e promovem determinadas sensibilidades artísticas – e existenciais – em detrimento de outras. Se, por um lado, é possível dizer que o mundo sensível encontra-se esteticamente repartido entre elementos dissensuais e normalizados, por outro, de forma semelhante, pode-se apontar que, quanto à partição desviante, a fragmentação e reordenação das sensibilidades se prolonga em uma espécie de partilha da partilha do sensível.

Não exatamente sob os mesmos moldes, mas, talvez, como um reflexo ou ampliação deles, as maneiras como as condições de aparecimento são organizadas a partir da repartição das sensibilidades nos meios de visibilidade em geral também se manifestam nas interações entre as próprias artistas e outros corpos tornados abjetos. Nesse contexto, como no primeiro, a organização diferencial dos elementos sensíveis desempenha um papel significativo tanto nos regimes de visibilidade externos e internos aos desvios, quanto na manutenção e atualização de determinadas regras de produção de si, impondo um padrão transhomonormativo⁴⁵ às artistas, bem como a outras existências ditas inconformes.

Essa aproximação à uma configuração sensível normalizada tem sido adotada como estratégia por alguns setores organizados de dissidentes que buscam ser validados frente às condições estabelecidas pela cisheterossexualidade presumida e reiterada como norma⁴⁶. Tal processo reverbera, especialmente, na distribuição de valor e reconhecimento realizada por essas pessoas às múltiplas manifestações e experiências sexuais e de gênero – artísticas ou não. Discutiremos, por isso, a transhomonormatividade como um prolongamento atualizado e realocado da norma simbólica cisheterossexual que persiste demarcando as (im)possibilidades existenciais e artísticas dos corpos.

⁴⁴ Música *Homenzinho Torto*, cf. Ventura Profana (2020b, faixa 2).

⁴⁵ Desenvolveremos este conceito na seção seguinte. Por ora, é suficiente considerar a existência de práticas e discursos internos às dissidências que visam prescrever formas de ser e estar dissidente normalizadas e mais validadas que outras.

⁴⁶ Quanto às estratégias de luta política adotada pelas diferentes alianças entre pessoas em nome das sexualidades e identidades de gênero dissidentes, cf. Miskolci (2012) e Colling (2015).

A pretensão de uma representatividade fomentada à base de esquemas que normalizam as dissidências a um padrão próprio é tão truncada quanto aquela promovida pelos meios hegemônicos de aparição que discutimos no capítulo anterior. Através de regimes estéticos de (in)visibilidades, estabelece-se uma fachada de “diversidade” festiva e tolerável que encerra sob sua luz sensibilidades outras que não aquelas normalizadas junto à cisgeneridade e heterossexualidade.

Neste capítulo discutimos as partilhas do sensível internas às artistas, bem como as regulações de visibilidades – internamente instigadas por um assujeitamento às normas – das múltiplas configurações sensíveis expressas em suas produções. Com isso, pretendemos evidenciar como, para além das partilhas e hierarquias que operam do exterior para o interior, as próprias dissidências que, inicialmente, constituiriam um conjunto sensível à parte, encontram-se cindidas reproduzindo níveis diferentes de visibilidades em proveito de sensibilidades transhomonormatizadas.

Para isso, retomamos a noção de partilha do sensível de forma a pensar em uma “partilha da partilha” na qual seja possível situar diferencialmente as diversas manifestações artísticas que estamos discutindo. Em seguida, discutimos as normalizações dos corpos abjetos segundo a noção de transhomonormatividade e a posição relacional dessa com aquelas experiências que recusam tal adequação normativa. O foco central de nossa análise, neste capítulo, é o caso da Parada LGBTI de 2019 em João Pessoa, na Paraíba. Escolhemos este acontecimento, especificamente, por sua capacidade de fornecer nuances de como tem operado a distribuição de visibilidade entre as próprias artistas. Finalmente, discutiremos como tal distribuição diferencial de visibilidades interna reforça o truncamento daquilo que se pretende chamar “diversidade” e reitera determinadas normativas que estacionam qualquer aspiração de alargar os limites representativos dos corpos através das artes.

3.1 A dissidência e suas subdivisões

Jacques Rancière (2012), já dissemos, argumenta que aquilo que chamamos de realidade é organizada esteticamente através de arranjos específicos de sensibilidades e percepções que nos conduzem a determinadas maneiras de ver, entender e dizer sobre o que se vê. A cognoscibilidade promulgada por essa ordenação estética estabelece aquilo que o autor chamou de “senso comum”, isto é, uma comunidade baseada na convergência de dados sensíveis. A partilha das sensibilidades, portanto,

dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a partição em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível [é] o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas (Rancière, 1995, p. 7).

No âmbito das sexualidades e identidades de gênero, a constituição estética da realidade realiza um particionamento sensível que fixa, de um lado, as experiências ditas “normais” sob uma noção estanque e coerente de identidade sexual e de gênero; de outro, seu exterior abjeto, aqueles corpos que, em algum momento do processo de sujeição, escapam às grades das identidades possíveis. O conjunto de sentidos que justifica a divisão entre aquilo que será reconhecido como parte deste ou daquele senso comum é, ela mesma, produto de uma partição produtora de efeitos de natureza que fazem coincidir certos afetos e sensibilidades com certas concepções de ser e estar no mundo ao elencar, arbitrariamente, recortes corporais e práticas afetivo-sexuais como elementos em que residem a “verdade do sujeito” (Foucault, 2020).

Paul Preciado (2017) virá nos dizer que aquilo a que chamamos natureza é produto de tecnologias sociais que, ficticiamente – ou seja, estabelecendo relações entre visibilidade e cognoscibilidade – perpetuam sobre os corpos, espaços e discursos a equação natureza = cisheterossexualidade. Será essa exata fantasia de um estado ontológico das sexualidades e identidades de gênero o parâmetro a definir quem pode tomar parte ou não na distribuição da normalidade.

Tal organização do real ampara-se na distribuição estética das práticas sociais, afetivas, sexuais e condutas que opõe o normal ao abjeto, afirmando uma lógica interna à sexualidade e ao gênero fundada naquilo que Judith Butler (2015) chamou de ordem compulsória do sexo-gênero-desejo. Com o termo, a autora refere-se à produção e manutenção de uma unidade, coerência e continuidade entre um corpo sexuado, seu

gênero, suas práticas sexuais e desejos, fazendo com que, assim, configurações dissensuais sejam paulatinamente apontadas como impossíveis nessa interação.

Esse sistema de legibilidade das existências faz-nos perceber que gênero e sexualidade, antes de atuarem separadamente, entrelaçam-se para produzir os domínios de normalidade e de abjeção. A lógica dominante e compulsória que impõe às existências uma simetria entre os corpos e desejos, nas sociedades ocidentalizadas, impulsiona a cisgeneridade e a heterossexualidade como as identidades sexuais e de gênero legítimas – em suma, aquelas que em sua interconexão asseguram a complementariedade presumida entre os corpos e que, por conseguinte, autorizam determinadas práticas afetivas e sexuais, bem como de masculinidade ou feminilidade.

Longe de remeter-se a uma pré-discursividade, a cisheterossexualidade estabelece-se como natural por operar, em muitos planos, efeitos em que todo “acidente sistemático” desempenha o conveniente papel da “exceção perversa que confirma a regra da natureza” (Preciado, 2017, p. 30). Assim, ela produz em benefício e como condição indispensável de si mesma, suas impossibilidades, aquilo que é preciso rejeitar em virtude de uma unidade distinta e coerente. Todas as ramificações dessa cisheteronormatividade, articulam-se em torno da normalização das condutas, da patologização dos desvios ou qualquer indício de sexualidade solitária, a medicalização e restituição do funcionamento coerente dos corpos e desejos. A cisão sensível que estabelece no real a linha divisória entre as experiências normais e desviantes desenrola-se, portanto, a partir mecanismos orientados pela vontade de verdade (Foucault, 2020) que, por isso mesmo, tendem a regular as condutas que fogem à inteligibilidade da natureza que se presume ter sido descoberta.

Uma circunstância coloca-se, entretanto. Mesmo tendo conseguido cindir o universo das sensibilidades entre o normal e suas abjeções em proveito, como disse Preciado (2017), de sua própria naturalização, os artifícios da cisheteronormatividade não se encerram aí. Seus ecos encarregar-se-ão de uma segunda fissura, repartirão as dissidências sexuais e de gênero em função das sensibilidades que diferenciam internamente as múltiplas experiências, mesmo aquelas que se encontram organizadas sob uma identidade comum – homossexual, bissexual, transgênero etc. A partição inicial que supostamente agruparia os desvios em um senso comum mostra-se, aqui, fraturada em si mesma dada a heterogeneidade não comportada pela fixidez e unidade impostas pela lógica identitária de assujeitamento.

A esses ecos que reverberam em partilha da partilha das sensibilidades “abjetas”, chamaremos transhomonormatividade. Essa, por meio de determinadas imagens da transgeneridade e homossexualidade, procede por uma lógica similar à da cisheteronorma: não exatamente impondo-se como a verdade única sobre todas as sexualidades e identidades de gênero; mas, assumindo a existência de formas *adequadas* de ser dissidente baseadas em premissas análogas às da cisgeneridade e heterossexualidade. Coloca-se em cena, a partir disso, normativas que regulam os desvios pela iteração e valorização de sensibilidades já negociadas; isto é, em alguma medida autorizadas pela cisheteronormatividade e que, como propõe Miskolci (2015), tornaram-se agora “modelares”.

