

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Paul Parra Alves de Oliveira

***QUEER MADE IN BRAZIL: VISIBILIDADE (HIPER)MIDIÁTICA DA
DIVERSIDADE SEXUAL E DE GÊNERO EM VIDEOCLIPES***

Sorocaba/SP

2019

Paul Parra Alves de Oliveira

**QUEER MADE IN BRAZIL: VISIBILIDADE (HIPER)MIDIÁTICA DA DIVERSIDADE
SEXUAL E DE GÊNERO EM VIDEOCLIPES**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Wilton Garcia

Sorocaba/SP

2019

Ficha Catalográfica

Oliveira, Paul Parra Alves de

O49q Queer made in Brazil : visibilidade (hiper)mediática da diversidade sexual e de gênero em vídeoclipes / Paul Parra Alves de Oliveira. -- 2019.

139 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Wilton Garcia

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) -
Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2019.

**QUEER MADE IN BRAZIL: VISIBILIDADE (HIPER)MIDIÁTICA DA DIVERSIDADE
SEXUAL E DE GÊNERO EM VIDEOCLIPES**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovado em: 10/12/2018

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Wilton Garcia Sobrinho
Universidade de Sorocaba



Prof. Dr. Laan Mendes de Barros
Universidade Estadual de São Paulo



Prof. Dr. Paulo Celso da Silva
Univerisade de Sorocaba

Aos 3.527 LGBTQIA+ que tiveram suas vidas
ceifadas pela LGBTfobia no Brasil,
desde o início do século XXI até hoje.
Isso é para vocês, por vocês.
Por todes nós.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Inanna. Deusa suméria do amor, sexo e guerra, rainha dos céus e da Terra. Aquela que transforma homens em mulheres e mulheres e homens. Inanna, Deusa de minha devoção.

Ao professor Wilton Garcia, por acreditar no potencial da minha escrita, e por todas orientações, que possibilitaram meu crescimento enquanto sujeito, pesquisador e artista *queer*. Também à Universidade de Sorocaba, à CAPES, professores e colegas pela colaboração no desenvolvimento dessa pesquisa.

À arte-vida e aos artistas *queer* brasileiros, principalmente Linn Santos, Liniker Barros, Rico Dalasam, São Yantó e Johnny Hooker, cujos videoclipes são objeto de leitura nessa pesquisa. Também, às/aos autoras/es *queer*, que foram base para estudar esse fenômeno mutante, instável e transgressor.

Ao Dr. Cley Rocha de Farias, endocrinologista responsável pela administração do meu “elixir viril”, conhecido como testosterona sintética.

Ao Sérgio Frazatto, o melhor amigo que eu poderia ter. Obrigado por todo colo, por me aguentar falar sobre essa pesquisa por três anos, por incentivar a minha escrita e me resgatar das minhas armadilhas mentais. Eu te amo.

À Gruta das Deusas: Helena Agalenéa, Micheli Paula, Júlia Quinto e Gabriel Tolgyesi. Obrigado pela oportunidade de viver em família, em uma *house* onde encontrei afetos e parcerias genuinamente TRANSviadas. Eu amo vocês.

À Joana Angélica Dognani e Camilla Moreira, pelo apoio de sempre.

À lasmin Damiano, pela parceria cheia de afeto, amor e carinho. *Sankofa*.

Aos meus pais, Vilma Parra e Aparício Neto, pela dedicação e amor em minha criação. Hoje eu posso sonhar porque vocês possibilitaram isso.

Aos meus irmãos, Gabriel Parra e Felipe Parra, por mostrarem a fraternidade está nas pequenas coisas. Obrigado por apoiarem minhas decisões mais loucas e por mediar (muitas vezes) meus conflitos com nossos pais.

E à Mercedes Mostafá Montecino, minha querida avó, raiz da minha raiz. *Eu carrego seu coração comigo. Eu o carrego no meu coração.*

Como posso explicar o que está acontecendo comigo? O que posso fazer sobre meu desejo de transformação? O que posso fazer em todos os anos em que me defini como feminista? Que tipo de feminista sou hoje: uma feminista viciada em testosterona ou um corpo transgênero viciado em feminismo? Não tenho outra alternativa senão revisar meus clássicos, sujeitar essas teorias ao choque que me foi provocado pela prática de tomar testosterona. Aceitar o fato de que a mudança que está acontecendo em mim é a metamorfose de uma época (PRECIADO, 2016, p. 22).

RESUMO

Esta pesquisa insere-se no campo contemporâneo da Comunicação e cultura e aborda a arte-vida de artistas da música brasileira atual. O objeto de estudo configura-se como ferramenta de visibilidade (hiper)mediática dos discursos a respeito da diversidade na abordagem de questões sexuais, de gênero, étnico-raciais e sociais na produção audiovisual – o videoclipe. Elabora-se uma leitura crítica sobre as relações entre o sujeito contemporâneo, seus processos de (des)identificações com o padrão hegemônico e a produção de conteúdo audiovisual. Aspectos comunicacionais, do corpo/performance, mídias audiovisuais e desdobramentos da arte-vida em visibilidade (hiper)mediática da diversidade sexual e de gênero perfazem a problemática desta pesquisa. O objetivo deste trabalho concentra-se em investigar a produção dos videoclipes de Johnny Hooker e Liniker, Linn da Quebrada, Rico Dalasam e São Yantó, ao discutir como os videoclipes de artistas *queer* da música brasileira possibilitam a visibilidade (hiper)mediática de novas/outras práticas socioculturais, para além do *mainstream*. O percurso metodológico consiste em observar, descrever e discutir sujeitos, objetos e respectivos contextos acerca dos videoclipes e (re)considerar a noção de *queerness* presente nesses materiais audiovisuais, em uma pesquisa empírica qualitativa-exploratória. O embasamento teórico, flexível e dinâmico dos *estudos contemporâneos*, interseccionados com os *estudos queer*, delineiam a discussão proposta nesta dissertação. A discussão sobre o objeto de estudo transversaliza questões emergentes de propostas artísticas dissidentes no país. Nessa proposta, são trabalhados os conceitos *queer*, na produção de discurso contra hegemônico e nas relações do Ser/Estar do sujeito com a sociedade, cultura e diversidade. Os resultados apontam para a emergência de inquietações acerca do sujeito *queer* e sua produção intelectual, artística e ativista.

Palavras-chave: Videoclipe. Cultura hipermidiática. LGBTQIA+. Música Brasileira. Estudos Contemporâneos.

ABSTRACT

This research is part of the contemporary field of Communication and Culture, that addresses the art-life of contemporary Brazilian music artists. The object of study is the hypermidict visibility as a tool for discourses about diversity of sexual, gender, ethnic-racial and social approach in audiovisual production - the music video. A critical reading about the relations between the contemporary subject, its processes of (dis)identifications with the hegemonic pattern and the production of audiovisual content is elaborated. Communication, body, performance, audiovisual media, and art-life developments in hypermidict visibility of sexual and gender diversity are the problematic of this research. The objective is to investigate the music vídeo production of Johnny Hooker and Liniker, Linn da Quebrada, Rico Dalasam and São Yantó, when discussing how the music videos of Brazillian queer artists allow the hypermidict visibility of new/other socio-cultural practices, beyond the mainstream. The methodological course consists in observing, describing and discussing subjects, objects and their respective contexts about music video and (re)considering the notion of queerness present in these audiovisual materials, in a qualitative-exploratory empirical research. The theoretical, flexible and dynamic foundations of contemporary studies, intersected with queer studies, outline the discussion proposed in this dissertation. The discussion about the object of study transversalizes issues emerging from dissident artistic proposals in the country. In this proposal, queer concepts are developed, in the production of discourse against hegemonic and in the relationships of the subject with the society, culture and diversity. The results point to the emergence of concerns about the queer subject and his intellectual, artistic and activist production.

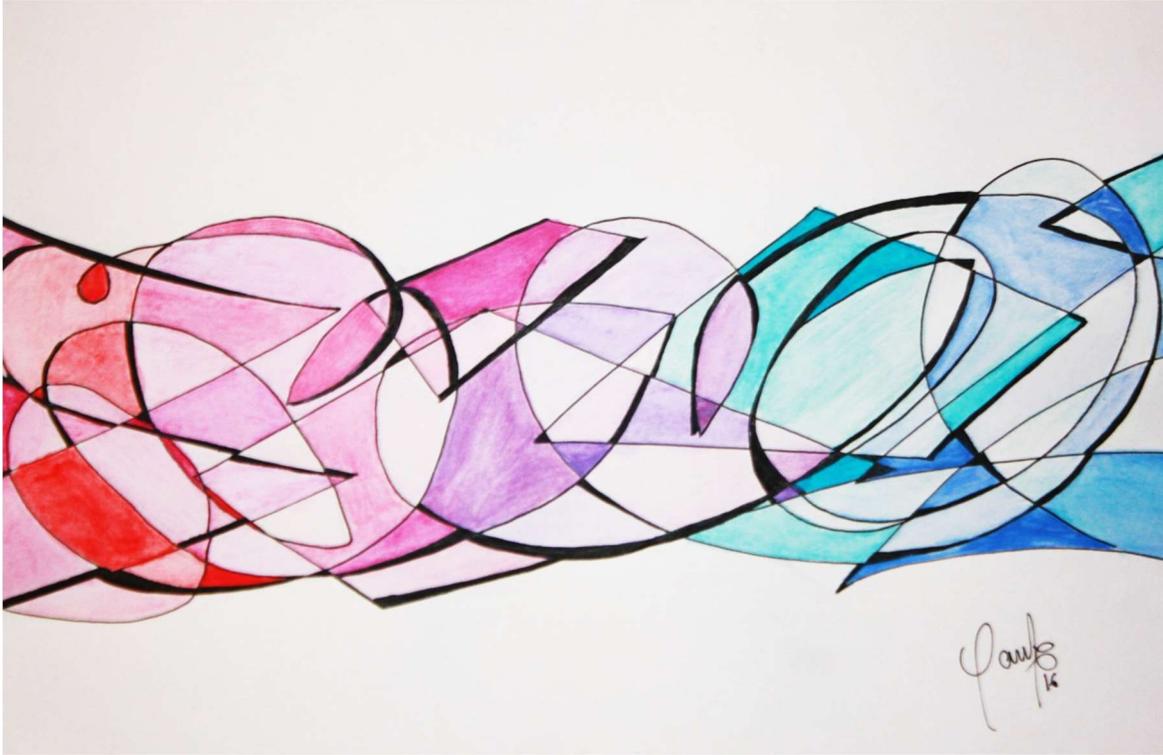
Keywords: Music video. Hypermiditic culture. LGBTQIA +. Brazilian music. Contemporary Studies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Triangulação dos elementos do critério performance no videoclipe..	55
Figura 2 – Linn acende a vela-falo com o maçarico.....	73
Figura 3 – Encontro entre cliente e prostituta.....	77
Figura 4 – Cena de uma mulher, retratada no bar, à noite.....	77
Figura 5 – Mulheres unidas em marcha.....	78
Figura 6 – Mãos das mulheres, que lavam seus corpos.....	80
Figura 7 – Figurino de Rico Dalasam na primeira parte do videoclipe.....	85
Figura 8 – Figurino de Mc Hammer.....	86
Figura 9 – Rico Dalasam e rapaz dançando.....	88
Figura 10 – Dançarinas/os em coreografia.....	88
Figura 11 – Mulher negra, em primeiro plano e mulher branca, em segundo plano.....	89
Figura 12 – Mallu Magalhães em primeiro plano e dançarinos negros ao fundo.....	90
Figura 13 – Detalhe na calça de Rico Dalasam.....	91
Figura 14 – Peito de Heitor Marconato.....	99
Figura 15 – Peito de Ariel Silva.....	99
Figura 16 – São Yantó e dançarinas/os em coreografia.....	101
Figura 17 – São Yantó em performance.....	102
Figura 18 – Johnny Hooker em performance.....	107
Figura 19 – Protagonistas interagem com demais personagens em libras.....	108
Figura 20 – Beijo entre os personagens de Jesuíta e Maurício.....	110
Figura 21 – Cena da agressão.....	112
Figura 22 – Beijo entre Johnny Hooker e Liniker.....	115
Figura 23 – O casal principal encara a câmera.....	116

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO	19
1.1 Motivação/Identificação.....	22
1.2 Justificativa	25
1.3 Problema.....	29
1.4 Objetivos.....	32
1.5 Percorso metodológico	32
1.6 Embasamento teórico.....	35
1.7 Estrutura do trabalho.....	38
CAPÍTULO 2 – CONTEXTO DA PESQUISA: SUJEITOS DISSIDENTES	39
2.1 Sobre (des)naturalização dos corpos	41
2.2 Sobre o videoclipe enquanto produto cultural.....	58
CAPÍTULO 3 – OBJETO DE ESTUDO: VIDEOCLIPES	67
3.1 Anotações Preliminares	68
3.2 <i>BlasFêmea</i>, de Linn da Quebrada.....	71
3.3 <i>Fogo em Mim</i>, de Rico Dalasam	81
3.4 <i>Alguém Segure Esse Homem</i>, de São Yantó.....	93
3.5 <i>Flutua</i>, de Johnny Hooker e participação especial de Liniker	104
3.6 Desdobramentos da arte-vida.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS – Arte-vida TRANSviada	121
REFERÊNCIAS	127



N/B (2016)

CAPÍTULO 1 INTRODUÇÃO

*Ser mulher
é muito fácil para quem já é,
mas pra quem nasce para ser João
é um sacrifício a transformação.*

*Insistir,
fazer surgir aquilo que não tem,
e o que tem, ter que fazer sumir ou enrustir.*

Je suis comme je suis!

João Roberto Kelly para *Les Girls* (1964),
o primeiro espetáculo de travestis do Brasil.

O cenário contemporâneo da música brasileira evidencia a emergência de artistas que discutem gênero e sexualidade em suas produções musicais. Cantoras/es, compositoras/es, *rappers*, funkeiras/os, dançarinas/os e *performers* utilizam corpo, maquiagens e figurinos para produzir projetos artísticos e experimentações (hiper)midiáticas que tensionam e (des)constróem conceitos sobre dissidência e diversidade na sociedade atual.

Esse movimento desenha uma relação diferente entre arte e vida, que questiona os limites do discurso hegemônico, ao expor suas fragilidades. As dissidências sociais são evidenciadas pela subjetividade das/dos próprias/os artistas, que marcam a alteridade pelos discursos contra hegemônicos sobre diversidade. O resultado são produções musicais que causam estesia, pela desestabilização das normas e conceitos fixados, ao propor novas formas de agenciamento/negociação com o padrão.

Com isso, músicas, performances, shows e videoclipes passam a veicular questões sobre gênero e sexualidade, de maneiras irreverentes e criativas. Essa nova forma de produzir, divulgar e consumir música encontra na internet, a partir de 1995, espaço para propagar os discursos de visibilidade e ações afirmativas, que provocam uma experimentação estético-tecnológica plural da arte-vida.

Entretanto, ao falar sobre a produção artística no Brasil, faz-se necessário destacar que, no cenário nacional das artes, as questões a respeito da diversidade sexual e gênero se fazem presente desde, pelo menos, a década de 1960. Dos grupos teatrais *Les Girls* e *Dzi Croquettes*, até a exposição midiática dos corpos e discursos dissidentes como as/os cantoras/es Ney Matogrosso, Cazuza, Cláudia Wonder e Cássia Eller. Portanto, música e performance não apenas abordam a diversidade como estratégia de inclusão social. A proposta vai além, ao marcar os lugares de dissidência como possibilidades de resistência, subversão e transgressão às normas.

De forma irreverente, a música popular brasileira carrega essa história de desobediência às regras impostas. Falar sobre o *queer made in Brazil* implica pensar o contexto histórico-social da música nacional, bem como os (re)desenhos desses movimentos artísticos e ativistas na sociedade contemporânea. Nascida no bojo de novas configurações sociais, a geração de artistas *queer* atual traz para a música, para a internet e, conseqüentemente, para a sociedade possibilidades inéditas.

Primeiramente, identifica-se a dimensão (inter)subjetiva da arte-vida, expressada de forma escancarada na música, ou seja, a/o artista marca seu lugar de fala, enquanto sujeito dissidente. Por conseguinte, essa produção artística/musical, atrelada às tecnologias emergentes, abrem caminhos e possibilidades de visibilidade (hiper)midiática, para questões ainda consideradas tabu na sociedade. O desafio de discutir uma cena atual, viva no presente, é enorme. Por esse motivo, faço recortes para tentar elaborar reflexões sobre produção musical, arte-vida e diversidade.

Aqui, escolho o videoclipe como material para observação, descrição e discussão das questões que permeiam o corpo, a performance e a subversão/transgressão desse movimento artístico. Abordo quatro obras audiovisuais como formas de representar esse fenômeno que intersecciona música, imagem, discurso e tecnologia: *BlasFêmea*, de Linn da quebrada, *Fogo em Mim*, de Rico Dalasam, *Alguém Segure Esse Homem*, de São Yantó e *Flutua*, de Johnny Hooker com participação de Liniker. O fácil acesso aos vídeos na internet possibilita a leitura das formas de se explorar as questões sobre a visibilidade (hiper)midiática das/dos artistas e das questões que relacionam diversidade e dissidência. Como complemento, trago minha produção artística, em desdobramento subjetivo e poético da pesquisa. As obras que acompanham as capas dos capítulos são as experimentações imagéticas dessa arte-vida em transição.

Portanto, o presente trabalho explora as formas de (des)construção das fronteiras do gênero e sexualidade, por meio da produção artística audiovisual. A proposta intersecciona visibilidade (hiper)midiática à potência da arte-vida, para propagar discursos sobre diversidade e as provocações que esse material causa na sociedade contemporânea. É um exercício de leitura, registro e compartilhamento de experiências sociopolíticas e culturais, dessas pessoas que existem e resistem, apesar das ondas conservadoras que insistem nas violências de apagamentos e censuras.

1.1 Motivação/Identificação

Antes de imergir na discussão, aponto para o caminho percorrido ao encontro do objeto de pesquisa (o videoclipe), bem como o percurso acadêmico ao abordar a temática do gênero e da sexualidade interseccionados ao campo contemporâneo da Comunicação e Cultura. Esse exercício percorre escolhas e decisões tomadas, conceitos teóricos selecionados e o desenvolvimento desta pesquisa de mestrado.

Para isso, vale a pena voltar ao ano de 2015, quando Liniker Barros lançou seu primeiro single, intitulado *Cru*. Na promoção desse material, a cantora e sua banda, os *Caramelows*, gravaram três audiovisuais, os quais viralizaram na internet em menos de uma semana (MOREIRA, 2018). E foi por meio da rede social *Facebook* o primeiro contato com a figura de Liniker. O videoclipe era *Caeu*¹. A imagem andrógina usava saia, brincos, anéis e pulseiras e, também, era dona de uma voz potente, tipicamente masculina. Em seu rosto, o batom e a barba criavam um paradoxo entre visualidades de gênero homem/mulher.

Liniker não era homem. Reinvidicava identidade não-binária², em um trânsito entre o masculino e o feminino: “Sou bicha preta, mas não sei se sou homem ou sou mulher”, afirmava a cantora. Observar sua performance instigou-me a verificar como artistas, em cena, relacionam obra e vida. Também, despertou interesse na associação entre videoclipe e imagem do corpo fora do padrão, ao produzir discursos e posicionamentos que representam suas sujeições e objeções. Propuz, então, a observar a criação de arte não-hegemônica, a qual evidencia os desvios e diferenças do corpo dissidente com a norma, ao resistir ao apagamento de sua imagem, história e subjetividade.

Entremeadas a esse interesse pela produção artística, questões pessoais também emergiram. A construção da identidade de gênero foi, de certa forma, algo livre em minha infância. Apesar disso, lembro de ser repreendido por não comportar de acordo o gênero que me foi designado socialmente, bem como ter vivenciado

¹ O videoclipe encontra-se disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=4WdTMSRd6a8>>. Acesso em 19/08/2018.

² Não-binário é um termo guarda-chuva que se aplica às identidades de gênero que não se categorizam dentro do dispositivo binário de gênero (LANZ, 2014), ou seja, gêneros que não se limitam/excluem aos padrões do ser homem/mulher.

colegas de escola afirmarem veemente que eu não podia brincar com elas, pois era um menino.

Sexualidade e gênero parecem ser questões nebulosas para a sociedade. Não sabia o que era essa “menina” que supostamente falhava em performar, mas também não entendia o porquê deveria ser enquadrado na categoria “menino”. Durante a adolescência, a sexualidade confusa me fazia sentir certa culpa no interesse por garotos afeminados. Lembro de me descrever como “um cara gay, preso no corpo de uma mulher”. Somente em 2011, já com vinte e três anos, conheci o termo transgênero. Entretanto, a falta de informação e, principalmente, o medo que senti por ser “anormal” me convenceram que era tarde demais para uma possível transição.

Quatro anos se passaram após adormecer a ideia de ser transgênero, mas conhecer os videoclipes de Liniker abriu a caixa de Pandora. Percebi que aquilo que havia escondido, de repente, tornou-se visível em um videoclipe viral na internet. E foi por esse motivo que decidi questionar mais sobre gêneros e como suas questões se desdobram na sociedade atual.

Em 2016, passei a frequentar as aulas do Prof. Dr. Wilton Garcia, no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba e ingressei como estudante regular do curso de mestrado um ano depois. Ao mesmo tempo que lia os livros, conheci o trabalho de outras/os artistas da cena: Linn da Quebrada, Johnny Hooker, Jaloo, São Yantó, As Bahias e a Cozinha Mineira, Mc Xuxu, Lia Clark, Aretuza Love, Mulher Pepita, Pablo Vittar, Rico Dalasam. A lista de artistas aumentava gradativa e concomitantemente. No verão de 2017, decidi “sair do armário”³: assumir e apresentar-me ao mundo pela primeira vez como Paul Parra.

Esta dissertação, portanto, desdobra questões identitárias e subjetivas, de modo que não consigo dissociar minha vivência da pesquisa. Cada parágrafo foi escrito com flutuações hormonais vindas da testosterona sintética que, na maioria das vezes, forneceu o ânimo para continuar em frente, mesmo sabendo que o final deste trabalho não será o final de meus estudos. Pelo contrário, escolhi investigar sobre essas/es artistas, a partir de seus videoclipes na internet, como meio para transitar

³ A expressão “sair do armário” (*come out of the closet*) é utilizada para designar o “processo social pelo qual um indivíduo torna-se, ou melhor, ASSUME-SE não hétero (gay, lésbica, bi, trans, etc.). Tem por natureza uma qualidade de questionamento e desafio político-social (SANTOS, 2014, p. 145 – grifo do autor).

por questões do gênero e sexualidade ao fazer-saber (e vice-versa) a produção de conhecimento, subjetividade e informação.

Faz-se ressaltar que as questões sociais e políticas abordadas nesta dissertação afetam a população LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, Transgêneros e demais identidades), no Brasil, de forma direta e abrangente. Em tempos de polarizações políticas, atravessadas por crise de representatividade do Estado-nação, pensamentos conservadores voltam a propagar discursos discriminatórios e equivocados sobre a produção artístico-cultural dissidente, de forma (hiper)midiática.

Isso demonstra novas tentativas de dominação e controle dos sujeitos *queer*, ao invalidar as manifestações artísticas e posicionamentos políticos que desobedecem às normas. Observar, descrever e discutir o exercício de subverter/transgredir ferramentas criadas no sistema hegemônico, a fim de abrir espaço de resistência, motivam-me a escrever sobre minha subjetividade. A arte-vida questiona, tensiona e subverte/transgride os lugares e espaços de representação dos sujeitos dissidentes, bem como serve como modelo para o desenvolvimento de pensamentos não limitados às normas hegemônicas.

Consequentemente, esse movimento afeta não somente minha escrita acadêmica, mas também minha vivência pessoal, o que exige um posicionamento enquanto pesquisador *queer*. Por esse motivo, o texto desta dissertação de mestrado está elaborado na primeira pessoa do singular, a fim de localizar minha resistência enquanto sujeito dissidente, que produz conhecimento, subjetividade e informação em uma instituição acadêmica.

Do mesmo modo, utilizo como recurso discursivo o artigo “a/o” como substantivo, a fim de localizar as fixações do masculino para sujeitos e desconstruir gramaticalmente a posição de sujeito universal dado ao homem (sendo esse cisgênero, branco, heterossexual e de classe média-alta). A problematização da linguagem escrita marca, portanto, minha proposta de refletir e dissertar sobre formas de dominação sociocultural, e propostas de subversão/transgressão dessas normas.

1.2 Justificativa

Atualmente, a sociedade brasileira vivencia a emergência de questões políticas, sociais e identitárias, evidenciadas pela a dinâmica e massificação do uso das tecnologias emergentes. A internet torna-se principal espaço de visibilidade para discussão e opiniões, por meio das redes sociais e possibilidade da interação da/o usuária/o com notícias e informações.

Nesse movimento, explicitam-se tensões entre discussões a respeito das identidades dissidentes. O gênero e a sexualidade são debatidos nos espaços públicos e privados, nos quais há divergências significativas de opiniões. Observa-se a propagação de discursos conservadores e religiosos sobre os sujeitos dissidentes, principalmente a população LGBTQIA+. Essas abordagens colocam-os como tumultuadores de uma suposta ordem e, por terem comportamentos considerados promíscuos, profanos, sujos, devem sofrer perseguição

O debate se faz necessário, uma vez que a intolerância contra a diversidade sexual e de gênero correlaciona dados significativos de violência contra a comunidade LGBTQIA+ que, no Brasil, aponta para números alarmantes. De janeiro a outubro de 2018, ocorreram 349 mortes de LGBTQIA+ em crimes de ódio. A estimativa é que aconteça um assassinato a cada 21 horas no país. Tais dados levam o Brasil a posição de maior incidência de crimes por motivação LGBTfóbica do mundo (GRUPO GAY DA BAHIA, 2018). Se fizermos o recorte da população transgênera e transexual, agrava-se ainda mais esses dados: o país é responsável por registrar 46% dos crimes contra pessoas transgêneras no mundo (AGÊNCIA BRASIL, 2018).

Com o cenário atual de opressão e violência, as discussões sobre as pautas LGBTQIA+ encontram na produção artística (hiper)mediática um espaço de reverberação da resistência e transgressão às normas. Artistas independentes, a partir da intersecção entre arte e ativismo, retomam questões sobre gênero e sexualidade, ao se aproveitar das discussões e debates nas plataformas digitais da internet para criar movimentos estéticos/poéticos que problematizam os discursos hegemônicos.

Entrementes, o cenário pop da música brasileira contempla emergência de artistas gays, *drag queens*, transgêneros e transexuais. Esse fenômeno indica que as

identidades dissidentes, ao se apoiarem na liberdade dos corpos e performances artísticas, ganham espaço (hiper)midiático e são formas de resistência ao padrão hegemônico. Dessa forma, o videoclipe passa a ser uma ferramenta utilizada para além da divulgação da/do artista, da música, ou meio de promover o consumo de entretenimento. Esse audiovisual ocupa também espaço relevante para se produzir e propagar informação, além do *mainstream*.

Tendo isso em vista, questões sociais, políticas e subjetivas da diversidade sexual e de gênero adquirem espaço (hiper)midiático para visibilidade à representação dos sujeitos dissidentes, seus corpos e vivências. Portanto, ao propor este estudo no campo contemporâneo da Comunicação e Cultura, procuro observar os aspectos comunicacionais do audiovisual, entremeados à produção artística dissidente. Dessa forma, investigar conteúdo comunicacional possibilita relacionar música, imagem, corpo, performance e exposição (hiper)midiática.

A partir dessas premissas, inicio uma revisão literária para adquirir embasamento teórico das/dos autoras/es que discutiram sobre gênero e sexualidade na produção artística/audiovisual. Para isso, teses, dissertações e periódicos que exploram as questões relacionadas ao contexto *queer* em audiovisuais, em especial no Brasil, são o foco do levantamento. Como ponto de partida, conduzo pesquisa na plataforma Sucupira⁴, para seleção das revistas classificadas no *WebQualis* como A1, A2 e B1, enquadradas na área de avaliação em Comunicação e Informação.

Também houve uma busca em revistas nacionais e internacionais de estudos de gênero e sexualidade, bem como em anais de congressos internacionais na área de estudos de gênero, para verificar a produção acerca do *queer* e das identidades e sexualidades não normativas. As palavras-chave utilizadas na pesquisa são *trans*⁵, *queer*, LGBT e identidade de gênero. No total, 50 revistas foram levantadas e 145 artigos foram encontrados (Tabela 1).

⁴ Disponível em: <<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/VeiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>>. Acesso em 19/08/2018.

⁵ A opção por utilizar o prefixo “*trans*” como palavra foi um recurso para conseguir englobar o máximo de trabalhos produzidos sobre transgeneridade e transexualidade. Após a busca, conduziu-se uma verificação de cada trabalho, para certificar que os mesmos tratavam da temática do interesse da pesquisa. Foram desconsiderados na contagem todos os trabalhos que envolviam a palavra *trans* (*transmídia*, *transformação*, entre outras), mas não se relacionavam com o foco na identidade de gênero.

Tabela 1 – Levantamento de artigos em revistas na área de comunicação e estudos de gênero.

Revista	Palavras-chave			
	Trans	Queer	LGBT	Identidade de Gênero
Anais do Fazendo Gênero	35 (6)	30 (8)	21	10
ArtDocumentation	2	16	3	6
Bagoas	9 (6)	23	21	5 (1)
Calidoscópio	0	2	0	0
Chasqui	1	0	0	0
Compós	2	2 (1)	0	0
Comunicação & Sociedade	0	0	1	0
Comunicação Midiática	1	0	1	0
Comunicação, mídia e consumo	0	1	2	0
Contemporânea	2 (1)	5 (1)	1	1
Cuadernos de música, artes visuales y artes escenicas	0	0	2 (1)	0
Famecos	1 (1)	1 (1)	2 (1)	1
Feminist Media Studies	64 (7)	228 (15)	39 (11)	102 (9)
Fronteiras	0	2	0	0
Informação & Sociedade	1	0	0	0
Latin American Research Review	0	1	0	0
Lumina	0	1 (1)	0	0
Matrizes	4	8	3	5
Media, culture and Society	16 (1)	59 (2)	13 (1)	18 (1)
Opinião Pública	0	0	2	0
Pagu	1	24 (1)	10	6
Periódicus	28	60 (8)	15	3
Popular Communication	14 (3)	43 (10)	9 (5)	8 (4)
Revista de Estudos Feministas	13	44 (5)	8	2
Revista Intercom	0	0	0	0
Social Identities	14	68	10	24
Socine	4 (4)	11 (11)	1 (1)	0
Studies in documentaryfilm	6 (4)	16 (10)	1 (1)	4 (1)
Television & New Media	29 (3)	77 (10)	12 (6)	16 (8)
Tríade	3 (1)	2	1	2

Nota: Os números que aparecem entre parêntesis são os trabalhos que abordam o contexto *queer* na produção audiovisual.

Os estudos do audiovisual, no contexto *queer*, encontram maior abrangência nas revistas da área de estudos de gênero. O objeto de estudo dos trabalhos que envolvem audiovisual e o *queer* direcionam-se para o cinema, televisão, animação, documentários, séries e *reality shows*. Entretanto, ao realizar a pesquisa, foram encontrados apenas dois trabalhos que estudam o *queer* em videocliques.

O primeiro trabalho, intitulado “*Sou feliz, sou drag, sou bonita, bebê*”: negociações entre o corpo e a música pop, de Thiago Viana (2017) propõe um

panorama geral do estudo sobre a relação entre corpo e música pop nacional contemporânea, ao discutir sobre as representações do corpo lido como ideal pela mídia. A *corpora* da referida pesquisa consiste de três videoclipes de Pablo Vittar. O artigo, entretanto, distancia-se da pesquisa em questão pois, apesar de discutir a cultura do corpo na sociedade contemporânea, não desdobra relações entre corpo, dissidência e exposição (hiper)midiática.

O segundo trabalho, de Clotilde Peres e Thiago Ferreira Filho (2017), utiliza o videoclipe *BlasFêmea*, de Linn da Quebrada, para discutir sobre as novas perspectivas de visibilidade midiática e afirmação política da população travesti na contemporaneidade. Entretanto, as/os autora/es utilizam de análise semiológica, como modo de leitura do videoclipe, que enxerga a obra enquanto signo dotado de potencialidades de sentido. Ou seja, trata-se de um viés diferente e distante da abordagem desta pesquisa.

A partir dessa revisão bibliográfica, percebo que são recentes os estudos sobre videoclipe que interseccionam as questões de gênero e sexualidade. Portanto, a produção audiovisual *queer* parece ser pouco explorada no campo contemporâneo da Comunicação e Cultura, pelas pesquisas brasileiras.

Essa informação adquire relevância ao se consultar o Banco de Teses e Dissertações da Capes (CAPES, 2018)⁶. Dos 80 trabalhos encontrados que envolvem a produção audiovisual e as questões identitárias de sexualidade e gênero, apenas a dissertação de mestrado intitulada “As (des)construções do macho nordestino em videoclipes: um estudo sobre as performances de Daniel Peixoto e Johnny Hooker”, de João André da Silva Alcantara (2016), discorre, pela área da comunicação, algumas características a respeito da *queerness* presente na performance de dois artistas da música brasileira contemporânea: Daniel Peixoto e Johnny Hooker.

Entretanto, o autor não utiliza o conceito *queer* para descrever tais performances, uma vez que a pesquisa observa as (des)construções da masculinidade, em uma proposta de alargamento das fronteiras entre gêneros

⁶ Os filtros de busca aplicados para alcançar esse resultado baseiam-se nas seguintes áreas de concentração: Comunicação, Comunicação Audiovisual, Comunicação e Cultura, Comunicação e Culturas Contemporâneas, Comunicação e Culturas Midiáticas, Comunicação e Informação, Comunicação e Sociedade, Comunicação Midiática, Comunicação, Discursos Midiáticos e Práticas Sociais, Interações Midiáticas, Mídia, Cultura e Cidadania, Mídia e Representação Social e Práticas e Culturas da Comunicação.

homem/mulher. O trabalho do autor, portanto, investiga as masculinidades desestabilizadas e (re)configuradas a partir do momento que se usam elementos de determinada feminilidade. Em outras palavras, não são tensionadas questões a respeito das identidades sexuais e de gênero dissidentes, que fogem à norma binária.

Por esse motivo, disserto sobre a produção de imagem, música e discursos não-hegemônicos por sujeitos dissidentes, bem como seus desdobramentos comunicacionais, artísticos e (hiper)midiáticos. Ao propor o exercício de leitura a partir do campo contemporâneo da Comunicação e da Cultura, esta pesquisa desenvolve um estudo que transversaliza questões comunicacionais e socioculturais a respeito da diversidade sexual e de gênero, por meio da produção (hiper)midiática e artística da música brasileira contemporânea.

Nesse contexto, quatro videoclipes de cinco artistas brasileiros foram selecionados para compor a *corpora* da pesquisa.

- a) *Alguém segure esse homem*, de São Yantó (2016);
- b) *BlasFêmea*, de Mc Linn da Quebrada (2017);
- c) *Flutua*, de Johnny Hooker com participação de Liniker (2017)
- d) *Fogo em mim*, de Rico Dalasam (2017);

1.3 Problema

A problemática desta pesquisa abrange aspectos comunicacionais, culturais, sociopolíticos e identitários. Com isso, os processos de interação do corpo/performance com mídias audiovisuais destacam-se, na expansão da visibilidade midiática da arte-vida.

