



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Adélia de Souza Procópio

Visibilidade lésbica e bissexual nos discursos de ícones da música popular brasileira

FLORIANÓPOLIS

2019

Adélia de Souza Procópio

Visibilidade lésbica e bissexual nos discursos de ícones da música popular brasileira

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de doutora interdisciplinar em ciências humanas.

Orientadora: Profa. Dra. Mara Coelho de Souza Lago
Coorientadora: Profa. Dra. Vânia Beatriz Müller

Florianópolis

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Procópio, Adélia de Souza
Visibilidade lésbica e bissexual nos discursos de ícones
da música popular brasileira / Adélia de Souza Procópio ;
orientador, Mara Coelho de Souza Lago, coorientador, Vânia
Beatriz Müller, 2019.
416 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas,
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Ciências Humanas. 2. Cantoras lésbicas e bissexuais.
3. Música. 4. Visibilidade. 5. Sexualidade. I. Lago, Mara
Coelho de Souza. II. Müller, Vânia Beatriz. III.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. IV. Título.

Adélia de Souza Procópio

Visibilidade lésbica e bissexual nos discursos de ícones da música popular brasileira

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Ana Maria Veiga
Universidade Federal da Paraíba

Profa. Dra. Cláudia Junqueira de Lima Costa
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Luzinete Simões Minella
Universidade Federal de Santa Catarina

Dra. Carla Silmara Luciana da Silva Salasário Ayres
Câmara Municipal de Florianópolis/Acontece LGBT

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora interdisciplinar em ciências humanas.

Profa. Dra. Márcia Grisotti
Coordenadora do Programa em exercício

Profa. Dra. Mara Coelho de Souza Lago
Orientadora

Florianópolis, 2019.

Dedico esta tese a Karine Rodrigues Peixoto (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Embora tenha exigido bastante dedicação individual, muitas vezes em isolamento, esta tese não poderia ter sido realizada sem a colaboração direta e indireta de muitas/os. Por isso, este trabalho é um fruto coletivo e contou com várias/os co/autoras/es e apoiadoras/es pessoais.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço pela bolsa recebida, sem a qual a pesquisa não poderia ser conduzida.

Agradeço à minha orientadora, professora Mara Lago, por sua presença e disponibilidade, suas leituras atentas, seu incentivo, por sua paciência e tolerância com minhas limitações pessoais, pelo respeito à minha autonomia para trabalhar, por sua abertura e interesse por se envolver com e orientar novos temas, por seu amor contagiante pelo trabalho intelectual e pela luta política, pelo esforço de manter um grupo de alunas/os que contribuíram com os trabalhos umas/uns das/dos outras/os.

Agradeço às/aos colegas desse grupo de seminários de tese, onde participávamos de uma orientação conjunta, Frederico, Mônica, Marie, Jacqueline, Melissa, Paulo, Daniel, Ematuir, Yarlenis, Cristhian, Mariana, Renata, Daian, bem como às/aos outras/os com quem convivi mais brevemente, pelas correções, leituras cuidadosas, críticas construtivas, pelo ambiente rico de debates, por indicações de textos. Em especial, agradeço à Geni, não apenas por suas várias influências sobre a construção do meu pensamento, por seu exemplo intelectual e ativista, por seu ponderamento, por suas leituras em profundidade, mas também por sua generosidade e acolhimento pessoal.

À professora Vânia Müller, agradeço pelas contribuições como coorientadora desta tese, por seu exemplo como alguém que luta pela democratização da música e por seu acolhimento sempre cordial e amistoso, pelo tratamento horizontal com alunas/os, criando um ambiente solidário e rico em debates no grupo Musicar, onde eu, sendo a única não musicista do grupo, fui muito bem recebida, tive a oportunidade de aprender muitas coisas sobre um campo novo de estudos para mim e, portanto, agradeço às/aos colegas desse grupo.

Pelos nomes das professoras Cristina Wolff e Rosana Martinelli, agradeço às professoras das disciplinas de gênero do PPGICH, que têm colaborado muito com a formação e crescimento das/os alunas/os da área de gênero e que também contribuíram muito com meu trabalho.

Agradeço às/aos professoras/es do PPGICH de todas as áreas, em especial, à professora Luzinete Minella, primeiramente, por sua delicadeza no trato com alunas/os; pelas relevantes contribuições que ofereceu ao meu trabalho, sobretudo em um módulo sobre pós-colonialismo, muitas das quais foram cruciais para as análises desta tese; por suas correções e leitura atenta de um texto que produzi a partir do curso ministrado por ela, que rendeu um artigo e foi incorporado à tese; e, por último, por gentilmente ter se disponibilizado a compor a banca examinadora deste trabalho.

Às professoras Miriam Grossi e Eliana Ávila, agradeço pelas importantes contribuições que ofereceram ao meu trabalho em suas participações como avaliadoras na banca de qualificação, mas também em outros momentos como cursos, falas e textos.

Agradeço às/aos servidoras/es administrativos, de limpeza, manutenção, segurança, entre outros, da UFSC, parte essencial da universidade e que a mantém, sem os quais nenhum trabalho acadêmico poderia ser realizado.

Às/aos amigas/os e colegas do PPGICH/UFSC, em especial, Fred, Marcos, Maylla, Krisciê, Rebecca e Catarina, pelo ambiente de debates e criação conjunta de conhecimentos e apoio mútuo.