Ao tratarmos essas regulações internas às dissidências como um processo que é, ao mesmo tempo, trans e homonormativo afastamo-nos brevemente da discussão realizada por Miskolci (2015) que se vale apenas do segundo termo – tendo em vista seus objetivos de pesquisa. A elaboração de um neologismo que compreenda ao mesmo tempo as experiências de gênero e de sexualidade – transhomonormatividade – deu-se em função da nossa necessidade de reforçar que a busca por uma coerência do regime sexo-gênero-desejo que estamos analisando aqui demanda um “equilíbrio” linear entre todas as variáveis passando, assim, não apenas pela sexualidade – homossexualidade, nos casos analisados por Miskolci –, mas também pelo corpo e pelo gênero.

A modelação da figura dissidente legítima passa a atuar performaticamente⁴⁷ fixando, assim como a cisheteronorma, roteiros semiestruturados das possibilidades dizíveis e visíveis das experiências corporais, de afetos, de afetamentos e de desejos. Esse regime das sensibilidades que prescreve os caminhos adequados ao desvio é, em razoável frequência, acionado por pessoas e organizações políticas em nome das dissidências que buscam, através da aproximação à norma cisheterossexual, o reconhecimento junto ao Estado e outras instituições sociais como mediadores do combate à violência e subtração de direitos⁴⁸.

⁴⁷ Em síntese, podemos dizer que a performatividade é um ato de fala que desencadeia uma série de efeitos cujo produto é, não simplesmente descrever, mas trazer à existência aquilo que se nomeia, *cf.* Austin (1990). Em relação à sexualidade e gênero, a performatividade opera – discursiva, protética e hormonalmente – produzindo corpos-mulheres e corpos-homens assentes na compulsoriedade do sistema corpo-gênero-desejo, *cf.* Butler (2015) e Preciado (2017; 2018).

⁴⁸ Para uma discussão ampliada sobre as apostas das dissidências sexuais e de gênero no Estado como meio de acesso aos direitos “humanos”, *cf.* Richard Miskolci (2012) e Leandro Colling (2019, 2015).

Queremos evidenciar com isso que a transhomonormatividade mostra-se operante na distribuição diferencial de visibilidade às artistas dentro mesmo de seu interior, a partir de outras pessoas cujas existências estão em desacordo com as proposições da cisheterossexualidade. O que percebemos é que consumidores e agentes culturais dissidentes sexuais e de gênero também privilegiam determinadas organizações estéticas das produções artísticas de nossas cantoras em proveito de uma respeitabilidade cujo pagamento é a conformação sensível à norma cisheterossexual. Essas ocorrências procedem dinâmicas que, veremos a seguir, cerceiam aquelas que recusam a lógica de aproximação para com a norma.

3.2 Transhomonormatividade na normalização das dissidências

A cisão interna da dissidência, ecoando e atualizando as diretrizes de funcionamento da norma que a produz, estabelece outras regulações que restringem as possibilidades daquilo que, em si mesmo, já se encontrava limitado. A nova configuração de partilha que chamamos transhomonormatividade é, ao mesmo tempo, efeito e prolongamento da cisheteronorma que a precede. Isso, pois, em primeiro lugar, ela começa a delinear o campo de reconhecimento das vidas inconformes que razoavelmente passam a importar, às custas da abjeção de outros corpos também inconformes; opera-se, aqui, a mesma lógica diferenciadora que, na cisheterossexualidade, torna perverso o desvio em benefício de autolegitimação: “sou homossexual, mas não sou veado espalhafatoso”.

Em segundo lugar, a transhomonormatividade evidencia um prolongamento da cisheteronormatividade, ao passo em que a busca pela construção asséptica da imagem desviante aparelha-se a instituições cisheterossexuais que performam a coerência corpo-gênero-desejo mesmo na dissidência, como discutiremos adiante. O assimilacionismo como estratégia de construção de si visando certa “dignidade” orienta tanto aquelas que dele se “beneficiam”, quanto as que por ele são tornadas ainda-mais-abjetas, em direção à normalização e domesticação.

Michel Foucault analisa, em diferentes momentos, as múltiplas estratégias que, desde o século XVIII, passam a ser empregadas em função de um tipo específico de poder sobre corpos. A vontade de verdade, o fortalecimento de instituições como a família e a escola, o desenvolvimento das categorias de perversão e delinquência, bem como a normalização das condutas individuais estão todos voltados à disciplina. Especificamente em relação à sexualidade, Foucault (2020) indica a tomada do sexo – como órgão e prática – por um regime de poder-saber que começará a inquirir ao corpo sobre a sua verdade.

O dispositivo da sexualidade como o conjunto de múltiplos elementos que inventam, reajustam e modificam os discursos sobre o sexo, evidencia desde aqui um novo tipo de poder cujos procedimentos não atuam pela repressão, nem pelo direito,

mas pela técnica, não pela lei, mas pela normalização, não pelo castigo, mas pelo controle, e que se exercem em níveis e formas que extravasam do Estado e de seus aparelhos. Entramos, já há séculos, num tipo de sociedade em que o jurídico pode codificar cada vez menos o poder ou servir-lhe de sistema de representação (Foucault, 2020, p. 98).

Esse poder, para além de incitar e fazer multiplicar os discursos sobre a sexualidade, bem como disciplinar e normalizar os “acidentes da natureza” e os desvios de condutas, passa a operar em um plano microfísico; ele não mais pode ser encontrado na figura única de um soberano que o detém em desvantagem das pessoas que a ele estão submetidas. O poder está, agora, fragmentado e distribuído entre as variadas instituições e práticas sociais cujos objetivos se encontram na produção da inteligibilidade e no adestramento dos sujeitos.

A cisheteronormatividade da qual falávamos ainda há pouco, situa-se nessa dinâmica de poder ocupando-se da divisão sensível que prescreve os comportamentos, distingue a variabilidade e fixa a verdade do gênero e da sexualidade. Se assim o é, também, a transhomonormatividade reflete a disciplina que expõe as dissidências a regras, regulamentos e técnicas heterogêneas que adestram os corpos e normaliza – a um padrão próprio. No tocante aos aspectos de diferenciação entre a “boa” e a “má” imagem serão a discricção, o estar fora do meio e a busca por uma imagem respeitável e digna, ainda que desviante, a erguerem-se contrariamente às outras sensibilidades expressas pelos corpos tornados abjetos.

Pela transhomonormatividade produz-se elementos distintivos, pautados no assimilacionismo das prerrogativas cisheteronormativa de condutas e práticas sexuais, desde os quais acredita-se que, incorporando-os, haverá uma ampliação das chances de merecer o reconhecimento e a não-violação; é, pois, o paradigma da igualdade que reclama direitos pela minimização da diferença. Esse fenômeno far-se-á evidente no caso da Parada LGBTI de João Pessoa, realizada em 2018, que discutiremos na seção seguinte. Em suma, a transhomonormatividade age não como uma lei ou obrigação tácita, mas como “princípio normalizador” (Foucault, 2014) – ou seja, buscando a aproximação da norma – das condutas, expressões de si e práticas sexuais desviantes que visa torná-las menos aberrante à cisheteronorma.

Instaura-se aos poucos, mas de forma patente, um regime de discricção e de sigilo a partir do qual as interdições cessam em alguma medida. A garantia de passabilidade estaria, aqui, sujeita à adoção de padrões estéticos cisheterossexuais pelos corpos transhomonormatizados. De maneira muito semelhante, Adriano de León propõe que o policiamento que disciplina as identidades sexuais e de gênero se reinventam a todo instante permitindo a negociação do desvio com a norma desde que as sensibilidades dessa dissidência se liguem a estruturas padronizadas de condutas sexuais e expressões

de gênero que “tentam definir comportamentos, instituir tipologias e modelos e explicar o diferente na tentativa de encontrar a essência dessa sexualidade desviante.” (De Léon, 2012, p. 223).

Ainda sobre a aposta na normalização como caminho à inteligibilidade, Tiago Duque (2020) aponta que existe uma certa habilidade de “passar por” que permite à pessoa ser percebida e reconhecida como pertencente à identidade de gênero com a qual se identifica ou com uma sexualidade distinta e negociada. Para o autor, a passabilidade – isto é, o “passar por” – vem sendo empregada como uma “montagem estratégica” que negocia segurança ao acessar espaços públicos e outras aberturas nas experiências sexuais. Isso atesta que, como apontamos na introdução, as normas que conferem reconhecimento aos corpos dependem também – mas, não só – de adequações sensíveis que permitem a legibilidade daquela existência como possível.

No Brasil, o processo transexualizador⁴⁹ é um bom exemplo de como o gênero dissidente pode vir a reiterar a verdade compulsória cisheterossexual pela sua normalização. Nesse caso, impõe-se a reinvenção protética e bioquímica do corpo de forma a permitir sua inteligibilidade independente do desvio, como critério de normalização e reconhecimento. A transgenitalização como modo de adequação ao gênero torna-se, portanto, o aparato pelo qual manifestar-se-á o normal-feminino ou normal-masculino naquele corpo.

Assim, as buscas pela passabilidade transmononormativa pode – e o tem feito – servir como modelo de reprodução das grades de inteligibilidade das identidades sexuais e de gênero hegemônicas (Demétrio, 2019) à medida em que, como disse Paul Preciado (2017) em relação à cisheterossexualidade, toda tentativa de aproximação de uma dissidência normalizada se renaturaliza em benefício das sensibilidades desviantes adequadas à transmononormatividade, relegando todo o restante a uma exceção ainda mais indigna.