Segundo Kellner (2001), a cultura de mídia relaciona os meios de comunicação e as mídias ao cotidiano, o que modela o comportamento social e auxilia na constituição de identidades. O audiovisual, portanto, é um meio de se trabalhar sentimentos, emoções e ideias e, ao mesmo tempo, uma cultura de consumo, na qual se configura como produto de publicidade e entretenimento.

Os videoclipes, especificamente, são materiais audiovisuais produzidos a partir de investimentos da indústria fonográfica. O interesse parte não apenas para a divulgação de uma música, mas também para fomentar o mercado de publicidade –

desde o *merchandising* durante as cenas, até os anúncios que atravessam a reprodução do videoclipe no *YouTube*⁷. Por meio do consumo, há limitação e segregação: o poder está concentrado nos sujeitos com maior acesso ao capital. Os dispositivos tecnológicos funcionam como aparato de reprodução dessa lógica do consumo, em que o poder de compra alia-se a exposição (hiper)midiática da vida.

O termo (hiper)midiático, com o prefixo hiper entre parêntesis, é utilizado na presente pesquisa para identificar possibilidades do material audiovisual de (re)configurar possibilidades múltiplas de leitura, bem como (re)construções textuais, imagéticas e sonoras, pela simultaneidade e interatividade entre os elementos que o compõe (MACHADO, 1997).

[...] a hipermídia seria algo assim como um texto verbo-audiovisual escrito no eixo do paradigma, ou seja, um texto que já traz dentro de si várias outras possibilidades de leitura e diante do qual se pode escolher dentre várias alternativas de atualização. Na verdade, não se trata mais de um texto, mas de uma imensa superposição de textos, que se pode ler na direção do paradigma, como alternativas virtuais da mesma escritura, ou na direção do sintagma, como textos que correm paralelamente ou que se tangenciam em determinados pontos, permitindo optar entre prosseguir na mesma linha ou enveredar por um caminho novo (MACHADO, 1997, p. 146).

Do ponto de vista da comunicação, percebo a constituição dos videoclipes, enquanto hipermídias audiovisuais da cultura atual, capitalista tecnológica, pelas formas múltiplas de produção e interatividade, bem como a velocidade de acesso e consumo serem potencializados pela dinâmica da internet. Esse material adquire potência quando a/o artista utiliza-se dessas características contemporâneas do videoclipe para produzir obras singulares que permeiam arte e vivência dissidente e, ao mesmo tempo, permitem o diálogo com as/os usuárias/os-interadoras/os sobre essas questões. Sendo assim, exploram-se as obras audiovisuais de forma descentrada, para além da produção hegemônica, ao abrir-se à experiência plena do pensamento e da imaginação, como um processo vivo que (re)adapta-se em função do contexto em que se encontram.

A produção audiovisual de videoclipes, no Brasil, está intrincada com a produção de discurso contra hegemônico (ver capítulo 2). Isso se estabelece desde a origem do

⁷ O *YouTube* é uma plataforma online de compartilhamento de vídeos pela internet. Foi pioneiro na popularização ao acesso a materiais audiovisuais na internet, o que possibilita produção, divulgação e consumo de mídias interativas no ambiente on-line (BURGES; GREEN, 2009).

videoclipe, na década de 1970, quando artistas utilizavam da música e performance como formas de contestar e afrontar o sistema ditatorial que se encontrava o país.

Esse movimento de disputa do poder pela produção cultural popular é um fenômeno observado em outros países da América do Sul, os quais tiveram processos de ditaduras civil-militares semelhantes a adotada no Brasil. Os processos de resistência da cultura popular/folclórica no Chile, durante os anos da ditadura militar, foram descritos por Fritz (2009) como arte-vida do povo. Essa nomenclatura relaciona a arte para além da ideia de nação mas, também, a maneira de pensar do povo e da cultura popular.

Tal discussão complexa tomou maiores proporções quando se configurou como resistência. Interpretações nacionalistas sobre a cultura popular/folclórica foram impostas como políticas culturais a favor do governo militar. Enquanto isso, a cultura popular dissidente continuou a se desenvolver na fronteira (MARTIN-BARBERO, 1997), como forma de resistir a essa imposição, por meio da arte-vida.

Dessa forma, esta pesquisa utiliza o conceito de arte-vida para designar a produção artística cultural-musical, realizada por sujeitos que se posicionam enquanto dissidentes do sistema hegemônico. A dissidência é marcada pelas identidades de gênero e/ou sexuais não conformadas ao padrão cisgênero⁸ e heterossexual, as quais serão abordadas como vivências *queer*.

Ao considerar o contexto apresentado, do ponto de vista da cultura, aproximo a pesquisa do conceito de arte-vida, a fim de descrever esses processos artísticos que se desenvolvem para além da ordem do sistema hegemônico. A pesquisa, portanto, busca os entre-lugares (BHABHA, 2013), fissuras e interstícios que potencializam os corpos e sujeitos dissidentes como produtores de cultura popular dissidente, a partir dos próprios processos subjetivos. Com isso, a produção de cultura contra hegemônica alia-se ao potencial de ativismo político que, na atualidade,

⁸ Cisgênero (do grego cis = em conformidade com; conforme + gênero) diz respeito a pessoa que se encontra bem ajustada ao rótulo de identidade de gênero (mulher ou homem) que recebeu ao nascer em função do seu órgão genital. Indivíduos cisgêneros estão de acordo, e normalmente se sentem confortáveis, com os códigos de conduta e papéis sociais atribuídos ao gênero a que pertencem, ao contrário de indivíduos transgêneros que, de muitas e variadas formas, se sentem desajustados em relação aos rótulos de gênero que originalmente receberam ao nascer (LANZ, 2014).

adquire valor de resistência, subversão e transgressão, frente à sociedade brasileira e a onda conservadora na qual o país se encontra atualmente.

Diante da exposição, surge a questão: O videoclipe – enquanto ferramenta (hiper)mediática da sociedade contemporânea – pode ser utilizado como instrumento de subversão/transgressão, ao se associar à imagem do corpo/sujeito dissidente, nos desdobramentos de questões sobre a diversidade sexual e de gênero no audiovisual?

1.4 Objetivos

Objetivo Geral:

- Pesquisar videoclipes de artistas *queer* da música brasileira, ao configurar-se em material comunicacional/cultural, por meio da visibilidade (hiper)mediática de novas/outras práticas socioculturais recentes, para além do *mainstream*.

Objetivos específicos:

- Observar e descrever potencialidades, características e contextos em que a *queerness* perpassa a performance audiovisual, para identificar noções de identidade e representação dos sujeitos dissidentes contemporâneos.
- Discutir a dinâmica paradoxal do corpo *queer*, na *corpora* desta pesquisa (os videoclipes), na expectativa de relacionar o corpo, em performance, com discursos de subversão/transgressão ao sistema hegemônico contemporâneo.

1.5 Percurso Metodológico

A partir da problemática descrita e dos objetivos expostos neste trabalho, o procedimento metodológico consiste em dois exercícios. Primeiro, faço uma leitura bibliográfica teórico-conceitual de temas e tópicos, relevantes para a compreensão do *queer* no contexto (hiper)mediático do audiovisual brasileiro contemporâneo. Em seguida, conduzo uma pesquisa empírica qualitativa-exploratória, que consiste em

observar, descrever e discutir a *queerness* na performance e estética audiovisual de quatro videoclipes selecionados, os quais estão relacionados na justificativa.

A seleção dos videoclipes foi realizada pela amostragem não-probabilística, pois a pesquisa se caracteriza como exploratória-qualitativa. Essa técnica consiste em uma escolha de caráter intencional, a qual se preocupa com a representatividade social evidenciada no recorte e não se legitima por meio da estatística (LOPES, 2012). A seleção baseia-se, primeiramente, na arte-vida (FRITZ, 2009) das/dos artistas, na intenção de relacionar performance artística e a *queerness*, por meio do corpo, figurino, performance, discurso e/ou *storytelling* no videoclipe. Outro fator de seleção é a possibilidade de relacionar sexualidade/gênero a demais perspectivas de diversidade, como etnia-raça, classe social, deficiência física, entre outras. Além disso, a escolha leva em consideração a visibilidade (hiper)midiática das/dos artistas na cena da música brasileira atualmente.

A partir da leitura dos videoclipes, investigo as práticas comunicacionais que emergem das interações entre música, imagem e corpo, na produção de discurso e visibilidade (hiper)midiática. Com isso, o procedimento da observação, descrição e discussão utiliza-se de critérios que, de forma crítica, relacionam os aspectos técnicos do audiovisual com as questões sociopolíticas que atravessam a produção audiovisual: corpo, performance e subversão/transgressão.

A observação dos videoclipes consiste em assistir aos audiovisuais, por várias vezes, até atingir determinada exaustão, embora acredito não chegar ao esgotamento. Nessa dinâmica, realizo três movimentos distintos. No primeiro, observo os corpos que são representados em cena: como esse corpo é apresentado, o que é (re)velado pelo o enquadramento da câmera, quais características são exploradas e como o figurino, maquiagem e acessórios ressaltam suas peculiaridades. No segundo, observo a performance das/dos artistas e a interação da performance com o cenário, luzes, filmagem e edição. E, no último movimento, retorno ao videoclipe para verificar os traços e nuances *queer*, ou seja, como esse material audiovisual subverte questões sexuais, de gênero e aborda outras dissidências que causam estranhamento, desconforto ou desvio do que se espera em um videoclipe.

Na descrição, por sua vez, utilizo os momentos observados para tecer diálogo entre o videoclipe e a *queerness*. Procuo utilizar dos critérios de observação (corpo,

performance e subversão/transgressão) para marcar os momentos do audiovisual em que se desdobram as características de interesse da pesquisa. A descrição aprofunda os apontamentos observados, ao explorar as intenções artísticas e ativistas do material e explicitar a *queerness*, na subversão do videoclipe para além das questões mercadológicas, midiáticas e de entretenimento. Ao descrever, portanto, discorro sobre sociedade, cultura e política nos desdobramentos audiovisuais.

Essas duas primeiras etapas do percurso metodológico auxiliam na leitura sobre cada um dos videoclipes e como relacionar o material artístico à sociedade contemporânea. A discussão, por sua vez, busca elaborar uma crítica sobre os elementos *queer* apresentados nos audiovisuais, e como se configura resistência na produção de arte e entretenimento, além dos padrões hegemônicos. Os apontamentos de autoras/es do campo contemporâneo da Comunicação e Cultura, bem como dos estudos *queer*, mostram que o videoclipe, enquanto ferramenta, confere visibilidade (hiper)midiática de vivências *queer*, localizadas fora do normativo.

Dessa forma, a discussão relaciona o material artístico às subjetividades das produções audiovisuais e às questões sociais, culturais e políticas. Com esse percurso, verifico diálogo com as/os autoras/es dos *estudos contemporâneos* e estudos *queer*, cujos desdobramentos da arte-vida em movimentos ativistas afrontam o sistema hegemônico e permitem a criação de novos/outros espaços de (des)identificação e visibilidade, além do *mainstream*.

As imagens que aparecem nas capas de cada capítulo são de minha autoria e fazem parte da metodologia, por representarem os desdobramentos a partir da escrita acadêmica. As obras abordam as questões subjetivas do corpo em transição de gênero, ao elaborar uma experimentação poética pela produção de presença (GUMBRECHT, 2010), ou seja, do sentir as imagens, impregnadas da sensibilidade, que causam efeito provocativo, ao revelar a produção de subjetividade do pesquisador. As obras selecionadas datam de 2016 e 2017 e foram produzidas em papel canson (A3 e A4), com canetas hidrocor, esferográfica e lápis aquarelável.

1.6 Embasamento teórico

Este trabalho traz uma reflexão, de forma crítica, a respeito dos traços identitários e performativos na contemporaneidade e como, por meio da (hiper)mídia audiovisual, os discursos sobre vivências dissidentes ganham visibilidade. Para isso, as perspectivas teóricas apresentadas nesta pesquisa são delineadas pelos *estudos contemporâneos* (BHABHA, 2013; GARCIA, 2007, 2013, 2015; GUMBRECHT, 2010, 2015; HALL, 2002, 2016) e os estudos *queer* (BUTLER, 1993, 2004, 2016; LOURO, 2004; MUÑOZ, 1999; PRECIADO, 2011, 2014, 2017; SANTOS, 2014; SALIH, 2015).

Mediante o percurso metodológico destacado, os *estudos contemporâneos* auxiliam como suporte para verificar as relações entre as tecnologias emergentes e o sujeito em sua atualização. Por sua vez, os estudos *queer* fornecem embasamento para investigar sobre sujeito e práticas dissidentes/desviantes, de forma crítica.

Os *estudos contemporâneos* conduzem a pesquisa de maneira dinâmica, ao interseccionar diferentes áreas de conhecimento (arte, moda, design, publicidade, comunicação, sociologia), no desdobramento de perspectivas multidisciplinares, que atualizam conceitos de forma adaptativa. Nessa reiteração, sujeitos, objetos e suas representações são (re)inscritas no contemporâneo, em uma atualização. Segundo Garcia (2015):

Ao tentar atualizar, um discurso aproxima-se do contexto reformulado como nova imagem, nova aparência, nova possibilidade, novo caminho. Destaque: atualizar requer aproveitar/otimizar recursos e diretrizes, já instalados (ou a serem), para se obter remodelações que intensificam a vivacidade de cada ação atualizadora, como somatório constante de (re)formulações e novidades (GARCIA, 2015, p. 16).

Dessa forma, esses estudos têm como característica o exercício de suturar conceitos fragmentados, na intenção de se pontuar princípios (PARRA, 2016). Com isso, abrem-se novas/outras possibilidades de se pensar, de forma crítica-conceitual, os fenômenos que ocorrem entre a (hiper)mídia e sociedade a partir de uma (re)leitura crítica, multidisciplinar e complexa.

Por sua vez, os estudos aqui nomeados *queer* relacionam aspectos da sociologia, filosofia, psicanálise, entre outras ciências, ao discutir sobre os sujeitos dissidentes. Esses que são, assim, descritos por produzirem conhecimento, informação e subjetividades por meio de sujeições e (des)identificações com o sistema hegemônico (SANTOS, 2014).

Numa cultura em que a razão é, por definição, masculina, branca, classe média alta e heterossexual, a teoria *queer* representa um campo alternativo de inteligibilidade, isto é, celebra o irracional e subverte os valores tradicionais do “pai” (SANTOS, 2014, p. 175).

Segundo autor da citação acima, a criação de um campo de estudo denominado *queer* foge dos domínios da cultura hegemônica. Por esse motivo, não abordo tais estudos enquanto teoria fechada pois, ao se pensar em formação teórica, há a elaboração de regras e leis que fixam o campo de estudo em fundamentos e definições.

Os estudos *queer*, por sua vez, seguem caminho oposto, ao propor a produção de conhecimento dissidente da norma hegemônica, para perspectivas já consideradas estáveis e imutáveis na sociedade e na cultura. Essa condição possibilita olhar para a norma de maneira diferenciada, ao (des)construir pensamentos e discursos próprios. O deslocamento da produção do conhecimento para um campo de estudos fora da teoria possibilita uma linguagem outra, que não se cristaliza em uma definição teórica e possibilita novas/outras alternativas de visão de mundo.

No capítulo 2, o contexto sociocultural discute o pensamento das/dos autoras/es com maior profundidade, a fim de apresentar a perspectiva pela qual desenvolvo as questões sobre diversidade sexual e de gênero no campo teórico da Comunicação e Cultura. O Quadro 1 apresenta o conjunto de autoras/es selecionados e seus principais conceitos e pensamentos utilizados na presente pesquisa. A imagem exprime os pensamentos que deram base e contribuíram para o desdobramento das questões discutidas neste estudo.

Nesse quadro, evidencia-se que os autores relacionados anteriormente aos estudos contemporâneos colaboram para a elaboração de diálogos entre o sujeito e sociedade, ao descrever e discutir os fenômenos atuais da sociedade. Dentre eles, os conceitos que permeiam a presente pesquisa e serão aprofundados ao longo do texto são a produção de presença (GUMBRECHT, 2010), e identidades fragmentadas (HALL, 2010). Também, esses estudos fazem conexões entre sociedade e tecnologias emergentes, o qual recebe destaque ao se pensar a forma de reprodução dos vídeos atualmente. Por esse motivo, utiliza-se o termo usuário-interator (GARCIA, 2013) nos próximos capítulos para denominar as relações que perpassam sujeito e tecnologias emergentes.

Quadro 1 – Relação das/dos principais autoras/es e conceitos para embasamento teórico.

Nº	Autor	Ano	Principais Temas
1	Guacira Louro	2004	Corpo <i>queer</i> , sexualidade e gênero
2	Hans Gumbrecht	2010; 2015	Produção de Presença; efeito
3	José Muñoz	1999	Desidentificação
4	Judith Butler	1993, 2004, 2016	Performatividade de Gênero, corpo abjeto
5	Michel Foucault	2001, 2014, 2015	Dispositivo de sexualidade; discurso e técnicas polimorfos de poder, norma, biopoder
6	Paul B. Preciado	2011, 2014, 2017	Contrassexualidade, pós-feminismo, multidões <i>queer</i> , <i>farmacopornografia</i>
7	Rick J. Santos	2014	Representação do corpo <i>queer</i> ; ARTEvismo; Poética <i>queer</i>
8	Sarah Salih	2015	Performance e performatividade, teoria <i>queer</i> , interpelação
9	Stuart Hall	2002; 2016	Identidades fragmentadas, cultura, representação
10	Wilton Garcia	2007; 2013; 2015	Estudos Contemporâneos; Usuário Interator; Homoerotismo

Por sua vez, os estudos *queer* fornecem o embasamento para o levantamento das questões que envolvem os sujeitos dissidentes e o agenciamento/negociação de suas identidades dissidentes, sexuais e de gênero, com as normas e padrões impostos hegemonicamente. Com isso, as discussões relativas ao *queer* abordadas ao longo da pesquisa tangem o corpo *queer* (LOURO, 2004) e sua performatividade de gênero (BUTLER, 2016), bem como as o agenciamento/negociação dessas vivências na sociedade farmacoponográfica (PRECIADO, 2017). As/os autoreas/es também embasam as discussões sobre questões artísticas que envolvem o sujeito, na construção de poéticas *queer* e desdobramentos artevistas (MUNÓZ, 1999; PRECIADO, 2011, 2014; SANTOS, 2014).

Também, para discutir a respeito das questões que envolvem o agenciamento-negociação das vivências dissidentes na sociedade contemporânea, utilizo o pensamento de Foucault (2001,2004,2015) para desdobrar as questões que envolvem norma e poder, na construção de dispositivos reguladores do gênero e sexualidade, de forma hegemônica.

1.7 Estrutura do trabalho

Esta dissertação organiza-se em quatro capítulos. Isso auxilia na apresentação de conceitos, posicionamentos e estratégias desdobradas nesta pesquisa.

O primeiro capítulo apresenta a “Introdução”, a qual oferece uma breve contextualização da temática proposta. Também se abordam conceitos sobre motivação/identificação, justificativa, problema, objetivos, percurso metodológico, embasamento teórico e organização do trabalho.

O segundo capítulo, denominado “Contexto da pesquisa”, expõe ideias acerca da sociedade contemporânea, o *queer*, e destaca o objeto de pesquisa, o videoclipe. O exercício de apresentar o cenário em que a pesquisa se introduz desdobra conceitos, na tentativa de contextualizar questões sociais atuais que envolvem o sujeito, tecnologia, cultura, identidade e material audiovisual.

O terceiro capítulo, proposto como “Objeto de estudo” expõe as/os artistas da cena contemporânea, a fim de mostrar uma breve biografia de sua arte-vida. Disso, crio uma dinâmica crítico-conceitual reflexiva, que guia a produção audiovisual. Também, pontuo os videoclipes selecionados, na tentativa de discutir esse material como recurso para a visibilidade (hiper)midiática da diversidade de gênero, sexual, étnico racial e social. Utilizo os pensamentos apresentados nos capítulos anteriores para comentar e discutir como se estabelecem as complexidades ao se transversalizar as questões sociais/identitárias, a produção artística e o audiovisual.

As “Considerações finais” encerram a dissertação. Neste momento, sugiro perspectivas para desenvolvimento de estudos futuros sobre as complexidades observadas.



Antúrios (2017)

CAPÍTULO 2

CONTEXTO DA PESQUISA: SUJEITOS DISSIDENTES

*Eu prefiro um DVD, um karaokê da Beyoncé
Do que encontrar você com esse seu discurso demodê
Que quer me dizer, que devo fazer, ser como você
Que quer me fazer, mas sem ninguém ver sou mais Beyoncé
Tentar me entender, eu não vou ceder ao padrão clichê
Assim discreto, macho não! Prefiro ser a avant gardé*

Primeiro single de Ctrl-N (2018),
um manifesto contra o padrão do homem discreto.

Este capítulo aborda o contexto sociocultural atual, no qual se insere o sujeito (a/o artista) e o objeto (o videoclipe). Para isso, apresento, primeiramente, uma discussão sobre o *queer* e os desdobramentos a respeito de gênero, sexualidade, etnia/raça e classe social, em diálogo com as/os autoras/es dos estudos *queer*. Essa leitura crítica intersecciona gênero, sexualidade e dissidência, a fim de elaborar conceitos, pensamentos e noções sobre identidade, representação e (des)identificação. Dessa forma, os conceitos do *queer* contemporâneo são trabalhados, a fim de explicitar os critérios que guiam a observação, a descrição e a discussão dos vídeos selecionados.

Em seguida, para discutir o objeto da pesquisa, apresento um breve histórico nacional e internacional do videoclipe. Esse exercício busca contextualizar a produção musical atrelada à utilização do videoclipe enquanto material de divulgação do artista e de sua mensagem. Portanto, exemplifico as potências do audiovisual com produções artístico-musicais *queer* do Brasil entre as décadas de 1970 a 2000, para destacar os efeitos de presença que a *queerness* provocou e ainda provoca na sociedade brasileira. Nesse movimento, indico a produção da arte-vida, entremeada aos processos de censura e cooptação desses materiais nos meios de comunicação e na sociedade.

Dessa forma, acentua-se a imbricação das discussões contemporâneas, que perpassam cultura, relações de poder, constituição das subjetividades e identidades, produção audiovisual, tecnologias emergentes e exposição midiática da vida. São questões que conduzem o pensar sobre a contemporaneidade como trama de assuntos complexos, os quais necessitam de uma visão híbrida, inter/multidisciplinar, para possibilitar a produção de conhecimento científico e informação.

Ao propor reflexão, utilizo a noção de pensamento complexo (MORIN, 2005), ou seja, não reduzir a um único aspecto ou causa as questões que envolvem a pesquisa, mas procurar, de forma holística e interdisciplinar, unir noções e conhecimentos acerca dos assuntos que interagem com a *corpora* da pesquisa. Esse recurso auxilia no pensar a trama dos assuntos que desdobram os conceitos de identidade, tecnologia, arte e visibilidade nos audiovisuais.

2.1 Sobre a (des)naturalização dos corpos

A cultura pode ser descrita como práticas que envolvem o elemento humano na vida social, as quais não foram geneticamente programadas (HALL, 2016). Desde o momento em que o Ser Humano nasce, existem interações com o meio, as quais determinam mudanças estruturais do sujeito. Essas mudanças podem se relacionar com amplos aspectos que atravessam a personalidade, as relações interpessoais e a vivência em sociedade. Ou seja, a cultura desenvolve-se como movimento que visa ordenar, de forma artificial, a vivência social.

Por esse motivo, a cultura é regida por determinados códigos, padrões, regimes e convenções, em técnicas polimorfos de poder disciplinar. O poder estabelece-se de forma descentralizada, ao permear relações sociais, induzir comportamentos, formar pensamentos e produzir discursos, o que vai além da mera instância repressora (FOUCAULT, 2014). Desse modo, a domesticação e a dominação dos corpos ocorre por meio da institucionalização de disciplinas, ou “processos de normalização social” (FOUCAULT, 2001). Isso indica que a produção de normas é uma característica do próprio poder disciplinar, que tem por escopo a domesticação e submissão dos corpos, de modo a torná-los dóceis e governáveis, domesticáveis (domados). Os que se desviam das normas criadas são submetidos a procedimentos de coerção, apagamento ou exclusão.

Nesse sentido, a norma remete ao que se legitima como normal pelo padrão hegemônico. Estabelece-se um paradigma de conduta que norteia o exame dos sujeitos e a distinção entre os que se enquadram na norma, os “normais”, e os que não se ajustam a mesma, os “anormais”, desviantes ou dissidentes. Assim, fixam-se as diferenças por relações binárias entre sujeito e alteridade, por meio de hierarquias sociais. Tal lógica determina os corpos, comportamentos, práticas e desejos vistos, aceitos e reproduzidos na sociedade.

O que se observa, portanto, é a invenção de normas sociais sustentadas no coletivo como processos intrínsecos da espécie humana, embora, factualmente, essas premissas sejam determinadas de modo artificial, na justificativa de se estabelecer a ordem social. Dessa maneira, não há como fixar os sujeitos em uma biologia determinante, uma vez que são produzidos, interpelados, moldados, estruturados como sujeitos culturais. Frente a esses apontamentos realizados,

observo que as relações de poder não se encontram no sujeito, no objeto ou nas coisas, mas na construção de um sistema de normalização social, ao mesmo tempo fixo e ficção. Ou seja, as convenções são estabelecidas e reforçadas pela repetição das normas, ao ponto de tomá-las como algo natural e imutável.

As identidades sexuais e de gênero estão, nesse contexto, evidenciadas por (trans)formações socioculturais. Observa-se, ao longo da história da humanidade, os rearranjos das relações entre corpo, gênero e sexualidade, a fim de se adequarem aos padrões e normas sociais. Segundo Foucault (2015), a regulação dos sujeitos é mediada discursivamente, a partir de proibições e interdições, que se utilizam de valores morais para elaborar maneiras de administração (controle e dominação) social.

Os estudos feministas e os estudos de gênero do final do século XX passaram a discutir questões que atravessam os sujeitos e as normalizações, a fim de evidenciar a produção de discursos sobre o corpo (COLLING, 2011). Assim, o gênero passa a ser visto/lido como performativo, ou seja, se constitui a partir da fixação de comportamentos a determinado gênero, em repetições performativas, que são lidas socialmente como femininas ou masculinas (BUTLER, 2016). A produção do gênero eleito como binário e estável configura-se, de fato, em imposições interpelativas do sistema hegemônico, as quais limitam as identidades pela norma cisgênera e heterossexual, de forma compulsória (SALIH, 2015). Interpelar, nesse sentido, relaciona-se com a inserção do sujeito em papéis pré-concebidos e, ao fazê-lo, espera-se do mesmo construir/assumir uma conduta de acordo com os modelos sociais impostos.

Essa normalização social, por meio de processo interpelativos, além de fixar os gêneros em uma lógica binária, a partir da performatividade, também atribui a certas partes do corpo como definidoras do gênero/sexo (PRECIADO, 2014). Isso implica na produção normativa de conhecimento e informação sobre gênero/sexo como tecnologia de dominação. Em outras palavras, o que se considera natureza humana (os órgãos sexuais, a capacidade de reprodução, os papéis sexuais), de fato, são ferramentas que regulam um sistema hegemônico, ao produzir efeitos nos corpos, espaços e nos discursos.

A tecnologia, nesse sentido, é o conjunto arbitrário de regulações inscritas nos corpos que asseguram a exploração material de um gênero/sexo sobre o outro. Ou seja, o processo de criação da diferença de gênero “é uma operação tecnológica de redução, que consiste em extrair determinadas partes da totalidade do corpo e isolá-las para fazer delas significantes sexuais” (PRECIADO, 2014, p. 26). Com isso, reduz-se o corpo aos órgãos sexuais reprodutivos, o que diferencia e classifica o sujeito em uma lógica binária homem/mulher que, por sua vez, estabelece uma relação desigual, ao privilegiar o pênis em relação à vulva/vagina. No corpo, inscrevem-se códigos, os quais são posteriormente fixados como o natural e correto.

A sexualidade também se constrói a partir da tecnologia de dominação, que fixa a heterossexualidade como o padrão. Segundo Foucault (2015), a produção dessa norma ocorre por meio de práticas e aparatos disciplinares institucionais morais, legais, médicos e psiquiátricos, desde o século XIX, com os estudos da perversidade sexual. Esses processos são justificados pela natureza reprodutiva, ou seja, fixa-se a reprodução como premissa básica. A partir disso, atribui-se o desejo sexual ao desejo de reproduzir, o que marca os demais outros desejos sexuais como antinaturais e, portanto, profanos, sujos, doentios. Dessa fixação, o sujeito normativo alinha seu desejo em uma conduta heterossexual, na qual homens envolvem-se de maneira sexual única e exclusivamente com mulheres e vice-versa.

Evidencia-se, portanto, o processo artificial da (hetero)sexualidade, visto que a mesma deve se reinscrever ou se reinstaurar através de operações constantes de repetição e recitação dos códigos binários homem/mulher, socialmente naturalizados. Isso indica que a formação do sujeito exige identificação com a norma, pela produção de corpos abjetos. A partir disso, designa-se zonas inóspitas e inabitáveis da vida social, que constitui o limite definidor do domínio (BUTLER, 1993). O sujeito, portanto, constitui-se por meio da exclusão e da abjeção (SALIH, 2015), forças que produzem um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, dentro do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio.

Esse sistema intrincado de sexo/gênero/desejo se mostra como potente ferramenta do biopoder. Tal fenômeno pode ser entendido como o crescente ordenamento em todas as esferas sob o pretexto de desenvolver o bem-estar dos indivíduos e das populações (FOUCAULT, 1987). Portanto, no âmbito da sexualidade,

o biopoder, para Foucault, é aquele que será responsável pela disciplinarização dos corpos e pela regulação dos prazeres, de modo que o sujeito se volte para a heterossexualidade e corresponda aos padrões de desejo socialmente determinados para o gênero/sexo que será considerado o biológico. Seguir o padrão sexual normativo é considerado pelas práticas discursivas das ciências, bem como da maioria das religiões e das tradições culturais o natural, normal, correto, santificado, saudável e superior às outras formas de sexualidade.

Relações semelhante são observadas, também, nas diferentes possibilidades de corpos (gordos, deficientes, entre outros). Ao se utilizar um regime de representação que se baseia na diferença e recorre a aparatos disciplinares como mecanismos para garantir a normalização social, o sujeito dissidente é marcado, reduzido e simplificado em oposições binárias que localizam relações de poder (HALL, 2016). Ou seja, de maneira equivocada, a fixação da diferença efetiva-se por estratégias representacionais, que usam de marcadores biológicos – cor da pele, genitália, genética, funcionalidade do corpo, entre outros – para determinar a concepção do normal e, conseqüentemente, fixar a diferença.

Segundo Louro (2004), esse poder determina os lugares sociais e as posições do sujeito a partir do corpo, que se difere ao ser “indicado, classificado, ordenado, hierarquizado e definido pela sua aparência, a partir dos padrões e referências, das normas, valores e ideias da cultura” (LOURO, 2004, p. 75). Isso demonstra que o corpo recebe inscrições sociais, lidas culturalmente a partir das normas impositivas. O modelo padrão, fixado enquanto sujeito universal, é o homem-branco-cisgênero-heterossexual. A partir disso, mulheres, pessoas negras, transexuais, homossexuais e outras dissidências são “a/o outra/o”.

Por sua vez, a contemporaneidade encontra-se em um contexto de civilização globalizada, atravessada por tecnologias emergentes que ressignificam o viver no presente (GUMBRECHT, 2015). Nessa configuração do mundo e, conseqüentemente, do sujeito, duas práticas sociais cotidianas mostram como esse redesenho da sociedade implica gerar (de)formações socioculturais. A primeira, o estabelecimento de relações entre sujeitos com a mesma lógica de relação sujeito-objeto (BAUMAN, 2015). A segunda pode ser considerada uma derivação da primeira prática na substituição do vínculo pela conexão, com a possibilidade do desapego (descarte), quando for conveniente (BAUMAN, 2004).

Pensar as relações atuais, levando em consideração as apresentações culturais da formação do gênero e sexualidade, indica que o sujeito cisgênero e heterossexual tem maior liberdade. Isso permite agenciamento menos conflituoso com o padrão, uma vez que sua imagem está mais próxima do modelo esperado pela sociedade atual. Os corpos marcados por diferenças com esse modelo padrão, portanto, ficam destituídos do direito de desejar e passam a ser apenas coisas desejáveis, porém, são punidas pelo desejo. Logo, ao se fixar o lugar normativo do desejo, aqueles que não se enquadram no padrão tem dificuldade no agenciamento/negociação, uma vez que esses processos acontecem de forma discriminatória, mediados por aparatos do biopoder (FOUCAULT, 1987).

A situação estratégica de ação do biopoder age por meio das instituições como escola, prisões, família, por meio dos discursos cotidianos, das regras e normas sociais mas, também, sobre os sistemas perceptivos, sensitivos e de pensamentos humanos. Visa-se à ordenação das interações entre os indivíduos e, em quaisquer lugares onde haja correlações de força, devido à desigualdade, "induzem continuamente estados de poder, mas sempre localizados e instáveis" (FOUCAULT, 1987, p.89). São conjuntos de convenções estipuladas, as quais são reforçadas nos lugares sociais, onde há produção do moralismo, ou seja, a adoção de bons costumes, segundo os preceitos estabelecidos por um determinado grupo social, que é excludente e pouco diverso. Assim, onde houver dissidência da normatividade (heterossexual e cisgênera), há a ação do biopoder na tentativa de interdição, regulação, controle, invisibilização, segregação, exclusão, estigmatização, destruição etc.

Deleuze e Guattari (2010) discutem o desejo como conjunto de sínteses que maquinam objetos parciais, fluxos dos corpos, e que funcionam como unidades de produção da falta. Por meio do desejo, criam-se relações paradoxais de poder e dominação, nas quais os sujeitos, desejante e desejado, são afetados. Nesse movimento, ao mesmo tempo que se criam normas sociais morais para controle dos corpos, também são produzidos desejos pelo proibido e, portanto, estranho e subversivo.

Uma forma de constatar esse paradoxo é verificar dados que envolvem a população LGBTQIA+ no país hoje. O Brasil é considerado o país que mais registra

homicídios por motivação homofóbica, sendo as mulheres trans e travestis as principais vítimas: 51% das 447 mortes registradas em 2017 (GRUPO GAY DA BAHIA, 2018). Ao mesmo tempo, o interesse na pornografia envolvendo transexuais – o quarto item mais popular no país – é 89% maior que a média mundial (RODRIGUEZ, 2018). Isso demonstra como o sujeito dissidente passa não somente por processos de invisibilização e apagamento, mas também pela marginalização, interdição e perseguição, de forma violenta, como forma de coerção ou tentativa de “reparo” pelo erro de não seguir ao padrão hegemônico imposto. Ao mesmo tempo tenta-se camuflar, esconder e condenar o fetichismo⁹ (LANZ, 2014; HALL, 2016) pelos corpos dissidentes, ao passo que esses sujeitos passam a ser culpabilizados por serem objeto do desejo desviante, em processos de estigmatização, ou seja, dificuldades e impossibilidades desses sujeitos dissidentes serem respeitados como os demais cidadãos.