Às professoras Ana Maria Veiga, Cláudia de Lima Costa e à vereadora e ativista Carla Ayres, agradeço por aceitarem compor a banca examinadora da tese.

À professora Tânia Ramos, agradeço pela disponibilidade, gentileza e acolhimento como minha supervisora em um estágio docência e também por compor a banca examinadora da tese.

Agradeço à professora Rochelle dos Santos por sua receptividade, colaboração, interesse e cuidado como minha supervisora no primeiro estágio docência, por ter envolvido suas/seus alunas/os em atividades de pesquisa que contribuíram com uma melhor compreensão do meu objeto de estudo. Também a agradeço por aceitar compor a banca de defesa da tese.

Agradeço à musicista e professora Dayana Nuñez por sua influência nos momentos em que me mostrou como a música funciona no corpo todo e me inspirou a acreditar que todas/os podemos fazer música. Também por seus ensinamentos como regente do Coro Libreamérica, grupo ao qual também agradeço pelo tempo em que pudemos partilhar a experiência de agir no mundo cantando.

À Vanilda, agradeço por sua amizade desde a graduação, pelas trocas intelectuais, pelos trabalhos conjuntos, pelo incentivo, por frequentemente dividirmos olhares sobre o mundo e pensamentos similares e bastante incomuns.

Agradeço à minha família, em especial, minha mãe, Marilda, que sempre esteve presente, mesmo à distância, por seu amor, apoio e compreensão da minha ausência; ao meu pai, Jurandir; aos meus sobrinhos, Gabriel e Letícia, por seu carinho, por me trazerem muita alegria, por baterem na porta mostrando os limites do tempo de trabalho, por sempre colocarem a questão “por que a família tem que morar longe?”; às/aos minhas/meus irmãs/irmãos e cunhada, humanos, caninos e felinos, Luana, Angelo, Renata, Fred, Pedro, Chiquinha, Amora, Penélope e Davi, por todos me oferecerem suportes diversos e me receberem em Goiânia, de forma que eu sempre, onde quer que esteja, possa dizer que lá também é meu lar.

Agradeço à Claude, pelos anos em que partilhamos amor, vida, cuidados e uma família. Também agradeço por seu suporte e ajuda com problemas técnicos, entre outros, de trabalhos acadêmicos e da vida pessoal, inclusive na finalização desta tese.

Às minhas companheiras felinas, Frida e Ron, que nos momentos mais difíceis me deram força para levantar, que me resgataram todos os dias, por cuidarem de mim com seus olhares doces, ronronados, massagens, presença no meu colo, pelo amor e confiança profundos que compartilhamos, por causarem quase todos os meus sorrisos.

Os imorais
Falam de nós
Do nosso gosto
Nosso encontro
Da nossa voz
Os imorais
Se chocam
Por nós
Por nosso brilho
Nosso estilo
Nossos lençóis
[...]
Os imorais
Sorriram pra nós
Fingiram trégua
Fizeram média
Venderam paz
Mas um dia, eu sei
A casa cai
E então
A moral da história
Vai estar sempre na glória
De fazermos o que nos satisfaz

(Zelia Duncan / Christiaan Oyens)

RESUMO

O trabalho apresenta um estudo sobre a visibilidade lésbica e bissexual nos discursos que constituem as carreiras artísticas e posicionamentos políticos de ícones da música popular brasileira (MPB), no período de 1990 até o início de 2019. Analisei os discursos de cantoras da MPB que promovem a visibilidade lésbica e bissexual dentro de seus repertórios musicais, em suas declarações públicas sobre sexualidades e em suas performances artísticas. Trata-se de uma pesquisa interdisciplinar, que orientou-se por epistemologias feministas e teorizações metodológicas da arqueologia e genealogia foucaultiana, pela Análise do Discurso da escola francesa e de estudos sobre a abordagem de imagens e performances artísticas. Selecionei para a pesquisa as seguintes cantoras autodeclaradas lésbicas ou bissexuais: Cássia Eller, Zélia Duncan, Adriana Calcanhotto, Ana Carolina, Mart'nália, Isabella Taviani, Ellen Oléria e Maria Gadú. Antes de analisar os discursos das cantoras selecionadas para a pesquisa, fiz uma contextualização histórica da emergência da lesbianidade e bissexualidade como temática do cancionário da MPB e do surgimento de cantoras precursoras tidas por ou declaradas lésbicas ou bissexuais, do final da primeira metade do século XX até antes de 1990. O objetivo da pesquisa apresentada nesta tese foi compreender se os ícones da MPB visibilizam (ou não) as lesbianidades e bissexualidades de mulheres e como o realizam, com suas músicas, declarações e performances. Para tanto, procurei compreender como discursos de gênero e sexualidade são associados às atuações artísticas dessas cantoras. Ao longo do estudo, constatei que as cantoras majoritariamente subvertem a heteronormatividade, seja por meio de letras de canções transgressoras; por declarações e posicionamentos críticos às concepções hegemônicas sobre gênero e sexualidades; e por performances artísticas inovadoras e destoantes dos padrões de feminilidade, no que se refere às suas atuações de gênero, construções corporais, usos das vozes e execução de instrumentos musicais. Baseando-me em estudos dos campos de gênero e sexualidades e em pesquisas musicais interdisciplinares, principalmente, discuti como gênero e sexualidade se imbricam com a musicalidade. Assim, as construções de gênero e sexualidades constituem as (e são constituídas por) performances e outras atuações e posicionamentos artísticos. A partir dessas reflexões, defendi o argumento de que as cantoras participam da constituição de performatividades lésbicas e bissexuais na MPB, ou seja, por meio de suas canções, posicionamentos públicos e performances artísticas constroem modos específicos de vivenciar e apresentar o gênero e a sexualidade e, ao fazê-lo, demarcam um espaço privilegiado de visibilidade lésbica e bissexual na MPB.