Judith Butler aponta que a normalidade não possui um estatuto ontológico pré-discursivo e que, para preservar-se enquanto tal, a norma demanda corporificações que atuarão performaticamente para a construção de seu sentido “natural”. Nas palavras da autora, a norma é ela própria “(re)produzida na sua corporificação, por meio dos atos que se esforçam para se aproximar dela, por meio de idealizações reproduzidas nos e por

⁴⁹ Sobre como o processo transexualizador e seus desdobramentos vinham atuando normativamente, *cf.* Bento (2017).

esses atos” (Butler, 2014, p. 262). Nesse sentido, assim como a cis-heterossexualidade forja sua legitimidade e mantém sua hegemonia pela regulação e incorporações, também a transhomonormatividade o faz, embora tropegamente, ao promover critérios de adequação que evitam fricções com a norma primeira.

Ante o exposto até aqui, parece impor-se pela transhomonormatividade que a disciplina dos afetos e sensibilidades, orientadas a uma discrição e passabilidade, seja a única condição de possibilidade real de reconhecimento. Se assim for, o direito de aparecer permanecerá dependente da realização sensível que abre o caminho até a cognoscibilidade do humano viável. Isso não significa, em hipótese alguma, que outras configurações sensíveis das dissidências e outras formas de reivindicar condições vivíveis de existências que não pelo reconhecimento normativo, não existam. Contudo, precisamos estar atentas às intencionalidades que fulguram sob as aberturas propiciadas pela norma cisheterossexual.

No tocante à distribuição diferencial de visibilidade interna, a constituição da transhomonormatividade encontra o domínio de sua atuação na gestão da multiplicidade de produções artísticas. A diferenciação sensível entre as variadas expressões musicais faz com que essa normativa se desloque do campo das existências, para o campo das artes. Essa mudança justifica-se pela retroalimentação entre arte e vida – ambas resultam de organizações estéticas da realidade. Não à toa Teresa de Lauretis (1994), ao discutir as tecnologias de gênero, aponta o papel da representação artística – através do cinema como exemplo – na constituição de sistemas de significados que estabilizam os ideais de gênero. Similarmente, mas como possibilidade de inversão, Rancière aponta que as artes podem vir a contribuir “para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (Rancière, 2012, p. 100).

Se a arte pode contribuir para a (re)elaboração da realidade pela ordenação do plano sensível e se, como discutimos ainda há pouco, a hegemonia cisheterossexual ampara-se na ficção de “natureza” produzida pela partilha das sensibilidades, torna-se compreensível que a transhomonormatividade queira administrar – de sua tênue posição de ser-possível – as sensibilidades que vão ou não ser legítimas de concorrer à representação. Quando uma pessoa ou associação de dissidentes privilegia ou diminui, permite ou interdita, promove ou censura determinada expressão artística dos corpos desviantes, uma decisão está sendo tomada no sentido de atender ou recusar os princípios transhomonormativos.

Nesse sentido, é em benefício da imagem asséptica, disciplinada e normalizada do desvio que a distribuição diferencial de visibilidade entre as artistas por outras pessoas também dissidentes tem sido operada. As instâncias e agentes que procedem a um regime de visibilidades transnormativo, baseiam-se nas diferenças mais evidentes das produções para legitimar algumas artistas, em detrimento de outras. Essa prerrogativa não é fixa e está sujeita à flutuação das sensibilidades expressas pelas artistas em determinado período; mas, a sua disposição em nome de uma visibilidade “digna” acaba por instituir uma representação normativa e normalizadora dos corpos.

O caso do cancelamento inesperado da participação de Linn da Quebrada na XVIII Parada LGBTI de João Pessoa, na Paraíba, revela como essa lógica de visibilidade se manifesta internamente às dissidências e reforça a ideia de que é necessário priorizar uma imagem respeitável e discreta do desvio, que anseia por incorporação e passabilidade na cisheteronormia através da transnorma. Na seção que se segue, discutiremos a marginalização de determinadas sensibilidades que desafiam a representação normativa.

3.3 Sensibilidade intolerável: censura na Parada LGBTI de João Pessoa (2019)

No dia 2 de agosto de 2019, as seguidoras de Linn da Quebrada no Instagram se depararam com uma postagem atípica. Num enquadramento composto por tons escuros, vemos parte do rosto da cantora digitalmente estilizado misturando-se ao fundo preto; em primeiro plano, a imagem anuncia em caixa alta: “COMUNICADO / CENSURA”. Ao ler a legenda abaixo da postagem, o mistério se deslinda: a cantora acabara de ser vetada – censurada – do rol de apresentações programadas para a XVIII Parada LGBTI em João Pessoa, na Paraíba, pela Fundação Cultural de João Pessoa que considerou o discurso da artista “muito pejorativo” para a ocasião.

Segundo relata a publicação, todos os trâmites burocráticos e negociações, iniciados em julho do mesmo ano, para a participação de Linn no evento já estavam em vias de concretização. Entretanto, em algum momento nesse desenrolar, após uma reunião interna da equipe organizadora da Parada, a artista fora informada da descontinuação dos acordos e, conseqüentemente, do cancelamento de sua participação no evento. Ao questionar a organização se havia algum problema em relação aos documentos ou outro motivo para a decisão, responderam-na que “não foi a documentação [...] foi só a orientação mesmo” (Da Quebrada, 2019). A postagem se deu como cobrança de um posicionamento oficial da organização do evento.

Dias depois, em 9 de agosto daquele ano, vem a público áudios trocados por organizadores da Parada comentando o ocorrido. Dois homens. O primeiro diz:

Eu não consegui me calar. Eu queria saber de vocês se a gente vai manter *esse tipo de vocabulário... Nada contra o [sic] artista [...]* só contra o vocabulário. Imagina você estar numa Parada onde *você vai escutar uma música que* você “chupa cu, chupa boceta e vai morrer na punheta”, *onde diz que* “travesti não tem deus” e que travesti de rua, principalmente as que fazem programa, se sentem “esgoto” [...] Acho que a gente não precisa tanto *desse tipo de argumento*, não. *De descer o nível* para as pessoas entenderem que a gente ‘tá ali como resistência. E eu acho que a gente poderia rever esses conceitos e continuo insistindo em [nomes de duas artistas, provavelmente consideradas, por eles, mais “adequadas”] (Linn [...], 2019, grifos nossos).

A segunda voz complementa:

O movimento LGBT, ele enfrenta críticas pesadíssimas [...] de que é um movimento de *bagunça [...]* de *baixaria [...]* Então, se *estão tentando nos deslegitimar* por conta disso, qual seria a lógica? *A gente agir de outra forma*, para tentar *provarmos que não somos isso...* Nesse caso [...] talvez não seja o mais apropriado. (Linn [...], 2019, grifos nossos).

A monstrosidade dos conjuntos sensíveis que constituem a cantora e sua produção artístico-musical evidenciam um pertencimento dissemelhante à própria dissidência. Algo em Linn era intolerável demais; ela, a existência abjeta materializada e contraposta às existências dos organizadores LGBTIs inteligíveis, limpos e possíveis. O que estaria em jogo ao trocar-se a aberração por outras artistas mais adequadas aos padrões respeitáveis e comedidos da Parada? O que há de tão intolerável na produção de Linn que se faça necessário confiscar sua possibilidade de ouvida e vista, mesmo em um evento onde esperar-se-ia que a visibilidade e alguma solidariedade fosse possível?

Em seu *O Espectador emancipado* (2012), Jacques Rancière (re)elabora o conceito de “intolerável” a partir da crítica às perspectivas que questionam a legitimidade de se criar e propor aos sentidos alheios determinadas organizações sensíveis às quais supostamente seríamos incapazes – por repulsa ou recusa – de processar. Para ele, problematizar essas visões exige um deslocamento que nos leve analiticamente do “intolerável na imagem” para o “intolerável da imagem”. Não importa tanto saber o que na imagem é capaz de despertar em nós dor ou indignação, quanto saber o que da imagem tem sido usado como justificativa para sua reprovação. Em outras palavras o que é dado aos nossos sentidos é menos importante de que o como é dado e, a partir desse como, quais os efeitos que tal visibilidade pode engendrar.

Os elementos sensíveis visuais e discursivos a partir dos quais uma imagem pode ser produzida são, ambos, formas de (re)distribuição dos elementos na representação do real, isto é, na ordenação de sensibilidades que delimita a legibilidade dos corpos, dos lugares, do que se vê e do que se diz. Assim, a questão não deve ser sobre o que há de intolerável *na* imagem que recusam ou não conseguem olhar, mas que ordenação sensível é elaborada por essa construção imagética e quais aberturas e fechamentos de caminhos ela enseja:

O problema não é saber se cabe ou não mostrar [dada representação do real]. Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca. (Rancière, 2012, p. 96).

O tema do intolerável adentra, a partir daqui, num outro campo: aquele em que a indagação sobre a legitimidade de expor aos sentidos determinada representação camufla uma preocupação com os (des)arranjos que a imagem não-tolerável pode fomentar na ordenação sensível estabelecida. A representação deixa de ser, assim, um

simples ato de se produzir um duplo de alguma coisa, situação ou existência, para tornar-se o ato de produzir um equivalente figurativo das sensibilidades em questão, isto é, o ato de criar “um sistema de relações de semelhança e dissemelhança que põe em jogo vários tipos de intolerável” (Rancière, 2012, p. 93).