[...] o estigma desempenha um papel central nas relações de poder e de controle em todos os sistemas sociais. Faz com que alguns grupos sejam desvalorizados e que outros se sintam de alguma forma superiores. Em última análise, portanto, estamos falando de desigualdade social. Para confrontar e entender corretamente as questões de estigmatização e da discriminação [...] é necessário, portanto, que pensemos de maneira mais ampla sobre como alguns indivíduos e grupos vieram a se tornar socialmente excluídos, e sobre as forças que criam e reforçam a exclusão em diferentes ambientes (PARKER; AGGLETON, 2002, p. 11).

Tendo isso em vista, a problematização dos processos de estigmatização vividos pelos sujeitos dissidentes evidenciam a disciplinarização e regulação de seus corpos, desejos e expressões sexuais, de gêneros e de existências, sob ação do biopoder, produzindo sofrimentos (PERES; TOLEDO, 2011). Os discursos propagados justificam as violências como necessárias para reestabelecer a ordem social. Nessa lógica, o conservadorismo culpabiliza a população dissidente pelos desvios éticos e morais da sociedade. Tal dinâmica determina territórios (físicos e imaginados) de degradação, desintegração social, violência e morte, em uma necropolítica (MBEMBE, 2016).

⁹ “Fetichismo é o culto erótico a objetos inanimados (calçados, calcinhas, meias de nylon, etc.) ou apenas para determinadas partes do corpo de outra pessoa (mãos, pés, nádegas, mamas, etc.) com o objetivo de obter satisfação sexual” (LANZ, 2014, p. 305). Fetichismo evoca a produção da diferença pela exotificação e objetificação do outro, que passa a ser desumanizado, visto/lido e tratado como coisa. “Essa substituição do todo pela parte, de um *sujeito* por uma coisa — um objeto, um órgão, uma parte do corpo — é o efeito de uma prática representacional muito importante, o fetichismo.” (HALL, 2016, p. 205, grifo do autor).

Processos de degradação e desintegração social tornam a morte provocada uma situação naturalizada. Seja pelos assassinatos cometidos por agentes legais e extra-legais, seja como produto da própria degradação social expressa pela ausência de condições mínimas de sobrevivência, como falta de saneamento básico, saúde, alimentação, entre outros (OLIVEIRA, 2018, s/p).

Os corpos que carregam dissidências são aqueles nos quais se justificam as violências. Com isso, os sujeitos *queer* se transformam em vidas governadas pelo sistema (necro)político, regime o qual marginaliza, degrada e apaga (física e moralmente) os corpos/sujeitos desviantes da norma hegemônicas. Nessa dinâmica, os sujeitos dissidentes, além de mortos em situações de violência, ainda são apagados da história e indignos de luto (BUTLER, 2004).

Rick Santos (2014), ao discutir a produção da sociedade normativa, cita um poema de Frye, em que a filósofa descreve o real como a visão do Rei, ou seja, a visão do poder centralizador que determina o padrão, reafirma estigmatizações e invisibiliza os sujeitos à margem da sociedade. Se a realidade é delimitada pelo o que o sistema hegemônico reconhece, os sujeitos da diferença não existem (SANTOS, 2014). Ou seja, as vivências dissidentes não apenas são invalidadas, mas também apagadas histórica e socialmente, ao se estabelecer as fronteiras, limites que marcam centro/periferia, normal/anormal, dentro/fora do sistema (HALL, 2016). Essa delimitação, que frequentemente é efetuada como pressuposição pouco teorizada em qualquer ato de descrição, marca uma fronteira que inclui e exclui. O processo de distinção possui força normativa e violenta, pois se constói no apagamento, imposição de um certo critério, ou no princípio de seletividade.

Isso indica que, apesar das reivindicações do corpo enquanto pertencente ao sujeito, esse é atravessado invariavelmente pela dimensão pública. O corpo presente no espaço necropolítico (MBEMBE, 2016) está vulnerável aos regimes culturais da sociedade em que se encontra. Essa vulnerabilidade diz respeito às estratégias desse corpo para conseguir dialogar com o meio em que reivindica sua existência. Processos de validação moral determinam quais corpos são vistos/lidos como humanos, e quais corpos receberão a marca de abjeto (BUTLER, 2004). Com isso, a identidade torna-se local de instabilidade, marcada por relações de poder que atravessam corpos e sujeitos. O agenciamento/negociação de vivências é

caracterizado pela resistência dos corpos desviantes, que não se enquadram no padrão hegemônico estabelecido.

Entretanto, a partir do momento que há um embate, uma tentativa de invisibilização pelo poder hegemônico, um gradual silenciamento dos corpos marginalizados, esses passam a ser cada vez mais reais (BAUMAN, 2015). O poder hegemônico tenta apagar vivências dissidentes por meio de estruturas sociais e culturais, entretanto, não consegue esconder os sujeitos dissidentes na sociedade (CANCLINI, 2016). Nessa dinâmica, o corpo ganha potência, por ser o lugar de marcação da diferença e, ao mesmo tempo, o centro de resistência (FOUCAULT, 2015). Ou seja, espaços de resistência, na subversão das normas a partir da fronteira, explícita, de forma evidente, como essas normas foram feitas e mantidas hegemonicamente.

Frente a esses processos de agenciamento/negociação entre sujeito, alteridade e sociedade, utilizo o conceito de desidentificação (*desidentification*) (MUÑOZ, 1999), para descrever as elaborações de resistência dos sujeitos dissidentes, frente às forças de apagamento e invisibilização sociocultural. Originalmente, o autor utiliza o termo para discutir sobre a produção dissidente de performance artística LGBTQIA+ da América. É uma articulação de (re)arranjos que se caracteriza pelo distanciamento intencional da norma, na criação de novos lugares de identificação e representação.

Ou seja, a necessidade de um sentimento de pertença leva ao distanciamento da sociedade normativa, ao mesmo passo que se criam novos lugares de identificação, pela aproximação entre sujeitos que compartilham os mesmos gostos, desejos, sonhos e projetos. Essa (des)identificação é imprescindível para o fortalecimento dos sujeitos dissidentes, no que diz respeito às resistências frente às forças discriminatórias e excludentes, tanto no âmbito pessoal como em engajamentos políticos, inclusive no Brasil.

Desidentificar é ler a si mesmo e a própria narrativa de vida em um momento, objeto ou assunto que não é culturalmente codificado para “se conectar” com o sujeito desidentificador. Não é pegar e escolher o que é retirado de uma identificação. Não é para evacuar intencionalmente os componentes politicamente duvidosos ou vergonhosos dentro de um *locus* identificatório. Pelo contrário, é a reformulação dessas energias que não elidam os componentes “prejudiciais” ou contraditórios de qualquer identidade. É uma aceitação da interjeição necessária que ocorreu em tais situações (MUÑOZ, 1999, p. 12 – nossa tradução).

A desidentificação coloca o sujeito e suas subjetividades como objeto desidentificatório, na intenção de reforçar as diferenças por possibilidades de não se identificar com as normas e padrões estabelecidos hegemonicamente. Na criação de lugares desidentificatórios, o movimento não segue para o embate ao sistema, mas para a formação de outras possibilidades, entre-lugares (BHABHA, 1998) que ultrapassam os limites de estar a favor/contra o sistema convencional.

Nesse deslocamento, as identidades sociais contemporâneas também se ressignificam (HALL, 2002). A noção de identidades fixas ou permanentes não mais contempla o ser/estar contemporâneo, ou seja, torna-se insustentável representar o sujeito multifacetado em identidade única. O sujeito dissidente, portanto, reúne seus fragmentos (des)identificatórios, em uma tentativa de (des)construir, entre estilhaços, suas suturas, o que resulta variáveis a serem consideradas quanto a formação de uma identidade hibridizada, especificamente a identidade de gênero/sexual.

O *queer* emerge como adjetivo que marca a desidentificação do sujeito dissidente com o sistema hegemônico, referentes à diversidade sexual e/ou de gênero. Este termo, *queer*, relaciona-se com o questionamento às políticas identitárias levantadas pelo movimento homossexual no começo dos anos 1980, nos Estados Unidos (SUTHERLAND, 2014). Nesse cenário, aparecem diversos grupos que irrompem no ativismo político pelos direitos das minorias, que ganham força com os grupos de choque radical contra a AIDS, como *Act Up* e *Queer Nation* (SANTOS, 2014).

Com isso, a palavra *queer* – da qual a tradução literal para o português é estranho, torto, esquisito – anteriormente utilizada como forma de insulto à população LGBTQIA+, passa a ser apropriada como reafirmação do local da dissidência (SANTOS, 2014). Utiliza-se da linguagem do opressor, o que permite o empoderamento de outros sentidos e representações, como aconteceu com as palavras bicha ou viado para designar a homossexualidade gay no Brasil. Do insulto à ironia, a palavra foi (re)apropriada na academia, pelos estudos feministas do final da década de noventa (COLLING, 2011), os quais passaram a abordar o gênero para além do discurso binário homem/mulher.

[...] as teorias *queer* dos anos 1990 contaram com enormes recursos políticos da identificação “gueto”; identificações que tomariam um novo valor político, já que, pela primeira vez, os sujeitos de enunciação eram as “sapatas”, as

“bichas”, os negros e as próprias pessoas transgêneros. Aos que se agitam sob a ameaça de guetização, os movimentos e as teorias *queer* respondem por meio de estratégias ao mesmo tempo hiperidentitárias e pós-identitárias. Fazem uma utilização máxima dos recursos políticos da produção performativa das identidades desviantes. A força política de movimentos como *ActUp*, *Lesbian Avengers* ou *Radical Fairies* vem de sua capacidade para investir nas posições de sujeitos “abjetos” (esses “maus sujeitos” que são os soropositivos, as “sapatas”, os “viados”) para fazer disso lugares de resistência ao ponto de vista “universal”, à história branca, colonial e *straight* do “humano” (PRECIADO, 2011, p. 15).

Queer, portanto, pode ser descrito como condição transgressiva: um posicionamento que não pode ser absorvido/contido pela linguagem heterofalocrática, por não possuir uma categoria/definição adequada aos sujeitos cujas identidades não seguem/obedecem a norma imposta pela matriz heterossocial (SANTOS, 2014, p. 73). Enquanto se tenta apreender o *queer* – na impossibilidade paradoxal de determinada teorização do discurso científico – os elementos que marcam suas nuances mudam subitamente, subvertem e transgridem. Isso faz com que tentativas de definição em uma síntese teórica deixem escapar relevantes matizes desse espectro *queer*, que não somente perpassam identidades sociais ou ativismo político, mas também vivências em diferentes territorialidades. A (des)identificação com a ordem normativa permite aos sujeitos propor novas/outras formas de subjetividades fora do padrão hegemônico. Disso, emerge o que Preciado (2011) propõe, ao elaborar a expressão “multidão *queer*”:

A multidão *queer* não tem relação comum “terceiro sexo” ou com um “além dos gêneros”. Ela se faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos corpos “normais” e “desviantes”. Por oposição às políticas “feministas” ou “homossexuais”, a política da multidão *queer* não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os *drag kings*, as *gouines garous*, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes ciborgues...O que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas (PRECIADO, 2011, p. 16).

A partir dessa noção de multidão *queer*, a presente pesquisa observa desvios, brechas, hiatos, *gaps*, fragmentações e (des)identificações do sistema, na busca de identidades dissidentes, que fogem a lógica esperada e sustentada pelo padrão hegemônico. Para discorrer sobre comportamentos e potencialidades da multidão *queer*, utiliza-se o substantivo *queerness* (SANTOS, 2014). Esse termo visa a

salientar as derivações do ser/estar do sujeito *queer*, no movimento de (des)identificação com o padrão imposto.

Queerness não é um elemento/objeto solidificado que podemos isolar e apontar como tal. [...] Mas, ao contrário, é exatamente essa “flutuação” e resistência a definições falocráticas/heteronormativas [...] Queerness não existe no sistema semântico e conceitual da heteronormatividade/falocracia e, exatamente por essa razão, sujeitos queer gozam de certa liberdade dos limites (e proibições) impostos por tal sistema (SANTOS, 2014, p. 78).

Entretanto, faz-se necessário atualizar o termo *queer*, ao considerar que três décadas separam a criação da palavra, para o momento atual. Isso implica novas/outras possibilidades de vivências dissidentes “fora do armário” hegemônico, as quais são atravessadas pelas tecnologias emergentes. Ressignificar o termo *queerness* na contemporaneidade, portanto, propõe a discussão sobre os desdobramentos desses desvios para o sujeito contemporâneo que, devido à imbricação tecnológica, utiliza de estratégias discursivas e enunciativas na produção de subjetividades mediadas por dispositivos tecnológicos (PARRA, 2016).

Nesse sentido, a experiência contemporânea, de informações fragilizadas e altamente substituíveis/atualizáveis, bem como a intensa substituição dos dispositivos evidencia a farmacopornografia (PRECIADO, 2017). Esse conceito remete à configuração do capital a fim de direcionar os interesses da população ao consumo dos prazeres, por meio do sexo e da indústria sexual/pornográfica, ou pela administração de fármacos e drogas.

No capitalismo farmacopornográfico, a força do trabalho revelou seu substrato real: força orgásmica ou *potentia gaudendi*. O que o capitalismo atual põe para trabalhar é a potência do gozo, seja esta em sua forma farmacológica (uma molécula consumível que se ativará no corpo do consumidor), em forma de uma representação pornográfica (um sinal semiótico-técnico convertido em dados numéricos e transferíveis para mídia digital, televisual ou telefônica), ou em forma de serviço sexual (como entidade farmacopornográfica viva cuja força orgásmica e volume emocional são colocados a serviço de um consumidor durante determinado tempo, de acordo com um contrato de venda mais ou menos formal de serviços sexuais) (PRECIADO, 2017, p. 41 – nossa tradução).

Pensar a respeito do sujeito *queer* na sociedade tecnológica farmacopornográfica mostra as adaptações e as modificações dos agenciamentos/negociações contemporâneos, que atravessam o corpo e a diversidade da condição humana na contemporaneidade. Com isso, os avanços da medicina e da farmacologia, bem como a criação de uma nova área do conhecimento,

a biotecnologia, oferecem possibilidades de repensar o corpo contemporâneo (ORTEGA, 2007). Cirurgias plásticas, hormônios sintéticos, próteses fabricadas em impressoras 3D, *cyberskin* são alternativas disponíveis para a (re)invenção sintética do corpo.

Entretanto, vale levar em consideração o aspecto elitista das propostas de adequação dos corpos, pois excluem quatro quintos da humanidade que não possuem acesso às tecnologias (ORTEGA, 2007). Os aparatos biotecnológicos são criados pensando-se no corpo cisgênero, heterossexual, branco e de classe alta. As modificações/adaptações desse corpo – que muitas vezes já está conformado aos padrões hegemônicos – são feitas a fim de conquistar o corpo ideal. Isso implica que, além da supervalorização da juventude com um bem em si mesmo, acrescentou-se a ideologia de um corpo não só jovem, mas também portador de medidas ideais. Um corpo magro, belo e jovem virou um mandamento ligado à ideia de felicidade. O suposto sacrifício exigido para modelar o corpo é compensado idealmente pela crença de acender socialmente ao adquirir tais modificações corporais.

Essas tecnologias não são criadas pensando nos sujeitos dissidentes, mas os produtos/serviços biotecnológicos são apropriados, ressignificados e atualizados pela *queerness*. Seios de silicone nos corpos com pênis, clitóris que crescem com a administração da testosterona, cirurgias faciais, raspagem do pomo-de-adão, hormônios esteóides. Práticas que se tornam corriqueiras aos corpos trans, na tentativa de se reinventar, ficar mais próximo da imagem que se deseja ter de si, seja para atingir passabilidade ou para se distanciar do padrão hegemônico.

Por sua vez, pensar as questões representativas de sujeitos dissidentes, de forma midiática na virtualidade da internet, observa-se que os dispositivos tecnológicos funcionam como aparato de reprodução da lógica do consumo capitalista farmacopornográfico, a qual se sustenta, paradoxalmente, no ego do sujeito. Em outras palavras, o poder de compra alia-se a exposição (hiper)midiática da vida. Surgem, então, os *Digital Influencers* (SILVA; TESSAROLO, 2016): pessoas comuns, com acesso as tecnologias emergentes, as quais produzem materiais midiáticos superficiais em redes sociais, com objetivo final de incentivar o consumo das/dos seguidoras/es.

Essa forma de produzir, propagar e consumir informação descreve-se como a cultura *mainstream*, baseada no ter ou parecer ter, com fluxo acelerado de informações superficiais, de consumo imediato e prazo de validade curto. Mas, ao inserir nesses espaços (hiper)mediáticos a multidão *queer* (PRECIADO, 2011), há a possibilidade de transgredir e subverter a lógica esperada pelo sistema hegemônico, por meio da produção de conteúdo, que retrata as subjetividades na perspectiva dos próprios sujeitos dissidentes.

Portanto, para estudar o sujeito *queer*, suas sujeições e (des)identificações com o sistema hegemônico, esta pesquisa aborda o conceito de efeitos de presença, proposto por Gumbrecht (2010), o que implica estabelecer uma relação não-hermenêutica com o objeto de pesquisa. Nesse exercício, além da observação, descrição e discussão ser autorreflexiva, ou seja, articular por meio das palavras a leitura das obras audiovisuais, permito a referência da materialidade, ao observar os fenômenos da presença/ausência dos corpos/sujeitos desviantes em cena. Dessa forma, o exercício não se concentra em atribuir significados ao *queer* enquanto sujeito, movimento ou performance, mas ser afetado pela sua presença e, a partir disso, discorrer sobre o efeito que a *queerness* provoca na performance audiovisual das/dos artistas da música brasileira *queer* contemporânea. Por isso, desdobram-se três categorias: corpo, performance e subversão/transgressão, no intuito de constituir noções da criação da arte-vida, que se enuncia aqui como *queerness*.

Ao eleger o CORPO como critério de observação, concentro-me na (re)dimensão estético-poética que se estabelece entre vida e obra das/dos artistas, uma vez que nos audiovisuais, o corpo em cena toma similar presença da voz na canção. Com isso, os diferentes modos de abordagens artísticos permeiam pelas subjetividades das/dos artistas da cena, ao trazer seus corpos dissidentes como parte da composição da obra audiovisual.

O audiovisual, em narrativas contemporâneas, textuais e visuais, participa desta reflexão, uma vez que técnicas e coreografias são investigadas/articuladas juntamente com os espaços e estruturas de poder. O corpo artístico não pode estar desconectado das transformações do mundo, das interações com a técnica e com outras artes (VILLAÇA, 2004). Os apontamentos anteriores – a propósito do corpo nas suas articulações com as categorias de desejo, controle, conhecimento de si e do

outro – mostram que as narrativas corporais, nas artes audiovisuais, buscam o que se poderia chamar de corpo comunicativo (VILLAÇA, 2004).

Diferentemente de corpos onde a dominância é de tipo narcísico, de tipo dominador ou dominado, o corpo comunicativo é aquele que se deixa abrir ao outro e a si mesmo, aquele em que as diferenças não são razões de estranhamento e separação, mas propiciadoras de novos encontros. Nesta região efetua-se a problematização da subjetividade, criando alternativas para a sua constituição (VILLAÇA, 2004, p. 17).

O corpo comunicativo, assim, toma o lugar de representação da diferença. Voz, aparência, gesto e trejeito marcam a comunicação no corpo *queer*, como forma de salientar incompatibilidades do sujeito com a limitação da lógica binária das performatividades de gênero homem/mulher. Há uma confusão proposital, em que se mesclam traços masculinos e femininos, ao ponto de ser impossível definir ou reconhecer o gênero/sexo da pessoa (RODRIGUES, 2016).

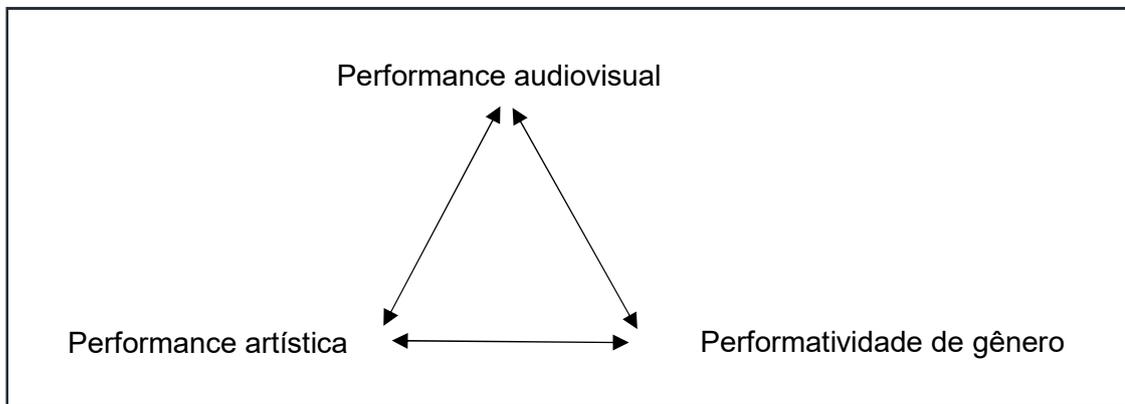
Logo, as tradições são (re/des)configuradas e parodiadas em novas/outras possibilidades de corpos, em traduções que expõem a fragilidade do sistema hegemônico (BHABHA, 2013). As escritas corpóreas buscam verificar como a/o artista e as/os demais atrizes/atores utilizam de sua corporeidade comunicacional para tecer discursos *queer*, desde a escolha de partes (re)veladas – mãos, braços, quadris, nádegas – até a *queerness* que atravessa esse corpo e potencializa o discurso dissidente.

Esse exercício visa a salientar os efeitos da presença do corpo em cena (GUMBRECHT, 2010). Ou seja, a observação se concentra na leitura do corpo, as impressões da subjetividade, por meio da materialidade, de estar presente e, pela presença, causar estesia, (des)estabilização, provocação, *frisson*. Busca-se pelas nuances que fazem desses efeitos do corpo comunicativo algumas possíveis chaves, talvez, para produção de discurso sobre dissidências, interpelação, exclusão e processos de negociação/agenciamento dos corpos, lidos como abjetos (SALIH, 2015).

Para o critério PERFORMANCE, observo a atuação entre os elementos humanos e não humanos que interagem no material audiovisual. Nessa dinâmica, a transversalização dos conceitos descritos remete ao ato performático. A descrição da performance, nesta pesquisa, utiliza uma perspectiva de triangulação dos elementos

que perpassam a produção dos videoclipes: a performance audiovisual, a performance artística e a performatividade de gênero (Figura 1).

Figura 1 - Triangulação dos elementos do critério performance no videoclipe.



A performance audiovisual diz respeito a como o videoclipe elabora uma expressão poética a partir da música. Conforme discute Soares (2014):

Entende-se o videoclipe como uma nova camada de mediação sobre a canção, sendo esta nova camada articulada à construção de um objeto (o videoclipe) que seja o mais próximo ao universo do objeto que sintetiza (a canção) e, portanto, estando articulado ao gênero musical e à narrativa particular do artista (SOARES, 2014, p. 7).

Dessa forma, o videoclipe, ao adicionar a textura visual sobre o áudio, cria novos elementos performativos a partir dos recursos visuais, da câmera (enquadramento, posicionamento da filmagem), da edição (cortes, alteração do tempo – *fast* e *slow motion*), do jogo de luzes e da composição do cenário. A performance audiovisual busca a interação das imagens de forma sincronizada à música, a fim de tecer uma relação próxima com o corpo comunicativo (VILLAÇA, 2004), que convida a/o espectador/a à imersão no conteúdo audiovisual.

Atrelada a essa textura visual, encontra-se a performance artística de atrizes e atores da cena, as/os quais trazem o corpo como principal recurso: o gestual, a dança, a encenação e a dublagem da própria canção. A performance artística, portanto, permite uma narrativa da música, o contar uma história que permeia o contexto da música e do audiovisual. Ou seja, a performance artística amplia a dinâmica da performance audiovisual, ao acrescentar as personagens na cena, o que evidencia a proposta do videoclipe enquanto uma dança de imagens sobre a música.

Nesse jogo, a interação os elementos humanos e não humanos (artistas com cenário, câmera, roteiro e diretor/a) é necessária para compor coesão entre imagem e som.

O último elemento da triangulação da performance diz respeito a performatividade de gênero (BUTLER, 2016). Esse conceito demonstra como a interpelação dos sujeitos e repetição de elementos normativos cria resultantes nessas repetições. Ou seja, as expressões de uma masculinidade e/ou feminilidade são atravessadas por interpelações e repetições performáticas do gênero, as quais produzem e limitam os modos de experimentar e vivenciar as identidades sexuais e de gênero (SALIH, 2015). Dessa forma, ao explicitar a performatividade de gênero, o *queer* presente na representação das/dos artistas se alia ao deslocamento da integridade do videoclipe. Esse recurso possibilita uma hibridação entre forma e conteúdo audiovisual (LIMA et al., 2018). Dessa forma, ao investigar a performatividade, é possível identificar os traços da *queerness* que marcam presença e produzem efeitos.

O critério performance, em uma tríade, busca uma intersecção entre os elementos performáticos que compõe a cena, em camadas de efeito que se sobrepõe para tecer um conteúdo artístico. Na observação, busca-se interagir o elemento corpo e suas construções comunicativas de imagem em movimento, que são coreografadas/sincronizadas sobre o elemento musical no videoclipe. Para além do valor artístico, ponderar a performance auxilia na verificação do potencial comunicacional do audiovisual, no desenvolvimento de estratégias que articulam movimentos orgânicos do corpo, maquínicos da câmera e tecnológicos das edições do audiovisual, a fim de tecer um produto (hiper)midiático de entretenimento, consumo e/ou informação.

Para o critério SUBVERSÃO/TRANSGRESSÃO, direciono o olhar para brechas, interstícios, fissuras, *gaps*, lacunas, hiatos e disjunções que possibilitam os sujeitos subverterem/transgredirem as normas relacionadas ao gênero/sexualidade. Procuo elementos da cena que conferem instabilidade, desconexão e desidentificação. Nesse exercício, propõe-se algo outro, portanto, estranho, imprevisível na ordem do sistema. O critério subversão/transgressão relaciona-se com a capacidade do audiovisual, seus elementos humanos e não humanos, de causar movimento, abalar, desestabilizar os conceitos, a fim de desenvolver novas/outras percepções, experiências, propostas e/ou inquietações.

Por meio dessas desestabilizações, o corpo *queer* rompe fronteiras, barreiras e obstáculos, e ataca os limites das regulações dominantes da lógica binária de gênero/sexual e a noção de fixidez. Ao usar poses, roupas, gestos, olhares, às vezes de forma exagerada, é possível perceber sua não naturalidade. O binarismo é escrachado, interpretado de forma a escancarar seu caráter performático desafiador, em uma paródia subversiva (HUTCHEON, 1989; BUTLER, 2016).

A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de um original; [...] a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem. [...] Como imitações que deslocam efetivamente o significado do original, imitam o próprio mito da originalidade (BUTLER, 2016, p. 238).

O interesse contemporâneo pela paródia é motivado no contexto geral das interrogações acerca das práticas artísticas que se caracterizam por apresentarem no seu interior alguma forma de discurso sobre os próprios princípios que o validam num processo de autorreflexividade. Essa dimensão não afeta apenas o âmbito artístico, mas também outras formas de conhecimento humano (HUTCHEON, 1989). Paródias subversivas tornam as superfícies do corpo um lugar de performance dissonante, desnaturalizada, que expõe e subverte as normas e regras impostas e reiteradas socialmente.

Como Louro (2003) aponta, a paródia constitui-se não somente numa possibilidade estética recorrente, mas numa forma efetiva de crítica. Assim, as práticas culturais que subvertem e desafiam as construções dominantes de masculinidade e feminilidade evidenciam:

[...] o caráter inventado, cultural e instável das identidades. São significativas, ainda, por sugerirem concreta e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicação das formas de gênero e de sexualidade (LOURO, 2003, p.23).

A observação, portanto, concentra-se em perceber detalhes e entrelinhas do material audiovisual, as formas de (des)identificação que são articuladas pelas/os artistas, ressaltadas por meio de cópia com diferença (HUTCHEON, 1989). Ao levar em consideração que o corpo marca diferenças, as quais são destacadas pela performance, o critério de subversão/transgressão visa explicitar os pontos de tensão do material audiovisual com as normas e convenções impostas, tanto para a produção de conteúdo artístico, quanto para os ditames da ordem social hegemônica.

2.2 O videoclipe enquanto produto cultural

Para embasar os contextos apresentados, levando-se em consideração a produção audiovisual no campo contemporâneo da Comunicação e Cultura, este tópico apresenta uma discussão sobre o videoclipe, sua participação na indústria fonográfica, os atravessamentos *queer* na produção audiovisual brasileira e as ressignificações desse audiovisual no ciberespaço.

O Brasil possui histórico de produção artística/musical dissidente, que encontra na subversão/transgressão maneiras de repensar acerca do padrão hegemônico. Em um breve histórico dos últimos 50 anos, artistas marcaram época, ao questionar sobre diversidade sexual e de gênero, interseccionadas à arte audiovisual. Nesse movimento social e político, evidencia-se o agenciamento/negociação da arte-vida com poder, em momentos de tensão política no país (TREVISAM, 2018).

Les Girls foi um dos primeiros grupos de travestis artistas do Brasil, que iniciou em 1964. Na época, a discussão de gênero, principalmente a respeito da transgeneridade, era assunto tabu (DIVINAS DIVAS, 2017). Em um momento histórico, no qual ser homossexual era considerado uma “doença” e o gênero lido como estável e imutável, *Les Girls* foi a primeira proposta artística de “transformistas” (como eram chamadas na época) se desvincularem da imagem do “homem que se veste de mulher” (TREVISAM, 2018). As performances atendiam um rigoroso padrão de glamour, em apresentações comparadas aos musicais da *Broadway* e ao cinema hollywoodiano da época. As artistas não tinham a intenção de parodiar o comportamento feminino, pelo contrário, exploravam o corpo e as performances a fim de elaborar possibilidades de feminilidades outras, que fogem a norma hegemônica.

Já o grupo teatral *Dzi Croquettes* marcou a década de 1970, com performances artísticas que desestabilizavam os padrões de gênero (ISSA; ÁLVAREZ, 2009). Nesse período, o Brasil vivia em ditadura civil-militar, que controlava a produção artística e cultural no país, por meio da censura institucionalizada pelo Ato Institucional nº 5 (AI 5)¹⁰. Essas/es artistas utilizavam do posicionamento estético-político para desestabilizar as crenças de uma sociedade conservadora. A subversão/transgressão

¹⁰ Segundo descreve Rick Santos (2013, p. 112), “com o golpe militar de 1964, iniciou-se um processo de censura e uma perseguição intelectual de 20 anos, que atingiu seu pico com a criação do Ato Institucional nº 5. Em 1968, com o AI-5 o regime militar criou uma agência oficial e independente para investigar, perseguir, punir e aniquilar qualquer tipo de oposição ao governo.”

estava no contestamento do que pudesse ser considerado exemplo de “bons costumes”, para atingir diretamente o conservadorismo e o paternalismo do regime autoritário.

Nesse período, surgiu o videoclipe, enquanto mídia para propagação e divulgação da música, em formato audiovisual. Autoras/es do campo de estudos da comunicação utilizam *Bohemian Rhapsody*¹¹, da banda *Queen*, como primeiro videoclipe da história audiovisual, em 1975 (NERCOLINI; HOLZBACH, 2009). A estreia desse material marcou a época, não somente pela música quebrar com os padrões do rock europeu, mas também por ser uma experiência audiovisual com o objetivo de desenvolver narrativa sincronizada à música.

No Brasil, entretanto, a banda Secos e Molhados, no ano de 1974, lançou audiovisual da música *Flores Astrais*¹². Esse material já apresentava a poética/estética audiovisual do videoclipe, ou seja, utilizava de efeitos visuais, edições do vídeo como *slow motion*, cenário, jogo de luzes e enquadramentos da câmera para imprimir sensações, de forma sinestésicas, entre música e imagem (SOARES, 2016). Portanto, um ano antes da banda inglesa, artistas nacionais já ensaiavam a experiência audiovisual na canção, em um contexto andrógino, *queer*.

Observa-se, no videoclipe, os músicos Ney Matogrosso, Gérson Conrad e João Ricardo em performance que destoa da situação de repressão e censura em plena ditadura civil-militar. Segundo Santos (2013), nada podia circular, na forma escrita, gravada ou em qualquer outro formato, sem a aprovação do regime militar. Entretanto, essa limitação imposta na forma de censura, estimulou um ambiente de criatividade, em que artistas passaram a produzir conscientização política e cultural de forma artística. No período, o corpo torna-se sujeito e objeto da ação artística.

Verifica-se elementos que ganham potência, a partir da performance do corpo. Maquiagem, figurino, dança, movimentos de quadris, gestos de mãos compõe figuras exageradamente andróginas para a época, as quais têm suas imagens sobrepostas à voz singular e *sui generis* do cantor. O conjunto forma uma imagem/linguagem que

¹¹ Videoclipe disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=fJ9rUzIMcZQ>>. Acesso em: 01/09/2018.

¹² Videoclipe disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=MZYg1aGxOWA>>. Acesso em 01/09/2018.

contesta padrões estabelecidos em relação à performatividade de gênero/sexual, bem como critica o sistema/cenário de repressão aos comportamentos fora do padrão.

Desde os primeiros videoclipes, a experiência audiovisual articula melodia e imagem em movimento, ao utilizar o ritmo e a canção como marcadores do tempo e duração do audiovisual. Além disso, a produção de videoclipes nacional inicia na mesma época que a internacional. Isso demonstra que, no Brasil, o *queer* atravessa questões sociais e políticas, ao mesmo tempo que se faz presente no pioneirismo da produção audiovisual do videoclipe.

Essa ferramenta passou, então, a ser uma proposta inovadora, que deslocou a música do lugar de trilha sonora para se tornar principal elemento do audiovisual. Conforme descreve Machado (2005, p.173), o videoclipe configura-se em “um formato enxuto e concentrado, de curta duração, de custos relativamente modestos se comparados com os de um filme ou de um programa de televisão, e com amplo potencial de distribuição”. Por essa característica híbrida entre ouvir e ver música, a indústria fonográfica rapidamente investiu na produção de audiovisuais, que logo ganharam popularidade.

Isso possibilitou a reconfiguração na forma de se pensar sobre os dispositivos de divulgação da música, na qual a televisão tornou-se tão importante quanto o rádio. Em 1981, surge a *Music Video Television*, ou *MTV*¹³ nos Estados Unidos. No Brasil, a *MTV* iniciou sua operação nos anos 1990, porém a emissora Rede Globo já contribuía, desde a década anterior, para a popularização do videoclipe tupiniquim. O programa Fantástico, da Rede Globo de televisão, o qual era exibido no horário nobre da televisão aos domingos, divulgava videoclipes nacionais e internacionais das/dos artistas midiáticos da época (NERCOLINI; HOLZBACH, 2009).

Ao mesmo tempo, a população LGBTQIA+ passou por um período conturbado. Foi a década que surgiu a epidemia de HIV/AIDS¹⁴ que, em seu início, atribuiu homossexuais e transexuais como principais grupos de risco de contrair e disseminar o vírus. Por esse motivo, os sujeitos dissidentes sofreram e ainda sofrem

¹³ A *MTV*, ou *Music Video Television* foi a primeira emissora de televisão mundial, a qual tinha como objetivo específico exibir produção e consumo do videoclipe enquanto mídia de entretenimento.