Palavras-chave: Cantoras lésbicas e bissexuais. Música. Visibilidade. Sexualidade. Performance.

ABSTRACT

The paper presents a study on lesbian and bisexual visibility in the speeches that constitute the artistic careers and political positions of Brazilian popular music (MPB) icons, from 1990 until the beginning of 2019. I analyzed the speeches of MPB singers who promote lesbian and bisexual visibility within their musical repertoires, public statements about sexuality, and artistic performances. This is an interdisciplinary research, guided by feminist epistemologies and methodological theorizations of Foucaultian archeology and genealogy, the Discourse Analysis of the French school and studies on the approach of images and artistic performances. I selected for the search the following self-declared lesbian or bisexual singers: Cassia Eller, Zélia Duncan, Adriana Calcanhotto, Ana Carolina, Mart'nália, Isabella Taviani, Ellen Oléria and Maria Gadú. Before analyzing the speeches of selected singers for research, made a historical context of the emergence of lesbianism and bisexuality as Songbook theme of MPB and the emergence of precursor singers taken by or declared lesbian or bisexual, the end of the first half of the twentieth century until before 1990. The objective of the research presented in this thesis was to understand if MPB icons make visible (or not) the lesbian and bisexuality of women and how they perform it, with their songs, statements and performances. Therefore, I tried to understand how discourses of gender and sexuality are associated with the artistic performances of these singers. Throughout the study, I found that most female singers subvert heteronormativity, either through transgressive song lyrics; by statements and positions critical to hegemonic conceptions of gender and sexuality; and for innovative artistic performances that are out of line with femininity standards, in terms of their gender performances, bodybuilding, use of voices, and performance of musical instruments. Based on studies of the fields of gender and sexuality and interdisciplinary musical research mainly, I discussed how gender and sexuality intertwine with musicality. Thus, gender and sexuality constructions constitute (and are constituted by) performances and other artistic performances and positions. From these reflections, I defended the argument that the singers participate in the constitution of lesbian and bisexual performativities in the MPB, that is, through their songs, public positions and artistic performances, build specific ways of experiencing and presenting gender and sexuality. In so doing, they demarcate a privileged space for lesbian and bisexual visibility in MPB.

Keywords: Lesbian and bisexual singers. Music. Visibility. Sexuality. Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Matéria em revista sobre suposto relacionamento amoroso de Dora Lopes.....	60
Figura 2 – Maria Bethânia e Gal Costa se beijando no show Phono 73.....	68
Figura 3 – Capa do álbum <i>Escândalo!</i> , de Angela Ro Ro.....	103
Figura 4 – Montagem de recortes de manchetes feita por Ana Carolina.....	189
Figura 5 – Ellen Oléria se manifestando pela visibilidade lésbica.....	205
Figura 6 – Cássia Eller com sua companheira Maria Eugênia e o filho Francisco.....	208
Figura 7 – Zélia Duncan usando aliança.....	209
Figura 8 – Maria Gadú e Lua Leça no dia de seu casamento civil.....	215
Figura 9 – Ellen Oléria na capa da revista <i>Brejeiras</i>	216
Figura 10 – Adriana Calcanhotto com Susana de Moraes.....	220
Figura 11 – Ana Carolina e Letícia Lima se beijando.....	222
Figura 12 – Ana Carolina e Letícia em campanha do dia das/os namoradas/os.....	224
Figura 13 – Isabella Taviani e Myllena Gusmão em seu casamento.....	227
Figura 14 – Myllena Gusmão grávida com Isabella Taviani.....	228
Figura 15 – Maria Gadú e Lua Leça na festa de seu casamento.....	229
Figura 16 – Ellen Oléria e Poliana Martins em seu casamento.....	230
Figura 17 – Letícia Lima, Ana Carolina e familiares da cantora.....	231
Figura 18 – Letícia Lima e Ana Carolina em postagem sobre homofobia.....	237
Figura 19 – As cantoras Ana Costa, Zélia Duncan e Marina Iris em manifestação.....	248
Figura 20 – Foto do perfil de Mart'nália com as cores da bandeira LGBT.....	250
Figura 21 – Lua Leça beijando Maria Gadú em show.....	256
Figura 22 – Ellen Oléria e Poliana Martins se beijando.....	265
Figura 23 – Capa do disco <i>O marginal</i>	286
Figura 24 – Capa do disco Cássia Eller.....	286
Figura 25 – Capa do CD <i>Cássia Rock Eller</i>	287
Figura 26 – CD <i>Veneno antimonotonia</i>	287
Figura 27 – Cenas de Cássia Eller no Rock In Rio.....	288
Figura 28 – Cena do clipe <i>I can't get no (Satisfaction)</i>	290
Figura 29 – Cássia Eller com visual andrógino.....	291
Figura 30 – Recorte de capa de CD de Cássia Eller.....	292
Figura 31 – Capa do CD <i>Acústico</i>	292
Figura 32 – Cássia Eller amamentando o filho.....	293