Em suma, o que Rancière nos ensina é que o problema na imagem intolerável não seria a sua capacidade de estarrecer ou de deixar o público desconfortável com a sua visibilidade. Antes, entendendo a estética como aquilo que interliga arte e política, o problema está na negação em abrir a ordenação sensível à construção de outras realidades e rearranjos da disposição das coisas e seus sentidos. É contra o caráter ficcional que acompanha toda a representação que o fator intolerável é acionado; é para evitar seus desdobramentos políticos do intolerável, capazes de engendrar novas condições de possibilidades, visibilidades e sensibilidades, que se aciona a sua suposta irrepresentabilidade.

É preciso, então, que reformulemos nossa pergunta anterior: não importa saber o que há de tão intolerável *nas* produções de Linn para que a sua apresentação tenha sido cancelada. Antes, devemos questionar: o que é intolerável da sua produção e existência para que a interdição se faça necessária? Que realidade ela nos mostra e a que tipo de público ela é direcionada? Em resumo, quais ficções a sua produção pode colocar em disputa com a ficção estabelecida ao aparecer justamente em uma Parada LGBTI? As trilhas percorridas mostram-nos que o oprimido também pode se fazer opressor quando o objetivo é desviar o alvo; reforçar a abjeção tentando conformá-la à uma matriz delimitada e delimitadora é recompor, com inovações, o mesmo sistema que outrora subjogou as existências que agora clamam pela adequação normativa dos corpos.

Na seção anterior, apontamos a transhomonormatividade como um conjunto de normas e práticas que regulam dissidências sexuais e de gênero a partir de seu próprio interior, hierarquizando e privilegiando certas sensibilidades que assimilam aspectos das normas cisheterossexuais. Resta-nos agora percorrer os caminhos que ligam a transhomonormatividade à figura intolerável de Linn e, por conseguinte, à distribuição diferencial de visibilidade interna às nossas artistas.

A intolerância às sensibilidades de Linn da Quebrada e suas produções artístico-musicais evidencia-se desde a justificativa dada pela Fundação Cultural de João Pessoa que as definira como “muito pejorativas”. A esse “pejorativo” precisaríamos indagar o porquê, mas nenhum outro dado a que tivemos acesso em nossas buscas

forneceu uma resposta. Poderíamos conjecturar que o adjetivo esteja sendo referido às palavras empregadas por Linn que, como mostram as falas dos organizadores, desobedece a certas moralidades e rituais do que pode ou não ser dito. No entanto, é nos áudios trocados entre os organizadores que uma intolerância ainda mais evidente e concisa se apresenta. Grifamos nas citações anteriores alguns pontos específicos que gostaríamos de reescrever aqui para prosseguirmos. No primeiro áudio:

[...] se a gente vai manter esse tipo de *vocabulário*...
 Nada contra o [sic] artista...
 Imagina você *escutar* uma música que...
 [...] onde *diz* que...
 [...] a gente não precisa tanto desse tipo de *argumento*, não, [...] *descer o nível*... (Linn [...], 2019, grifos nossos).

Eis o que os pontos centrais dos argumentos mobilizados pela primeira voz para justificar a decisão de vetar a participação de Linn no evento constituem: um conjunto de sensibilidades organizadas de tal maneira que, inicialmente, nos conduz à lógica do “intolerável *na* imagem” – ou seja, aquilo o que não é justo dar à visão e aos ouvidos alheios pelos desconfortos sensoriais que, seja pela harmonia sonora ou pela narrativa, poderia causar. Entretanto, a segunda voz arremata a construção argumentativa dos organizadores e a desloca, de fato, para a perspectiva do “intolerável *da* imagem”. Grifamos:

O movimento LGBT [...] enfrenta *críticas*...
 [...] movimento de *bagunça*...
 [...] de *baixaria*...
 [...] estão tentando nos *deslegitimar*...
 A gente agir [...] para *provarmos que não somos isso*... (Linn [...], 2019, grifos nossos).

Não é exatamente a questão de, como diz a primeira voz, “descer o nível” ou não, tampouco é a preocupação com o que as pessoas pensarão ao ouvir Linn da Quebrada cantando que “chupa cu” e “chupa boceta”; afinal, não é privilégio exclusivo de artistas dissidentes construir narrativas mobilizando essas sensibilidades, a própria cisheterossexualidade produz seu próprio contingente de composições nesse sentido. O que está em disputa é a domesticação dos afetos e afetamentos pela validação da dissidência frente às normas cisheterossexuais. A preocupação está em tentar “provar” ao exterior normalizado/naturalizado que existem dissidências “mais dignas”, “não bagunceiras” e “elegante”, utilizando as inconformidades como bode expiatório de suas abjeções.

O paradigma de igualdade ao qual as existências transhomonormatizadas aqui expostas lançam mão para preconizar a legitimidade das existências conformadas, apela à máxima “somos todas humanas” sugerindo ignorar – ou mesmo resignar-se ao – o preço a ser pago por tal aproximação. Ainda que, diz Miskolci (2015), esse regime de discrição que induz à incorporação padrões estéticos normalizadores seja resultado de operações sutis de poder que envolvem a adesão quase voluntária dos sujeitos, ou, como disse Bourdieu (2002), um processo de subjetivação das estruturas objetivas que resulta na internalização das normas, práticas e valores sociais, seus efeitos não terminam na incorporação.

Por um lado, a busca pela interdição das dissidências não conformadas orienta-se exatamente contra aquilo que pode vir a colocar em xeque a pretensão de uma hegemonia normativa das dissidências normalizadas; por outro, sendo a cisheteronormatividade a base fundante de uma transhomonormatividade será ela mesma a ser protegida de uma possível ameaça à sua ficção. Assim sendo, a corporificação do regime transhomossexual atende, afinal de contas, aos interesses daquela normativa da qual deriva. Em suma, é às custas da instalação de uma ordem policial entre os próprios “desviantes” que a cisheteronorma autoriza uma transhomonormatividade. Sempre no sentido de regular as condutas, normalizar os desvios, controlar seus poderes, em uma só palavra: disciplinar (Foucault, 2014b).

A remoção de Linn da Quebrada da programação da Parada LGBTI de João Pessoa, assente na censura de suas sensibilidades, destaca as complexidades e contradições presentes nos regimes de visibilidade que envolve (auto)normalização e certa cumplicidade ao regimento cisheterossexual sobre as ficções das sexualidades e identidades de gênero. Para que as lutas por visibilidade e expansão dos limites constitutivos das “vidas que importam” sejam verdadeiramente eficazes, parece ser imperioso desarranjar hierarquias internas, em desfavor dos regimes normativos de representação.

3.4 Minando as diferenças pela reiteração das normas

O caminho que percorremos até aqui nos permitiu discutir uma dupla partilha do sensível que procede, em primeiro lugar, à divisão das sexualidades e identidades de gênero entre as experiências normais e as abjetas; e, em segundo, à cisão da zona de abjeção na qual as dissidências sexuais e de gênero se encontram. Essa última dissensão de sensibilidades, por extensão das regulações que se estabelecem com a primeira, instaura um regime transmononormativo que no seio do próprio “conjunto” desviante privilegia algumas experiências em detrimento de outras. Tal normativa impõe restrições adicionais às vidas, orientando-as à assimilação e conformidade com padrões estéticos cisheteronormativos.

Uma das implicações diretas desses processos pôde ser evidenciada pelo cancelamento da participação de Linn na Parada LGBTI. Entretanto, a interdição ocorrida com a artista não se restringe apenas a ela, tampouco somente a artistas. Os padrões internos de (in)visibilização atingem diretamente outras pessoas em inconformidades, bem como engendra no imaginário público as condições de possibilidade de um “desvio tolerável” às custas da marginalização de outras sensibilidades. A promoção de características hegemônicas fixa os corpos desviantes a um padrão que lhes é próprio, mas que possui os mesmos regimes de representações cisheterossexuais como base.

Através da difusão de um “orgulho comedido”, negociado e autorizado pela norma, produz-se uma falsa percepção de que a visibilidade e, portanto, a representação vem sendo alargada enquanto, por outro lado, ofusca-se outras multiplicidades sexuais e de gênero em constantes emergências e reinvenções. Nesse cenário, a “representação” parece revigorar os regimes de visibilidades midiáticos que discutíamos no capítulo anterior, sustentando a invisibilidade de determinadas produções, artistas e vidas que não correspondem às exigências de não-interferência na norma. É, pois, também pela rarefação dos sujeitos e dos discursos que a distribuição de visibilidade opera internamente às dissidências sexuais e de gênero; nesse caso, em proveito de ligeiras concessões em direção aos privilégios cisheteronormativos.

A regulação transmononormativa que vimos interditar a aparição de Linn da Quebrada na Parada exerce mais do que a simples proibição. O poder disciplinar e normalizador, nos fala Foucault (2020), é menos repressivo do que produtivo, seu trunfo está nos efeitos que produz sobre os corpos individuais e em seu conjunto, enquanto população. Ao “proibir” a apresentação de Linn o que está em jogo é mais do que o

incômodo que sua presença supostamente despertaria no público; a disputa na qual a proibição sai exitosa coloca em questão os limites de reconhecimento das vidas que importam. As normas em seus procedimentos de proibição, ensina-nos Judith Butler:

também vinculada ao processo de normalização. [As proibições] exercem outra atividade que, na sua maior parte, permanece despercebida: a produção de parâmetro de pessoas, isto é, a construção de pessoas de acordo com normas abstratas que ao mesmo tempo condicionam e excedem as vidas que fabricam – e quebram (Butler, 2014, p. 272).