¹⁴ A Síndrome de Imunodeficiência Adquirida (AIDS) foi descoberta no ano de 1981. Provocada pelo vírus HIV (Vírus da Imunodeficiência Humana), a doença se transformou num dos grandes problemas de saúde da humanidade no final do século XX (VILELLA, 2014). Como as primeiras vítimas eram homossexuais, a epidemia inicialmente foi chamada de “câncer gay”.

preconceitos e violências, validadas por medidas políticas e sociais como a Operação Tarântula¹⁵. Nessa época, o cantor Cazuza destacava-se na banda Barão Vermelho e, posteriormente, em trabalhos solo. O artista teve enorme visibilidade midiática na época, o que expôs sua sexualidade, estilo de vida, conflitos familiares e, posteriormente, sua descoberta como soropositivo e a saúde debilitada pela AIDS (BERNARDES et al, 2015). Em 1988, mesmo ano em que descobriu portar o vírus, Cazuza foi convidado a gravar um programa musical de fim de ano pela Rede Globo, intitulado *Uma prova de amor*.

Cazuza em cena, ao performar a música *O Tempo não Para*¹⁶ (CAZUZA; BRANDÃO, 1988), trazia visibilidade para seu corpo debilitado pela doença. Essa imagem choca, pois a AIDS era assunto tabu na sociedade naquele momento. As pesquisas sobre a doença estavam ainda em fase de desenvolvimento e havia a crença de que o HIV apenas afetava apenas determinados grupos de risco como os homossexuais. Nesse cenário, evidencia-se a *queerness*, ainda que não intencionalmente pelo cantor. A condição midiática de expor o corpo com AIDS, em horário nobre da maior emissora de televisão do Brasil na época, subverte e transgride as normas do corpo midiático, que se torna visível, discutido, comparado, criticado e adorado nacionalmente.

Além do audiovisual, a década de 1980 também marca a presença de artistas engajados politicamente, os quais faziam ativismo por meio de atos artísticos e ativistas. Como exemplo, a cantora e performer Cláudia Wonder, que performava a cena *Vômito do Mito*, no subsolo da casa de música *underground* de São Paulo (a *Madame Satã*) na qual, nua, banhava-se em sangue falso, a fim de trazer visibilidade às travestis marginalizadas (MEU AMIGO CLÁUDIA, 2009).

Os anos 1990 e início dos anos 2000 marcam a expansão da forma de produzir, divulgar e consumir videoclipes, com rápida popularização entre o público mais jovem. Assim, surgem novas possibilidades de se pensar o consumo, ao

¹⁵ Em 1987, dois anos após o fim do regime militar, o prefeito de São Paulo, Jânio Quadros, autorizou a denominada “Operação Tarântula”. O objetivo era promover a “limpeza” da cidade, prendendo prostitutas e travestis (SHEEP, 2018). Foi implementada em 27 de fevereiro de 1987, e suspensa no dia 10 de março do mesmo ano. Nesse curto espaço de tempo, cerca de 300 travestis e mulheres trans foram perseguidas na ação.

¹⁶ Videoclipe disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=UrsMph1vhL0>>. Acesso em 20/12/18.

direcionar adolescentes e jovens adultos a novos estilos de vida, veiculados no audiovisual. Os fãs dos mais variados estilos musicais passaram a querer se vestir, falar e dançar como suas/seus artistas favoritos.

Com isso, o videoclipe foi, aos poucos, sendo cooptado pela publicidade e pelo marketing de empresas, ao atribuir marcas a determinados estilos musicais ou artistas (SOARES, 2016). Roupas, maquiagens, acessórios, carros, artigos de luxo, casas e até mesmo regiões específicas do mundo passaram a ser veiculadas de forma massiva, com o objetivo de estimular o consumo de certo padrão de vida.

Nesse momento, a empresa MTV realizava uma produção audiovisual que convidava artistas do rock para regravar suas músicas em versão acústica, o *MTV Unplugged* nos Estados Unidos e *Acústico MTV* no Brasil. Na terceira edição nacional do programa, a artista convidada foi Cássia Eller (ELLER, 2001). A imagem da cantora era carregada de androginia: voz, aparência, modo de se vestir e expressões corporais remetiam ao masculino, em uma *queerness* na performatividade de gênero e também na performance artística em si.

Portanto, ao se pensar a respeito do videoclipe enquanto consumo, Cássia Eller mostrava como subverter essa ordem. Expunha o estilo de vida que não servia de exemplo para a sociedade hegemônica: a mulher lésbica “caminhoneira”, ou seja, masculinizada e, portanto, feia, estranha, vulgar. No audiovisual, a diversidade também é retratada na própria banda, composta por mulheres, pessoas andróginas, negras. Isso confere representatividade e visibilidade para outras vivências, *queer*, que muitas vezes eram retratadas na mídia de forma estereotipada, como a bicha afeminada, a mulher-macho etc.

A virada do milênio, por sua vez, marca o momento de significativas mudanças para a produção de audiovisuais, com o surgimento de internet e das tecnologias emergentes (ZANETTI; BELO, 2012). Nessas transformações da sociedade no ambiente da cibercultura, observa-se a reconfiguração da/do espectador/a.

Na sociedade midiaticizada, as tecnologias são relevantes, pois elas geram e inovam os dispositivos interacionais. Dessa forma, nas mediações um fator importante são as relações midiáticas haja vista que as midiaticizações são os principais objetos de estudos da linguagem (GRACIANO, 2018 p. 22).

Nessas relações midiáticas tecnológicas, o sujeito tem acesso a grande quantidade de informações e é instigado a trocar com outras/os usuárias/os. Segundo

Wilton Garcia (2013), esse novo sujeito, denominado usuário-interator (tratado nesse trabalho como usuária/o-interator/a) está conectado ao ambiente digital e, a partir dele, consegue postar sua visão de mundo.

Isso indica que, embora a troca de mensagens entre consumidoras/es seja algo que já ocorria anteriormente, a especificidade das interações virtuais na atualidade ocorre pela quantidade de pessoas com acesso simultâneo à rede e pelas múltiplas ferramentas disponíveis para o compartilhamento de informações.

Nesse sentido, percebe-se a comunicação influenciada pela cultura digital. Inovações tecnológicas são incorporadas na sociedade hipermidiática, o que redimensiona o ato de se comunicar no contemporâneo (GRACIANO, 2018). Reconfigurados os dispositivos, abre-se espaço para novas criações, não mais limitadas à tela estática da televisão. A busca por novas formas de produzir e consumir o audiovisual é fomentada pelas possibilidades de interação e compartilhamento no meio virtual. Com isso, as mídias analógicas, como o vinil e CD (*Compact Disc*), tornaram-se obsoletas e, conseqüentemente, o controle sobre a divulgação e consumo da música e dos audiovisuais sofreu significativa mudança (ZANETTI; SANTOS, 2014). Na internet, com apenas um clique, músicas e vídeos são disponibilizados na rede e propagam para o mundo de forma descentralizada.

A ideia de se ter canais televisivos, com programação fixa e pouco variada, nesse novo ambiente, torna-se menos atrativa. Por isso, a criação de um espaço virtual tecnológico, onde essa produção audiovisual pudesse ser veiculada, tornou-se uma estratégia para alcançar as novas demandas do público consumidor. Assim, surgiram os canais de *streaming*, plataformas musicais disponíveis na internet para se ter acesso rápido a músicas, tanto gratuitas como pagas (ARAÚJO; OLIVEIRA, 2014). São novas formas de consumir e propagar a música que, conseqüentemente, forçaram a indústria fonográfica a se reinventar para continuar a ser rentável.

Dessas novas plataformas, o *YouTube* destaca-se por ser um território misto de divulgação hipermidiática de vídeos, no qual as principais gravadoras disputam espaços com vídeos caseiros ou produções independentes. Esse fator, atrelado a melhoria e popularização dos dispositivos tecnológicos, possibilita que o videoclipe se reconfigure como novo tipo de mídia audiovisual, que foge do domínio do *mainstream*.

[...] em vez de produzir, o YouTube optou por ajudar o usuário a exibir vídeos próprios [...] dá todo poder a comunidade, permitindo aos usuários postar conteúdo próprio e definir os vídeos de sucesso. [...]Aproveitou a capacidade quase infinita da internet de armazenar dados e se tornou uma imensa prateleira, onde todos os vídeos são expostos simultaneamente (CANNITO, 2010, p. 97).

Em outras palavras, o que determina a viralização de um videoclipe na atualidade não se relaciona diretamente com a quantia investida pela indústria fonográfica, com a qualidade da filmagem, com os recursos tecnológicos ou com a relação direta entre artista e álbuns vendidos. A opinião das/dos usuárias/os-interatoras/es (GARCIA, 2013) passa, também, a ser um elemento considerado na forma de lançar e propagar novos videoclipes.

A plataforma *YouTube* cria um ambiente de rede social na internet, na qual as/os usuárias/os-interatoras/es se reúnem em volta do conteúdo disponibilizado não para simplesmente assistir horas de televisão e vídeo, mas para ver e ser visto por outras pessoas, para fazer parte desse ambiente comunitário (SERRANO; PAIVA, 2008). Nessa dinâmica, o número de visualizações dos vídeos, bem como a interação com o conteúdo por meio de curtidas, comentários e compartilhamento são fatores relevantes nas redes sociais e, conseqüentemente, a maior quantidade de interações determina também a propagação/repercussão do audiovisual.

Paralelo à atuação das grandes gravadoras de música, artistas pertencentes ao mercado musical alternativo e/ou independente encontram na internet espaço de visibilidade, ao fazer uso do videoclipe como forma de divulgação de seus trabalhos (ZANETTI; BELO, 2012). Essas/es artistas dispõem de pouca ou nenhuma projeção junto aos veículos da mídia massiva, além de não contarem com grandes recursos para investimento em marketing.

Ao pensar nas questões que foram expostas ao longo desse capítulo, observo que, do ponto de vista da comunicação, a produção dos videoclipes na atualidade se diversifica da produção massiva da indústria fonográfica de 1990 até o início dos anos 2000, o que confere maior autonomia e emancipação às/aos artistas. A visibilidade (hiper)midiática não mais depende de altos investimentos ou da promoção do artista junto à mídia massiva, o que possibilita que artistas independentes encontrem outras formas de produzir e divulgar seus trabalhos.

Do ponto de vista da cultura, o cenário contemporâneo da música brasileira, principalmente a cena independente paulistana após 2010, tem uma posição privilegiada no movimento musical. O incentivo cultural, vindo por parte de programas dos governos federal e estaduais, bem como de empresas privadas, possibilitou o crescimento do cenário musical contemporâneo, pela produção de obras e artistas independentes, que não eram veiculados na mídia *mainstream* (MOREIRA, 2018). Isso possibilitou uma efervescência cultural no cenário contemporâneo da música brasileira.

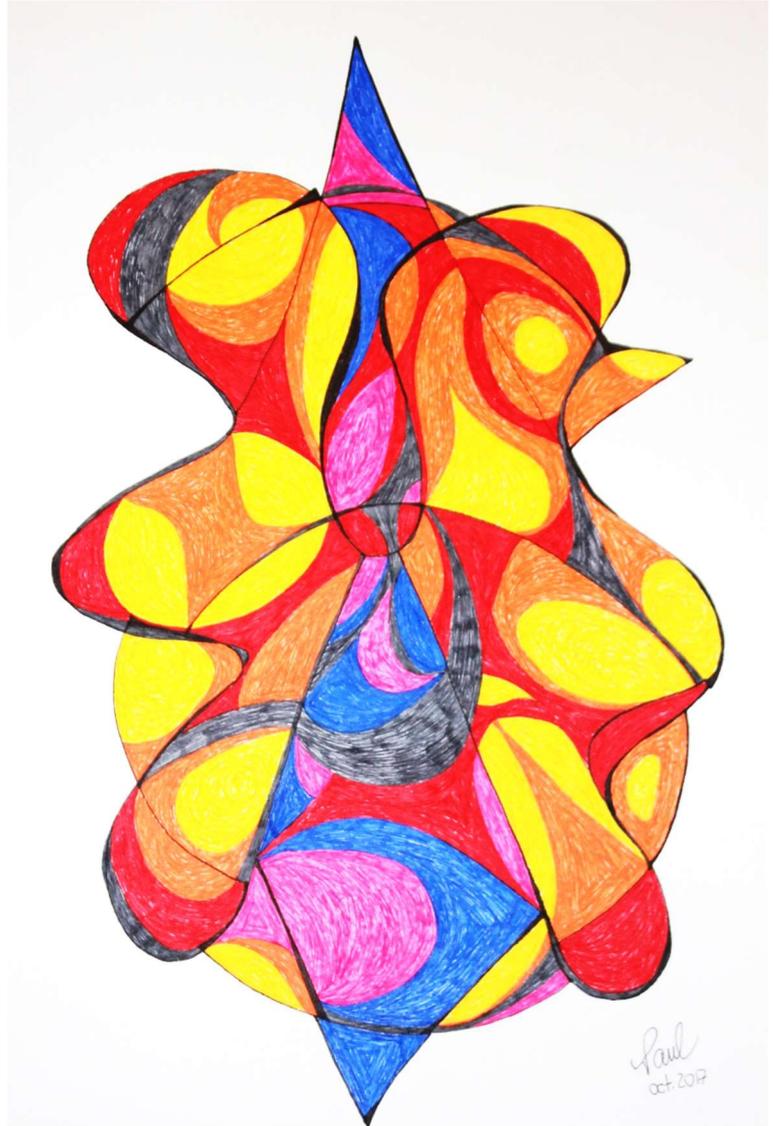
Artistas independentes, a partir do ARTEvismo (SANTOS, 2014), passam a veicular em seus videoclipes questões sobre sexualidade, gênero, etnia/raça e classe social. Essa nova forma de produzir, divulgar e consumir música encontra na internet espaço (hiper)mediático de visibilidade. Propagam-se discursos minoritários, aliados aos discursos artísticos, para trazer à tona questões sobre a população LGBTQIA+, de forma ampliada e menos estigmatizada. Por ser o lugar de fala (RIBEIRO, 2017) dessas/es artistas, os videoclipes retratam vivências e subjetividades, mas também o posicionamento sociopolítico frente às normas hegemônicas.

Ao se pensar acerca das práticas socioculturais, a presença (GUMBRECHT, 2010) do videoclipe – enquanto material que divulga questões antes não veiculadas na mídia massiva – produz efeito que potencializa a visibilidade das questões de gênero, sexualidade, etnia/raça e classe, por seu um novo material, uma nova/outra perspectiva, produzida pelo ponto de vista da/do artista. Nessa proposta, a força das obras *queers* se encontra na capacidade de novas disposições dos corpos, dando visibilidade positiva ao insulto, àquelas pessoas marginalizadas pelo poder. Consiste em novo recorte, que desestabiliza as definições impositivas da norma cisgênera e heterossexual.

Nessa relação entre arte e ativismo, atrelados à exposição (hiper)mediática, possibilita agenciamento/negociação com a produção *mainstream*. Os videoclipes são cooptados pelo sistema, na exposição midiática das/dos artistas *queer* mas, do mesmo modo, há apropriação dos lugares (hiper)mediáticos pela *queerness*. Essas subvertem/transgridem a ordem estabelecida a partir desse movimento, o que possibilita a criação de arte para além do previsto/estabelecido hegemonicamente.

Com isso, a arte-vida agrega caráter representativo e intensivo. O primeiro se mostra político quando se organiza em enfrentamento direto aos modelos no caminho de uma possível redefinição da ordem, em um movimento macropolítico. Já o segundo pertence a uma política minoritária, das resistências que despertam a produção de sensações, ao fazer movimentos micropolíticos atrelados à arte (GADELHA, 2018). Esses efeitos de presença, nos movimentos micropolíticos da obra, potencializam a capacidade de articular discursos outros, que ultrapassam a representação e borram os contornos entre o movimento político e artístico.

Para exemplificar como o videoclipe associa-se à imagem do artista e produz efeitos de presença e, por consequência, gera visibilidade às questões identitárias e socioculturais, no próximo capítulo são apresentados videoclipes que compõem a *corpora* da presente pesquisa. Esses audiovisuais, associados ao corpo e performance das/dos artistas, possibilitam a imersão no cenário *queer* brasileiro e contemporâneo e levam às discussões socioculturais e identitárias que transversalizam arte e vida, bem como conferem visibilidade de identidades marginalizadas pela sociedade hegemônica.



Pussy-cock (2017)

CAPÍTULO 3

O OBJETO DE ESTUDO: VIDEOCLIPES

*Ai meu Jesus
Que negócio é esse daí?
É mulher?
Que bicho que é?
Prazer, eu sou arte, meu querido
Então pode me aplaudir de pé
(GLÓRIA GROOVE, 2017)*

3.1 Anotações preliminares

A subversão das concepções de gênero e sexualidade na música e na performance artística brasileira não é exclusividade do momento atual, conforme abordado no capítulo 2 deste trabalho. Artistas das décadas passadas também assumiram posturas ativistas e/ou transgressoras aos padrões, ao utilizar seus corpos dissidentes e performances para questionar, ainda que nas entrelinhas, os padrões estabelecidos normativamente. Essa produção cultural desidentifica-se da hegemonia, ao propor experimentações artísticas que escapam às normas, seja pelo posicionamento do corpo *queer* em cena, ou pelas formas de trabalhar ironia, paródia e deboche no produto artístico.

O *queer* feito no Brasil contemporâneo possui herança de produção artística, as quais são influência/referência para se (re)pensar a arte-vida. O forte enraizamento na música mostra possibilidades de subversão/transgressão à ordem do sistema hegemônico, pelas amplas formas de explorar sonoridades e arranjos. Para além do som, a letra da música também é recurso para (des)construir mensagens (des)identificatórias (MUÑOZ, 1999), que reiteram esse passado com o *desbunde*¹⁷ (TREVISAM, 2018). Dessa forma, ampliam-se os discursos sobre gênero, sexualidade, etnia/raça e classe social, frente a sociedade capitalista farmacopornográfica (PRECIADO, 2017) e tecnológica.

Além disso, o avanço dos estudos de gênero e sexualidade, a internet e a produção musical independente contribuíram para a criação de um movimento (des)identificatório (MUÑOZ, 1999), de maneira ressignificada. As discussões a respeito das identidades dissidentes (HALL, 2002) não mais se concentram somente na teoria da academia, ou no ativismo dos movimentos. A partir da expansão midiática do assunto, o cenário artístico *queer* no país atual encontra novas possibilidades de repaginação, que se apresentam descentralizadas. Não há mais a necessidade de um coletivo fechado, uma escola de estudo ou um movimento homogêneo, pelo contrário,

¹⁷ *Desbunde* é o termo designado aos movimentos artísticos que deram lugar aos debates sobre políticas sexuais entre os anos 1960 e 1970 no Brasil. Esse enfrentamento colocava em xeque os papéis sexuais instaurados, ao introduzir a ressignificação do vestuário, gestos e trejeitos a fim de provocar desestabilização por meio da androginia. Essa imagem se contrapunha à bicha-normalidade, ou seja, o gay discreto, que insiste em manter as aparências de heterossexual, que age de acordo com as normas impostas hegemonicamente (TREVISAM, 2018).

o *queer made in Brazil* efervesce em diferentes regiões geográficas, com diferentes propósitos artísticos, sociais, intelectuais e ativistas.

Trata-se de um movimento que não foi programado por uma reunião de artistas ou pensadores. É um movimento espontâneo, que pipoca por todos os lados, da margem para o centro, e não tem meias palavras, ao colocar o dedo na ferida da sociedade. Provocam a ocupação de espaços conservadores, como mídias tradicionais, grandes locais de shows privados ou públicos, e tencionam o sistema. Ou o “cis”tema, que é patriarcal, heteronormativo e branco (MOREIRA, 2018, p. 20).

Isso indica que a fronteira torna-se o espaço do questionamento das normas, das práticas sociais, culturais étnico/raciais, sexuais e de gênero a partir da virtualização da música, da performance, das artes e das manifestações. Na possibilidade da produção alternativa, essas/es artistas – que antes seriam enquadradas/os em um gênero específico de música e em nichos de mercado – conseguem popularidade por meio do videoclipe. Ou seja, ao produzir e compartilhar conteúdo na internet, há determinada possibilidade de alcançar visibilidade (hiper)midiática por meio do audiovisual. Conseqüentemente, esse movimento quebra paradigmas da indústria fonográfica, ao não fazer música apenas com intenções de entretenimento e consumo, mas também como discurso de políticas (des)identificatórias, sobre vivências apagadas nas mídias hegemônicas.

Tornar os sujeitos dissidentes visíveis, por meio do material audiovisual coloca dúvidas nos lugares que antes eram ocupados pelas certezas, cristalizadas hegemonicamente. Por sua vez, essa desestabilização abre oportunidade para diálogo sobre as vivências além da norma. Por meio do discurso artístico, abrem-se caminhos alternativos de agenciamento/negociação do sujeito *queer* com a sociedade hegemônica.

Nas artes, o *queer* pode ser utilizado como instrumento para compor personas e personagens estranhamente inusitados e absurdamente irreverentes em relação às normas socialmente aceitas (RODRIGUES, 2016). As/os artistas, na tentativa de questionar valores sociais tidos como “normais”, reformulam gênero, sexualidade e dissidência, o que desestabiliza o binarismo em sua concepção mais naturalizada na sociedade contemporânea. Em outras palavras, esse entre-lugar (BHABHA, 2013) cultural permite uma experimentação plural, além dos limites impostos pelo sistema, que usa das brechas do discurso hegemônico para expor a artificialidade dos padrões

impostos. Com isso, essas manifestações artísticas e culturais tornam-se alternativas às propostas normativas.

Por esse motivo, ao propor a pesquisa intitulada *Queer made in Brazil*, o presente trabalho apresenta leitura crítica de materiais artísticos audiovisuais atuais, a fim de revisitar a produção cultural do movimento *queer* no Brasil. Nesse estudo, relaciono audiovisuais contemporâneos ao momento sociocultural atual, na expectativa de buscar as tensões e (des)estabilizações que essa arte ou expressão *queer* provoca.

A partir das novas perspectivas e discussões sociais sobre gênero, sexualidade e dissidências, este capítulo, portanto, apresenta os videoclipes selecionados para compor a *corpora* da pesquisa. Dessa forma, investigo, a partir dos conceitos acadêmicos, sobre audiovisual e arte-vida *queer* brasileira contemporânea e seus desdobramentos em visibilidades (hiper)midiáticas. Essas questões perpassam o campo contemporâneo da Comunicação e Cultura, no exercício de perceber o objeto de estudo como ferramenta comunicacional, que propaga discursos culturais e sociopolíticos, por meio dos efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010). Nesse exercício, busco estabelecer diálogos entre as mídias escolhidas e os modos que estas interagem com as/os usuária/os-interatoras/es, ao elaborar visão crítica sobre os processos sociais de poder, dissidência e resistência.

Conforme descrito no percurso metodológico e explanado no segundo capítulo, os videoclipes aqui serão lidos a partir da observação, descrição e discussão dos apontamentos da *queerness* que perpassa os audiovisuais. Os critérios estabelecidos – corpo, performance e subversão/transgressão – guiam o olhar investigativo, ao procurar pelos elementos (des)identificadores do padrão hegemônico. Isso requer uma leitura crítica do contemporâneo, no desafio de tecer reflexões sobre o audiovisual, entremeados às intercambialidades que se formam entre artista, obra e sociedade.

Cada videoclipe foi dividido em partes, para facilitar o exercício da leitura. Dessa maneira, faz-se possível explorar com maior grau de profundidade as percepções de nuances e desvios na obra audiovisual, bem como desdobrar as questões que atravessam a arte-vida das/dos artistas. Também, intersecciono e

discuto as questões políticas, sociais e culturais do Brasil contemporâneo, ao situar sujeitos, objetos e o contexto em que o videoclipe se insere.

Por último, reflito sobre o *queer* no Brasil e suas ressignificações, reescrituras e transformações em possibilidades outras, que propiciam um movimento artístico e sociocultural. Proponho, então, a utilização do termo arte-vida TRANSviada, como releitura brasileira da *queerness*, a qual utiliza o corpo, performance e subversão/transgressão como formas de resistência.

3.2 *BlasFêmea*, de Linn da Quebrada

Linn Santos, ou Linn da Quebrada é cantora, compositora e artevista. Nascida no interior do estado de São Paulo, em 1991, iniciou sua carreira musical em 2016, com o lançamento de seu primeiro videoclipe e *single Enviadescer*¹⁸. Em 2017, Linn lançou seu primeiro álbum, intitulado *Pajubá*, financiado por meio de uma campanha de *crowdfunding*¹⁹ chamada “a bixa pode fazer um pedido?”²⁰.

Após o lançamento do álbum, Linn também conseguiu, com o apoio de empresas privadas e editais culturais, a produção do documentário *Bixa Travesty* (2018), o qual relata sobre sua arte-vida, enquanto travesti, negra da periferia, atualmente reconhecida como uma das principais vozes da música popular brasileira *queer* contemporânea. O documentário foi premiado no *Teddy Awards*, em Berlim, no mês de fevereiro de 2018. Nesse mesmo período, Linn realizou a *Trava Tour* europeia, que contou com oito shows na Holanda, França, Espanha e Alemanha.

Linn da Quebrada utiliza corpo e discurso como formas de potencializar sua criação artística que, por ser feita de maneira independente, relaciona as redes de apoio (reais e virtuais), como formas de propagar a mensagem. O fortalecimento dessa rede é um dos princípios que a artista busca em sua carreira, por meio do

¹⁸ Videoclipe disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=saZywh0FuEY>>. Acesso em 20/12/2018.

¹⁹ “[...] o *crowdfunding* consiste num processo em que o próprio público colabora para o financiamento de um projeto. Através de sites na internet, os produtores anunciam sua ideia (para um filme, obra de arte ou produto de qualquer espécie) e pedem ajuda financeira aos internautas, que fazem então doações com a intermediação desses sites” (FELINTO, 2012 p. 140).

²⁰ Para conseguir visibilidade para a campanha de *crowdfunding*, Linn da quebrada produziu um vídeo, no qual apresenta a proposta do álbum *Pajubá*. O audiovisual encontra-se disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=rofZHsOP29k>>. Acesso em: 20/12/2018.

transfeminismo (JESUS, 2017), da valorização da produção musical periférica, da negritude e do público LGBTQIA+.

Quanto à produção audiovisual, a artista explora maneiras de trazer o discurso político sobre o corpo e questiona os espaços da sociedade e cultura, nos quais corpos dissidentes se (des)identificam (MUÑOZ, 1999). Nesse exercício artístico, revela-se, por meio de sua música e performance, o corpo trans, negro, bicha, da periferia: oprimido, violentado e marginalizado pela sociedade. Ao tecer discurso a partir do corpo, Linn propõe exercício estético/poético nas letras, músicas e performances, que conta suas vivências, além dos estigmas, marcações e esteriotipações contra pessoas dissidentes. Nessa criação da arte-vida a partir do corpo comunicativo (VILLAÇA, 2004), a artista explora sexualidade e desejo em letras transgressoras, ritmo eletrônico, batidas do funk e uma performance depravada. Concomitantemente, expõe as fissuras do sistema, ao escancarar as questões consideradas tabu na sociedade, de forma irônica, subversiva e transgressora.

Linn costuma posicionar-se em relação à sua identidade como “Nem ator, nem atriz. Atroz. Performer e Terrorista de Gênero” (QUEBRADA, 2017). Isso possibilita o ser/estar do sujeito em trânsito, nem homem nem mulher, mas uma (re)invenção da performatividade de gênero, para além da ordem binária. Ao propor um lugar de fala (RIBEIRO, 2017) das questões consideradas minoritárias – a favela, a negritude, as mulheridades – Linn expõe os processos de desigualdade social em estratégias discursivas que fogem do domínio da norma cisgênera, heterossexual, branca e de classe média alta.

A partir desse posicionamento, o videoclipe *BlasFêmea* (2017)²¹ é a primeira obra audiovisual roteirizada e dirigida pela própria artista, em um experimento estético/poético que explora as impressões, expressões e opressões, as quais atravessam o corpo feminino. Em *BlasFêmea*, Linn evidencia os corpos marginalizados ao ser a protagonista e visibilizar mulheres, negras, trans e/ou travestis, bem como a condição precária e violenta da prostituição no Brasil, a principal fonte de renda de aproximadamente 90% de travestis e mulheres trans (MARTINS, 2017). Nesse movimento, a experiência transfeminista (JESUS, 2017) ganha proporções do cotidiano periférico, das vozes da rua, de forma não hegemônica.

²¹ Videoclipe disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo>>.

O audiovisual apresenta *Mulher* (2017), música de Linn que aborda a vivência das mulheres trans e travestis prostitutas. Discute-se sobre o padrão normativo cisgênero e heterossexual, ao elaborar a poética de desvio, movimento, amor e afetividades do/no corpo. Como forma de aprofundar a leitura, o presente trabalho destaca o videoclipe em três partes, aqui nomeadas como *Prólogo*, *Mulher* e *Epílogo*.

Inicia-se o audiovisual em um ambiente escuro. Linn entra e se ajoelha sobre um genuflexório em posição de oração, onde apenas uma luz superior amarelada ilumina o rosto e as mãos unidas e os dedos cruzados, com unhas postiças compridas. Ao soar o sino, apenas o rosto e as mãos são iluminados e seu olhar volta-se para cima, enquanto os dedos se cruzam em oração. Um violino toca *Erbane Dich*, de Matthaüs Passion enquanto observa-se o batom vermelho e os cabelos longos da mulher. Em seguida, surgem na cena três figuras negras, as quais estão seminuas, vestidas apenas de *strapons* que, no lugar do dildo, possuem velas. Linn acende-as com um maçarico, em uma simulação erótica do sexo oral (Figura 2).

Figura 2 – Linn acende a vela-falo com o maçarico.



Fonte: YouTube.

Os rostos das outras três pessoas revelam-se brevemente, ao mostrar suas cabeças coroadas e as expressões de prazer no ato de submissão da mulher, com referência ao sadomasoquismo. O rosto de Linn é tomado por gotas da resina derretida, suas expressões de dor contrastam com as de prazer das outras

personagens. A música se encerra e, então, o corpo da mulher aparece por inteiro, seminua, marcado pelas velas e, deitada ao chão, ela abre os olhos, com expressão exausta.

Linn provoca desconforto ao profanar e questionar o sagrado cristão, na construção de uma narrativa que remete à noção de pós-pornô.

As obras, performances e ações pós-pornográficas têm em comum o desejo de desconstruir (ou ao menos confrontar) o imaginário pornográfico e sexual vigente, a partir da representação de corpos, gêneros e práticas sexuais historicamente marginalizadas, juntamente com a recusa dos discursos, estéticos e narrativas tradicionais da pornografia comercial, heterossexualmente orientada (SARMET, 2014, p. 31).

Essas características estão presentes no prólogo, no qual a *queerness* atravessa os corpos das personagens. Os enquadramentos da câmera evidenciam os traços que marcam as desestabilizações: mãos com unhas postiças, seguido do despir-se do robe e a filmagem do quadril com o *strapon* apertado ao corpo gordo, com estrias aparentes, enquanto a mulher acende a vela-falo. Expõe-se, de maneira proposital, elementos que seriam considerados feios, grotescos e sujos do corpo. Ao mesmo tempo, desejo sórdido mistura-se ao ambiente de profanação da representação da Santíssima Trindade e das práticas do sagrado cristão.

No contexto da arte-vida, ao escolher para representar a trindade Jup Pires, Thais Nogueira e Aretha Sadick – três pessoas trans próximas a artista e colaboradoras na produção do audiovisual – inscreve-se na cena uma paródia (HUTCHEON, 1989; BUTLER, 2016) ao sistema hegemônico heterossexual e cisgênero. A figura da divina trindade cristã é interpretada por pessoas dissidentes, em uma reprodução cênica da subalternidade e violência às mulheres no patriarcado religioso. Essa estratégia inverte a ordem do sistema: não é mais uma história contada pelo ponto de vista da hegemonia e, sim, o retrato da história pelo ponto de vista das oprimidas.

Esse efeito é potencializado pela performance das atrizes, mas também pela performance audiovisual, nos cortes e nos enquadramentos dos corpos: recortam-se rostos, que se contorcem em expressões de prazer, para o corpo da mulher, que recebe os respingos da vela. Enquadra-se o rosto, peito, barriga, pernas e braços alternadamente. A música erudita, em sincronia com a performance, confere intensidade aos movimentos e cortes da câmera. Do mesmo modo, a expansão da

performance das atrizes provoca euforia, até atingir o clímax (as expressões de orgasmo da trindade). Então, emerge o silêncio, seguido de corte para o corpo desfalecido ao chão.

No prólogo, Linn da Quebrada inicia o discurso que conduz o audiovisual sobre subalternidade, violência e marginalização dos sujeitos dissidentes, sejam esses as mulheres (cis e trans), as pessoas negras e/ou gordas. Nesse movimento, a artista denuncia violência cometida em nome das religiões contra os sujeitos, corpos e comportamentos que não seguem o padrão hegemônico. No videoclipe, mulheres trans, travestis, bichas, pretas e faveladas tomam o lugar da representação cênica do Deus branco, masculino e cisgênero, conforme a referência do catolicismo eurocêntrico. Com isso, o prólogo ressignifica e subverte um aparato de poder da cultura colonial, a própria igreja, com a imagem profana dos corpos dissidentes.

Além da questão da vulnerabilidade dos corpos perante o poder patriarcal, há uma construção imagética do lugar da violência, de forma evidente. No prólogo, a cena sadomasoquista expõe as agressões verbais e doutrinação de condutas violentas incentivadas por algumas religiões, na perpetuação de discursos preconceituosos e LGBTfóbicos. Baseados na leitura do livro da Bíblia, algumas igrejas cristãs justificam seus preconceitos e discursos de ódio aos sujeitos *queer*, por meio da palavra de Deus. Esse discurso, indiretamente, valida a marginalização e violência acometida contra os sujeitos dissidentes. A igreja, portanto, torna-se um aliado do poder, um aparato regulador dos corpos, por meio das escrituras sagradas.

O videoclipe, portanto, (re)vela práticas socioculturais que evidenciam o contexto necropolítico basal da ética ocidental, capitalista e branca (MBEMBE, 2016). O audiovisual trabalha a visibilidade (hiper)midiática da violência, como recurso para emergir o assunto em diferentes meios comunicativos. Além disso, utilizar da estética e poética do videoclipe demonstra o potencial de produção de informação, a partir de uma ferramenta alternativa às mídias convencionais. No videoclipe, se faz possível desdobrar o sensível, pela personificação do corpo LGBTQIA+. A/o usuário/a-interator/a não apenas lê uma notícia ou dados sobre violência, ela/ele tem uma imagem visual de como essa violência pode acontecer, nos espaços em que menos se espera que esta esteja presente.

O segundo ato do curta-metragem acontece nas ruas, onde Linn performa a música intitulada *Mulher*. A cena é gravada à noite, fator que remete à condição marginal da mulher trans e/ou travesti na sociedade: corpos que se revelam no escuro, em ambientes promíscuos e na prostituição. A cena inicia-se com Linn em uma rua, vestida em roupas curtas, cheias de brilho. Os cabelos soltos, sapatos de salto alto em acrílico, maquiagem discreta e os brincos de argola.