Figura 33 – Capa do primeiro álbum em vinil de Mart'nália (1987).....	295
Figura 34 – Mart'nália na capa do primeiro CD.....	296
Figura 35 – DVD <i>Mart'nália</i>	296
Figura 36 – Mart'nália.....	296
Figura 37 – Mart'nália em show.....	296
Figura 38 – Mart'nália na atualidade.....	297
Figura 39 – Mart'nália interpretando Tamanco.....	298
Figura 40 – Mart'nália e Zélia Duncan mostram os seios.....	298
Figura 41 – Zélia Duncan no início da projeção nacional.....	302
Figura 42 – Gestual de Zélia Duncan.....	303
Figura 43 – Zélia Duncan em cena do clipe <i>Aberto</i>	304
Figura 44 – Zélia Duncan.....	305
Figura 45 – Zélia Duncan em <i>Totatiando</i>	306
Figura 46 – Vestuário de Zélia Duncan em <i>Totatiando</i>	307
Figura 47 – Misturas de gênero em Duncan.....	309
Figura 48 – Visual de Zélia Duncan.....	309
Figura 49 – Gadú atuando na minissérie <i>Maysa</i>	310
Figura 50 – Gadú na época do primeiro CD.....	310
Figura 51 – Maria Gadú.....	312
Figura 52 – Gadú no primeiro DVD.....	312
Figura 53 – Aparência e gestual de Gadú.....	313
Figura 54 – Cena do show <i>Guelã</i>	313
Figura 55 – Misturas de gênero em Gadú.....	313
Figura 56 – Gadú com visual andrógino.	313
Figura 57 – Exemplo de estilo de Gadú.....	314
Figura 58 – Visual misto de Gadú.....	314
Figura 59 – Gadú maquiada.....	315
Figura 60 – Caracterização masculina em Gadú.....	315
Figura 61 – Calcanhotto no início da carreira.....	316
Figura 62 – Calcanhotto na atualidade.....	316
Figura 63 – Primeiro CD de Calcanhotto.....	317
Figura 64 – Visual típico de Calcanhotto por vários anos.....	317
Figura 65 – Caracterização feminina padrão em Calcanhotto.....	318
Figura 66 – Calcanhotto encenando com um chapéu.....	319

Figura 67 – Cenas de Calcanhotto interpretando <i>Deixa gueixa</i>	320
Figura 68 – Misturas de gênero em Adriana Calcanhotto.....	321
Figura 69 – Encenação de Calcanhotto com charuto.....	322
Figura 70 – Os sapatos de Calcanhotto.....	322
Figura 71 – Calcanhotto com maquiagem feminina, terno e gravata.....	323
Figura 72 – Calcanhotto e Lancellotti afrouxando as gravatas.....	324
Figura 73 – Ana Carolina no início da carreira.....	325
Figura 74 – Visual roqueiro de Ana Carolina.....	325
Figura 75 – Ana Carolina manobrando padrões de gênero.....	328
Figura 76 – Ana Carolina mudando o visual.....	329
Figura 77 – Ana Carolina com Seu Jorge.....	329
Figura 78 – Ana Carolina.....	330
Figura 79 – Caracterização do rosto de Ana Carolina.....	330
Figura 80 – Construção corporal de Isabella Taviani.....	332
Figura 81 – O feminino alternativo em Isabella Taviani.....	333
Figura 82 – Isabella Taviani com cabelos raspados.....	334
Figura 83 – Taviani na época da turnê <i>Carpenters Avenue</i>	334
Figura 84 – Taviani recentemente.....	335
Figura 85 – Isabella Taviani com Zélia Duncan.....	335
Figura 86 – Ellen Oléria no início da projeção nacional.....	336
Figura 87 – Ellen Oléria.....	336
Figura 88 – A ancestralidade na caracterização de Oléria.....	337
Figura 89 – Ellen Oléria após projeção nacional.....	339
Figura 90 – Caracterização feminina em Ellen Oléria.....	340
Figura 91– Ana Carolina e Maria Gadú cantando juntas.....	344
Figura 92 – A interação entre Ana Carolina e Maria Gadú.....	345
Figura 93 – Cenas do clipe <i>Problemas</i>	346
Figura 94 – Ana Carolina representa participação em uma orgia no clipe <i>Libido</i>	347
Figura 95 – Ana Carolina em cena sexualizada.....	348
Figura 96 – Cenas Ana Carolina beijando mulheres em <i>Libido</i>	348
Figura 97 – Mãos de Ana Carolina no corpo de uma mulher e violão ao fundo.....	349
Figura 98 – Ana Carolina entre um homem e duas mulheres.....	350
Figura 99 – Ana Carolina entre vários corpos em cena de <i>Libido</i>	350
Figura 100 – Ana Carolina beija atriz em clipe.....	351

Figura 101 – Ana Carolina beija corpo de atriz em <i>Não tem no mapa</i>	352
Figura 102 – Ana Carolina em cena sexual com atriz em clipe.....	353
Figura 103 – O casal Tamanco e Odete na série Pé na cova.....	354
Figura 104 – Interação sensualizada entre Simone e Zélia Duncan em show.....	357
Figura 105 – Maria Bethânia e Adriana Calcanhotto beijam-se em show.....	358
Figura 106- Isabella Taviani e Myllena em <i>A imperatriz e a princesa</i>	360
Figura 107 – Isabella Taviani e Myllena em cartaz do show <i>Falando de amor</i>	361
Figura 108 – Cena de <i>L, o musical</i>	362
Figura 109 – Cenas de Ellen Oléria e Elisa Lucinda em <i>L, o musical</i>	363
Figura 110 – Mart’nália e Zélia Duncan.....	364
Figura 111- Maria Gadú empunhando violão.....	380
Figura 112 – As mulheres de Ana Carolina.....	382
Figura 113 – Ana Carolina em desafio de pandeiros com homens.....	383
Figura 114 – Adriana Calcanhotto canta cercada por homens instrumentistas.....	385