Prezar e destacar apenas elementos sensíveis próximos a uma hegemonia dissidente mina as condições de possibilidades, de evidência e de representação dos corpos que se recusam à normalização, daqueles que reivindicam na própria abjeção e na própria diferença o direito de ser ou estar no mundo. As pretensões de representação e visibilidade que não atentam às armadilhas da transhomonormatividade continuarão condicionadas a reproduzir inadvertidamente as premissas que as subjagam.

Os corpos normatizados voltam-se contra si mesmas ao empregar a rarefação e regime interno das sensibilidades dissidentes na produção artística brasileira como estratégia de luta política. A arte enquanto um dos elementos capazes de intervir nas “disposições dos corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser” (Rancière, 2012, p. 55) perde, para transhomonormatividade, seu devir político em função do prolongamento das sexualidades e identidades de gênero mais ou menos válidas; seu potencial de produzir ficções de resistência é interrompido.

Enquanto isso, o fomento de padrões dissidentes rarefeitos e negociados continua a minar a multiplicidade de narrativas, ao mesmo tempo em que efetiva a manutenção da subalternidade de outras configurações existenciais em proveito da majoração da imagem cooptada, tornada inteligível e aceitável do desvio. Se, como propõe Butler (2019b), a incorporação das normas pelas quais o gênero e a sexualidade assumem seus efeitos de verdade ratifica os marcos de reconhecimento, o campo do cognoscível – e do possível – continuará sendo paulatinamente estreitado pelas representações normativas que fixam o lugar privilegiado, pseudo-hegemônico e dado como único às dissidências – em suma, aquele que se aproxima da cisheternorma –, a despeito das intencionalidades das artistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante esta pesquisa buscamos mapear artistas, sensibilidades e aparições relativas às produções musicais das dissidências sexuais e de gênero brasileiras da contemporaneidade, mais especificamente daquelas cantoras que iniciaram suas carreiras no período entre 2015 e 2021. Os pressupostos dos quais partimos para a problematização do tema aqui apresentado originaram-se, inicialmente, da percepção óbvia de um contraste entre a quantidade de novas artistas compondo marginalmente a cena musical brasileira e a pouca evidência dessas nos domínios de visibilidade como as mídias, festivais e na internet.

A rejeição dessas produções parecia-nos axiomática, ante o imperativo cisheteronormativo. Os passos que seguimos, entretanto, mostrou-nos que a interdição e regulação de suas aparições não se davam de forma homogênea, havia negociações possíveis. Eis, pois, que elencamos as sensibilidades como um elemento possível dessa operação diferencial das visibilizações. Nosso objetivo passa, portanto, a querer entender as dinâmicas de (in)visibilização das produções musicais a partir das relações que formas específicas de organização das sensibilidades poderiam estabelecer com as condições de visibilidade. Interessou-nos indagar se existe alguma relação entre o sensível expresso pela imagem, corpo e arte e a visibilidade que elas têm ou podem vir a ter publicamente.

No desenrolar dos objetivos específicos que constituíam a pesquisa, uma bifurcação na distribuição de visibilidade às artistas se nos apresentou: a disparidade do acesso a regimes de luz funciona tanto do exterior quanto de seu próprio interior. Mais que isso, a despeito de suas particularidades operacionais, ambos processos de atribuições diferenciais de visibilidade convergem, ao fim, em efeitos equivalentes: o de reatualizar a normativa cisheterossexual inclusive a partir da cooptação de determinadas sensibilidades desviantes, tal como discutimos.

A distribuição diferencial de visibilidade externa desenvolve-se através de condições e regimes sensíveis específicos que administram, nos meios de comunicação, a possibilidade de uma artista aceder à aparição. Os interesses que regem as condições do visível variam de meio para meio e, embora haja alguns canais que ofereçam uma maior variedade de sensíveis dissidentes ao público, aqueles com maior audiência tendem a hegemonizar uma dada visibilidade do desvio que planifica a “diversidade” que argumentam promover.

Quanto à distribuição de visibilidade internamente às próprias dissidências, é o prolongamento do binômio normal e abjeto – tão patente na cisheteronormatividade – que instaura a sua operação diferencial, a partir da divisão dos corpos desviantes entre o mais e o menos legítimo. Esse fenômeno resulta na imposição de um regime transhomonormativo que privilegia certas sensibilidades em prejuízo de outras. Como discutimos, a imposição de mais normativas aos corpos já subjugados procede limitando a visibilidade e representação de dissidências menos conformadas ao padrão cisheteronormativo, restringindo a diversidade de narrativas e perpetuando a subalternidade de configurações inconformes de gênero e sexualidade.

Em ambos os casos, a distribuição diferencial de luz às artistas encontra-se alicerçada no controle exercido pelos interesses hegemônicos – no primeiro caso, os elementos de estabilidade: a tradição e a ordem mercadológica; no segundo, a imagem asséptica que determina as formas de ver, aparecer, dizer e entender sobre as dissidências sexuais e de gênero. Aquém, dos interesses imediatos – estabilidade e respeitabilidade –, a distribuição diferencial de visibilidade atende à lógica da cisheteronorma. Isso, pois, a representação normativa que decorre das condições estabelecidas para a visibilidade nos diferentes meios mina o campo do cognoscível, reduz as possibilidades de reconhecimento e perpetua a hegemonia cisheterossexual.

Em síntese, a distribuição diferencial de visibilidade às produções artístico-musicais de nossas cantoras instaura regimes de visibilidades em que as condições de aparição assentam-se na constituição estética que determina no real a disposição das sensibilidades, na “ordem policial” que regula e mantém a ficção estabelecida e em procedimentos de exclusão que visam controlar a proliferação discursiva e imagética. Assim sendo, a visibilidade possível a essas artistas depende da articulação com os discursos previamente normalizados, da adequação sensível às exigências dos meios luminosos e da gestão estética que regula as sensibilidades que são ou não possíveis à inteligibilidade.

REFERÊNCIAS

- A MÚSICA* e os corpos políticos, com Linn da Quebrada. **NEXO JORNAL**. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W17OoImPFV4>. Acessado em: 19 maio 2023.
- ANHELLI, Gigi. **1973 - O mundo já foi menos “careta”**. Facebook. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/102028961359364/posts/369098457985745>. Acessado em: 29 maio 2022.
- AUSTIN, John L. **Quando Dizer é Fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BENEVIDES, Bruna; NOGUEIRA, Sayonara. **Boletim n° 002-2021**. Rio de Janeiro: ANTRA, 2021. Disponível em: <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2021/07/boletim-trans-002-2021-1sem2021-1.pdf>. Acessado em: 15 jul. 2021.
- BENTO, Berenice. **A Reinvenção do Corpo: Sexualidade e Gênero na experiência transexual**. 3° ed. Salvador: Editora Devires, 2017.
- BENTO, Berenice. *Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação?* **Cadernos Pagu**, n° 53, 11 jun. 2018. DOI [10.1590/18094449201800530005](https://doi.org/10.1590/18094449201800530005).
- BENTO, Berenice. **O que é Transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BERREDO, Lukas. **TMM Update: Trans Day of Remembrance 2020**. 2020. Disponível em: <https://transrespect.org/en/tmm-update-tdor-2020>. Acessado em: 15 jul. 2021.
- BIXA Travesty**. Brasil: Direção de Cláudia Priscilla e Kiko Goifman. Produção de Evelyn Mab. [S. l.]: Paleotv; Válvula Produções, 2018. (69 min.), son., color.
- BIXARTE. **Travesti no Comando da Nação**. [S. l.]: Independente, 2021. Single (2 min).
- BOMFIM, Sâmia. **HISTÓRICO! Liniker se tornou a primeira artista trans [...]**. Facebook. 2022. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=849961729493509>. Acessado em: 29 maio 2022.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. 2° ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- BRASIL. **Ação Direta de Inconstitucionalidade de 2.404. Supremo Tribunal Federal**. 2016. Disponível em: <https://redir.stf.jus.br/paginadorpub/paginador.jsp?docTP=TP&docID=-13259339>. Acessado em: 29 abr. 2023.
- BUARQUE, Chico. **Chico 50 Anos - O Cronista**. [S. l.]: Universal Music Ltda., 1994. 1 CD (51 min).

BUENO, Samira; LIMA, Renato Sérgio. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2020**. [s. l.]: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2020. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/02/anuario-2020-final-100221.pdf>. Acessado em: 15 jul. 2021.

BUTLER, Judith. **A Vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019a.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia**. 3º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. 1º ed. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019c.

BUTLER, Judith. *Fundamentos Contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”*. **Cadernos Pagu**, nº 11, p. 11–42, 1998.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 8º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Regulações de gênero*. **Cadernos Pagu**, nº 42, p. 249–274, jun. 2014. DOI <https://doi.org/10.1590/0104-8333201400420249>.

CAROLINA, Ana. **Dois Quartos**. [S. l.]: Sony Music Entertainment Brasil Ltda., 2002. 1 CD (1 h e 32 min).

CAVALCANTI, Guilherme Marelli Cardoso. *Gênero, militância LGBT e musicologia queer no Brasil*. **Música em Foco**, São Paulo, p. 6–10, 2018.

CAZUZA. **Ideologia**. [S. l.]: Universal Music Ltda., 1988. 1 CD (39 min).