Então, a voz de uma mulher, provavelmente a mãe de Linn, preocupada, a dizer que a ama, do jeito que ela é. Esse trecho aponta para a família e as questões que remetem à transexualidade no ambiente familiar. No caso de Linn, envolvem empatia, amor e acolhimento, mesmo sem o entendimento da transexualidade. Explora-se a sensibilidade, na humanização da figura da artista, com um elemento de sua vida cotidiana. Com isso, faz-se o contraste/distanciamento entre artista e personagem pelo lugar do afeto: enquanto Linn recebe mensagem afetuosa, a prostituta caminha sozinha pela rua.

A mensagem de áudio também apresenta um elemento *queer*, ao se referir à Linn pelo nome Júnior. A reconstrução da identidade de gênero desestabiliza o agenciamento/negociação do sujeito com a norma, pois a concepção de gênero está cristalizada hegemonicamente e o chamamento também implica interpelação (SALIH, 2015). Esse sutil deslize demonstra a fixidez desses processos interpelativos, mesmo para pessoas próximas aos sujeitos transgêneros, nas dificuldades de se adaptarem aos novos nomes e pronomes, como forma de tratamento social.

Em seguida, inicia-se a música. A personagem é abordada por um carro, no qual entra e conhece seu próximo cliente, o primeiro homem a aparecer no audiovisual até o momento. Ele acaricia as pernas da mulher enquanto dirige (Figura 3). Ao mesmo tempo que as duas personagens da cena conversam e se tocam, há uma sequência de cortes entre a história principal e outras cenas de mulheres, em diferentes situações do cotidiano. Elas se divertem em uma festa, saem de casa, andam nas ruas, utilizam transporte público, conversam em rodas, vão às compras (Figura 4).

As mulheres retratadas evidenciam a proposta dissidente em imagens de corpos, sexualidades, gêneros, etnia/raça que reiteram a diversidade. O fato do videoclipe ser gravado à noite causa efeito, pois as ruas não são seguras para

mulheres andarem depois de determinado horário atualmente, nos grandes centros urbanos brasileiros. Ver o movimento delas, que seguem suas rotinas destemidamente, mostra a resistência feminina, que não se intimida em ocupar os espaços noturnos com a mesma propriedade que o homem.

Figura 3 – Encontro entre cliente e prostituta.



Fonte: YouTube.

Figura 4 – Cena de uma mulher, retratada no bar, à noite.



Fonte: YouTube.

Não se sabe o desdobramento das cenas, mas é possível deduzir que não é positivo. Há um clima de tensão na mensagem que se passa pela filmagem fechada das personagens no carro, como se a câmera fosse espectadora da cena, no banco de trás. Também, ainda, não é possível fazer a ligação entre as mulheres e a personagem na prostituição. O foco retorna para a personagem de Linn e a cena do carro, o qual estaciona em uma rua e surgem mais dois homens, que violentamente retiram-na de dentro do carro, com a intenção de violentar o seu corpo. A mulher resiste, tenta se defender dos outros três homens que a agarram, puxam seus cabelos e pressionam seu corpo contra o carro.

Nessa cena em específico, Linn traz o retrato de violência que mulheres sofrem nas ruas, o feminicídio (CAMPOS, 2015; RIBEIRO, 2017). Ao aliar a imagem do corpo trans e prostituição à cena de agressão, a artista tensiona, critica e denuncia agressões contra corpos dissidentes, em espaços públicos, de forma banalizada, ao ponto de serem esperadas na prostituição. Com isso, a performance aliada ao corpo potencializa o discurso marginalizado, ao falar sobre estupro, espancamento, objetificação e desvalorização do corpo da prostituta, mulher trans e/ou travesti. Entretanto, a cena seguinte propõe um desfecho diferente: as mulheres das cenas anteriores se unem para enfrentar os homens (Figura 5).

Figura 5 – Mulheres unidas em marcha.



Fonte: YouTube.

O momento evidencia o confronto, um embatimento contra a violência que uma sofre. A cena é intensa, pois retrata como a união e sororidade podem combater e impedir agressões, objetificação e feminicídio. Dessa forma, faz-se a subversão/transgressão da ordem esperada, pois a violência contra mulheres – principalmente mulheres trans, travestis e prostitutas – está normalizada. Entretanto, um levante organizado inteiramente por mulheres não é previsível pela ordem do sistema, o que gera o fator surpresa no clímax da performance.

Outra marca de subversão/transgressão faz-se na sincronia entre imagem com o áudio, onde o coletivo luta durante a frase: “Ela é amapô de carne e osso, silicone industrial / Navalha na boca, calcinha de fio-dental”. As palavras diferentes vêm do Pajubá, dialeto baseado no iorubá e utilizado principalmente por travestis e transexuais no Brasil que, aos poucos, tornou-se popular na comunidade LGBTQIA+ (LUSTOSA, 2016). No videoclipe, portanto, a mistura do português com pajubá, aliada a imagem dos corpos que resistem, agrega uma carga do cotidiano marginalizado das comunidades dissidentes. A *queerness* brasileira mostra a ancestralidade do povo negro, como maneiras de resistência e (re)invenção, por meio de uma linguagem (des)identificatória, que foge da compreensão hegemônica.

Ao final de *Mulher*, a cena do videoclipe é cortada novamente para Linn, que canta o refrão da música, repetidas vezes: “Eu to correndo de homem / Homem que consome, só come e some”. O desfecho conclui também a narrativa audiovisual, que desloca da posição de vulnerabilidade da mulher/travesti para a possibilidade de resistência e embate, em uma multidão *queer* (PRECIADO, 2011) de mulheres unidas, uma a favor da outra.

A formação de coletivos mostra-se estratégica na comunidade LGBTQIA+, uma vez que esses sujeitos são expulsos de casa, ou se afastam de suas famílias por sofrerem preconceito e opressão de seus parentes. O sujeito *queer* utiliza desses coletivos como lugares de afetividade, colaboração, proteção e estabilidade financeira. Ao trazer para o videoclipe a imagem do coletivo, que confere mais força para as mulheres quando estão unidas, Linn retrata uma estratégia de resistência dos sujeitos dissidentes. Com isso, também utiliza o audiovisual como forma de fortalecimento coletivo, ao convidar outras artistas e parceiras na (re)invenção do

queer brasileiro, para estrelarem o videoclipe: Danna Lisboa, Mc Delacroix, Jup Pires, Aretha Sadick, entre outras.

O terceiro ato inicia-se com o elenco de mulheres que produziram e atuaram no videoclipe. É um momento íntimo, onde, pela primeira vez, as gravações são feitas em um cenário claro, à luz do dia, o que produz contraste com as cenas anteriores, que são escuras. As mulheres lavam umas às outras, em um processo de purificação alternativa, ato de afeto e cuidado mútuo (Figura 6). Em seguida, cantam juntas os últimos versos da música, e, para encerrar o vídeo, os créditos trazem o coro das mulheres entoando *O cordeiro de Nanã*²², a orixá mais velha do candomblé e da umbanda.

Figura 6 – Mãos das mulheres, que lavam seus corpos.



Fonte: YouTube.

A poética desse ato distancia-se dos dois anteriores, por se tratar de um momento íntimo, de sensibilidade, sensações e emoções vividas por cada uma das mulheres. Essa parte do audiovisual²³ é um recorte da gravação da imersão que Linn organizou antes do início das filmagens, em que as mulheres realizam um ritual de

²² Nanã, ou Nanã Burucu, é a mais velha dos orixás, mãe de Omulu e Oxumarê. Vive no fundo dos lagos e seu elemento é a lama, com que Oxalá moldou o ser humano. Por sua idade avançada é sincretizada com Santana, mãe da Virgem Maria e avó de Jesus Cristo (PRANDI, 2009). Música disponível em <<https://www.YouTube.com/watch?v=19cPqx3tces>>. Acesso em 03/10/2018

²³ Audiovisual disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=ApMrNGJu6Cs>>. Acesso em 03/10/2018.

banimento. Juntas em coro, as mulheres preparam-se para a cena mística/ritualística que irão performar, e entoam as últimas frases da música como forma de negar, no corpo, as opressões da masculinidade tóxica (BELO, 2017). Percebe-se o afeto das mulheres, umas com as outras, no cuidado do toque, nos sorrisos trocados e na alegria que manifestam ao cantar e dançar.

A cena responde ao prólogo do curta-metragem. Profana-se a imagem da igreja católica, uma das instituições de poder que mantém o patriarcado no controle dos corpos e sujeitos da sociedade atual. Ao mesmo tempo, o epílogo enaltece as relações entre mulheres, o sagrado (trans)feminino, sobre o qual Linn comenta:

A gente tá reunindo essas forças e mostrando que o sagrado, e a reconstrução desse sagrado está na formação dessas redes, dessas redes de apoio onde a gente consegue se apoiar umas nas outras (LINN DA QUEBRADA, 2017, s/p.).

Dessa forma, utilizar o corpo, a performance e a possibilidade de visibilidade (hiper)midiática como espaços de resistência traz a força e a coragem da artista, ao questionar as normas impostas pelo poder hegemônico, no país que mais registra assassinatos aos LGBTQIA+ (GRUPO GAY DA BAHIA, 2018). Ainda que possa ser violentada, ridicularizada, excluída e desvalorizada, a artista questiona, enfrenta e desafia os limites da norma, em uma disputa de poder pelo lugar das pluralidades de ser mulher. O corpo, nessa disputa espaço, é o local da transgressão das normas, que passa por processo de libertação da posição de servitude e sexo em relação ao poder do homem, até o espaço de força e afeto, que as mulheres, travestis e demais identidades femininas encontram umas nas outras.

3.3 Fogo em mim, de Rico Dalasam

Jefferson Ricardo da Silva, conhecido como Rico Dalasam, é cantor, compositor e rapper. Nasceu em 1989, em Taboão da Serra, periferia da cidade de São Paulo. O sobrenome fictício é uma abreviação da frase "Disponho Armas Libertárias a Sonhos Antes Mutilados" (MENDES, 2015, s/p). Por ser abertamente gay, Dalasam considera-se representante da comunidade LGBTQIA+ no cenário do *hip hop* brasileiro e trabalha em suas letras, músicas e performances questões sobre

sua própria sexualidade, na elaboração do *queer rap*²⁴ nacional (EDDINE, 2018). Ao fazer música sobre sua arte-vida, entremeada à sexualidade, etnia/raça e classe social, Dalasam tece discurso desidentificatório (MUÑOZ, 1999), que propõe possibilidades alternativas de criar artisticamente e explorar sua subjetividade.

Com isso, elabora uma estética musical híbrida, com múltiplas fontes como referência. “Olho para o rap nacional, para o pagode, para a música árabe, para a música preta da América e conecto com a música do Norte e Nordeste brasileiro. É um misto de sonoridades” (DALASAM, 2018 p. 56). Observo o potencial inovador da comunicação, por meio da música de Rico, que atualiza e ressignifica diversos estilos e musicalidades na hibridação dos *beats* e ritmos da música, atreladas aos jogos de palavras em português, francês, inglês e iorubá, que formam rimas e sonoridades. As letras são carregadas de ironias e malícias, em uma perspectiva *queer*, que marca o lugar de fala (RIBEIRO, 2017), enquanto homem negro e homossexual.

A qualidade e o ineditismo de seu trabalho chamaram a atenção dos principais veículos de comunicação do Brasil. Rico Dalasam já foi capa de jornais e revistas de destaque nacional, bem como participou de programas de TV como *Encontro com Fátima Bernardes* e *Esquenta*, ambos da Rede Globo de Televisão. No ano de 2015, foi indicado ao prêmio de Artista Revelação pela emissora televisiva *MTV Brasil*, conhecida mundialmente por lançar e divulgar artistas do cenário musical nacional e internacional. Essa visibilidade possibilitou que o rapper fizesse turnês internacionais, inclusive como destaque na Parada LGBT de Toronto, Canadá, no ano de 2017. Em 2018, Rico compôs com exclusividade a trilha sonora de *Cegueira Seletiva*, com direção de Pedro Gioni. O longa-metragem aborda as questões das (in)visibilidades que perpassam a sociedade contemporânea. Trata-se de uma enfermidade que, durante anos, fez com que uma grande parcela da humanidade não quisesse enxergar alguns grupos sociais.

²⁴ *Queer rap*, *LGBT hip hop*, *homo hip hop* são nomes dados ao movimento musical, iniciado nos Estados Unidos na década de 1990. O *queer rap* foi criado a fim de reivindicar espaço dentro do movimento *hip hop*, ao denunciar as violências cometidas contra a população LGBTQIA+. Esse movimento marca o desdobramento das vivências nos *balls*, festas organizadas pela população negra LGBTQIA+ em Nova Iorque, na década de 1980, nos quais foram criadas estéticas que permanecem na cultura *queer* até a atualidade como, por exemplo, o vogue (PARIS IS BURNING, 2005). “Com roupas extravagantes, que compõe uma mistura de elementos masculinos e femininos, [o *queer rap*] coloca no corpo o ser diferente, o impacto do incomum, aborda a tripla exclusão: a do negro, do pobre e do homossexual” (EDDINE, 2018).

*Fogo em mim*²⁵ (2017), por sua vez, é uma música de Rico Dalasam, contida no álbum *Balanga Raba* (2017a). O videoclipe tem produção assinada por Mahal Pita, produtor musical, diretor e designer baiano. A obra retrata a vida noturna de jovens no centro da cidade São Paulo. Nesse contexto urbano, a elaboração do audiovisual permeia pertencimentos, socialidades, afetos, visões e escutas, no qual entretenimento, consumo, estética, e práticas sociais/musicais estão em complexa relação. A cidade agrega elementos subjetivos na performance audiovisual, ao apresentar a população *queer* negra urbana, em contexto diferente do mostrado por Linn da Quebrada em *BlasFêmea* (2017). Aqui, observa-se o empoderamento e valorização da juventude negra brasileira, por meio do consumo. A ostentação de jóias, artigos de luxo, carros, entre outros traduz o consumo como recusa à posição subalterna, ponto de partida do rap mais tradicional.

Isso evidencia como a estética do rap desloca fronteiras entre periferia e centro, pois coloca a favela como produtora e consumidora de cultura e expande a arte fronteira para outras classes sociais, o que transpassa os valores éticos e morais do conservadorismo erudito/canônico (VILLAÇA, 2011). Esses estilos musicais, ainda, são considerados pela elite brasileira como cultura inferior, vulgar, sexualizada. A produção artística periférica localiza-se no espaço híbrido do consumo e opressão, da divulgação e censura.

Por esse motivo, gerar visibilidade para a estética da fronteira, por meio das mídias, diversifica a produção cultural no Brasil. Dessa forma, confere-se autonomia e emancipação do artistas da cena, bem como valida os discursos dissidentes, que elaboram estéticas próprias. É uma posição de mundo mais aberta, agenciável, que amplia a visão da cultura para além do *mainstream*.

O corpo e suas apresentações performáticas compõem o ambiente audiovisual de personagens irreverentes em relação ao padrão, os quais questionam valores sociais tidos como normais, por meios da ironia (HUTCHEON, 1989). Além disso, o ambiente remete à festa *Batekoo*, que tem edições nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. A *Batekoo* promove a representação de jovens negros periféricos,

²⁵ Videoclipe disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=1c9LIYtXcdk>>. Acesso em 20/12/2018.

a partir de um movimento livre de preconceitos, embalado por ritmos exclusivamente negros como o hip-hop, rap, funk carioca, *R&B*, *trap*, *twerk*, kuduro, e suas vertentes.

Dessa forma, *Fogo em Mim* fala sobre formas de resistência negra entre os jovens, no ambiente urbano contemporâneo. Para localizar as cenas citadas ao longo do texto, o videoclipe divide-se em três partes, aqui denominadas prólogo, primeira parte e segunda parte.

O videoclipe inicia-se no cenário principal: uma rua sem saída. A silhueta de Rico Dalasam aparece na penumbra, envolta em efeito denso de fumaça e luzes azuis. Na parede do fundo, observa-se o grafite com sua assinatura/ideograma. A cena, então, muda para outro cenário, um bar, no qual toca ao fundo outra música do rapper, *Não deito pra nada* (2017).

O artista aparece acompanhado de mais duas pessoas, sendo uma delas MC Dellacroix, *rapper* travesti da cena *queer* brasileira (a qual também é vista no videoclipe *BlasFêmea*). As duas personagens têm em seus ombros a tatuagem com o ideograma de Rico Dalasam e comentam sobre a música de fundo, em um breve diálogo. MC Dellacroix salienta que a música ao fundo foi feita por Rico, chamando-o de “essa favelada”. Tal tratamento revela a resignificação da palavra, em um contexto de empoderamento, como aconteceu com a palavra *queer*. Rico apenas sorri, primeiro para a outra personagem na cena: o trabalhador do bar, e depois para as duas pessoas que comentaram sobre a música, enquanto compra bebidas alcoólicas.

O corte leva para a cena seguinte, fora do bar, de onde o *rapper* sai com um pacote de biscoito polvilho em mãos. O seu primeiro figurino é uma jaqueta balonê, que está com o zíper aberto e mostra seu tórax. É possível ver uma gravata de couro e um grosso colar de metal dourado e búzios. Rico também usa luvas, brincos e um piercing no nariz como acessórios e longos cabelos em estilo afro (Figura 7).

No prólogo, observo a representação das identidades dissidentes. As personas que compõem a primeira cena são negras e, além disso, evidencia-se a diversidade sexual e de gênero: dois homens gays (o próprio *rapper* e personagem que trabalha no bar), uma travesti e uma mulher cisgênera. A *queerness* é potencializada pelo figurino utilizado, principalmente o de Rico Dalasam, que faz mescla entre elementos transversais, que encontram-se no entre-lugar (BHABHA, 1998) dissidente, do que pode ser considerado masculino/feminino.

Figura 7 – Figurino de Rico Dalasam na primeira parte do videoclipe.



Fonte: YouTube

A primeira parte do videoclipe inicia-se com a música, ao retornar a cena para a rua, com efeito de fumaça mais ameno. O figurino de Rico Dalasam é outro: seu dorso está nu, apenas uma faixa preta em volta da cintura, assemelhando-se a um espartilho. O rapper executa uma breve performance, pouco antes de iniciar a canção e o videoclipe cortar para a próxima cena. Elementos do figurino de Rico Dalasam trazem características do Hip-Hop norte-americano da década de 1990, como a blusa bufante, a qual remete as calças de Mc Hammer no videoclipe *U can't touch this* (1990) (Figura 8). Entretanto, a proposta do rapper brasileiro ressignifica o visual no contexto *queer*, o que remete ao *qwear*²⁶ e marca a diferença sexual.

Qwear (ORAM, 2011) é um movimento estadunidense, que reivindica a representatividade *queer* por meio das roupas. Cada característica *qwear* evidencia a beleza e resistência dos corpos e expressões *queer*, que desafiam a norma cisgênera, heterossexual e branca, na luta pela visibilidade desses sujeitos e estilos que não se encaixam no padrão. Nesse contexto, a palavra designa o jeito *queer* de ser vestir, o qual usa elementos da alta costura (*high couture*) e, também, vestimentas do cotidiano

²⁶Disponível em: <http://www.qwearfashion.com/>. Acessado em 10/01/2018.

para se propor um modo de expressar uma (des)identificação com os padrões binários da moda como masculina ou feminina.

Figura 8 – Figurino de Mc Hammer.



Fonte: YouTube

Na continuação do videoclipe, observa-se o aparecimento, de forma progressiva, de outras personagens que dançam no ritmo da música. As roupas são escuras, nas quais predominam as cores preta, vermelha e azul escuro, e alguns detalhes em branco. A luz do lugar é azul e há presença de fumaça e pouca iluminação frontal, ao realizar um jogo de (re)velar o cenário aos poucos: uma rua com casas de arquitetura antiga e fachadas pichadas.

Atrizes e atores parecem dançar de forma espontânea e são, em sua maioria, pessoas negras, que emergem aos poucos na cena, até o local ficar visivelmente cheio. Em alguns momentos, fecha-se o *close* da câmera em uma pessoa, o que marca a diversidade dos sujeitos presentes na cena: homens, mulheres, *drag queens*, pessoas andróginas, gordas e magras. Ao aproximar-se do refrão, a luz ambiente fica mais intensa e traz maior visibilidade para o cenário e as personagens da cena.

O que se observa do videoclipe enquanto performance visual da música é evidenciado nesse trecho. O videoclipe pode ser lido como uma experiência que utiliza efeitos de câmera, luzes, movimentos e codificações a fim de propor uma resposta corporal à canção, uma performance sobre a música (SOARES, 2005). As paisagens

e os sujeitos da cena são (re)velados aos poucos, ao acompanhar a música. Com isso, o efeito audiovisual é crescente. O jogo contribui para criar a atmosfera de (in)visibilização, que alcança o ápice – luzes frontais e o desaparecimento da fumaça – juntamente com o refrão da música, para conectar com a próxima cena (a virada do cenário) na segunda parte do videoclipe.

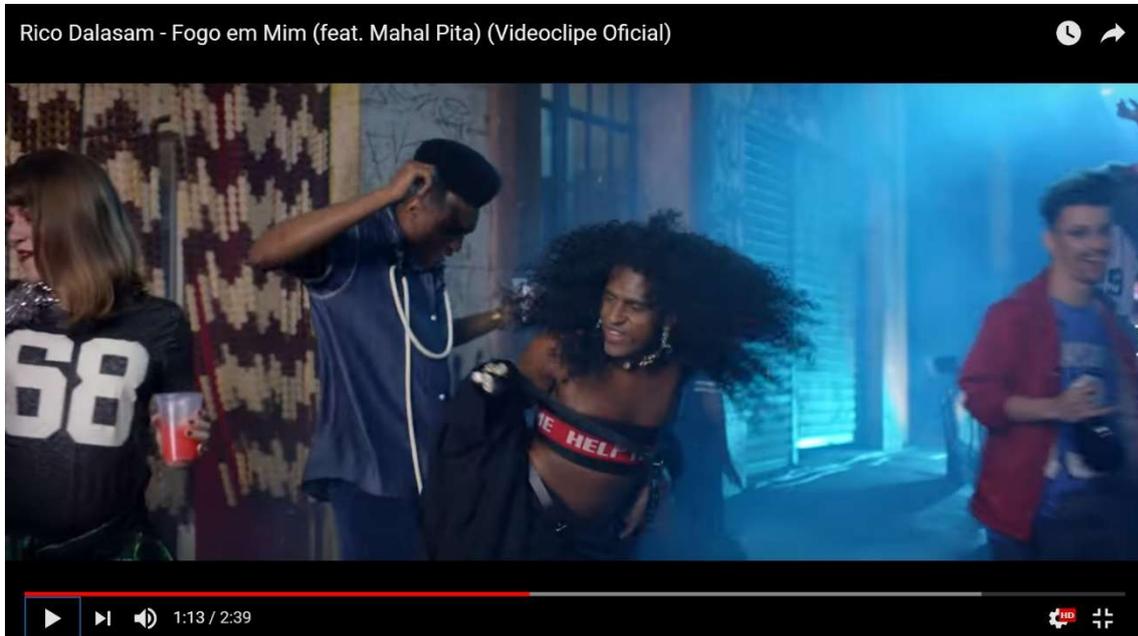
Esse desanuviamiento do ambiente, acompanhado da emergência das personagens, tece um discurso sobre a visibilidade. Desde o século XIX, a área central da cidade de São Paulo sofre um processo de abandono dos investimentos públicos e privados, devido ao desenvolvimento econômico ter se deslocado para a região da Avenida Paulista (PEREIRA, 2017). Com isso, o cenário contribui para a performance artística, ao retratar o espaço central da cidade, em diálogo com os corpos dissidentes das pessoas negras e/ou *queers*. A dança/performance, nesse momento, complementa o discurso de resistência cultural, étnico-racial, sexual e de gênero, ao misturar diferentes estilos de dança, que reforçam os traços (des)identitários: *street dance*, funk, vogue e coreografias ritmadas.

A ocupação do espaço urbano pela negritude tensiona as questões étnico-raciais e de classe. Historicamente, a população negra foi deslocada para as periferias, em um processo de marginalização (OLIVEIRA, 2016; VILLAÇA, 2011). Quando o videoclipe mostra o movimento contrário, ou seja, pessoas negras no deslocamento da periferia para o centro da cidade, há uma desestabilização da ordem tida como processo de ocupação da cidade. Os espaços, antes negados, são tomados, reivindicados, solicitados, para se organizar festas e encontros da juventude negra. Em contrapartida, o centro de São Paulo, lugar LGBTQIA+ (TRAVISAM, 2018), também é conhecido por ser uma região de pouca atenção por parte das políticas públicas (PEREIRA, 2017). Trazer para o videoclipe a visibilidade do processo de ocupação da negritude, por meio das festas populares, mostra as tentativas de ressignificar os espaços urbanos e revitalizar partes esquecidas da cidade.

Outra cena que marca a *queerness* em Rico Dalasam é a dança com um dos atores, o vendedor no bar do prólogo. A performance consiste do rapper se posicionar em frente ao rapaz, e suas nádegas encostarem na pélvis do outro (Figura 9). Esse estilo de dança, popular entre jovens nas festas e boates, é apresentado em vários

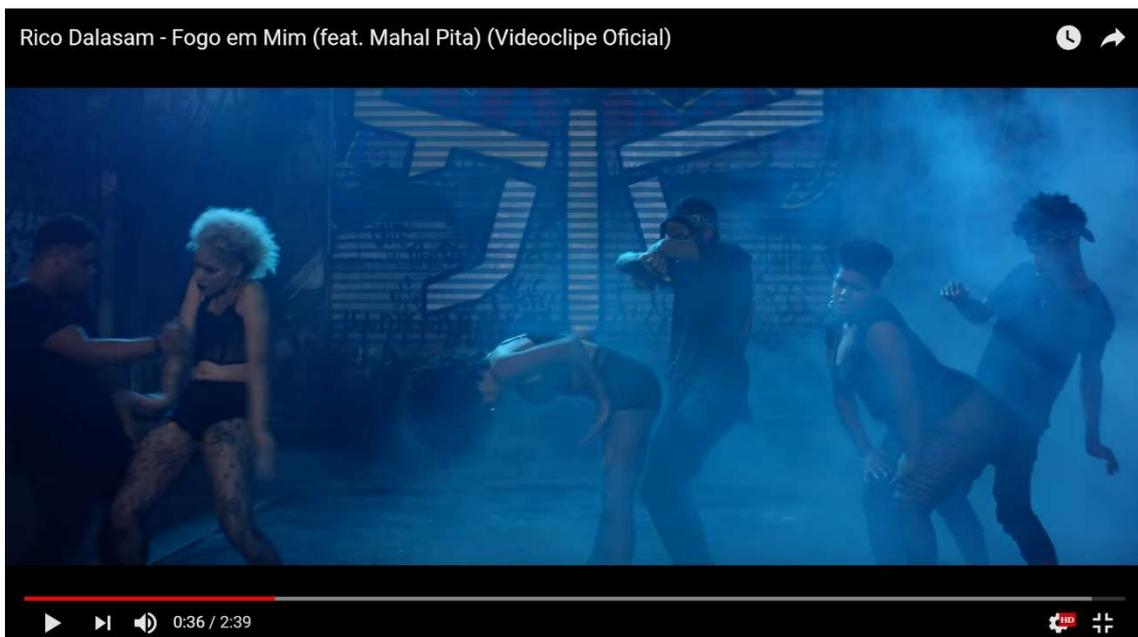
momentos no videoclipe, mas performado majoritariamente por casais heterossexuais (Figura 10).

Figura 9 – Rico Dalasam e rapaz dançando.



Fonte: YouTube.

Figura 10 – Dançarinas/os em coreografia.

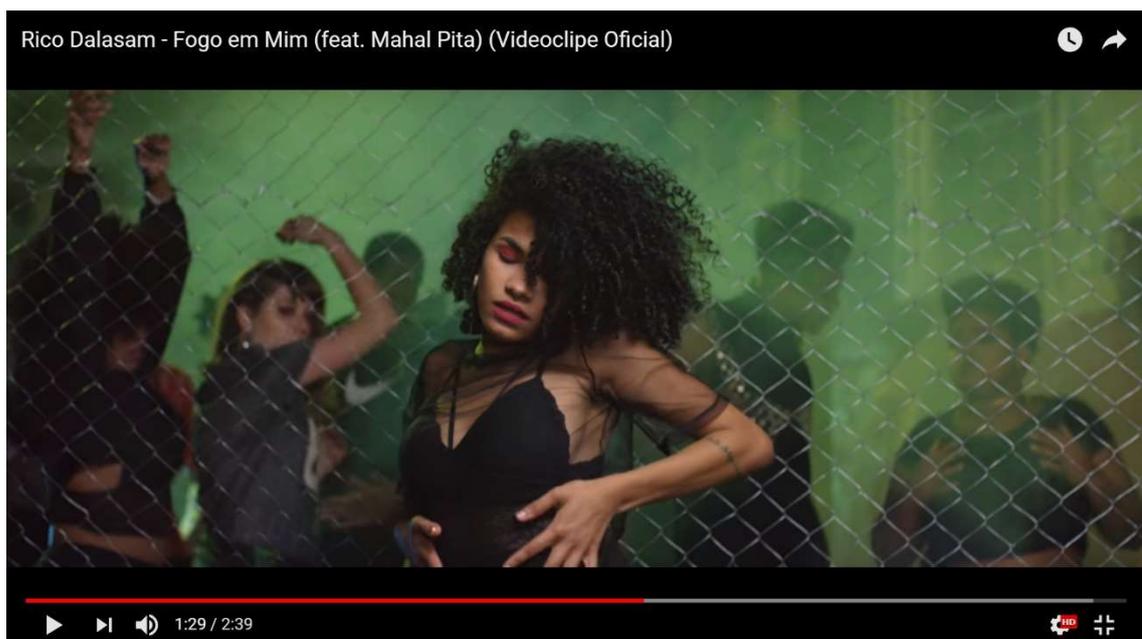


Fonte: YouTube.

Ao ocupar a posição da passiva, ou da mulher nessa dança, Dalasam demonstra a não preocupação com os lugares normativos do masculino/feminino e, nesse movimento, (re)significa a dança com homoerotismo (GARCIA, 2004). Isso indica que, quando dois homens dançam eroticamente como casal, evidenciam-se as instabilidades das normas sexuais. Marca-se a discordância com a norma hegemônica heterossexual, ao mesmo tempo que explicitam os sujeitos que não conformam suas sexualidades ao padrão esperado.

Na segunda parte do videoclipe, observa-se a mudança do ambiente: as cores alteram de azul para um verde neon, a luz frontal está mais forte e coloca as personagens em destaque. Aparece novo elemento: uma grade que divide o cenário em dois planos e isola as performances individuais de alguns sujeitos (FIGURA 11).

Figura 11 – Mulher negra, em primeiro plano e mulher branca, em segundo plano.

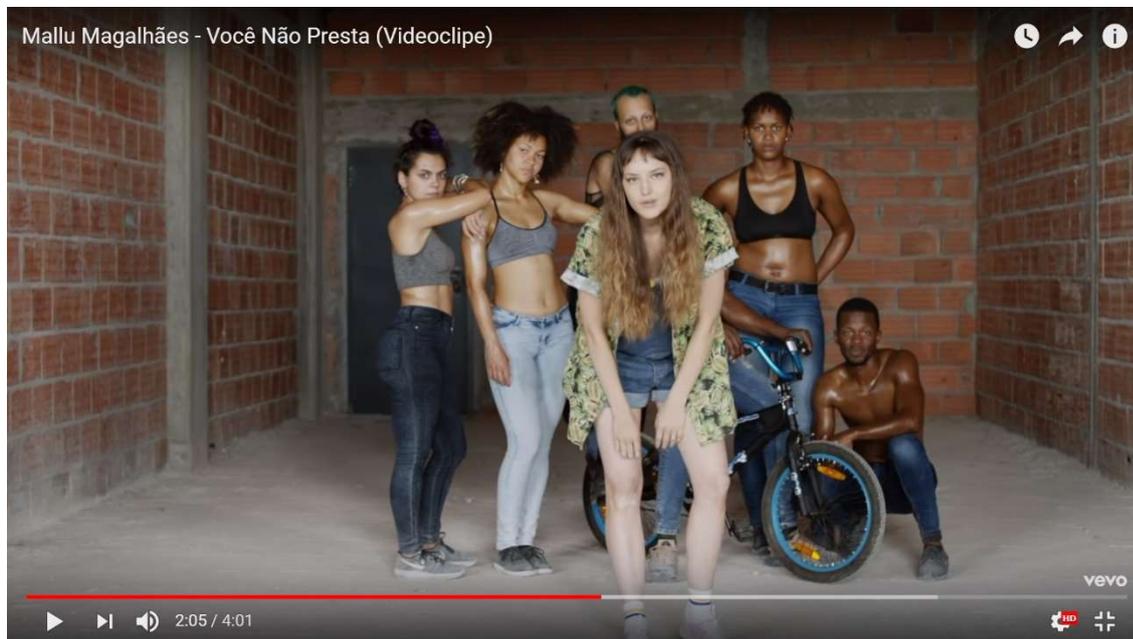


Fonte:YouTube

Percebe-se a ausência de pessoas brancas no primeiro plano, à frente das grades e mesmo atrás delas. Esse trecho responde às estratégias midiáticas que posicionam pessoas negras e/ou homossexuais enquanto dançarinas no segundo plano e, portanto, com menor importância do que a(s) pessoa(s) branca(s) em primeiro plano. O posicionamento mostra a essa transgressão/subversão dos lugares e valores. Esse fator fica evidente ao comparar a cena com a figura 12, do videoclipe

de Malu Magalhães, *Você não presta* (2016), o qual levou a cantora a ser acusada de racismo nas redes sociais (REVISTA FÓRUM, 2017).

Figura 12 – Malu Magalhães em primeiro plano e dançarinas/os negras/os, ao fundo.



Fonte: YouTube

Na segunda parte, também se observa a troca do figurino. Rico Dalasam usa um conjunto de calça e jaqueta, estilo esportivo nas cores branco, rosa e azul. Os acessórios utilizados são óculos, batom, jóias douradas com pedrarias azuis e búzios.

A roupa de parte das/dos atrizes/atores da cena também muda para tons vibrantes como o laranja, ou tons mais claros. Os sujeitos à frente da cena fazem performances solo. Em determinado momento – exatamente antes de se iniciar o refrão pela segunda vez – a câmera executa uma performance audiovisual, que consiste em *slow motion*, na altura dos quadris de Rico Dalasam.

Esse recurso expõe a marca da calça que o *rapper* utiliza (Figura 13), em uma estratégia de marketing conhecida como *merchandising music*, ou *merchanmusic* (CONCEIÇÃO et al., 2014). Esta consiste na inserção da propaganda, de maneira discreta, em vídeos de cantores famosos. Não se oferece o produto como venda, mas insere-se propaganda na narrativa, de forma quase subliminar.

Esse fato, atrelado ao estilo de vida ostentação e à *queerness* do artista, oferece meios de atingir nicho de mercado específico, o qual a marca teria dificuldade

de ser consumida, se não estivesse veiculada ao audiovisual. Isso demonstra as estratégias do capitalismo contemporâneo no mercado-mídia, para cooptar discursos considerados marginais/periféricos, na linguagem do consumo.

Figura 13 – Detalhe na calça de Rico Dalasam.



Fonte: YouTube.