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 ORIENTAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS E METODOLÓGICAS	42
2 PRIMEIRAS LESBIANIDADES E PRECURSORAS LÉSBICAS E BISEXUAIS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	55
2.1 PIONEIRAS LÉSBICAS NA MÚSICA POPULAR NO BRASIL: A PROBLEMÁTICA DO “ARMÁRIO” NA MÚSICA.....	57
2.2 ECOS DA MODERNIZAÇÃO BRASILEIRA NA MÚSICA POPULAR.....	65
2.3 NOVAS PERFORMANCES E LETRAS LÉSBICAS NA MPB.....	72
2.4 IMPACTOS DO “MOVIMENTO HOMOSSEXUAL” NA MPB.....	85
2.5 ENTRE TRANSGRESSÕES IMPLÍCITAS E EXPLÍCITAS.....	92
2.6 LESBIANIDADES EM EVIDÊNCIA: O PREÇO DA VISIBILIDADE.....	97
2.7 A MPB LÉSBICA E BISEXUAL FORA DO “ARMÁRIO”.....	100
2.8 REFLEXÕES ACERCA DA VISIBILIDADE LÉSBICA NA MPB PELAS GERAÇÕES PRÉ-1990.....	110
3 VISIBILIDADE LÉSBICA E BISEXUAL NO DISCURSO MUSICAL DE ÍCONES DA MPB	113
3.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS ACERCA DA CANÇÃO.....	114
3.2 MULHERES CACIONISTAS.....	121
3.3 ANÁLISE DAS CANÇÕES.....	129
3.3.1 Cássia Eller	130
3.3.2 Adriana Calcanhotto	139
3.3.3 Zélia Duncan	142
3.3.4 Ana Carolina	147
3.3.5 Mart’nália	158
3.3.6 Isabella Taviani	161
3.3.7 Maria Gadú	165
3.3.8 Ellen Oléria	168

3.4	A CANÇÃO COMO CRÍTICA.....	179
3.5	CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO.....	183
4	VISIBILIDADE LÉSBICA E BISSEXUAL EM DECLARAÇÕES PÚBLICAS DE ÍCONES DA MPB.....	187
4.1	DECLARAR A ORIENTAÇÃO SEXUAL.....	188
4.2	DECLARAÇÕES AMOROSAS E VIDA FAMILIAR.....	206
4.3	POSICIONAMENTOS SOBRE LGBTFOBIAS, DISCRIMINAÇÕES E PRECONCEITOS.....	235
4.4	LEVANTAR OU NÃO BANDEIRAS?: A CONSTITUIÇÃO DE ÍCONES LÉSBICOS E BISSEXUAIS DA MPB COMO SUJEITOS POLÍTICOS.....	243
4.5	MULTIPLICIDADE, INTERSECCIONALIDADE E ARTEVISMO.....	258
5	VISIBILIDADE LÉSBICA E BISSEXUAL NAS PERFORMANCES DE ÍCONES DA MPB.....	271
5.1	PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO E PERFORMANCES ARTÍSTICAS.....	271
5.2	ATUAÇÃO DE GÊNERO E CONSTRUÇÃO CORPORAL.....	285
5.2.1	Masculinidades em mulheres.....	285
5.2.2	Androginia, trânsitos e outras confusões de gênero.....	301
5.2.3	Usos alternativos e estratégicos do feminino.....	325
5.3	AMOR, DESEJO E SEXO ENTRE MULHERES NOS PALCOS E TELAS.....	342
5.4	PERFORMANCE VOCAL.....	365
5.5	A RELAÇÃO DAS CANTORAS COM O VIOLÃO E OUTROS INSTRUMENTOS MUSICAIS.....	377
5.6	CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO.....	387
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	389
	REFERÊNCIAS.....	396

INTRODUÇÃO

Nesta tese, apresento um estudo sobre a visibilidade lésbica e bissexual¹ nos discursos que constituem as carreiras artísticas e posicionamentos políticos de ícones lésbicos e bissexuais da música popular brasileira (MPB), no período de 1990 até a atualidade. Para tanto, analisei os discursos de cantoras da MPB que promovem a visibilidade lésbica e bissexual dentro de seus repertórios musicais, em suas declarações públicas sobre sexualidades e nas performances artísticas dessas cantoras. Considero como ícones lésbicos ou bissexuais cantoras – que no caso das artistas analisadas são também compositoras e instrumentistas – notoriamente lésbicas ou bissexuais (Rodrigo FAOUR, 2006) e que declaram ou não ocultam sua orientação sexual. Além disso, são artistas que são ícones para um público de lésbicas bissexuais. Selecionei para a pesquisa as cantoras desse grupo que considero que tenham maior projeção: Cássia Eller, Zélia Duncan, Adriana Calcanhotto, Ana Carolina, Mart'nália, Isabella Taviani, Ellen Oléria e Maria Gadú. Essas artistas são consagradas pela opinião pública, apresentando níveis diferenciados de sucesso profissional, o que se expressa no reconhecimento da crítica, na presença na mídia, no número de fãs, na vendagem de álbuns, na realização de shows, entre outros. Essas cantoras não formam um movimento, um grupo homogêneo ou qualquer outro tipo de conjunto. No entanto, apresentam características similares no que interessa à abordagem proposta nesta tese, entre essas, a presença da referência a relações afetivo-sexuais entre mulheres, bem como a subversão dos padrões tradicionais de gênero e sexualidade nas canções que interpretam e/ou compõem. Além disso, em muitos momentos, essas cantoras fazem declarações públicas acerca de suas orientações sexuais e sobre sexualidades em geral que transgridem os valores associados à normatividade heterossexual. Outro traço, é que essas cantoras apresentam, de forma geral, em suas performances artísticas construções do corpo (no vestuário e gestual, por exemplo), usos das vozes, formas de relação com instrumentos musicais, que destoam dos padrões vigentes de feminilidade e das expectativas padrões acerca do papel das mulheres na música.