COLI, Jorge. **O que é Arte**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

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.

COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal: tensões entre o movimento LGBT e o ativismo queer**. Salvador: EDUFBA, 2015.

COLLING, Leandro; DE SOUSA, Alexandre N.; SENA, Francisco S. *Enviadescer para produzir interseccionalidade*. In: DE OLIVEIRA, João Manuel; AMÂNCIO, Lígia (orgs.). **Gêneros e sexualidades: intersecção e tangentes**. Lisboa: CIS-IUL, 2017.

DA QUEBRADA, Linn. **COMUNICADO - CENSURA**. 2 ago. 2019. Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B0rCpy_FY_5/. Acessado em: 4 jun. 2023.

- DA QUEBRADA, Linn. **Mulher**. S.l.: Independente, 2017a.
- DA QUEBRADA, Linn. **Pajubá**. [S. l.]: Financiamento coletivo, 2017b.
- DALASAM, Rico. **Aceite-C**. [S. l.]: Independente, 2014. Single (3 min).
- DE LAURETIS, Tereza. *A Tecnologia do gênero*. In: DE HOLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DE LÉON, Adriano. *Os Labirintos do desejo: desenhando uma metodologia anarcoqueer*. **Política & Trabalho**, João Pessoa, n° 36, abr. 2012.
- DE MINAS, Estado. **Linn eleita “mulher do ano”**. Facebook. 2022. Disponível em: <https://www.facebook.com/EstadodeMinas/posts/pfbid0wukzVaJ5EEXaWSZM3cdS7RWkM6KxU5Co4KeagwpoEcjkaBJABZFqBQdqMAUgTkZl>. Acessado em: 29 maio 2023.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **O Ato de criação**. [S. l.]: Transcrição da conferência proferida em 1987. Folha de São Paulo, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **O Abecedário de Gilles Deleuze: transcrição completa do vídeo**. 1996. Disponível em: <http://www.bibliotecanomade.com/2008/03/arquivo-para-download-o-abecedario-de.html>. Acessado em: 12 jul. 2021.
- DEMÉTRIO, Fran. *Pele trans, máscara cis: eu tive que “cispassar por” para chegar até aqui*. IN: Duque, Tiago (org.). **Gêneros incríveis: um estudo sócio-antropológico sobre as experiências de (não) passar por homem e/ou mulher**. Salvador: Editora Devires, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas: ensaios sobre a aparição**. Lisboa: Kkym, 2015.
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. 2° ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DUQUE, Tiago. *Regimes de visibilidade/conhecimento nas experiências da “(des)montagem” e do “(não) passar” por homem e/ou mulher*. **ACENO - Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, vol. 6, n° 12, p. 113–126, 4 jun. 2020. DOI <https://doi.org/10.48074/aceno.v6i12.9812>.
- EMCKE, Carolin. **Contra o ódio**. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.
- FACCHINI, Regina. **Sopa de letrinhas?: Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 1990**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- FELTRIN, Ricardo. *TVs abertas seguem encolhendo no ibope; veja ranking completo*. 2021. **Splash UOL**. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2021/05/11/ibope-tv-aberta-record-news-sobe-e-encosta-na-tv-brasil-veja-ranking.htm>. Acessado em: 1 mar. 2023.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France. 24^o ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014a.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 10^o ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, Michel. **O Corpo utópico; As Heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 42^o ed. Petrópolis: Vozes, 2014b.

FRASER, Nancy. *A Justiça social na globalização: redistribuição, reconhecimento e participação*. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, vol. 63, p. 7–20, 2002.

FRASER, Nancy. *Reconhecimento sem ética?* **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, n^o 70, p. 101–138, 2007. DOI <https://doi.org/10.1590/S0102-64452007000100006>.

GA31. **Defame**. [S. l.]: Independente, 2014. 1 CD (1 h e 2 min).

GASTALDI, Alexandre B. F.; MOTT, Luiz; DE OLIVEIRA, José M. D. *et al.* **Observatório de mortes violentas de LGBTI+ no Brasil em 2020**. Florianópolis: Grupo Gay da Bahia, 2021. Disponível em: <https://grupogaydabahia.com.br/2021/05/14/relatorio-observatorio-de-mortes-violentas-de-lgbti-no-brasil-2020/>. Acessado em: 15 jul. 2021.

GLOBO. *Visão geral*. [s. d.]. **LinkedIn**. Disponível em: <https://www.linkedin.com/company/globo/about/>. Acessado em: 19 abr. 2023.

GONÇALVES, Renato. **Nós Duas**: as representações LGBT na canção brasileira. São Paulo: Lápis Roxo, 2016.

GROOVE, Gloria. **O Proceder**. [S. l.]: SB Music, 2017. 1 CD (25 min).

IRINEU, Bruna Andrade. *20 Anos de ABEH*: co-produções ativistas, acadêmicas e artísticas. In: IRINEU, Bruna Andrade; NASCIMENTO, Márcio A. N.; LOPES, Moisés Alessandro *et al.* (orgs.). **Diversidade sexual, étnico-racial e de gênero**: temas emergentes. Salvador: Editora Devires, 2020. p. 17–32.

JAÍZA. *A Chave*. **Jaíza**. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rimtTXvTM60>. Acessado em: 29 jun. 2023.

JAIZA. **Boca Delícia**. [S. l.]: 3Sons, 2019. Single (2 min).

JÃO. *Imaturo*. **Jão**. [S. l.], 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=irRY_P47ZgE. Acessado em: 29 jun. 2023.

JÃO; PEDROWL. **Dança pra mim**. [S. l.]: Independente, 2016. Single (3 min).

JUNIOR, Dilton Ribeiro Couto; SILVA, João Paulo de Lorena. *Corpos transviados ao Sul do Equador*: o que Linn da Quebrada tem a nos (des)ensinar. **Revista Cocar**, vol. 12, n^o 23, p. 318–341, 2018.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. 1º ed. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

LINN da Quebrada - Censura - XVIII Parada LGBT de João Pessoa. **LINN DA QUEBRADA**. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Icy51NeJogg>. Acessado em: 4 jun. 2023.

LIVRE, Catraca. **Liniker**: a primeira trans a ganhar um Grammy é brasileira. Facebook. 2022. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=704014434130540&-external_log_id=40222155-2fce-4fc9-806388acf0763103&q=catraca%20livre%20liniker%-20grammy%20latino. Acessado em: 29 maio 2023.

LORDE, Audre. *Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença*. In: DE HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a. p. 239–249.

LORDE, Audre. *Não existe hierarquia de opressão*. In: DE HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b. p. 235–236.

MAIA, Felipe. *O Baú do Secos & Molhados*. **Revista Trip**, 2014. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-bau-do-secos-molhados>. Acessado em: 30 set. 2022.

MARCELO Crivella manda censurar HQ dos Vingadores na Bienal do Livro, no Rio. **Folha de São Paulo**, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/-/2019/09/marcelo-crivella-manda-censurar-gibis-dos-vingadores-na-bienal-do-livro-no-rio.shtml>. Acessado em: 1 ago. 2022.

MARTINS, Carina. *Criada à base de axé, sertanejo e tecnobrega, a banda uó quer decolar rumo ao palco do Faustão*. 11 jun. 2013. **Rolling Stones - Uol**. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-81/banda-uo-criad-base-axe-sertanejo-tecnobrega-decolar-rumo-faustao/>. Acessado em: 18 dez. 2021.

MEIRA, Isabela de França. **Artivismos e dissidências sexuais**: movimentos coletivos de (cri)ações estéticas e políticas de resistência à heteronormatividade em Recife. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Pernambuco, 2019.

MENDONÇA, Heloísa. *Queermuseu*: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. **El Brasil**, São Paulo, 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11-/politica/1505164425_555164.html. Acessado em: 1 ago. 2022.

MISKOLCI, Richard. “Discreto e fora do meio”: Notas sobre a visibilidade sexual contemporânea. **Cadernos Pagu**, nº 44, p. 61–90, jun. 2015. DOI <https://doi.org/10.1590/1809-4449201500440061>.

MISKOLCI, Richard. *Pânicos morais e controle social*: reflexões sobre o casamento gay. **Cadernos Pagu**, vol. 28, p. 101–128, 2007.

MISKOLCI, Richard. **Teoria queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MONAMOUR, Lulu. **Futuro em Rima**. [S. l.]: VGMA Produções, 2015. 1 CD (1 h e 21 min).

MOREIRA, Higor Kleizer de Oliveira; VANNUCHI, Maria Lúcia. *Ficções políticas de resistência na produção musical das dissidências sexuais e de gênero no Brasil*. **Anais do VIII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade [...]**. Campina Grande: Realize Editora, 2022. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/87561>. Acessado em: 19 out. 2022.

NABAIS, Catarina Pombo. *O Devir-Foucault de Deleuze*. In: VALEIRÃO, Kelin; SCHIO, Sônia Maria (orgs.). **Michel Foucault: as palavras e as coisas**. Pelotas: NEPFIL, 2017. p. 42–73.

NEWS, Notícias. **Linn da Quebrada ganha prêmio de mulher do ano de 2022**. Youtube. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=feTwh4gMK8c>. Acessado em: 29 maio 2023.

PERLONGHER, Nestor Osvaldo. **O Negócio do miche**. 1986. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1986. DOI <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.1986.51856>.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul. **Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. 2º ed. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PROFANA, Ventura. **Resplandescente**. [S. l.]: Independente, 2020a. Single (5 min).