Por sua vez, Rico Dalasam subverte/transgride o *merchanmusic*. A imagem, para além do consumo, provoca efeito de presença (GUMBRECHT, 2010), na reafirmação do lugar de resistência. Ao ostentar produtos de grife internacional, o artista traz a imagem do acesso ao luxo, o que contradiz a visão hegemônica em relação a população negra associada à pobreza.

Essa proposta estética, portanto, leva as questões socioculturais do consumo atual para além do *queer*, ao entrecruzar questões étnico-raciais e de classe social. A disputa pelo espaço de reconhecimento da cultura periférica, também, caracteriza um processo artístico estético de resistência, que ganha força ao não se conformar com os lugares de imposição do sistema e procurar formas de subverter/transgredir o preconceito. Outro elemento interessante do figurino é o cabelo, em diferentes estilos que remetem à identidade negra, o que também dialoga com as questões apresentadas. Segundo Coutinho (2012), o cabelo é um assunto de larga importância para a questão racial, e localiza as identidades étnico-raciais:

O cabelo dos negros é, depois da cor da pele, o maior símbolo estético de estigma, sofrendo um preconceito evidente. O cabelo crespo é frequentemente chamado “cabelo ruim” enquanto o “cabelo bom” é europeizado, liso ou ondulado [...] Uma vez que o cabelo é um dos caracteres decisivos para a classificação racial, o cabelo liso pode transformar um pardo em branco e um negro em pardo. (COUTINHO, 2012 p. 196).

O cabelo, no videoclipe, mostra formas de reafirmar a identidade negra, ao valorizar a beleza e a diversidade de estilos. A *queerness* também permeia nos cabelos, pois Rico Dalasam utiliza penteados e estilos tipicamente femininos, indiferente de serem mais ou menos aproximados à sua própria identidade sexual e/ou de gênero.

Ao utilizar o corpo como espaço de resistência, Rico Dalasam questiona as normas impostas e o poder hegemônico por meio de uma performance artística, na experiência audiovisual do videoclipe *Fogo em Mim*. O artista provoca e disputa os limites das normas, em disputa de poder pelo lugar de fala (RIBEIRO, 2017) dos sujeitos dissidentes, ao mesmo tempo que celebra a diversidade, em um contexto de festa urbana e ostentação.

Nesse espaço de representação midiática, o corpo evidencia o local da transgressão das normas. A representatividade das pessoas negras, de diferentes sexualidades e gêneros ganha visibilidade na narrativa do videoclipe. Com isso, faz-se possível criar mensagem sobre a libertação da posição de inferioridade e subalternidade dos sujeitos dissidentes.

Esse videoclipe desenvolve estratégia de agenciamento/negociação, a qual não fixa os sujeitos em características rígidas e imutáveis e sim abre-se espaço para as (des)identificações (MUÑOZ, 1999) e diversidades de corpos, performances e vivências. Nesse processo, a questão da negritude é evidenciada, na valorização dos corpos negros e proposital exclusão dos corpos brancos. Também, faz-se notória a construção do espaço *queer*, dentro do movimento artístico negro, o que possibilita pensar na diversidade e também as diferentes formas de opressão para o sujeito *queer* negro. Valorizar, portanto, a estética afro-brasileira (COUTINHO, 2012), entremeada à *queerness*, são movimentos de dupla resistência aos padrões éticos e estéticos hegemônicos.

3.4 *Alguém Segure Esse Homem, de São Yantó*

São Yantó, também conhecido como Lineker, é bailarino, cantor, performer, produtor e diretor. Bacharel em Música e mestre em Artes da Cena pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), também teve parte de sua formação em dança pelo departamento de Artes Corporais (YANTÓ, 2018). Seu primeiro disco, *eLe* (2012), contém releituras de obras da música popular brasileira. Em 2014, lançou os videoclipes *Gota por Gota*²⁷ e *Leite*²⁸. Em fevereiro de 2016, lançou o ep. *Verão*, com canções de novos compositores da MPB. Lançou seu terceiro álbum, LINEKER, em novembro de 2016, primeiro disco autoral de sua carreira. Em outubro de 2017, inicia um novo momento, ao adotar *São Yantó* como seu nome artístico e lançar o quarto álbum, *São Yantó*.

A escolha pela troca do nome artístico foi uma decisão tomada depois que o nome de registro do cantor passou a trazer complicações e limitações em sua produção e divulgação (YANTÓ, 2018). Isso acontece porque o artista é homônimo de Liniker Barros, outra artista brasileira *queer* contemporânea. Apesar das distinções artísticas e do bom relacionamento que mantém²⁹, utilizar nomes iguais, em um mesmo cenário musical trouxe limitações à produção e divulgação do trabalho de Lineker. Como resolução, Liniker Barros decide acrescentar ao seu nome artístico “e os *caramelows*”, em menção à banda que a acompanha. E Lineker, por sua vez, adota o nome de São Yantó.

O nome, que se pronuncia “SÃO IAN-TÓH”, é um presente que me foi dado por guias espirituais dos mais altos níveis de vibração e evolução. Apesar de não ter um significado literal, é um nome que vem acompanhado de atributos como força, proteção, coragem, liberdade, intuição e luz (YANTÓ, 2017, s/p.).

Essa característica mutável do nome artístico confere impressões, ao se pensar o sujeito contemporâneo, que tem a possibilidade de ressignificar traços identitários e representações, *on* e *offline*, com flexibilidade e rapidez. Nesse movimento, percebo como as identidades culturais na contemporaneidade tornam-se provisórias, parciais, variáveis e inacabadas (GARCIA, 2015). Os rearranjos desse novo nome, portanto,

²⁷ Videoclipe disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=ANfHesN87p8>>. Acesso em 16/11/2018

²⁸ Videoclipe disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=q4yZul7guEI>>. Acesso em 16/11/2018.

²⁹ Lineker e Liniker falam sobre seus nomes e o que isso repercute em suas carreiras em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=4ntPmozezHY&t=171s>>. Acesso em 16/11/2018.

conferem, tanto à obra quanto ao artista, instabilidades no agenciamento/negociação de sua arte-vida, que não depende unicamente da produção subjetiva, mas das relações pessoais, afetivas, culturais e midiáticas que se estabelecem a partir da criação. Na leitura desse videoclipe, portanto, utilizo ambos os nomes para denominar o artista.

Como diretor e roteirista, São Yantó trabalhou nos videoclipes *Cuidado*³⁰, *Leão Faminto*³¹ e *Alguém Segure Esse Homem*³². O terceiro deles, objeto de estudo da presente pesquisa, é um arranjo que remete à música pop, mas inclui elementos assimétricos, que conferem sensação de imprevisibilidade. Já a letra da canção traz como tema central a (des)construção e o desejo do homem diferente do padrão, um homem impermanente, que supera o mito do Éden, arquétipo de Adão.

[...] eu quis propor no clipe um olhar para as masculinidades que extrapolam os limites da masculinidade hegemônica (do homem cis e heterossexual), de pessoas que as experimentam na materialidade de seus corpos de formas que transcendem os padrões convencionais, seja por suas sexualidades, seja por suas identidades de gênero (por isso trouxe personagens no vídeo desde homens gays cisgêneros até mulheres lésbicas masculinas e homens trans) [...] Assim, parti de um ambiente típico da socialização masculina, o esporte, para brincar, tensionar e explicitar algumas relações bastante presentes e muitas vezes bastante reprimidas e negadas na construção das masculinidades (YANTÓ, 2017, s/p.).

No videoclipe, portanto, a estética e os corpos presentes intensificam questionamentos sobre o ser/fazer homem, e o que esse homem pode ou não ser/fazer. Em desdobramento artístico sobre a performatividade de gênero (BUTLER, 2016), o videoclipe retrata corpos de gays, héteros, mulheres, homens, pessoas cisgêneras, transgêneras, não-binárias, negros, brancos, gordos e magros. Explora-se a transmasculinidade, ou seja, as questões que permeiam o homem diferente do padrão e dos estereótipos da construção hegemônica da virilidade (RODRIGUEZ, 2018). Como forma de descrever o audiovisual, divido em quatro partes, aqui nomeadas como primeira, segunda e terceira partes e, por último, o epílogo.

A primeira parte inicia-se com imagens de homens seminus em linha, de frente para uma parede branca de azulejo. A câmera enquadra partes do corpo, sem de fato mostrá-los completamente. Com isso, inicia-se a (re)velação, recurso de filmagem

³⁰ Videoclipe disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=uMebgBZWVc4>>.

³¹ Videoclipe disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=nulQxCxC3D0>>.

³² Videoclipe disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=EDiRyMiD1aw>>.

utilizado durante o videoclipe. O movimento consiste no enquadramento da câmera, os quais focam, em recorte, mãos, axilas, pernas, lábios, barba, peito e mamilos, logo nas primeiras batidas da música. Foca-se, primeiramente, o plano superior (busto, acima dos mamilos) e, em seguida, alterna-se entre plano superior e inferior (pernas, na altura das coxas), enquanto os rapazes apoiam-se uns nos outros. Os cortes visuais acompanham as batidas da música, mantendo a sincronia entre imagem e som.

Apesar de similar proposta estética com a desenvolvida no videoclipe de Rico Dalasam, aqui, o jogo de (re)velação tem poética diferente. Em *Fogo em Mim* (DALASAM, 2017b), utiliza-se a (re)velação como recurso para enaltecer os corpos dissidentes. Por sua vez, neste videoclipe, ainda que se tenha a intenção de valorização, o recurso da (re)velação explicita as instabilidades desse corpo com o padrão esperado para ser considerado masculino, ao mostrá-lo e/ou escondê-lo em recortes imagéticos.

Para a/o observador/a, fica difícil visualizar todas as partes do corpo de uma mesma pessoa, bem como não é possível saber ao certo quantos homens estão na cena. Logo no início, a *queerness* se faz presente, ao mesclar imagens do corpo dentro/fora do padrão de beleza hegemônico, cis e transgêneros, negros, pardos e brancos, gordos e magros, em proposital não-linearidade. Esse recurso torna-se complexo, pois a base da performance audiovisual está na alteração das imagens em rápida velocidade, ao ponto de torná-las vertiginosas. Com isso, a (re)velação acrescenta novas camadas de efeito à performance artística, de maneira original, ao localizar diferenças entre corpos e sujeitos na cena.

Após um corte, que coincide com o início da canção, Lineker aparece sozinho, de frente para a câmera. Ele usa lente de contato, que deixa suas íris negras e maiores, com um olhar que se assemelha a um alienígena. Esse primeiro momento causa estranheza com essa figura, que canta duas vezes os versos do refrão da música e, em seguida, dança espontaneamente. Seu figurino consiste em um blusão longo com capuz, na cor cinza-prateada, em tom próximo à paisagem do fundo. Essa cena faz uma ponte entre a anterior e a próxima, como forma de apresentar São Yantó enquanto cantor e performer no videoclipe.

Então, volta para o cenário anterior, no qual os sujeitos são, um a um, apresentados para a/o espectador/a. Nesse momento, somente quatro das sete pessoas da primeira cena performam, sendo esses homens trans (Heitor Marconato, João Henrique Machado e Tomaz Oliveira) e uma pessoa não-binária (Ariel Silva). Cada um/a delas/es executa performance espontânea, que evidencia a pluralidade de transmasculinidades (RODRIGUEZ, 2018).

A triangulação da performance (audiovisual, artística e de gênero) trabalha a diversidade dos corpos e sujeitos, ao elaborar uma cena corpórea que comunica além das questões biológicas. Busca-se (re)velar essa imagem do corpo e, ao fazê-la, descreve-o enquanto físico, matéria, mas também suas construções socioculturais, moldadas nos agenciamentos/negociações com a alteridade. Os efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010), portanto, relacionam o jogo entre filmagem e dança, ao elaborar discurso estético-poético no corpo, sobre a performatividade das masculinidades, no plural. Ao não definir uma única possibilidade de ser/fazer homem, as pessoas na cena experimentam novas possibilidades de representações masculinas.

O corpo transgênero, também abordado em *BlasFêmea* (LINN DA QUEBRADA, 2017), guia o olhar para a estética dos corpos trans, que se colocam no trânsito entre gêneros e distanciam-se das normas binárias, pelas desestabilizações e (des)identificações (MUÑOZ, 1999) com a corporeidade hegemônica. As inconformidades da imagem corpórea com o padrão binário do corpo masculino/feminino produzem novas formas de se estabelecerem valores éticos e estéticos. Torna-se incabível utilizar os padrões cisgêneros para determinar o que esse corpo é. Com isso, desestruturam-se os papéis sociais que limitam os corpos pelos gêneros impostos hegemonicamente.

Nos videoclipes, visa-se a (des)construção de noções a respeito da feminilidade/masculinidade. Não se apresenta apenas um corpo para descrever o que seria uma mulher ou um homem, pelo contrário, busca-se ampliar essa noção com múltiplos corpos, que se apresentam alheios às categorias binárias de gênero. Esse desafio de visibilizar a pluralidade corpórea possibilita questionamento a respeito das limitações do Ser/Estar dos sujeitos, reduzidos à apenas duas possibilidades de gênero, que são determinadas de modo interpelativo (SALIH, 2015). Os limites não perpassam apenas o corpo transgênero, mas todos os corpos que, em diferentes

proporções, falham em suas performatividades (BUTLER, 2016). O que exponho, portanto, é a artificialidade das concepções dos gêneros, enquanto fixos e imutáveis. Nessa proposta dos audiovisuais, apresentar diferentes corpos, que pluralizam a concepção dos gêneros, torna o conceito de masculinidade e feminilidade algo múltiplo, que não cabe em uma definição única e limitada.

As cenas são intercaladas com São Yantó em performance solo. O blusão cobre até suas nádegas e as meias compridas trazem para o figurino elementos da *queerness*, que colaboram para a (re)velação do corpo. Nesse contexto, o figurino compõe um elemento da performance artística, o qual utiliza do recurso semelhante ao da performance audiovisual: mostram-se as pernas, mas ainda esconde as nádegas e as genitais. A dança, em si, desafia o tecido da roupa a manter cobertas as partes que não devem ser mostradas, mas aquilo que se mostra já está além do que é permitido ao corpo (masculino ou feminino), sem ser considerado inapropriado e vulgar.

Lineker acrescenta elementos *queer* na performance artística, ao utilizar gestos e trejeitos femininos. Com isso, o artista elabora, performativamente, a figura da “bicha afetada” (TREVISAM, 2018), ou seja, o homem gay que, propositalmente, traz feminilidades em seus gestos e expressões, cotidianamente. A performance artística reforça a proposta de ampliar as possibilidades a partir da *queerness*. A câmera auxilia na sensação de leveza, movimento e vertigem, o que cria poeticamente tanto pelos cortes rápidos de uma cena para outra, como nos efeitos de (des)foco, que complementam a o (re)velar do corpo em performance.

Em seguida, São Yantó aparece junto aos rapazes, ora individualmente ora em duplas, enquanto canta a primeira estrofe da música. As pessoas não ficam de frente para a câmera, mas de costas ou de perfil, ao interagir apenas com o cantor, o qual, por sua vez, interage com a câmera. As imagens, fixas na altura dos ombros, são entremeadas de recortes, que enquadram partes do corpo, como no início do videoclipe. Elas acariciam os ombros e peito de Lineker, em movimento similar ao que faziam antes.

Percebe-se as tatuagens e as modificações corporais, entre elas o símbolo trans, na mão de Ariel e a palavra *dyke* (nome pejorativo dado às lésbicas, em inglês), tatuada entre os dedos de João Henrique. As marcas físicas no corpo evidenciam

construções identitárias, nas rupturas e (des)identificações (MUÑOZ, 1999), com as normas estabelecidas de masculinidade. Para além da estética, as modificações permitem ao sujeito contar sua história, por meio de imagens inscritas no corpo, as quais se distanciam do conceito de beleza padrão.

Na segunda parte, apresentam-se as/os dançarinas/os que, por trás das grades, olham para a câmera com sensualidade e, em seguida, tocam umas/uns às/aos outras/os, em uma carícia coletiva. Lineker está em primeiro plano e, junto a ele, mais duas dançarinas e dois dançarinos, brancas/os e negras/os. O jogo de (des)foco da câmera continua, bem como intercalam-se cenas das/dos dançarinas/os com as pessoas trans, que também se tocam e se acariciam no outro cenário.

Usa-se o afeto como recurso para aproximação de pluralidades masculinas, pela produção de presença (GUMBRECHT, 2010), ou seja, os efeitos que se desdobram a partir dos afetos, pelo ato de tocar os corpos alheios, e sentir a intimidade do tato. Esse momento aproxima-se do abordado em *BlasFêmea* (LINN DA QUEBRADA, 2017), na construção da rede de afetos entre as mulheres. O uso desse recurso, nos dois videoclipes, reforça a mensagem dos coletivos enquanto espaços de segurança, afeto e trocas entre os sujeitos dissidentes, aqui destacados os homens trans e pessoa não-binária.

A *queerness* na performance audiovisual consiste na filmagem dos corpos de forma mais aberta, mas utiliza-se o (des)foco como recurso de (re)velação. Os seios de Heitor Marconato (Figura 14) aparecem desfocados, enquanto que a filmagem do peitoral de Ariel Silva é aberta (Figura 15). Mostra-se abertamente os mamilos do corpo lido socialmente como masculino, entretanto, os mamilos do homem trans aparecem desfocados. Esse efeito gera percepções sobre tais corpos dissidentes, que ainda tenta-se velar, ou fazer se adequar às normas sociais.

Ao visibilizar peitos, mamilos e seios de homens transgêneros, emergem questões sociais, médicas e legais que envolvem o agenciamento/negociação do corpo trans. Os seios, nesse contexto, são partes disfóricas do corpo para a maioria dos homens trans, por operarem como marcadores sociais do corpo feminino. Por esse motivo, a cirurgia de mastectomia é uma alternativa para homens trans e demais identidades transmasculinas (RODRIGUEZ, 2018), que desejam adaptar seus corpos, a fim de torná-los passáveis, ou seja, desenvolver contornos e traços corporais que

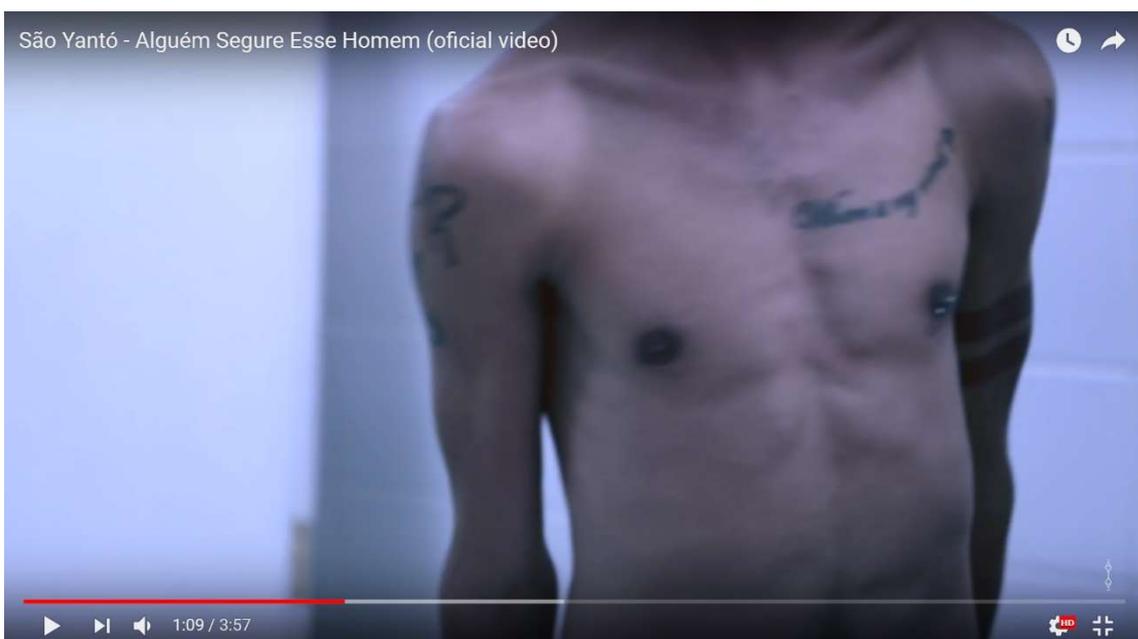
garantem a possibilidade de uma pessoa ser vista/lida socialmente como cisgênera (LANZ, 2014; PONTES; SILVA, 2017). Entre aqueles que (ainda) não recorrem aos procedimentos cirúrgicos, observa-se as tentativas de esconder os seios em faixas, fitas e coletes.

Figura 14 – Peito de Heitor Marconato.



Fonte: YouTube

Figura 15 – Peito de Ariel Silva.



Fonte: YouTube

Essas (in)conformidades imagéticas do corpo tecem o contexto, no qual a produção de corporalidades é atravessada pelo conflito com as expectativas normativas. Ou seja, utiliza-se de recursos médicos, tecnológicos e adaptações na vestimenta como formas de adequar-se às normas sociais, para se ter melhor aceitação social desse corpo *queer* (LOURO, 2004). Tal agenciamento/negociação mostra-se um processo, por vezes, violento, pela geração de disforias com o próprio corpo, que não alcança o modelo padrão hegemônico. Para além do trans, a *queerness* (re)vela também a presença do corpo gordo, negro, tatuado, marcado de (in)conformidades com os corpos “normais”. O audiovisual, portanto, elabora visualidades corpóreas fora do padrão, que mistura a subjetividade das/dos próprios artistas da cena, ao mesmo tempo em que dialogam com a câmera e a música.

O cenário revela-se aos poucos: azulejo das paredes, roupas penduradas e portas de armários criam pistas de que se trata de um vestiário. Por sua vez, Lineker e as/os dançarinas/os performam em uma quadra esportiva, de um bairro periférico. Esses dois ambientes trabalham aspectos da masculinidade. O vestiário, lugar do tabu, das comparações dos corpos, do desejo reprimido e das brincadeiras em que o homoerotismo aflora, mesmo diante de possíveis repressões. Depois, a quadra, espaço de reforço dos estereótipos da masculinidade, do exibicionismo viril, como meios de validação do homem entre seus semelhantes – igualmente heterossexuais e cisgêneros. Nesse quesito, o audiovisual subverte/transgride pela ocupação de espaços, antes restritos ao homem padrão. Ao (re)territorializar os lugares estabelecidos como masculinos, as outras dissidências de gênero (o que está fora do homem-heterossexual-cisgênero) mostram possibilidades de elaborar masculinidades, nos diferentes corpos, mesmo no corpo da mulher cisgênera.

Junto ao refrão da música, a performatividade de gênero (BUTLER, 2016) é parodiada em coreografia. As/os dançarinas/os misturam a leveza de movimentos, articuladas a poses rígidas, que remetem à virilidade (Figura 16). Enrijecem os bíceps para, então, executarem uma série de movimentos estereotipados da masculinidade: os braços enrijecidos para baixo, contração do abdômen e as pernas semiflexionadas. Então, em movimentos leves, os dançarinos vão ao chão e, de quatro, imitam a posição de um cachorro que urina.

Figura 16 – São Yantó e dançarinas/os em coreografia.



Fonte: YouTube

Nessa performance artística, a paródia (HUTCHEON, 1989) é marcada pelos movimentos, que evidenciam a repetibilidade como recurso da performatividade do gênero (BUTLER, 2016). Como afirma Salih (2015, p. 94), “o gênero não acontece de uma vez por todas quando nascemos, mas é uma sequência de atos repetidos que se enrijece até adquirir aparência de algo que esteve ali o tempo todo.” Isso demonstra o caráter performativo do gênero, ou seja, uma estratégia produzida como finalidade de fixar/limitar os sujeitos nas expectativas sociais, a favor de uma ordem normativa (FOUCAULT, 2015).

Lineker, em entrevista³³, comenta que essa performance é um desdobramento da peça *MACHO* (2016), criação do artista em colaboração com Adriana Grechi³⁴. A dança e a música refletem sobre a construção social do gênero, não só pelo feminino, mas também a partir da estética masculina, o que desestabiliza a ordem do homem enquanto sujeito universal. A coreografia explicita a artificialidade da performatividade de gênero, ao parodiar as expressões de virilidade comicamente. As cenas são entremeadas com o solo de São Yantó na canção, que ora canta os versos da música, ora acompanha as vozes do coro. Aparecem também as pessoas trans, que cantam

³³ Disponível em: <noisey.vice.com/pt_br/article/kwzxnw/lineker-alguem-segure-esse-homem-clipe>. Acesso em 16/11/2018

³⁴ Audiovisual com trechos da performance disponível em: <<https://youtu.be/-9gkEJ7FZVw>>. Acesso em 16/11/2018

trechos da música. A câmera enquadra as bocas cantando, os bigodes e barbas que evidenciam imagens de masculinidades performatizadas.

A próxima cena mostra São Yantó, que performa em close, ao balançar a cabeça consecutivas vezes enquanto canta. As cenas alternam com a performance das/dos dançarinos, que repetem a sequência coreográfica apresentada anteriormente. Como última performance artística, Lineker dança, com outro figurino, um vestido semitransparente, feito em tecido grosso, que parece limitar alguns movimentos do artista (Figura 17).

Figura 17 – São Yantó em performance.



Fonte: YouTube

A roupa favorece a performance por enrijecer e limitar os movimentos. Lineker explora movimentos quase robóticos em poses que, assim como na primeira performance solo do artista, remetem a feminilidade: o saltitar, as mãos na cintura etc. Essa performance parece opor-se à coreografia coletiva, o que cria contrastes entre paródias das performatividades masculina/feminina, parodiadas artisticamente. O corpo de Lineker, portanto, agrega *queerness*, pelo fato de ser aquele em cena que transita entre performances e performatividades.

Na quarta parte do videoclipe, o elenco reúne-se para jogar handebol. Trata-se de um momento lúdico, não há intenção de performar que estão jogando. A filmagem capta momentos *queer* durante o jogo, como os trejeitos afeminados em

algumas/alguns jogadoras/es. Ao expor essas fragilidades no audiovisual, as (des)construções da masculinidade são enfatizadas. Em seguida, como clímax *queer* do videoclipe, todos rebolam nas grades da quadra de esporte e, na sequência, continuam entre as cabines do vestiário.

Esse momento de explosão na narrativa audiovisual permite o movimento livre dos corpos, despreocupadamente. Não há coreografia ou regra, apenas corpos que dançam de forma irreverente, não com o intuito de sensualizar, mas de libertá-los da rigidez performática. A cena final mostra o elenco em direção ao chuveiro. Então, junto com a música, acontece uma experimentação poética audiovisual. Vários recortes de cena de Lineker, com a boca aberta, alternam-se essas imagens conforme os sons da música.

O epílogo consiste dos oito segundos finais do videoclipe, que mostram significativa relevância para o audiovisual. Nesse momento, cessam-se os recursos de recortes e desfocamento, a câmera somente filma os corpos das pessoas. Estão sem camisa, enquanto conversam e brincam. Essa é a única cena que os corpos trans se revelam completamente e, dessa vez, os seios de Heitor estão visíveis. O desfecho da narrativa, portanto, discorre sobre a visibilidade desses corpos transmasculinos (RODRIGUEZ, 2018). A música foi utilizada como forma de revelá-los, nas relações entre performance artística e performatividade de gênero (BUTLER, 2016) para, ao final, apresentar a imagem do corpo por inteiro para a/o espectador/a.

Ao apresentar as transmasculinidades (RODRIGUEZ, 2018), o videoclipe visibiliza esses sujeitos dissidentes, como protagonistas na cena. Isso traz questões pouco discutidas na sociedade atual, no que diz respeito a transexualidade, performatividade e gênero, de forma não-hegemônica. Esse movimento se faz relevante, pois a mídia retrata com maior frequência as transexualidade no espectro feminino, ou seja, mulheres trans e travestis, bem como a transição de gênero *Male to Female* (MTF). Essas vivências são cooptadas em novelas, romances, programas televisivos, documentários, entre outros meios. Embora, ainda, tenham-se estigmas na imagem da travesti, a sociedade hegemônica percebe a existência desse corpo dissidente.

Entretanto, a transição de gênero no caminho oposto, *Female to Male* (FTM), bem como a transexualidade masculina, quase que não são retratadas midiaticamente. A questão tornou-se mais conhecida após a telenovela da Rede Globo, *A força do querer* (2017), a qual retratou a história da personagem Ivana/Ivan, e sua transição do gênero. Com isso, trazer as questões sobre o corpo transmasculino (RODRIGUEZ, 2018), suas nuances, (in)visibilidades, disforias e performances são maneiras de dar visibilidade para esses sujeitos que são apagados hegemonicamente. No videoclipe, portanto, São Yantó questiona beleza, desejo e aceitabilidade desses corpos que fogem à norma. Com isso, a partir da proposta artística, permite-se elaborar discursos que propõe novos olhares, para além de estigmas e (pré)conceitos.

3.5 *Flutua*, de Johnny Hooker e participação de Liniker

John Donovan Maia, ou Johnny Hooker, é cantor, compositor e ator pernambucano. Nascido em 1987, teve uma infância privilegiada, na qual suas iniciativas artísticas e criativas foram incentivadas por sua mãe, Liz Donovan. Influenciado pela estética do inglês David Bowie, criou seu nome artístico após ouvir a música *Rock 'n' Roll Suicide* (1972).

Esse trecho “*I’ll be a rock ‘n’ rolling bitch for you*” ficou na minha cabeça e pensei em colocar Johnny Bitch como meu nome artístico, mas soou muito pesado. Então fui pesquisar sinônimos no dicionário e achei Hooker. Parece comigo, soa mais punk (HOOKER, 2018).

O próprio nome escolhido pelo cantor tem característica provocativa: *hooker*, em tradução livre do inglês para o português, significa prostituta. Uma escolha ambígua por parte do artista, que divulgou na rede social *Twitter* que o nome “Johnny Hooker” também foi escolhido devido ao personagem homônimo, interpretado por Robert Redford, no filme *Um golpe de mestre* (*The Sting*, 1973).

Em 2003, inicia sua carreira musical, na banda *Johnny Hooker and the Bitch from War*. Após quatro anos, o nome da banda mudou para Candeias Rock City, em homenagem ao bairro de nascença do artista. Em 2010, Johnny Hooker passa a compor em português e, junto com a banda, participa de um reality show chamado Geleia do Rock, na emissora Multishow. Em 2012, é convidado para filmar o longa

metragem *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda e, logo depois, mudou-se para São Paulo. Em 2013, atua na série *A Menina sem Qualidades* (2013), da emissora MTV Brasil. Em 2014, participa da novela *Geração Brasil*, a qual a música *Alma Sebosa* (2012) compõe a trilha sonora.

Após a novela, Johnny Hooker investe no lançamento de seu primeiro álbum, em carreira solo, intitulado *Eu vou fazer uma macumba pra te amarrar, maldito* (2015). Nesse mesmo período, a música *Amor Marginal* (2015) emplaca na trilha sonora na novela *Babilônia* (2015), da Rede Globo de Televisão. Com a popularidade da canção, Johnny Hooker ganha o prêmio de Melhor Cantor de Canção Popular do Prêmio da Música Brasileira, em 2015. Em 2017, lança seu segundo álbum, intitulado “Coração”, no qual a música *Flutua*³⁵ é uma das faixas.

O videoclipe *Flutua* (2017)³⁶, produção da Elixir Entretenimento, conta com a participação de nomes da dramaturgia e cinema brasileiro. Os personagens protagonistas são os atores Jesuíta Barbosa, que também atuou no filme *Tatuagem* (2013) e Maurício Destri, conhecido por sua carreira em telenovelas brasileiras. Ricardo Spencer, que assina a direção do audiovisual, trabalhou com cerca de 40 videoclipes e atualmente dirige a série televisiva *Mister Brau* (2016), na emissora de televisão Rede Globo. O roteiro escrito por Daniel Ribeiro, que também trabalhou no filme Hoje *Eu Quero Voltar Sozinho* (2014), leva o casal protagonista a viver um romance dissidente, pelas ruas da cidade de São Paulo.

Essas pontuações sobre elenco e produção mostram o investimento da indústria fonográfica na produção desse videoclipe. Diferente dos demais apresentados, *Flutua* foi elaborado para atender as demandas da mídia massiva, com o intuito de promover o novo álbum de Johnny Hooker e estimular o consumo das músicas. Convidar Liniker Barros para participar da música e do audiovisual mostra-se como estratégia midiática, uma vez que a cantora e compositora *queer* brasileira destaca-se nacional e internacionalmente no cenário musical contemporâneo. Essas considerações se fazem relevantes, pois, embora exista o trabalho de Johnny Hooker

³⁵ Videoclipe disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=mYQd7HsvVtl>>. Acesso em 19/11/2018.

³⁶ O videoclipe é patrocinado pela empresa de cosméticos Natura e conta com o apoio do *Music Video Festival*, além de coprodução da Domínio Filmes, e apoios da Lox Câmera e *Moviecenter*.

enquanto compositor e cantor *queer* na produção de arte-vida, o videoclipe recebe investimento da indústria fonográfica, a fim de torná-lo produto (hiper)midiático.

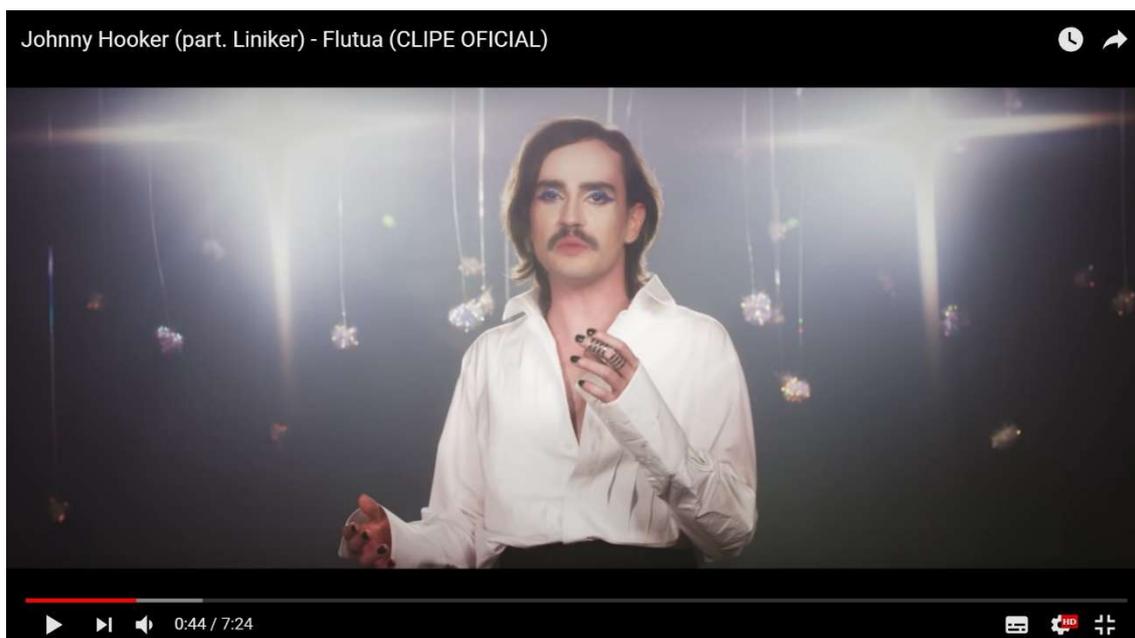
Entretanto, a narrativa do texto trabalha aspectos sobre o sujeito *queer* na sociedade contemporânea, bem como violências que esse corpo dissidente está sujeito nas ruas. Para isso, os dois atores principais interpretam um casal gay. Além da questão da homossexualidade, a surdez também é trabalhada. O roteiro de Daniel Ribeiro narra sobre um casal surdo, de forma poética, que se aproxima da abordagem feita no longa-metragem *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014). A comunicação entre as personagens da cena é feita em libras, embora não fique evidente se ambos são surdos, ou apenas um deles. O videoclipe divide-se em três partes: primeira parte, suspensão da música e segunda parte.