De acordo com Michel Bozon (2004, p. 53) “nos dias de hoje, tanto a visibilidade quanto a aceitação social crescentes das orientações sexuais alternativas fazem parte dos elementos que contribuem para redefinir o horizonte da experiência sexual para todos os

1 Salvo quando expressamente for explicado de outra forma, quando utilizar os termos bissexual, bissexuais ou bissexualidade estou me referindo às mulheres bissexuais ou às suas vivências, e não a homens ou bissexuais em geral.

indivíduos”. No entanto, várias/os autoras/es mostram que mulheres que se relacionam afetivo-sexualmente com mulheres têm sido historicamente invisibilizadas. Adrienne Rich (2010), por exemplo, afirma que a existência lésbica tem sido apagada da história, ao retirá-la de amplas áreas de conhecimento e de realizações culturais da sociedade, incluindo boa parte da literatura acadêmica, o que não é apenas antilésbico, mas também antifeminista, pois são mulheres que estão sendo invisibilizadas. A maior parte das sociedades hoje conhecidas são baseadas na heterossexualidade como norma obrigatória. Assim, as lesbianidades e bissexualidades são quase sempre tabus, severamente condenadas e invisibilizadas e, conseqüentemente, são pouco estudadas (Jules FALQUET, 2004). Desde a Grécia antiga há várias referências sobre as vivências homoeróticas masculinas. O que não ocorre com as femininas. Desde a época de Safo, cerca de 613 a.C, até os primeiros escritos sobre lésbicas na literatura, como os de Nathalie Clifford Barney, nascida em 1876, “há um silêncio lésbico de 24 séculos” (Lúcia FACCO, 2004, p. 65).

Em outros momentos da tese refletirei acerca das especificidades das desigualdades experimentadas por lésbicas e mulheres bissexuais em uma ordem cisheteronormativa, em relação aos outros sujeitos gays, bissexuais, travestis e transexuais, sobretudo quanto à invisibilidade. Aqui, interessa-me somente situar resumidamente o que entendo por visibilidade e invisibilidade lésbica e bissexual. Invisibilidade, em um nível mais óbvio e literal, significa que as normas sociais, mais ou menos rígidas a depender do contexto sócio-histórico-cultural, definem que lésbicas e bissexuais não devem ser vistas, não podem ser representadas em imagens ou outros meios, não devem aparecer em público na condição de mulheres que se relacionam com mulheres, não deveriam expor suas vivências afetivas. No entanto, a invisibilidade vai além do não-aparecimento, o que ocorre quando lésbicas e bissexuais não devem ser nomeadas, não devem ocupar certas posições sociais, não devem reivindicar a autorrepresentação, o protagonismo político, não devem afirmar suas peculiaridades em relação a outros segmentos sociais discriminados – por exemplo, sendo englobadas como versão feminina da homossexualidade de homens, ou não importando nas demandas de ativistas LGBT. A invisibilidade também acontece quando as realizações (artísticas e intelectuais, por exemplo) de lésbicas e bissexuais não são reconhecidas, quando seu papel e participação na sociedade não são registrados na história. E a invisibilidade não se refere apenas simbolicamente ao que as normas dizem que não se deve fazer, mas também a impedimentos concretos, à materialização das condições que efetivamente impossibilitam

representações, reconhecimento e realizações de lésbicas e bissexuais. Invisibilidade também ocorre quando lésbicas e bissexuais aparecem, mas de forma estereotipada, quando suas expressões de afetividade e sexualidade são fetichizadas em função do desejo masculino ou quando são expostas de forma a vulnerabilizá-las, por exemplo, quando suas orientações sexuais são declaradas por outras pessoas, contra suas vontades. Visibilidade é, evidentemente, o oposto de tudo isso, ainda que em níveis de ruptura com a invisibilidade. Visibilidade é quando lésbicas e bissexuais aparecem publicamente, quando são representadas em sua diversidade e fora de estereótipos, são vistas em imagens, se autorrepresentam, se fazem notar, têm os seus feitos reconhecidos, adquirem relevância social, acessam e ocupam espaços.