PROFANA, Ventura. **Traquejos pentecostais para matar o Senhor**. [S. l.]: Independente, 2020b. 1 Extended Play (23 min).

QUEER, Quebrada; BOX, Rap; GUIGO; BOOMBEAT; HARLLEY; ZYESS, Murillo; GOMEZ, Tchello. **Quebrada Queer**. [S. l.]: Casa 1 Records, 2018. Single (5 min).

QUINALHA, Renan Honório. **Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)**. 2017. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. DOI <https://doi.org/10.11606/T.101.2017.tde-20062017-182552>.

RANCIÈRE, Jacques. *A Associação entre arte e política*. **Urdimento**, vol. 2, nº 15, p. 123–133, 12 dez. 2010a. DOI <https://doi.org/10.5965/1414573102152010123>.

RANCIÈRE, Jacques. *A Estética como política*. **Devires: cinema e humanidades**, vol. 7, nº 2, p. 15–37, jul. 2010b.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Exo experimental; Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: cenas do regime estético das artes**. São Paulo: Editora 34, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *Nossa ordem policial: O que pode ser dito, visto e feito*. **Urdimento**, vol. 2, nº 15, p. 81–90, 12 dez. 2018. DOI <https://doi.org/10.5965/1414573102152010081>.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O Que significa “estética”*. **YMAGO**, p. 1–19, ago. 2011. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>. Acessado em: 19 jan. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *Política da arte*. **Urdimento**, vol. 2, nº 15, p. 45–59, 12 dez. 2010c. DOI <https://doi.org/10.5965/1414573102152010045>.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *Será que a arte resiste a alguma coisa?* In: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche, Deleuze, arte, resistência**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007. p. 126–140.

ROCK, Edi; DA QUEBRADA, Linn; MATOGROSSO, Ney. **Nada será como antes**. [S. l.]: Som Livre, 2021. Single (3 min).

SANTANA, Gilvan C.; SANTOS, Elza F. *Música Queer Brasileira. I Conferência Internacional de Estudos Queer*. João Pessoa: Editora Realize, 2018. vol. 1, p. 1–12.

SBT. *Visão Geral*. [s. d.]. **LinkedIn**. Disponível em: <https://www.linkedin.com/company/sbt/about/>. Acessado em: 23 abr. 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4º ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2018.

TRÓI, Marcelo. *Teat(r)o Oficina, corpo dissidente na cena brasileira*. In: COLLING, Leandro (org.). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019.

TV BRASIL. *Veículos*. [s. d.]. **EBC**. Disponível em: <https://www.ebc.com.br/veiculos/tv-brasil>. Acessado em: 23 abr. 2023.

TV CULTURA. *Visão Geral*. [s. d.]. **LinkedIn**. Disponível em: <https://www.linkedin.com/company/tv-cultura/about/>. Acessado em: 23 abr. 2023.

URBANA, Legião. **As Quatro Estações**. [S. l.]: EMI Music Brasil Ltda., 1989. 1 CD (46 min).

VANDRÉ, Geraldo. **Enciclopédia musical brasileira**. [S. l.]: WM Brazil, 2001. 1 CD (42 min).

VILELA, Ana. *A Gente Combina*. **Ana Vilela**, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9aSPRcrovV4>. Acessado em: 29 jun. 2023.

APÊNDICE I

Levantamento geral do número de seguidores das/os artistas nas redes sociais realizado entre 17/05/2021 e 30/05/2021

	Artistas	Atividade	Facebook	Instagram	Twitter	Youtube	Deezer	Spotify	Soma de Seguidoras
1.	Raphael Warlock	2018	-	1.622	-	10	27	262	1.921
2.	Mumutante	2020 - 2020	-	5.689	624	366	30	617	7.326
3.	Raidol	2018 - 2020	459	5.190	1.148	534	92	1.163	8.127
4.	João Rosa	2020 – 2021	-	6.977	425	149	71	630	8.252
5.	Daiane Gomes	2019 - 2021	-	5.348	-	2.960	15	344	8.667
6.	BIAB	2020 - 2021	399	4.327	1.128	2.180	182	2.512	10.728
7.	Alice Marcone	2019 - 2021	622	9.713	-	55	59	604	11.053
8.	Pacha Ana	2018 - 2021	2.657	7.281	90	27	111	1.196	11.362
9.	Verónica Decide Morrer	2016 - 2017	7.072	2.375	66	984	612	1.319	11.444
10.	Maria Pérola	2019 - 2020	3.100	7.127	-	1.040	110	896	12.273
11.	MC Dellacroix	2017 - 2021	2.031	8.064	990	672	66	1.453	13.276
12.	Siamese	2017 - 2021	3.083	7.320	522	1.870	31	697	13.523
13.	CTRL+N	2018 - 2021	5.687	6.675	119	45	258	2.227	14.753
14.	Dellima	2019 - 2021	122	10.242	32	817	22	3.805	15.040
15.	Isis Broken	2018 - 2021	323	11.813	348	1.640	105	900	15.129
16.	Gaybriel	2018 - 2020	4.474	8.957	770	939	29	663	15.832
17.	Aline Peixoto	2019 - 2021	2.200	7.616	-	6.340	10	142	16.308
18.	Apuke	2018 - 2019	550	12.026	1.655	1.400	241	439	16.311

19.	Arthur Nogueira	2015 - 2021	3.600	8.054	2.241	-	771	2.226	16.892
20.	Reddy Allor	2019 - 2021	-	13.816	1.263	227	228	1.662	17.196
21.	Gali Galó	2020 - 2021	6.400	8.180	782	1.720	35	445	17.562
22.	Alice Guél	2017 - 2019	-	11.819	-	2.450	367	3.633	18.269
23.	Zerzil	2016 - 2021	2.100	11.260	1.005	3.990	198	437	18.792
24.	Rodrigo Ruchell	2019 - 2021	1.823	16.000	1.388	1.740	85	569	19.782
25.	Jaiza	2019	20.000	-	-	1.000	1	57	21.058
26.	SZEL	2020 - 2021	1.700	18.108	1.924	1.100	45	441	23.318
27.	2DE1	2017 - 2020	2.937	12.067	512	4.850	432	2.625	23.423
28.	Rodrigo Ciampi	2017 - 2020	14.000	4.177	196	4.730	943	1.648	24.751
29.	Lisita	2017 - 2020	1.146	14.378	585	5.930	315	3.270	25.624
30.	HARLLEY	2017 - 2021	1.100	16.839	2.131	2.830	655	3.379	26.279
31.	Bemti	2018 - 2020	1.400	12.822	4.934	6.950	588	5.240	31.934
32.	As Baphônicas	2015 - 2017	5.610	3.070	-	14.100	1.157	8.935	32.872
33.	VENVS	2019 - 2021	627	13.465	1.523	14.700	339	4.997	35.651
34.	Maria Beraldo	2017 - 2020	5.300	18.978	628	244	609	11.888	37.647
35.	Ventura Profana	2019 - 2021	-	22.193	8.207	4.750	746	5.193	40.343
36.	Nick Cruz	2019 - 2021	933	36.095	76	183	287	2.859	40.433
37.	Guigo	2016 - 2020	-	20.402	5.010	11.400	1.015	5.608	43.435
38.	Brunelli	2018 - 2021	15.616	15.332	128	12.700	73	476	44.325
39.	MARTTE	2017 - 2020	1.924	31.574	2.584	3.840	299	5.631	45.553
40.	Davi Cíntori	2016 - 2020	-	12.472	672	18.500	491	17.549	49.684
41.	Não Recomendados	2017 - 2021	27.737	15.967	-	189	1.535	4.497	49.925
42.	Dan Murata	2017 - 2020	14.000	34.548	1.065	36	82	725	50.456
43.	Danna Lisboa	2016 - 2021	3.244	23.190	1.164	15.000	745	8.338	51.681

44.	Juan Guiã	2018 - 2020	2.816	27.483	3.210	17.900	164	1.046	52.619
45.	Monna Brutal	2018 - 2021	2.998	26.356	6.335	9.070	902	7.297	52.958
46.	Frimes	2017 - 2021	1.400	27.275	11.163	12.200	318	6.263	58.619
47.	Hiran	2019 - 2021	4.686	41.820	2.061	-	1.530	8.713	58.810
48.	Tchelo Gomez	2017 - 2020	5.136	29.095	11.357	8.260	1.079	6.126	61.053
49.	Josyara	2017 - 2021	7.700	31.665	684	5.710	1.540	14.493	61.792
50.	Murillo Zyess	2017 - 2021	2.678	30.851	6.591	16.500	1.186	6.513	64.319
51.	Boombeat	2018 - 2021	1.900	46.086	7.004	9.430	140	912	65.472
52.	Mia Badgyal	2017 - 2020	2.300	29.459	14.900	10.600	926	22.215	79.474
53.	MC Xuxu	2016 - 2021	46.000	13.599	-	278	1.219	21.793	82.889
54.	Ros4	2017 - 2021	14.000	35.121	135	40.600	3	235	90.094
55.	Fabiô	2017 - 2020	22.356	6.558	85	59.700	808	5.871	95.378
56.	A Travestis	2019 - 2021	-	48.449	7.063	31.600	3.021	9.077	99.210
57.	Gabeu	2019 - 2021	2.355	42.616	8.956	41.900	571	4.014	100.412
58.	Fiákra	2017 - 2021	12.000	48.124	383	39.600	403	5.022	105.532
59.	Renato Enoch	2016 - 2020	14.000	20.838	2.040	70.800	2.100	14.312	124.090
60.	CHAMELEO	2017 - 2021	1.204	56.305	9.679	40.300	4.469	14.380	126.337
61.	Ekena	2017 - 2020	14.000	56.481	-	37.000	2.176	22.312	131.969
62.	Quebrada Queer	2018 - 2020	16.000	43.443	9.393	53.800	3.385	18.206	144.227
63.	Jup do Bairro	2018 - 2021	8.100	83.362	39.211	4.600	1.544	12.365	149.182
64.	OXA	2020 - 2021	11.000	121.942	9	21.500	293	2.193	156.937
65.	Getúlio Abelha	2017 - 2020	84.000	53.256	11.328	43	1.032	7.825	157.484
66.	Renan Cavolik	2017 - 2020	28.000	112.135	14.609	-	2.534	7.300	164.578
67.	Kika Boom	2018 - 2021	2.800	69.624	33.702	51.600	14.452	38.919	211.097
68.	Bixarte	2019 - 2021	1.763	194.644	7.766	8.140	329	3.712	216.354