No início do audiovisual, ainda antes do início da música, a primeira imagem que se vê é do centro da cidade de São Paulo. A cena corta para a mão que segura um cigarro e, em seguida, a câmera abre em plano geral para mostrar a cena completa, na qual o personagem de Jesuíta encontra-se debruçado sobre o parapeito da varanda de um apartamento duplex, na cobertura de um prédio. Essas primeiras impressões já localizam o contexto urbano da trama, que se passa com um casal jovem, branco, da classe média paulistana.

Ao iniciar a música, corta-se a cena para Johnny Hooker, que canta os primeiros versos da canção (Figura 18). Seu corpo é filmado da cintura para cima e seu figurino consiste em camisa branca aberta, a qual revela os pelos do peito do artista.

Os olhos recebem um contorno de lápis azul e sombra com *glitter*. Diferente dos demais videoclipes lidos, Johnny Hooker e Liniker não atuam na cena do videoclipe em si. A performance deles se separa da história principal e, com isso, as artistas conseguem trabalhar aspectos de sua subjetividade, pelos gestos e performances com a canção. O cenário ao fundo, de decorações brilhantes e mais duas luzes brancas, contrastam com a luz frontal. Esse jogo compõe efeito de presença (GUMBRECHT, 2010), na valorização da imagem do cantor, entremeada à trama principal. A *queerness* de Johnny Hooker acrescenta camadas de subjetividade sobre o audiovisual, uma vez que não se trata apenas do romance fictício, mas fala também sobre o autor da música ali presente.

Figura 18 – Johnny Hooker em performance.

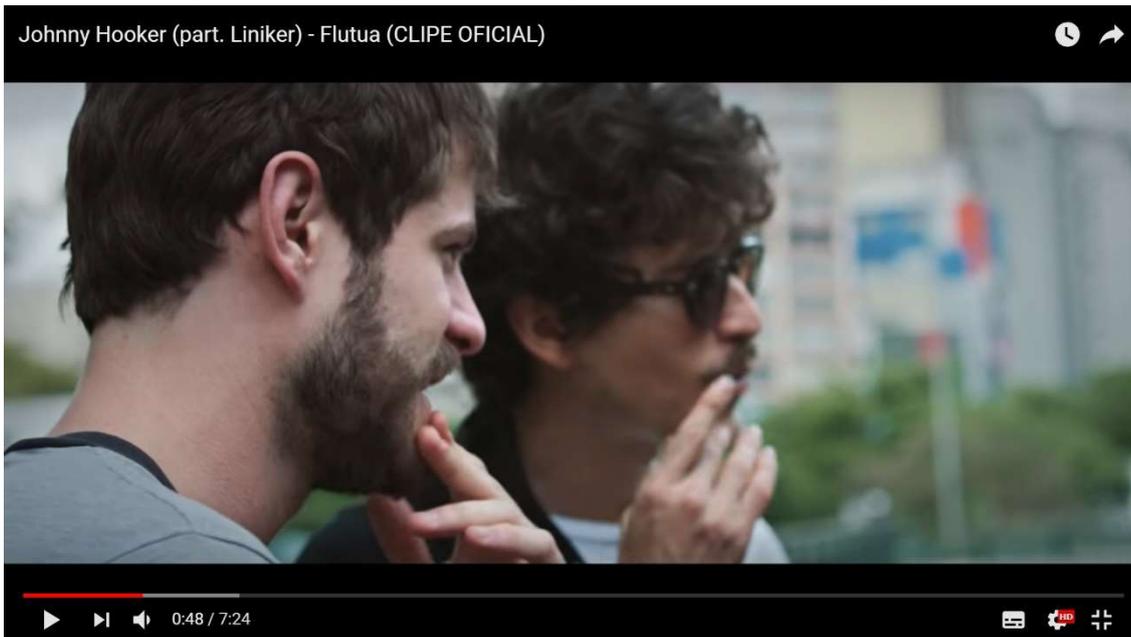


Fonte: YouTube.

A cena volta para o casal no apartamento, Os dois se comunicam em libras, o personagem de Maurício deitado à cama. Observa-se que o rapaz tem bandagens no rosto e outras escoriações. A conversa demonstra tensão entre eles, embora ainda não se entenda o que aconteceu. A história dessa obra audiovisual, portanto, não obedece a uma linearidade, o que causa certa curiosidade para se entender sobre o desenrolar da narrativa. A primeira quebra de expectativa do videoclipe ocorre ao ver que os protagonistas da cena conversam em libras, o que leva a/o usuário/a a deduzir que ao menos um dos rapazes é surdo (Figura 19).

Entretanto, o videoclipe não possui legenda para tradução às pessoas que não entendem a linguagem. Dessa forma, o videoclipe explicita uma problemática pouco visível para a maioria dos ouvintes: como uma pessoa surda experiencia o audiovisual de um videoclipe. Ou, ainda, como ressignificar a finalidade do audiovisual, para além de promover material da indústria fonográfica. Nessa perspectiva, a abordagem da diversidade no audiovisual enfatiza o posicionamento da produção, a fim de ser inclusiva, em diferentes formas de experienciar o audiovisual. Entretanto, apesar de construir uma trama que se preocupa em trazer visibilidade a surdez, o videoclipe apaga o sujeito surdo, ao oferecer os papéis do casal principal para atores ouvintes.

Figuras 19 – Protagonistas interagem com demais personagens em libras.



Fonte: YouTube.

Outro problema que pontuo, ao se pensar nos lugares de fala (RIBEIRO, 2017), é a frase da música “somos dois homens, e nada mais”. Embora a composição envolva a subjetividade gay de Johnny Hooker, ao convidar Liniker, uma mulher trans, gera certa incoerência com a proposta da letra. A música discute as questões sobre o relacionamento entre homens gays, mas não menciona na narrativa, ou na música, sobre transexualidade. Com isso, a participação de Liniker fica deslocada da proposta da canção. A desestabilidade também aconteceria se uma artista cisgênera interpretasse a música, mas, nesse caso, ficaria evidente para o senso comum o caráter performático da cantora. Entretanto, quando Liniker interpreta a música, ela se sujeita às interpretações errôneas de sua identidade de gênero e, por isso, pode ser desrespeitada e (in)visibilizada enquanto mulher.

Ao voltar para a trama principal, os dois rapazes estão na rua e encontram outras pessoas, que conversam em libras entre si. Percebe-se que a câmera mostra os demais atores e, dessa forma, a diversidade de estilos e (homo)sexualidades. Cabelos afro, brincos de argola, batom em cores irreverentes, shorts curtos são alguns dos elementos que, juntamente com o jeito de dançar, mover o corpo e gesticular, trabalham a *queerness* na performance artística. O casal principal, por sua vez, segue o padrão normativo: homens, brancos, cisgêneros que, embora sejam homossexuais,

não “dão pinta³⁷”. A cena continua em um ambiente de festa, na qual as personagens dançam livremente, ao entardecer. Em certo momento, a câmera performa junto ao corpo de Jesuíta Barbosa, ao acompanhar seus movimentos de dança. Ao cair da noite, o personagem de Jesuíta vai ao banheiro e, com um lápis de olho, escreve a palavra “Flutua” no espelho.

Semelhante ao observado em *Fogo em Mim* (DALASAM, 2017b), essa cena utiliza a estratégia do *merchanmusic* (CHARTIE, 2010) para o produto *Faces*, da empresa de cosméticos Natura. Além de ser patrocinadora do videoclipe, a empresa também investe na carreira de Johnny Hooker, pois um dos segmentos da empresa, o *Natura Musical*³⁸, desenvolve parcerias com artistas da música popular brasileira, a fim de fomentar o lançamento de suas obras. A *merchanmusic*, nesse videoclipe, não desenvolve caráter transgressor, como foi observado no videoclipe de Rico Dalasam. Aqui, a inclusão desse elemento é meramente mercadológica-midiática.

A cena continua e naquele ambiente escuro, iluminado somente por uma luz vermelha, acontece o primeiro beijo. O contato dura poucos segundos, porém a forma com que a câmera filma, ao aproveitar o reflexo do espelho, traz poética para a cena (Figura 20).

A performance audiovisual nesse videoclipe utiliza o recurso de *slow motion*, para marcar a leveza do momento entre as pessoas, bem como detalhar os movimentos dos atores, nas minúcias de expressões e gestos. A filmagem acaba por enfatizar a narrativa, na criação de um movimento crescente até o beijo, que coincide com o final do refrão.

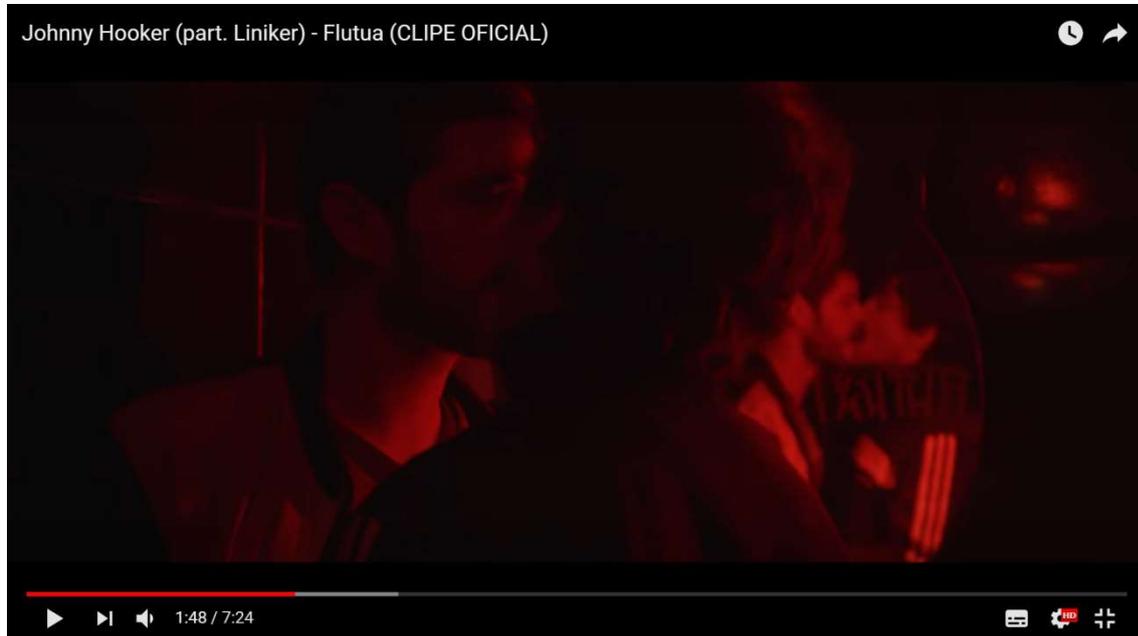
Entretanto, o desenrolar do audiovisual induz pensar sobre o contexto *queer* em que os protagonistas são retratados. Apesar de ambos estarem entre pessoas aparentemente pertencentes à comunidade LGBTQIA+, o beijo não acontece na pista de dança, mas sim escondido, no banheiro. Essa estratégia diferencia-se da vista em *Alguém Segure Esse Homem* (YANTÓ, 2016), que utiliza do espaço do vestiário como

³⁷ “Dar pinta” é uma gíria entre gays brasileiros, que designa, principalmente, os gestos e trejeitos gays, que deixam transparecer a homossexualidade (TREVISAM, 2018).

³⁸ O Natura Musical surgiu em 2005, como iniciativa da empresa para valorizar a produção musical brasileira. É uma vertente que investe em artistas e músicas alternativas, que reverberam transformações e promove empatia, conexões e encontros (NATURA, 2018).

subversão/transgressão às normas impostas para ocupação do espaço, em um processo de assumir-se *queer*.

Figura 20 – Beijo entre os personagens de Jesuíta e Maurício.



Fonte: YouTube.

Em *Flutua*, o caminho é oposto, pois o casal parece querer esconder o relacionamento. Ao se pensar a questão da visibilidade (hiper)midiática, o videoclipe utiliza abordagem diferenciada. Expõe-se, de forma cênica, os processos de invisibilização da própria comunidade LGBTQIA+, nas escolhas das personagens principais pelo enrustimento, ou seja, ocultar o romance homossexual que vivem em cena. Essa imagem acaba por reforçar às normas hegemônicas, que vêem as afetividades não-heterossexuais como algo a ser omitido.

Ainda que não se tenha um apagamento intencional, a escolha do banheiro reforça o esteriótipo de que o gay deve ser discreto, e se sentir desconfortável ao demonstrar homoafetividades em público. Entretanto, paradoxalmente, a cena é veiculada em um videoclipe (hiper)midiático. Essa desestabilização possibilita uma sutil crítica a esses comportamentos invisibilizadores dos afetos LGBTQIA+. Destaca-se essa intenção com a letra da música, que se opõe ao que é retratado visualmente: “Baby eu já cansei de me esconder / Entre olhares, sussurros com você”.

Com a segunda parte da música, o audiovisual apresenta Liniker, a qual aparece no mesmo cenário que antes estava Johnny Hooker. A filmagem também é

feita da cintura para cima, e a escolha do tecido dourado de seu vestido decotado acentua os seios. Cabelos em estilo afro, maquiagem e acessórios complementam o visual da artista, que faz uma performance séria, como a de Hooker. Intercalada a cena, aparece o grupo de amigos que caminha pelas ruas, até o ponto que um deles anuncia que vai para a casa, decidem se separar e seguir para caminhos diferentes.

A cena alterna para Johnny Hooker e Liniker, no momento que a canção diz “amar sem temer”. O momento recebe destaque, por ser a primeira vez que as/os artistas se encontram no videoclipe, A imagem, portanto, acentua a canção, no momento de ambiguidade do sentido com a palavra temer: pode ser o verbo temer (ter medo) e também o sobrenome do atual Presidente do Brasil, Michel Temer. Tal jogo de palavras indica as possibilidades de divulgação e visibilidade do discurso político entremeado à performance.

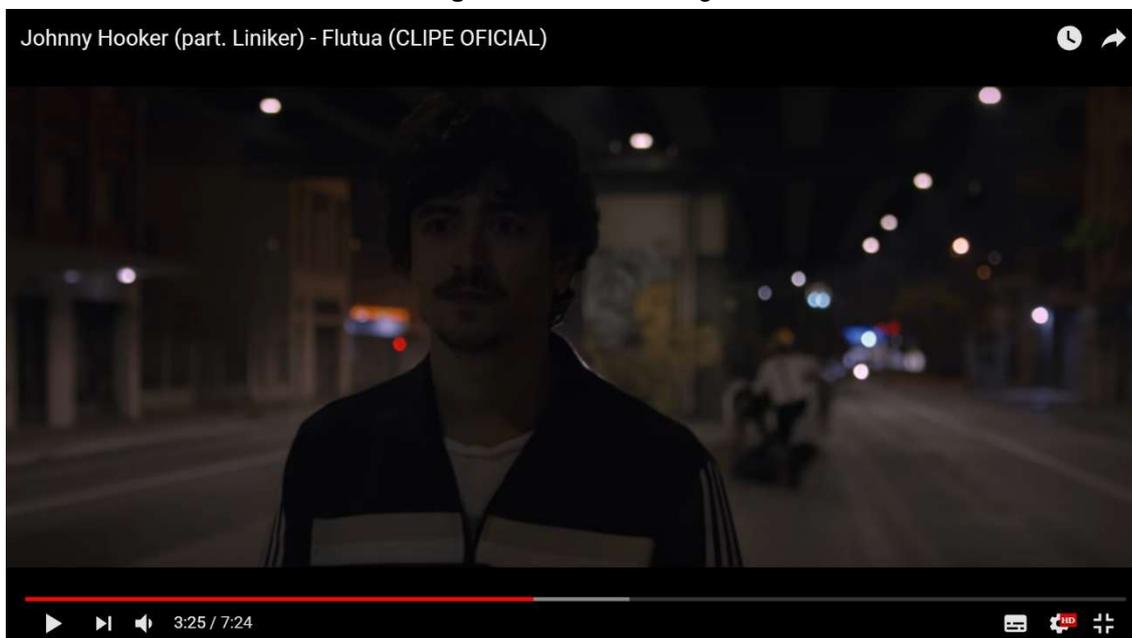
Essa característica, presente no videoclipe, possibilita a subversão/transgressão da própria produção do audiovisual. Ainda que o objetivo principal da gravadora e patrocinadores seja o consumo (da música, do artista ou dos produtos veiculados), Hooker aproveita desse espaço de visibilidade (hiper)midiática para propagar a sua mensagem de contestamento político. Isso permite demonstrar a resiliência dos corpos dissidentes, em tempos de crise política e retomada de posicionamentos conservadores, por uma parte considerável da sociedade brasileira.

A próxima cena inicia a suspensão da música. O videoclipe fica mudo, e o casal se olha com desejo, mas hesitam. Até que, em determinado momento, o personagem de Maurício toma a iniciativa e os dois trocam um beijo rápido, atrapalhado, embaixo do minhocão, área central da cidade de São Paulo, conhecida como reduto gay (TREVISAM, 2018). Após o primeiro beijo, eles se afastam, mas um corte da câmera volta a mostrar o casal em um segundo beijo. Logo em seguida, eles se separam e o personagem de Jesuíta ainda olha por um tempo seu parceiro, que caminha de costas para si e, então, vira-se para o lado oposto, com um sorriso nos lábios enquanto anda.

Porém, por trás de seus ombros, em uma imagem desfocada, observa-se dois homens que se aproximam de Maurício e o atacam, com uma barra de ferro. Assim que cai ao chão, os dois desferem chutes por todo seu corpo (Figura 21). Durante a cena, não há ninguém além dos quatro nas ruas. Apenas uma moto passa à distância,

mas não interfere na cena. Como o personagem de Jesuíta é surdo, ele ficou omissos à violência que acontecia com seu parceiro.

Figura 21 – Cena da agressão.



Fonte: YouTube

Nesse trecho, o silêncio causado pela suspensão da música evidencia a frase “amar sem temer”. Essa poética ressalta o temor que a população LGBTQIA+ sente ao pensar em LGBTfobia (GRUPO GAY DA BAHIA, 2018). O videoclipe torna-se ferramenta para mostrar que, mesmo o gay padrão, “discreto”, branco e de classe média está sujeito a essas violências. Retratar o medo, no audiovisual, é uma forma de também visibilizar essa realidade, que a sociedade conservadora tenta esconder. Quebra-se, com isso, a narrativa romântica que envolve o videoclipe a fim de trazer atenção, ao abordar a violência de forma explícita.

Propositalmente, o audiovisual discute sobre o agenciamento/negociação de um casal gay, branco, de classe média. Os dois rapazes não sustentam em seus corpos, esteticamente, a homossexualidade, ou seja, são passáveis (MUÑOZ, 1999) enquanto heterossexuais na rua. Além disso, observa-se na primeira parte do videoclipe que os protagonistas não demonstram afetos públicos e, quando o fazem, há agressão.

Ao comparar com a violência retratada em *BlasFêmea* (LINN DA QUEBRADA, 2017), percebe-se que, no videoclipe de Linn, retrata-se a vivência da travesti,

atrelada à música ativista, o que conduz ao pensamento sobre a situação de violência e prostituição. Dessa forma, mostra uma história similar às encontradas em notícias sobre travestis e mulheres trans, as quais são agredidas e/ou assassinadas, enquanto trabalhavam na rua. Pela construção do videoclipe, a agressão torna-se algo esperado e, embora cause tensão e choque a/o espectador/a, não surpreende. Já em *Flutua*, por sua vez, a suspensão da música, seguida pela cena de violência, são fatores que quebram a expectativa da narrativa romântica, o que causa efeito de surpresa no audiovisual.

Essa observação aponta para noções de como os corpos dissidentes estão sujeitos à violência, em diferentes vulnerabilidades (BUTLER, 2004). Quão mais distanciado do padrão hegemônico o sujeito dissidente se encontra, mais as agressões contra esse corpo passam a serem normalizadas. O homem cisgênero, branco, gay, de classe média espancado no centro de São Paulo choca a população, mobiliza, vira notícia. Entretanto, quando a travesti, negra, prostituta é morta, não se têm a mesma comoção social. Para agravar esse quadro de desumanização, na maioria dos casos, mesmo após a morte violenta, a identidade de gênero da travesti não é respeitada nas notícias, ou mesmo no obituário. Dessa forma, acontece o que Butler (2004) denomina como morte dupla. A primeira, a morte do corpo físico, por meio dos homicídios e, a segunda, o apagamento social e histórico dessas vivências.

Por consequência, a violência afeta a população de modo desigual, ao gerar riscos diferenciados em função de gênero, raça/cor, idade e espaço social (SOUZA; LIMA, 2006). Isso influencia diretamente na vida cotidiana das pessoas, o que é retratado nos videoclipes em questão. Em *Flutua*, a história mostra dois jovens em um relacionamento romântico, que tem apoio e acolhimento da família e, também, condição financeira privilegiada. Isso é perceptível pelos espaços onde os sujeitos circulam: festas, encontros com amigos, em casa. Entretanto, em *BlasFêmea* (LINN DA QUEBRADA, 2017), a narrativa conta sobre uma prostituta que, ao ocupar as ruas para obter renda, está vulnerável à violência.

Em *Flutua*, a violência parece algo alheio à vida dos jovens e, quando acontece, percebe-se como caso isolado, fora do ambiente convencional que os jovens frequentam. Já em *BlasFêmea*, ao retratar a prostituição, a violência é naturalizada. As consequências pós-agressão demonstram as discrepâncias em relação às

vulnerabilidades sociais. Em *Flutua*, embora o personagem de Maurício seja espancado, ele consegue sair desse cenário de violência vivo, com poucas escoriações, ainda que estivesse sozinho na rua. Já a personagem de Linn necessita do apoio de um grupo numeroso de mulheres para não ser agredida. Caso contrário, o desfecho do videoclipe poderia retratar até mesmo a morte da protagonista.

A música retoma com a personagem de Maurício, que tem o rosto escoriado e bandagens na testa. Ele está sentado em sua cama e conversa com o personagem de Jesuíta, à sua frente. Essa cena remete ao início do videoclipe, o que leva a entender o porquê das escoriações no rapaz que está acamado. Após uma breve conversa, o personagem de Jesuíta pisca duramente e, então, se levanta em direção à saída do quarto.

A performance audiovisual, nesse momento, consiste em aplicar novamente o efeito de câmera lenta como ênfase. Na cena, especificamente, utiliza-se o recurso para dramatizar a saída de Jesuíta do cômodo e transparecer o rompimento do casal. Logo após, o rapaz aparece novamente, mas agora em uma sala de estar escura, na qual está deitado no sofá com a cabeça no colo de uma mulher mais velha, que acaricia seus cabelos, enquanto assistem televisão. Os olhos estão marejados em lágrimas.

A narrativa romântica, então, leva o casal a outra festa, na qual primeiramente se vê o personagem de Jesuíta entre diversas pessoas. A imagem intercala com Liniker e Johnny Hooker cantando parte do refrão da música e, em libras, dizem o refrão da música: “ninguém vai poder querer nos dizer como amar”. O personagem de Maurício aparece olhando-se no espelho do banheiro, no qual vê escrita a palavra “flutua”. O clímax do romance acontece quando o casal se encontra e ambos se abraçam com carinho.

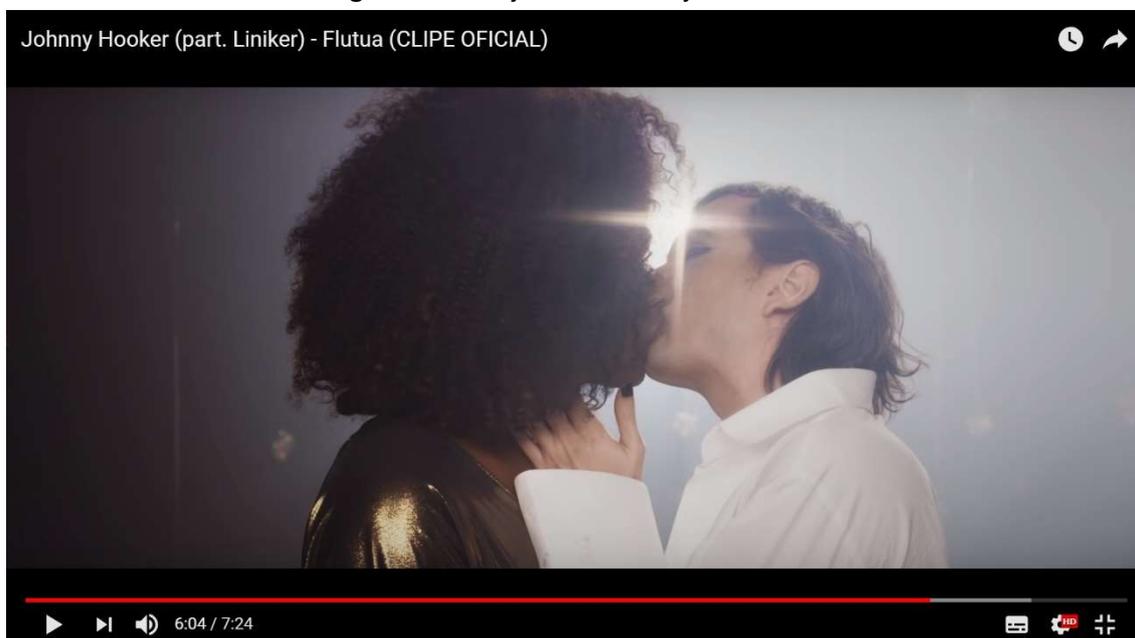
Nesse trecho, observa-se uma subversão/transgressão, por meio da ocupação dos espaços, ao encontrar rapaz(es) surdo(s) na pista de dança, lugar que não se imagina essa presença. Com isso, observa-se semelhança aos vestiários retratados em *Alguém Segure Esse Homem* (YANTÓ, 2017). A danceteria não pensa em receber pessoas surdas, ou seja, é um espaço de ausência desses sujeitos que escapam ao que é considerado o corpo normal. Ao ocupá-la, a surdez ressignifica a danceteria. A produção de presença (GUMBRECHT, 2010) que se faz por meio da dança, amplia a

performance para além de uma resposta ao estímulo da música, o fato do personagem ser surdo não o impede esse corpo de dançar. Resistir, nesses espaços, portanto, é uma forma de reivindicar a diversidade por se fazer presente, e questionar o porquê suas vivências são excluídas.

Ao final, retorna-se para a cena dos dois rapazes na festa, que se abraçam, até o personagem de Maurício tirar o parceiro do chão. No tênis, está escrito a palavra “Flutua”. Entretanto, o beijo não acontece entre as personagens, e sim entre Johnny Hooker e Liniker. Ao utilizar a imagem das/dos artistas, quebra-se a expectativa da narrativa e, ao mesmo tempo, possibilita um discurso sobre a arte/vida.

O beijo entre um homem gay e uma travesti choca, por abalar diretamente o tradicionalismo da sociedade conservadora. O ato do beijo, em si, subverte o sistema: explicita-se os sujeitos dissidentes pela imagem *queer* das/dos próprias/os artistas, e não os personagens. Esse posicionamento reforça a frase de impacto da música: “Ninguém vai poder querer nos dizer como amar” (Figura 22).

Figura 22 – Beijo entre Johnny Hooker e Liniker.



Fonte: YouTube.

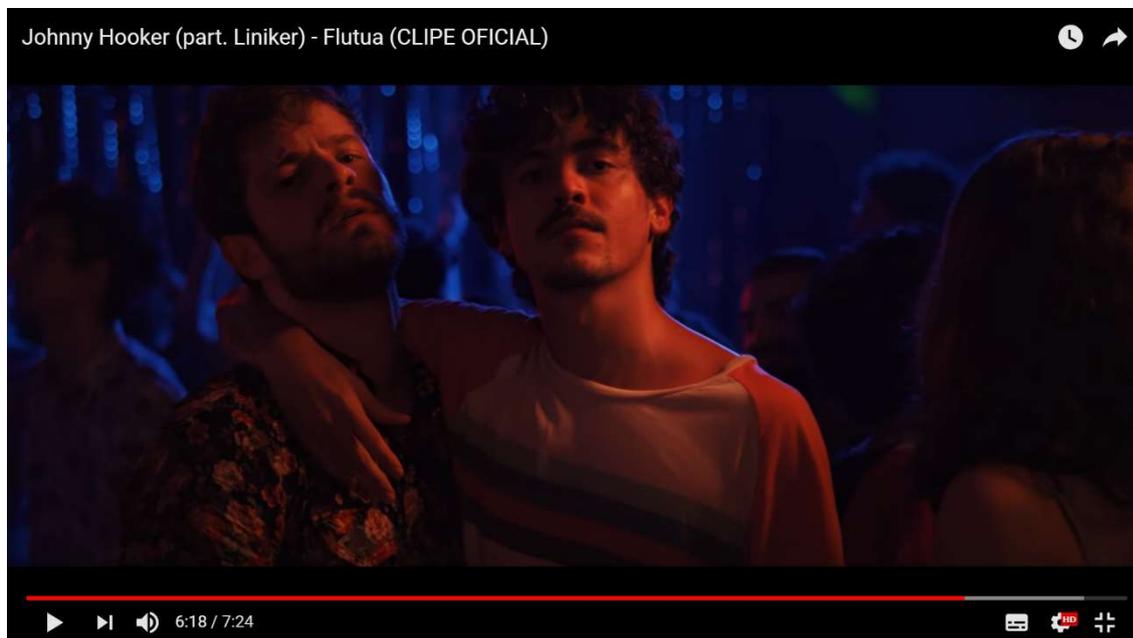
Ao final do videoclipe, os protagonistas se abraçam e olham por alguns segundos diretamente para a câmera. Jesuíta continua a encarar a câmera por um longo tempo, mesmo quando Maurício passa a beijar seu rosto. Esse desfecho marca

o posicionamento do videoclipe em relação à homossexualidade e contra a homofobia. O enredo retrata, de forma literal, a violência que a população LGBTQIA+ está sujeita nas ruas.

Apesar disso, o beijo entre Liniker e Johnny Hooker remete a resistência, à recusa a voltar atrás e se esconder na invisibilidade, que inclusive foi utilizada como recurso pelo próprio casal principal da narrativa. Marca-se, portanto, a proposta de subversão/transgressão, que não se deixe de amar, apesar das agressões, dos medos e inseguranças que vêm com o fato de se assumir LGBTQIA+ no Brasil, o país que mais registra mortes por LGBTfobia (GRUPO GAY DA BAHIA, 2018).

Esse discurso é acentuado pelos olhares que os protagonistas ao final do videoclipe (Figura 23). O casal finalmente assume publicamente a relação homossexual, e resistem juntos. Dessa forma, encerra-se a trama com uma imagem que traduz a mensagem do refrão. Os olhares dos protagonistas, fixados diretamente na câmera desafiam o sistema hegemônico vigente e demonstram resistência.

Figura 23 – O casal principal encara a câmera.



Fonte: YouTube.

Os trechos finais do videoclipe mostram que *Flutua* elabora uma narrativa sobre dissidência e resistência, não somente por retratar o relacionamento homossexual do casal protagonista, mas também pela forma que aborda a surdez. Essa não é a questão principal abordada no videoclipe, pelo contrário, aparece apenas como

detalhe poético no audiovisual, tendo em vista que a narrativa principal gira em torno da homoafetividade e a homofobia. Ao se enxergar um corpo deficiente como normal, ou seja, um corpo possível no espectro de corpos humanos, mostra-se abordagem implícita de resistência, na proposição de não reduzir o sujeito à sua condição física. Em suma, o surdo não é reduzido à sua condição corpórea, mas relatam-se outras particularidades desse sujeito: sexualidade, afetos e desejos.

Da mesma forma, a linguagem de libras causa desestabilização do lugar do privilégio, pois as pessoas que não compreendem libras ficam sem entender o diálogo entre as personagens na cena. Embora libras seja linguagem oficial no Brasil, poucas são as pessoas aptas a se comunicar por ela. Isso mostra que a linguagem falada tem privilégio sobre a linguagem dos sinais e, na vida cotidiana, os sujeitos surdos são excluídos da comunicação. Fazer o movimento contrário, no videoclipe, provoca o deslocamento da dominância da linguagem oral. Com esse recurso, as/os artistas envolvidas/os na elaboração do audiovisual instigam o pensamento sobre formas de exclusão social, a partir da linguagem.

3.6 Desdobramentos da arte-vida

A (des)construção da arte-vida, a partir das vivências *queer*, possibilita o alargamento das estratégias de ser/estar sujeito. Quando um corpo desestabiliza a norma vigente, explicitam-se alternativas de (re)escrever caminhos (des)identificatórios com o sistema hegemônico. A (des)identificação nesse contexto – com o prefixo “des” entre parêntesis – reforça a ideia da coexistência entre o sistema hegemônico e dissidência. O movimento artístico *queer*, portanto, não busca a ruptura completa com o sistema de poder que opera a sociedade brasileira. Pelo contrário, criam-se alternativas de se produzir conhecimento, subjetividade e informação de maneiras subversivas e transgressoras, para (trans)tornar normas e padrões impostos, ao ponto de legitimar produções e sujeitos dissidentes como parte constituinte da sociedade, embora desidentificada da mesma.

Em outras palavras, a arte-vida *queer* cria alternativas agenciáveis das vivências dissidentes, a fim de possibilitar que esses sujeitos encontrem formas de expandir os conceitos sobre gênero, sexualidade, etnia/raça, classe social e

deficiência, a partir do sensível. Por meio das obras audiovisuais, esses discursos visibilizam a emancipação dos sujeitos dissidentes, pelo ato de mostrar, explicar e, posteriormente, negociar a arte-vida. Dessa forma, o sujeito *queer*, sendo esse artista ou não, percebe a força de representatividades dissidentes. Tal empoderamento dos meios comunicacionais (as mídias) e culturais (as práticas sociais), favorece a propagação dos discursos sobre vivências e subjetividades, o que permite aos movimentos artísticos desdobrarem questões sociopolíticas.

Percebo que o corpo se inscreve como principal elemento de (des)estabilização e (des)identificação com a sociedade hegemônica. A presença de corpos dissidentes em cena – na qual inclui as/os artistas – transforma-se em recurso eficiente para abordar a *queerness* no audiovisual. Ao se fazer visível, o sujeito dissidente, também, reivindica o seu espaço na sociedade e pressiona os aparatos do poder para produção de novas/outras lógicas, a fim de ampliar o amparo legal e social das normas³⁹.

Isso mostra como as reivindicações dos sujeitos dissidentes, ao ganhar visibilidade, abrem possibilidades de repensar interdição, coerção, exclusão e apagamento. Tal processo é favorável não somente para os sujeitos dissidentes, mas para as próprias pessoas normativas. O respeito à diversidade possibilita a emancipação do coletivo e, por esse motivo, faz-se necessário flexibilizar normas e leis, ou mesmo propor novas, para poder trazer a representatividade e diversidade. Mas, para que isso possa de fato acontecer, os sujeitos dissidentes precisam ocupar espaço, se fazerem visíveis, que possam falar, opinar e produzir conhecimento e informação. Essa é a relevância da arte-vida.