Em função da constatação dessa invisibilidade histórica, foi criado no Brasil o Dia Nacional da Visibilidade Lésbica, que é 29 de agosto. De acordo com Adriana Agostini (2015), isso ocorreu em 1996, no Rio de Janeiro, durante o 1º Seminário Nacional de Lésbicas, quando, pela primeira vez no país, mais de 100 mulheres lésbicas e bissexuais reuniram-se “para discutir e rever direitos e conceitos. O encontro marcou o início do debate sobre políticas públicas referentes à homossexualidade feminina e da busca de estratégias para dar mais visibilidade a esse grupo de pessoas” (p. 10). Foi também o momento em que o movimento lésbico conquista autonomia em relação ao movimento homossexual, pautando demandas exclusivas e se organizando por conta própria em torno delas, como mostra Marylucia Mesquita (2004). Desde então, anualmente a data tem sido marcada por eventos e manifestações realizados principalmente por ativistas lésbicas e bissexuais. Outro marco na tentativa de visibilização de lésbicas e bissexuais foi a alteração na ordem das letras da sigla que faz referência aos movimentos sociais de pessoas dissidentes da ordem cisheteronormativa, que antes era GLBT, e passou a ser LGBT, o que ocorreu em junho de 2008, durante a 1ª Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais, em Brasília. “Trazer o L para a linha de frente é dizer, é mostrar, é visibilizar a mulher homossexual” (idem, p. 10).

De acordo com Agostini (2015), denunciar a invisibilidade é tornar o invisível visível, faz parte do esforço de visibilidade, é marcar território, é tornar nítido um tema e imagens que poderiam estar esquecidos: “o discurso da invisibilidade é reivindicatório. Denuncia-se a invisibilidade para promover, reivindicar, exigir mais visibilidade” (p. 13). Contudo, a visibilidade tem várias nuances “tornar visível também traz invisibilidades. Sempre que algo é

exibido, algo é escondido; sempre que algo é escondido, algo é exibido” (p. 13). Agostini admite que há uma certa invisibilidade de lésbicas e bissexuais e afirma que não pretende dizer que há uma visibilidade ampla, plena e absoluta, “essa invisibilidade se faz presente também na vida real e se reflete, por exemplo, em direitos políticos ainda por conquistar. Toda essa visível invisibilidade, por outro lado, não apaga as visibilidades, que são essenciais para as culturas e identidades lésbicas hoje existentes no Ocidente.” (p. 24). Entretanto, a autora prefere romper com a predominância, que ela acredita existir no discurso de ativistas e pesquisadoras/es, sobre a persistência da invisibilidade. Para tanto, em suas pesquisas ela procura evidenciar o que é visível nas imagens de lésbicas e bissexuais. A autora defende que já há um repertório razoável de imagens da lesbianidade e bissexualidade em circulação “seja porque falam diretamente de mulheres que se relacionam com mulheres, seja porque há personagens que, mesmo escondidas em armários de aço, foram apropriadas pelo público como ícones da mulher homossexual” (p. 1).

Procurando mostrar em que lugares e condições lésbicas e bissexuais têm se tornado mais visíveis, Agostini (2015) fornece alguns exemplos de onde isso tem ocorrido. Sobre a produção televisiva e cinematográfica, a autora afirma que personagens lésbicas e bissexuais e a temática da lesbianidade estão cada vez mais presentes nos meios audiovisuais, o que, ainda que de forma escassa, vinha ocorrendo desde os anos 1970, o que se intensificou a partir dos anos 1990. A autora afirma que é possível encontrar na internet com facilidade vários sites e blogues destinados a enumerar e disponibilizar os produtos audiovisuais voltados para lésbicas e bissexuais, dada a diversidade e número de produções. Agostini destaca a série televisiva estadunidense, *The L word* – objeto de estudo de sua tese de doutorado – exibida entre 2004 e 2009, que girava em torno das vivências de um grupo de amigas lésbicas ou bissexuais. Após a exibição da série, proliferaram *web* séries com foco na lesbianidade. Outras séries, não centradas na homossexualidade de mulheres, mas que colocam lésbicas e bissexuais em destaque surgiram alguns anos depois, em especial *Orange is the new black* (2013-2019). Nas telenovelas brasileiras, lésbicas e seus relacionamentos começaram a surgir, ainda que a explicitação de interações amorosas, como beijos, sejam raras, mas têm sido cada vez mais presentes. O aparecimento de personagens lésbicas e bissexuais na ficção não apenas se ampliou, mas sim mudou, pois estão emergindo representações mais positivas sobre essas mulheres. Também surgiram algumas publicações em quadrinhos. Há revistas em outros países voltadas para lésbicas. Atualmente, no Brasil, existe a revista *Brejeiras*, que surgiu em

2018, voltada ao público lésbico e bissexual. Na literatura, Lúcia Facco (2004) tratou mais amplamente das produções sobre lésbicas e bissexuais, mostrando também o aumento da visibilidade delas nesse campo. Em 1999, a editora Brasiliense criou selo Alethea, que publica livros centrados exclusivamente na lesbianidade. Em 2008, foi inaugurada a editora Malagueta, com foco em publicações de lésbicas para lésbicas, sendo também a primeira editora com essa temática na América Latina. Segundo Agostini (2015), o nome da editora foi mudado para Brejeira Malagueta, que, até 2015, publicou romances lésbicos, alguns com tons eróticos, e também títulos de não ficção, sendo apenas um voltado para a pesquisa acadêmica. Em 2015, a editora deixou de publicar novos livros, mas mantém o *site* com comércio *on-line* de títulos próprios e de outras editoras, todos voltados para o público LGBT, com foco em lésbicas. A autora aponta, sem se deter nisso, que a visibilidade de lésbicas e bissexuais tem ocorrido na música popular brasileira, principalmente a partir de 1990. No caso da literatura, como aponta Facco (2004), livros que visibilizam lésbicas e bissexuais, ou feitos por elas, são marginais no campo literário, são leituras de nicho, menosprezados pelo público mais amplo e pela academia. Entendo que o mesmo não se dá com a presença de lésbicas e bissexuais no campo da música popular brasileira.