69.	MULAMBA	2016 - 2021	36.000	34.463	1.257	116.000	4.447	29.887	222.054
70.	MEL	2018 - 2021	28.000	153.632	64.904	5.800	775	2.280	255.391
71.	Armário de saia	2018 - 2020	28.000	81.649	343	210.000	2.372	7.205	329.569
72.	As Baías	2015 - 2021	104.000	86.821	7.347	54.000	13.558	65.801	331.527
73.	Potyguara Bardo	2017 - 2021	24.000	117.812	66.518	57.800	22.093	66.922	355.145
74.	Byanka Nicoli	2018 - 2020	2.700	386.472	3.880	1	159	1.122	394.334
75.	Os Amantes	2019 - 2021	104.00	184.906	38.598	79.800	47.882	47.882	399.068
76.	Majur	2018 - 2021	4.500	276.407	28.123	39.900	20.090	31.401	400.421
77.	Renan Pitanga	2017 - 2021	91.000	154.287	9.103	126.000	17.524	6.386	404.300
78.	Thiago Pantaleão	2020 - 2021	16.779	264.474	144.964	3.410	2.658	10.378	442.663
79.	Davi Sabbag	2018 - 2020	52.000	231.797	63.311	60.800	9.049	28.443	445.400
80.	Triz	2017 - 2021	106.000	46.616	-	348.000	1.020	5.434	507.070
81.	Bia Ferreira	2018 - 2020	106.000	244.838	57.000	60.600	6.772	50.845	526.055
82.	Luedji Luna	2016 - 2020	94.000	245.082	27.943	87.600	33.084	113.689	601.398
83.	Malía	2017 - 2021	11.906	389.552	79.112	141.000	12.981	69.788	704.339
84.	Linn da Quebrada	2016 - 2020	139.777	293.292	166.987	87.400	25.009	98.698	811.163
85.	Danny Bond	2017 - 2021	108.000	334.540	160.559	139.000	33.163	40.543	815.805
86.	Liniker	2016 - 2021	-	719.390	21.816	18.000	52.245	36.076	847.527
87.	Kaya Konky	2016 - 2021	82.000	332.179	117.064	196.000	29.946	127.085	884.274
88.	Urias	2018 - 2021	19.000	429.465	90.466	202.000	334.392	70.615	1.145.938
89.	MC Trans	2015 - 2019	587.000	440.784	4.554	90.300	20.227	32.768	1.175.633
90.	Bruno Gadiol	2015 - 2020	171.000	773.809	42.927	222.000	8.416	42.686	1.260.838
91.	Liniker & Caramelows	2015 - 2019	484.000	78.408	66.967	328.000	95.522	294.996	1.347.893
92.	Mulher Pepita	2015 - 2021	218.580	836.017	106.997	106.000	24.393	85.564	1.377.551
93.	Johnny Hooker	2015 - 2021	446.823	297.820	97.514	251.000	105.364	203.825	1.402.346

94.	Mateus Carrilho	2018 - 2020	145.000	793.544	126.263	229.000	58.912	195.283	1.548.002
95.	Lia Clark	2016 - 2021	223.000	500.919	292.446	352.000	68.228	260.919	1.697.512
96.	Carol Biazin	2018 - 2021	179.000	705.702	131.693	798.000	32.698	160.710	2.007.803
97.	Day	2018 - 2021	400.000	791.557	234.400	1.170.000	55.361	235.089	2.886.407
98.	Ana Vilela	2017 - 2021	320.791	415.234	26.800	1.550.000	167.135	945.177	3.425.137
99.	Jão	2016 - 2021	443.000	1.069.772	428.784	1.490.000	266.368	853.132	4.551.056
100.	Ana Gabriela	2017 - 2020	1.700.000	722.234	427.307	1.740.000	212.958	212.054	5.014.553
101.	Glória Groove	2016 - 2021	425.000	2.084.850	813.415	1.740.000	490.701	979.939	6.533.905
102.	Pabllo Vittar	2015 - 2021	2.200.000	11.681.930	2.140.809	7.340.000	1.017.346	3.248.756	27.628.841

Fontes: Redes sociais. Elaboração autoral.

APÊNDICE II

Síntese da análise das produções artísticas das dissidências e materiais jornalísticos e midiáticos, realizada para identificar as características gerais da cena

Período	Gêneros Musicais	Identidades	Temáticas	Categ. de classificação artística	Implicações sociais/culturas/políticas
2010 – 2014	<ul style="list-style-type: none"> • Bagaceira musical • Funk • Hip Hop • Pop • Rap • Rap gay • Rap queer • Tecnobrega • Trap 	<ul style="list-style-type: none"> • Drag queen • Gay • Lésbicas • Negra/o/e • Sapatão • Trans • Travesti 	<ul style="list-style-type: none"> • Casamento • Direitos LGBTIs • Diversidade • Homofobia • Liberdade • Preconceito • Vivências 	<ul style="list-style-type: none"> • Hino 	<ul style="list-style-type: none"> • Conquista de espaço • Desafio dos padrões • Eco na luta por direitos • Promover a discussão da temática • Representatividade e inspiração • Visibilidade

2015 – 2021	<ul style="list-style-type: none"> • Blues • Brega • Brega-funk • Eletrônica • Global gueto • Gospel • Indie • MMP (Música de Mulher Preta) • MPB (Música Popular Brasileira) • MPB (Música Problematizadora Brasileira) • Pagode • Pagode LGBT+ • Pocnejo • Punk Rock • Queermejo • R&B • Reggae • Rock • Samba • Sapanejo • Soul • Travanejo 	<ul style="list-style-type: none"> • Bissexual • Bixa • Caipira • Gênero fluido • Gorda/o/e • Homem trans • Mulher preta • Mulher trans • Periférica • Pessoa não-binária • Preta • Sapatão • Trans • Transviada • Viado 	<ul style="list-style-type: none"> • Afeto e escassez de afeto • Afrocentrismo • Amor • Ancestralidade • Apropriação do perjúrio • Descoberta da transexualidade • Desconstrução do corpo • Direitos • Discriminação • Dissidência sexual e de gênero • Empoderamento • Esperança • Homofobia • Intolerância religiosa • Liberdade • Machismo • Ocupação de espaços • Ode à dissidência • Paixões e sentimentos universais • Performance de gênero • Polarização política • Preconceito • Questões étnico-raciais • Questões feministas e transfeministas • Religiosidades • Trans-travestilidade • Triunfo • União • Violência • Vivências 	<ul style="list-style-type: none"> • Arte-lacração • Hino • Trans-arte 	<ul style="list-style-type: none"> • Conquista de espaço • Construção de redes de apoio • Desafio de padrões • Desconstrução da língua • Eco na luta por direitos • Embates com o conservadorismo • Produção de conexões interseccionais • Representatividade e inspiração • Reformulação das aparições de dissidentes nas mídias • Visibilização de novos modos de existências
-------------	--	---	---	---	---

Fontes: Plataformas midiáticas de notícias e entretenimento. Elaboração autoral.

APÊNDICE III

Quadro geral de aparições

Nome	APARIÇÕES			Primeira aparição	Maior número de aparições
	Programas de TV	Festivais	Total		
Ana Gabriela	0	1	1	2019	2019
Bia Ferreira	0	1	1	2019	2019
Day	0	1	1	2019	2019
Ekena	0	1	1	2019	2019
Gabeu	0	1	1	2019	2019
Hiran	1	0	1	2018	2018
Não recomendados	1	0	1	2018	2018
Triz	0	1	1	2019	2019
Verónica decide morrer	1	0	1	2016	2016
Aíla	2	0	2	2016	2016
Davi Sabbag	0	2	2	2019	2019
Josyara	2	0	2	2019	2019
Jup do Bairro	2	0	2	2018	2018
Giovani Cidreira	2	1	3	2017	2017
Jão	1	2	3	2019	2020
Matheus Carrilho	0	3	3	2019	2019
Bemti	0	4	4	2018	2019
Luedji Luna	2	2	4	2018	2019
Majur	0	5	5	2020	2020
As Baías	4	2	6	2016	2016
Johnny Hooker	5	2	7	2016	2018
Glória Groove	4	4	8	2016	2018
Linn da Quebrada	5	4	9	2017	2018
Liniker	4	7	11	2016	2016
Pablo Vittar	8	7	15	2016	2018

Elaborado pelo autor com base em dados do Youtube, Globoplay e *lineups* de festivais.