Os videoclipes que compõe a *corpora* desta pesquisa trabalham relações éticas/estéticas entre o sujeito *queer* e o outro, na construção de discursos socioculturais e políticos, que atravessam arte e ativismo, a partir das sujeições do corpo dissidente. Dessa forma, amplio a condição corpórea para além da estética audiovisual, no estabelecimento das noções éticas desse corpo visível no material artístico musical. Nessa (des)ordem, diversidade, diferença e alteridade demonstram alternativas para pensar relações entre sujeito e a sociedade.

³⁹ Exemplos disso são a aprovação pelo Supremo Tribunal Federal da união homoafetiva, em 2013 (PORTAL CONSULAR, 2015), o direito de pessoas transgêneras e transexuais a retificação de prenome e sexo nos documentos administrativamente e a retirada da transexualidade da lista de doenças mentais pela Organização Mundial da Saúde, em 2018 (G1, 2018).

É justo dizer que, na música popular do início do século XXI, se chegou a um notável projeto de superação. Do guei disfarçado e bem comportado de antes, eclodiu o fenômeno que poderia se chamar de transguei ou transviada, levando em conta a expressividade assumidamente afetada e performática. Sua peculiaridade nasceu de uma escolha pela desmuhcação como estilo de compor, cantar e se expressar (TREVISAM, 2018, p. 548).

As/os artistas da música brasileira contemporânea estão no processo do desenvolvimento de uma arte trans-viada ou, como prefiro utilizar, TRANSviada, que se caracteriza pelos discursos e visibilidades das opressões socioculturais e resistências LGBTQIA+. Nesse sentido, a palavra TRANSviada elabora um jogo semântico provocativo.

Trata-se do adjetivo que propõe o exercício de transviar, ou seja, ir além da via, afastar-se daquilo que segue de acordo com normas e padrões. Mas, ao quebrar a palavra em dois termos, “trans” e “viada”, também representa as (des)identificações (MUÑOZ, 1999) sexuais e de gênero, o que permite pensar arte, vida e diversidade. A TRANSviadagem, portanto, possibilita a tradução a palavra *queer* para o contexto sociocultural LGBTQIA+ no Brasil contemporâneo. “TRANSviadar”, enquanto verbo, é a ação do existir e resistir. Apesar da dor, violência, opressão e risco de morte, os sujeitos TRANSviados (no qual eu também me incluo) criam formas de superação das limitações inscritas no sistema hegemônico, na criação de espaços de acolhimento e criação artística.

O discurso *queer* propõe no audiovisual, música e performance, um lugar de questionamento das normas, das práticas socioculturais, étnico/raciais, sexuais e de gênero. Isso possibilita a propagação de vivências, pensamentos e posicionamentos que fogem do domínio do poder hegemônico, pois não consegue ser completamente apagada, absorvida, cooptada ou invisibilizada (SANTOS, 2014). Essa arte não descarta as possibilidades de inserção no mercado de consumo, seja esse a própria comunidade LGBTQIA+, ou mesmo o *mainstream*.

O que importa é o trânsito, a propagação da mensagem e as possibilidades de ocupação dos espaços, antes negados aos sujeitos dissidentes. Poder permear esses lugares e, ao mesmo tempo, ganhar notoriedade pelo trabalho desenvolvido tem se mostrado o caminho para essas/es artistas da música brasileira contemporânea.

Música e imagem se aliam ao ativismo social, para trazer a representatividade e o posicionamento dos sujeitos dissidentes, por meio do artevismo (SANTOS, 2014).

Nessa lógica, a TRANSviadagem permeia sujeito, estética, ética e alteridade no corpo dissidente, *queer*, a fim de propor novas/outras possibilidades de se pensar o ser humano e suas relações sociais. A TRANSviadagem é arte-vida em agenciamento/negociação. É o corpo que se mantém em trânsito, que não quer sair do trânsito. São as cicatrizes das cirurgias, as maquiagens, o silicone industrial. É transformar o sentir em poética-estética, que expõe as sensibilidades do corpo. É permitir-se TRANSbordar para além dos limites conhecidos culturalmente.



Poder e Resistência (2017)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arte-vida TRANSviada

*Mas não se esqueça
Levante a cabeça
Aconteça o que aconteça
O que aconteça: Aconteça!*

*Continue a navegar
Continue a travecar
Continue a atravessar
Continue a travecar*

Serei A. (LINN DA QUEBRADA, 2018)

A principal questão levantada, ao se iniciar este estudo, foi se o videoclipe pode ser utilizado como instrumento de subversão/transgressão, ao se associar à imagem do corpo/sujeito dissidente, nos desdobramentos de questões sobre a diversidade sexual e de gênero no audiovisual. Todos os esforços neste trabalho foram, portanto, direcionados para explorar e dissertar sobre esse material comunicacional. A obra audiovisual, produzida por artistas *queer* TRANSviadas/os da música brasileira contemporânea, permite explorar corpos e sujeitos dissidentes, as práticas socioculturais que envolvem o Ser/Estar desses sujeitos e as potencialidades entre corpo e performance. A partir desse corpo/sujeito dissidente (estranho, desviado, anormal), criam-se formas de discursos subversivos/transgressivos, os quais, aliados à música e imagem, comunicam sobre as vivências que se encontram (des)identificadas do padrão normativo cisgênero e heterossexual.

Mostrou-se, ao longo de todo este estudo, que o material audiovisual possibilita aos artistas experimentações estético-poéticas sobre identidade, representação e dissidência. A partir disso, o contexto *queer* alarga-se para além das questões sexuais e de gênero, uma vez que transversalizam corpos e sujeitos em dissidências étnico raciais, socioculturais e corpóreas. Discutiu-se também que, diante da visibilidade (hiper)midiática dessas obras audiovisuais, as/os artistas agenciam/negociam essa produção artística com o *mainstream*, uma vez que as obras são consumidas não mais em nichos musicais, por públicos específicos mas, por meio da internet, na qual conseguem alcançar visibilidade (hiper)midiática.

Isso gera uma relação paradoxal com o *mainstream*: ao mesmo tempo que o videoclipe é consumido como material de entretenimento, a letra, aliada à musicalidade e à performance, possibilitam propagar discursos sobre as vivências que escapam à norma. Ao se fazer esse movimento, torna-se possível retratar as dissidências pelo sensível da arte, em estética/poética própria, que não se molda aos padrões esperados hegemonicamente. Dessa forma, mostra-se como o videoclipe alia a potência da produção de subjetividades à propagação do discurso dissidente, de forma (hiper)midiática.

Nesse sentido, a emergência do objeto de estudo e a constante atualização dos contextos socioculturais e políticos do mundo destacam-se como motivação para a realização de novas pesquisas acerca das produções artísticas e as mudanças nos cenários e práticas socioculturais. Nesse movimento, a arte TRANSviada tem o

potencial de (trans)formar conceitos, quebrar paradigmas e reivindicar espaços de representação na sociedade contemporânea. Talvez essa tendência ARTEvista TRANSviada seja uma ferramenta para a emancipação do lugar subalterno.

Outro fator que se pode constatar, a partir da *queerness*, é o distanciamento dos padrões e normas, para além das divisões binárias da sexualidade e do gênero. O que se encontra não são posições hierárquicas e ou sistemas hegemônicos, e sim processos fluidos e ativos nos quais o sujeito dissidente – por meio da produção artística e da visibilidade (hiper)midiática – produz e difunde ideias, opiniões e críticas.

A arte-vida se adapta, ressignifica, altera e desdobra outros movimentos socioculturais. Essa característica efêmera e mutável da arte possibilita novos (re)arranjos e estratégias, ao se extrapolar os limites da cooptação hegemônica. Essa aproximação entre produção artística, mídias e práticas socioculturais criam um fenômeno propício para o surgimento de novas possibilidades de experimentações subjetivas do sujeito, bem como o surgimento de novas dinâmicas que envolvem sujeito, (des)identificação e as dinâmicas comunicacionais.

O desenvolvimento desta pesquisa possibilitou-me ampliar os estudos acadêmicos sobre a produção artística *queer* TRANSviada no Brasil. Por meio do próprio objeto de pesquisa, atrelado às leituras, experimentações, sensações, participação em aulas e congressos, foi possível elaborar uma produção intelectual sobre movimentos artísticos de resistência. Essas elaborações permitem o redimensionamento das complexidades da vivência *queer* na sociedade conservadora, cisgênera e heterossexual da contemporaneidade, e seus processos de agenciamento/negociação.

Também percebo meu crescimento profissional, acadêmico e, principalmente, pessoal. Pelo contato com livros, teses, artigos científicos etc., foi possível que esse pesquisador percebesse os “armários” que limitam o ser/estar do sujeito na sociedade hegemônica. A partir disso, surge a possibilidade de refletir sobre teorias, mas também vivenciar, na *práxis*, a (trans)formação, intelectual e subjetiva, de um corpo normativo para um corpo dissidente, que produz arte-vida e, dessa forma, redimensiona as complexidades observadas.

Os argumentos abordados nesta pesquisa sobre imagem, diversidade Comunicação e Cultura auxiliam a percepção do modo de viver na contemporaneidade. Sendo assim, este trabalho desenvolve complexas nuances das relações entre arte e vida. Entretanto, percebe-se que os pensamentos levantados nesta dissertação despertam novas inquietações acerca da produção comunicacional da arte-vida TRANSviada no Brasil.

A temática não se esgota, e sim, aponta para novas formas de encarar as dinâmicas atuais que envolvem o objeto de estudo. Nesse sentido, surge a necessidade do aprofundamento de tais indagações sobre a TRANSviadagem como recurso ético-estético, na produção de arte dissidente. Noto, então, a riqueza de possibilidades investigativas ainda oferecidas pela arte-vida TRANSviada.

A curto prazo, a ideia é concentrar esforços para ingressar em um programa de doutoramento que possibilite estudar tais questões. Tal posicionamento adquire potência ao observar que os estudos contemporâneos e os estudos *queer* desenvolvem reflexões de caráter provisório. Ou seja, a estratégia adotada nesta pesquisa não produz resultantes conclusivas devido às contínuas transformações desses fenômenos na atualidade.

Por fim, os desdobramentos desta pesquisa ofereceram subsídios para criar uma coletânea de obras visuais, que complementam o debate e a reflexão sobre arte-vida *queer*. Em específico, o desenvolvimento de arte TRANSviada –que perpassa esse corpo-sujeito que pesquisa – possibilitou ampliar a produção de conhecimento e informação para o campo poético e, a partir das afetações e sensibilidades da sexualidade e gênero em trânsito, o que também propõe a produção de subjetividade.

Como resultado, desenvolvi a exposição *Transvyadagem: entre percepções e afetos* (2018), uma coletânea de obras que abordam as questões subjetivas da transição de gênero, bem como os envolvimento do corpo dissidente em relações afetivas/sexuais. É uma experimentação poética do sentir as imagens, impregnadas da sensibilidade pelos anseios, desejos, inseguranças, medos e superações. A primeira versão da exposição foi apresentada em novembro de 2017, no I Sarau Desviadas, em Campinas, SP. Com a expansão de cinco para nove obras, uma nova versão da exposição foi exibida no IX Congresso Internacional da ABEH entre os dias 28 e 30 de novembro, na Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza, CE.

Outra resultante desta dissertação foi a criação do blog *Transvyado* < <https://transvyado.wordpress.com/>>. Embora com uma periodicidade flutuante, a postagem de imagens e textos poéticos ao longo do ano de 2017 e 2018 tangenciaram o estudo em desenvolvimento. No intuito de organizar os pensamentos e inquietações da pesquisa, bem como do corpo em transição de gênero, o espaço possibilitou a criação de um ambiente virtual para produção de ideias e sensações. A utilização desse recurso virtual foi interessante como experimentação, embora necessite de uma reformulação do espaço digital para arquivar as ideias e sentimentos que surgiram durante a pesquisa.



Guilherme (2017)

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AGÊNCIA BRASIL. De janeiro a setembro, 271 transgêneros foram mortos em 72 países. Disponível em: < <https://universa.uol.com.br/noticias/redacao/2018/11/14/de-janeiro-a-setembro-271-transgeneros-foram-mortos-em-72-paises.htm> > Acesso em: 20 nov. 2018.

ALCÂNTARA, José André da Silva. **As (des)construções do macho nordestino em videoclipes**: um estudo sobre as performances de Daniel Peixoto e Johnny Hooker. 2016. 116p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2016.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago; Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARAÚJO, Leonardo Trindade; OLIVEIRA, Cristiano Nascimento. Música em fluxo: experiências de consumo musical em serviços de streaming. **Revista Temática**, João Pessoa, ano X, v.10 p. 122-137, out, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Vida para o consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Danos colaterais**: desigualdades sociais numa era global. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. **A riqueza de poucos beneficia a todos nós?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015.

BELO, Pollyana. A evidência da masculinidade-forjada em O Auto da Compadecida. In: SEJA - Gênero e Sexualidade no Audiovisual. n. 2. Goiânia, nov. 2017. **Anais...** Goiânia: UEG, 2017. Disponível em: <<http://www.anais.ueg.br/index.php/seja/article/view/10714>> Acesso em: 20 nov. 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDES, Maria Rocha; PORTO, Fernando Rocha Porto; SANTOS, Érick Igor dos; GOMES Antonio Marcos Tosoli. Método de análise imagética: Cazusa na revista Veja como ícone da Aids na década de 1980 no Brasil. **Psicologia e Saber Social**. v.04 n.2, p. 183-194, 2015.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BIXA TRAVESTY. Direção: Kiko Goifman, Claudia Priscilla. Produção: Kiko Goifman, Evelyn Mab. Independente, 2017. 1 DVD.

BOURCIER, Sam. BILDUNGS-POST-PORN: notas sobre a proveniência do pós-pornô, para um future do feminismo da desobediência sexual. **Revista Bagoas - Estudos Gays: gênero e sexualidades**. Natal, v. 8, n. 11, 2014.

BOURDIEU, PIERRE. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter: on the discursive limits os "sex"**. New York: Roudedge, 1993.

_____. **Precarious Life: the powers of mourning and violence**. New York: Verso, 2004.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CAMPOS, Carmen Hein de. Femicídio no Brasil: Uma análise crítico-feminista. **Sistema Penal e Violência**. v. 7 n. 1, p. 103-115, 2015.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Itaú Cultura/Illuminuras, 2008.

_____. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro, EdUFRJ, 2010.

_____. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo: EdUSP, 2016.

CANNITO, Newton. **A televisão na era digital: Interatividade, convergência e novos modelos de negócios**. São Paulo: Summus, 2010.

CAPES. **Banco de teses da Capes**. Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

CAZUZA. **O tempo não para: especial uma prova de amor**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UrsMph1vhL0>> Acesso em 18 fev. 2018.

CEGUEIRA SELETIVA. Direção: Pedro Giomi. Produção: Krysse Mello, Juliana Martelotta. **Satélite**, 2018. 1 DVD.

COLLING, Leandro (Org.). **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Salvador: EDUFBA, 2011.

COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal**. Tensões entre movimento LGBT e ativismo queer. Salvador, Edufba, 2015.

CONCEIÇÃO, Alisson; BARRETO, Douglas; SILVA, Maria Eduarda; MOREIRA, Jaquelina. **Merchan Music – a arte de vender através da música. uma análise do videoclipe live it up da cantora Jennifer Lopez**. In: **Intercom Nordeste**, Juazeiro, BA, 2014. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nordeste2014/resumos/R42-1436-1.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

CORDEIRO, M. P.; Freitas, T. R.; CONEJO, S. P.; Luiz, G. M. Como pensamos ética em pesquisa. In: Spink, M. J. P; Brigagão, J. I. M.; Nascimento, V. L. V.; Cordeiro, M. P. (Org.). **A produção de informação na pesquisa social: compartilhando ferramentas**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, v. 1, p. 31-56, 2014.

COUTINHO, Lúcia Loner. Negras com estilo: uma análise da representação de estilo na série antônia. **Cadernos de Comunicação**. v. 16, n. 2, p. 193-2016, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/6841/4935>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

DALASAM, Rico. **Balanga Raba**. São Paulo: Independente, 2017a.

_____. Rico Dalasam: Orgungua, orgulho negro gay. In.: MOREIRA, Larissa Ibúmi. **Vozes transcendentas**. São Paulo: Hoo Editora, 2017b.

_____. **Fogo em Mim**. Disponível em <<https://www.YouTube.com/watch?v=1c9LIYtXcdk>>. Acesso em: 20 jan. 2017c.

_____. **Não deito pra nada**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=k21jEspPn10>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

DIVINAS DIVAS. Direção: Leandra Leal. Produção: Carol Benjamin. Vitrine Filmes, 2017. 1 DVD.

DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa, Raphael Alvarez. Produção: Tatiana Issa. TRIA Productions, Canal Brasil, 2009. 1 DVD.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **A morte de Deus na cultura**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

EDDINE, Eder Ahmad Charaf. O movimento Queer Rap no Brasil e a descentralidade da identidade em “Aceite-C”, de Rico Dalasam. **Revista Crioula** n. 21, p. 348-377, 2018. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/crioula/article/view/143071/141464>> Acesso em: 20 nov. 2018.

ELLER, Cássia. **Acústico MTV: Cássia Eller**. Produção: Luiz Brasil, Nando Reis. São Paulo: Universal Music International, 2001. 1 DVD.

FELINTO, Erick. *Crowdfunding: entre as multidões e as corporações*. **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, SP, vol. 9, n. 26 p. 137-150, 2016.

FERREIRA FILHO, Renato Gonçalves; PEREZ, Clotilde. Novas Perspectivas de visibilidade midiática e afirmação política da população travesti na contemporaneidade: análise do registro audiovisual blasFêmea (2017), de Linn da Quebrada e suas implicações comunicacionais. **Triade**. Sorocaba, SP, v.5, n.10, p. 50-65, dez. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/3173>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Os anormais**: curso no College de France (1974-1975). São Paulo: Martin, Fontes, 2001.

_____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. **História da Sexualidade I**: a vontade do saber. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FRANÇA, Vera Veiga. Paradigmas da Comunicação: conhecer o quê?. **Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense**, Niterói, RJ, n. 5, p. 1, 2001.

FRITZ, Karen Donoso. Por el arte-vida del pueblo: debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990. **Revista musical chilena**. Buenos Aires, v. 63, n. 272, 2009. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0716-27902009000200004&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 nov. 2018.

GADELHA, José Juliano Barbosa. Arte e contrassexualidade: a performance sadomasoquista sob as interpelações queer e (pós) feminista. **laçá**, artes em cena, Macapá, AP, v.1, n.1, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unifap.br/index.php/iaca/article/view/2532>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

GARCIA, Wilton. **Homoerotismo & Imagem no Brasil**. São Paulo: U. N. Nojosa, 2004.

_____. **Corpo, mídia e representação**: estudos contemporâneos. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

_____. Fazer ciência: o lugar do conceito. **Em Questão**, Porto Alegre, v.13, n. 1, p. 171-182, 2007.

_____. Uma condição (hiper)midiática. **Revista Triade**: comunicação, mídia e cultura, Sorocaba, v. 1, p. 364-380, 2013.

_____. Gesto contemporâneo no processo de ensino-aprendizagem digital. **Revista de Estudos Universitários**, Sorocaba, v. 41, n. 1, p. 11-24, 2015.

GARCIA, Wilton; HANNS, Daneila Kutschat. **#consumo_tecnológico**. São Paulo: Hagrado, 2015.

GIANNETTI, Eduardo. **Trópicos utópicos**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

GIRARD JÚNIOR, Liraucio. Teoria das mediações e estudos culturais: convergências e perspectivas. **Líbero**, vol. 12, n. 23, p. 117-120, jun. 2009.

GRACIANO, Douglas Alves. **A margem da imagem**: uma análise da (in)visibilidade trans no Instagram. 2018. 126p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista, Bauru, SP, 2018.

GRUPO GAY DA BAHIA. Quem a homofobia matou hoje? Disponível em: <<https://homofobiamata.wordpress.com/>> Acesso em: 9 set. 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma**: ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. **Produção de Presença**. Rio de Janeiro: Contracampo, 2010.

_____. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

HALBERSTAM, Jack. **The queer art of failure**. London: Duke University Press, 2011.

HALL, Stuart. **Identidade cultural pós-moderna**. 5ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

_____. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Puc Rio: Apicuri, 2016.

HAMMER, MC. **U can't touch this**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=otCpCn0l4Wo>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

HAYLES, N. Katherine. **How we became posthuman**: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999.

HOFF, Tânia (Org.). **Corpos discursivos**: dos regimes de visibilidade à biossociabilidades do consumo. Recife: Editora UFPE, 2016.

HOOKER, Johnny. **Eu vou fazer uma macumba pra te amarra, maldito**. São Paulo: Independente, 2015.

_____. **Alma Sebosa**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8rSUKG1o8ys>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

_____. **Amor Marginal**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qe713DXVF8k>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

_____. **Coração**. São Paulo: Independente, 2017.

_____. Johnny Hooker: Amor marginal. In.: MOREIRA, Larissa Ibúmi. **Vozes transcendent**. São Paulo: Hoo Editora, 2018a.

_____. **Flutua**. Disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=mYQd7HsvVtl>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

HJAVARD, STieg. Mídia: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. **Matrizes**, v. 5, n. 2. São Paulo, jan/jun. 2012.

HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO. Direção: Daniel Ribeiro, Produção: Daniel Ribeiro. Lacuna Filmes, 2014, 1 DVD.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Feminismo e identidade de gênero: elementos para a construção da teoria transfeminista. In: Fazendo Gênero, n. 10, set. 2013, Florianópolis, SC. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2013.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: a identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. São Paulo: EDUSC, 2001.

KEEN, Andrew. **Vertigem digital**: por que as redes sociais estão nos dividindo, diminuindo e desorientando. São Paulo: Zahar, 2012.

LANZ, Leticia. **O corpo da roupa**: a pessoa entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero. 2014. 342 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade do Paraná. Paraná, 2014.

LIMA, Marília Xavier de; LYRA, Maria Bernadette Cunha de; MAGNO, Maria Ignês Carlos. A performance queer na dupla encenação do filme *The watermelon woman*. **Revista Contemporânea**. V.16, n.1, p. 154-167, 2018. Disponível em: <<https://rags.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/25959/16380>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

LINN DA QUEBRADA. **Mc Linn e a desconstrução dos preconceitos sexuais**. 2017. Disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=ipkysStudv8>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

_____. **BlasFêmea | Mulher**. Disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo>>. Acesso em: 5 ago. 2017.

_____. **Pajubá**. São Paulo: Independente, 2017.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

LOURO, Guacira Lopes. **Corpos que escapam**. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUNA, Sérgio Vasconcelos. **Planejamento de pesquisa**: uma introdução. São Paulo: EDUC, 1996. p. 7-48.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto traveco-terrorista. **Concinnitas**. v. 1, n. 28, p. 385-406, 2016. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/25929/18560>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a Sério**. São Paulo: Senac, 2005.

_____. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MACHADO, Arlindo. Hipermídia: o labirinto como metáfora. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997. p.144-154.

MACHADO, Cassiano Elek (Org.). **Pensar a cultura**. Porto Alegre: Arquipélogo, 2013.

MACHO. Direção: Adriana Grechi, Produção: São Yantó, 2014

MARTINS, Felipe. Mulheres e homens transexuais relatam rotina de humilhações no acesso ao mercado de trabalho. **Revista Fórum**, 2017. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2017/01/29/mulheres-e-homens-trans-relatam-rotina-de-humilhacoes-acesso-ao-mercado-de-trabalho/>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

MARX, Karl. **O Capital**. 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. v. 2.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MARTIN- BARBERO, Jesus; BARCELOS, Claudia. Comunicação e mediações culturais. **Diálogos midiológicos 6**, vol. XXIII n. 1, jan/jul. 2000.

MARTINO, Luis Mauro Sá. A ilusão teórica no campo da comunicação. **Revista FAMECOS**, n. 36. Porto Alegre, 2008.

MATTOS, Maria Ângela; JANOTTI JUNIOR, Jeder; JACKS, Nilda (org.). **Mediação & midiatização**. Salvador: UFBA; Brasília: Compós, 2012.

MATURANA, Humberto. **Ontologia da realidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder soberania, estado de exceção, política da morte. **Temáticas**, n.32, p. 123-152, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

MENDES, Letícia. Rapper Rico Dalasam diz que público gay ainda não frequenta seu show. **G1**, 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2015/06/rapper-rico-dalasang-diz-que-publico-gay-ainda-nao-frequenta-seu-show.html>> Acesso em: 20 nov. 2018.

MERTON, Robert K. e Lazarsfeld. Comunicação de massa, gosto popular e a organização da ação social. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990. p. 103-127.

MEU AMIGO CLÁUDIA. Direção: Dácio Pinheiro, Produção: Dácio Pinheiro. Festival Filmes, 2009. 1 DVD.

MOREIRA, Larissa Ibúmi. **Vozes transcendent**. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar. **Educação e complexidade**: os sete saberes e outros ensaios. São Paulo: Cortez, 2013.

MUÑOZ, Jose Esteban. **Disidentification**: Queers of color and the performance of politics. Mineapolis: University of Minesota Press, 1999.

NERCOLINI, Marildo José; HOLZBACH, Ariane Diniz. Videoclipe em tempos de reconfigurações. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n. 39, p. 50-5, ago. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/5841/4235>> Acesso em: 10 jun.2018.

OLIVEIRA, Dennis. Novos protagonismos midiáticos-culturais: a resistência a opressão da sociedade da informação. **REGIT – Revista de Estudos de Gestão, Informação e Tecnologia**. Fatec Itaquaquetuba/SP. v. 6, n. 2, p. 17-37, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://fatecitaqua.edu.br/revista/index.php/regit/article/view/ART5/pdf_57>. Acesso em: 27 set. 2018.

_____. A violência estrutural na América Latina na lógica do sistema da necropolítica e da colonialidade do poder. **Extraprensa**. v.11, n. 2, 2018. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/extraprensa/article/view/145010>> Acesso em: 20 nov. 2018.

ORAM, Sonny. **Qwear**, 2011. Disponível em: <<http://www.qwearfashion.com/missionstatement/>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

ORTEGA, Francisco. Corporeidade e biotecnologias: uma crítica fenomenológica da construção do corpo pelo construtivismo e pela tecnobiomedicina. **Revista Ciência & saúde coletiva**, v.12, n. 2, p. 381-388, 2007.

PARIS IS BURNING. Direção: Jennie Livingston, Produção: Jennie Livingston, Barry Swimar. Miramax Films, 1990, 1 DVD.

PARKER, R; AGGLETON, P. **Estigma, discriminação e Aids**. Rio de Janeiro: Abia, 2002.

PARRA, Felipe. **Comunicação contemporânea, cultura digital e práticas socioculturais**: relações entre usuário interator e tecnologia QR Code. 2016, 119 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2016.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, A. (Org.). **Ética**: vários autores. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 425-453

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1edições, 2013.

PEREIRA, Simone Luci. Circuito de festas de música “alternativa” na área central de São Paulo: cidade, corporalidades, juventude. **Revista Famecos**, v. 24, n. 2, p. 1-20, 2017.

PEREIRA, Vinicus. A. Marshall McLuhan, o conceito de determinismo tecnológico e os estudos dos meios de comunicação contemporâneos. **Unirevista**, v. 1, n. 3, 2006.

PERES, William Siqueira; TOLEDO, Livia Gonsalves. Dissidências existenciais de gênero: resistências e enfrentamentos ao biopoder. **Revista Electrónica de Psicología Política**, v. 11, n. 22, p. 261-277, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/127026>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

PONTES, Júlia Clara de; SILVA, Cristiane Gonçalves da. Cisnormatividade e passabilidade: deslocamentos e diferenças nas narrativas de pessoas trans. **Periódicus**. v.1, n.8, p. 396-417, nov/abr, 2018. Disponível em: <<https://rigs.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/23211>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

PRECIADO, Paul. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. **Revista de Estudos Feministas**, v.19(1), n.312, p. 11-20, Florianópolis, jan -abr, 2011.

_____. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

_____. **Testo Yonqui**: sexo, drogas y biopolítica. Buenos Aires: Paidós, 2017.

PERNIOLA, Mario. **O sex appeal do inorgânico**. São Paulo: Estúdio Nobel, 2005.

QUEEN. **Bohemian Rhapsody**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?>

v=fJ9rUzIMcZQ >. Acesso em: 18 fev. 2018.

RENDUELES, César. **Sociofobia**: mudança política na era da utopia digital. São Paulo: SESC edições, 2016.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RODRIGUES, Anderson Fávero. **Cordel, fantasia e poesia**: Uma viagem mestiço-mediática no desfile do Salgueiro. São Paulo: Paco, 2016.

RODRIGUES, Wallace. Cultura andrógina nos finais do século XX: revolucionando as artes performáticas brasileiras. **O Teatro Transcende**. Departamento de Artes – CCEAL FURGS. Blumenau, v. 21, n. 1, p. 3-15, 2016. <http://dx.doi.org/10.7867/2236-6644.2016v21n1p03-15>

RODRIGUEZ, Shay Lenís de Los Santos. Masculinidades clandestinas: a transmasculinidade. In: **Seminário Corpo, gênero e Sexualidade**. n. 7, Blumenau, 2018. **Anais...** Blumenau: FURG, 2018.

RÜDIGER, F. Eugen Hadamovsky e a teoria da propaganda totalitária na Alemanha nazista. **Galaxia**. São Paulo, SP, n. 27, p. 48-60, jun. 2014.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SANTOS, Rick J. Mass culture and the (re)presentation of queer subjectivities during the dictatorship years in Brazil. **Triade**. Sorocaba, v.1 n.1, p. 117-128, jun. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/1557/1564>>. Acesso em: 9 set. 2018.

_____. **Poética da diferença**: um olhar *queer*. São Paulo: Factash Editora, 2014.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura e artes no pós-humano**. São Paulo: Paulus, 2003.

SERRANO, Paulo Henrique Souto Maior; PAIVA, Cláudio Cardoso. A nova (des)ordem da cibercultura: normas de uso, restrição e censura no YouTube. In: Congresso de Ciência e Comunicação da Região Nordeste: Mídia, ecologia e Sociedade, 10., São Luíz. **Anais...**, São Luíz: 2008.

SHEEP, Nelson. Conheça a Operação Tarantula: iniciativa do governo paulista para exterminar os gays. In: **Super Pride**. Edição online. jun, 2018. Disponível em: <<http://www.superpride.com.br/2018/06/conheca-a-operacao-tarantula-iniciativa-do-governo-paulista-para-exterminar-os-gays-video.html>>. Acesso em: 09 set. 2018.

SCHULER, Fernando Luis; WOLF, Eduardo (Org.). **Pensar o contemporâneo**. Porto Alegre: Arquipélogo, 2014. (Série Fronteiras do Pensamento)

SECOS & MOLHADOS. **Flores Astrais**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MZYg1aGxOWA>> Acesso em: 18 fev. 2018.

SILVA, Cristiane Rubim Manzina da; TESSAROLO, Felipe Maciel. A nova (des)ordem da cibercultura: normas de uso, restrição e censura no YouTube. In: Congresso de Ciência e Comunicação da Região Nordeste: Mídia, ecologia e Sociedade, 10., São Luíz. **Anais...**, São Luíz: 2008.

SILVA, Paulo Celso da; SILVA, Míriam Cristina Carlos. A fotografia de Robert Mapplethorpe na perspectiva teórica de Vilém Flusser em Filosofia da Caixa Preta. **Revista Eco Pós**. v. 19, n.3, p. 266-291, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufjf.br/index.php/eco_pos/article/view/2899/4018> Acesso em: 20 nov. 2017.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. **Comunicação e cultura antropofágicas**: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana. São Paulo: Sulina, 2007.

SOARES, Thiago. Construindo imagens de som & fúria: considerações sobre o conceito de performance na análise de videoclipes. **Contemporânea: Comunicação e cultura**. v.12, n.2, p. 323-33, mai-ago, 2014. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/10721/882>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

SOARES, Thiago. **A construção imagética dos videoclipes**: Canção, gêneros e performance na análise de Audiovisuais da cultura midiática. 2016. 119 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2016.

SODRÉ, Muniz. Comunicação: um campo em apuros teóricos. **Matrizes**, Universidade de São Paulo, v. 5, n. 2, p. 11-27, jan-jun, 2012.

SOUZA, Edinilsa Ramos de Souza; LIMA, Maria Luiza Carvalho. Panorama da violência urbana no Brasil e suas capitais. **Ciência & Saúde Coletiva**. v.11, 2006. Disponível em: <<https://www.scielo.org/article/csc/2006.v11suppl0/1211-1222/pt/>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

SPYER, Juliano (Org.). **Para entender a internet**: noções, práticas e desafios da comunicação em rede. 2009. Disponível em: <<http://ebookbrowse.com/spyer-juliano-org-para-entender-a-internet-pdf-d322865036>>. Acesso em: 1 maio 2017.

SUTHERLAND, Juan Pablo. Os efeitos político-culturais da tradução do queer na América Latina. **Periódicus**. v.1, n.1, 2014. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10145/7282%3E>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

TREVISAM, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil: da colônia à atualidade. 4ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VARGAS LLOSA, Mario. **A civilização do espetáculo**: uma radiologia do nosso tempo e da nossa cultura. Rio de Janeiro: Prisa, 2012.

VIANA, Thiago Mena Barreto. “Sou feliz, sou *drag*, sou bonita, bebê”: negociações entre o corpo e a música pop. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 19., 2017, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza, 2017.

VILLAÇA, Nizia. O corpo dançado - Billy Eliot. **Logos: Comunicação e Universidade**. v.11, n.1, p. 13-25, 2004. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14672/11140>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

_____. **A edição do corpo**. São Paulo: Estação das Letras, 2007.

_____. **Periferia pop na idade média**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

VILLELA, Gustavo. Após descoberta de diagnóstico, em 1981, Aids mata milhões e vira mal do século. In: **O Globo**. Edição online, jul, 2014. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/apos-descoberta-de-diagnostico-em-1981-aids-mata-milhoes-vira-mal-do-seculo-13276614#ixzz5PnfHbBGo>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

YANTÓ, São. **eLe**. Campinas, Independente, 2012.

_____. **Gota por gota**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ANfHesN87p8>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

_____. **Leite**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q4yZul7guEI>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

_____. **Alguém Segure Esse Homem**. Disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=EDiRyMiD1aw>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

_____. Entrevista In.: ANGEL, T. Corpos diversos repensam as masculinidades em novo videoclipe de Lineker, 2017. Disponível em: <<http://www.frrrkguys.com.br/corpos-diversos-repensam-as-masculinidades-em-novo-videoclipe-de-lineker/>> Acesso em: 20 nov. 2018

_____. **Biografia**. Disponível em: <<http://www.saoyanto.com/>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

ZANETTI, Daniela; BELO, Rafaela. Da TV para a web 2.0: os novos usos do videoclipe. **Contemporânea: Comunicação e Cultura**. v.10, n.03, p. 777-793, set/dez, 2014. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/6265/4677>> Acesso em: 10 jun. 2018.

ZANETTI, Daniela; SANTOS, Nathan Mello dos. O videoclipe na Web: consumo de massa? **Lumina**. v.8, n.01, p. 1-18, jun, 2014. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/306>> Acesso em: 10 jun. 2018.