A música popular no Brasil é vista como essencialmente lésbica (FAOUR, 2006). Desde o final da primeira metade do século XX, houve cantoras apontadas pela opinião pública como lésbicas, como Aracy de Almeida e Dora Lopes. A partir dos anos 60, foi aumentando o número de cantoras percebidas dessa forma, sendo que a maior parte delas não se declarava publicamente a respeito de sua orientação sexual. Em matérias de jornais ou revistas sobre celebridades musicais, e mesmo em reportagens da crítica musical, é frequente a associação entre lesbianidade e música popular brasileira. Um exemplo disso é uma matéria da revista *Veja* com o título “As divas vitaminadas: com letras românticas e baladas ternas, intérpretes como Adriana Calcanhotto e Ana Carolina conquistam o público lésbico”. De acordo com a reportagem, o público composto de lésbicas constitui uma fatia razoável do mercado da MPB. Além disso, este é um público fiel e composto por muitas fãs e admiradoras “exaltadas” em seus shows (VEJA, 2001). Isso ocorre também em programas de humor, como no extinto *Casseta e planeta*, no qual, por exemplo, quando iam caracterizar uma lésbica, mostravam uma pessoa masculinizada, no caso representada pelo humorista Bussunda, com cabelos volumosos e compridos, tocando violão e cantando MPB. São muito comuns em matérias televisivas ou em meios “virtuais” ou impressos especulações e fofocas acerca da

sexualidade dessas cantoras. Declarações públicas das cantoras acerca de sua vida amorosa costumam ser bastante exploradas, como ocorreu com uma postagem da cantora Daniela Mercury sobre seu então namoro com a jornalista Malu Verçosa, que foi comentada até no Jornal Nacional, da TV Globo.

Essa associação ocorre também em espaços de sociabilidade/mobilização lésbica. Em redes sociais virtuais e espaços físicos de interação lésbicos, pareceu-me que cantoras lésbicas e bissexuais desempenham um papel importante nos processos identitários e na constituição de uma rede de sociabilidade lésbica. Em pesquisas exploratórias e na convivência pessoal, deparei-me com muitos depoimentos que destacam a importância dessas cantoras na constituição de suas identidades como lésbicas e bissexuais. Muitas delas referem-se à relevância dessas artistas para a visibilidade lésbica e como modelo positivo de identificação, com afirmações como “eu saí do armário por causa da Ana Carolina”, ou “a Cássia Eller me mostrou que existem outras mulheres como eu e que eu posso ser feliz e bem-sucedida”. Outra questão bastante citada, é que nas músicas cantadas por elas há a presença do amor lésbico, representando as vivências das fãs. Interessante notar que conhecer e consumir a obra dessas cantoras parece ser visto como um indicativo e até mesmo uma comprovação de lesbianidade. Ao mesmo tempo, atuar na MPB parece ser um indício de que a cantora é lésbica ou bissexual, não obstante o número significativo de cantoras heterossexuais nesse campo. De qualquer forma, é notável que a maioria das cantoras mais importantes da MPB na atualidade seja vista ou autoidentificada como lésbica ou bissexual.

No blog *Pronto, falei!* (2012) encontra-se um questionamento, presente em inúmeras referências em outros blogs, sites e redes sociais lésbicas, acerca da suposta unanimidade com relação à cantora Ana Carolina: “Toda lésbica gosta de Ana Carolina. Será?”, sendo este apresentado como um dos mitos fundantes da identidade lésbica. Há também inúmeras reportagens que fazem um levantamento das supostas cantoras lésbicas, a exemplo de “Retrospectiva das famosas que saíram do armário: de Angela Ro Ro a Maria Gadú”, no site *Um outro olhar* (2013). Já na página *Fofocando com as Sapatozas* (2014), em uma reportagem que lista as músicas mais lésbicas, em um total de dez, três são cantadas por Ana Carolina, duas por Isabella Taviani e uma por Maria Gadú.

Antes de prosseguir com a apresentação da pesquisa, quero explicitar algumas definições utilizadas nesta tese. Quando utilizo termos como lésbica, bissexual, lesbianidades, não estou pensando na homossexualidade como uma essência, uma condição imutável de

alguns sujeitos, mas como uma possibilidade presente na maior parte dos indivíduos de desejam alguém de seu próprio sexo/gênero. Como afirma Grossi (1998), a homossexualidade não é uma condição fixa, mas sim uma possibilidade erótica para muitos indivíduos, experiência que não configura o núcleo de identidade dos sujeitos, apenas parte de seu reconhecimento afetivo e social. Frequentemente acompanham a homossexualidade sociabilidade, estilo de vida, linguagens codificadas e arte (BOZON, 2004). Nesta tese, a sexualidade é compreendida não como um fenômeno natural ou biológico, mas sim como uma produção social, devendo ser analisada considerando-se o contexto histórico, conforme aponta, entre outras/os Gayle Rubin (1989). O que não significa, segundo a autora, que as capacidades biológicas não sejam pré-requisitos para a sexualidade humana, mas sim que esta não é compreensível em termos puramente biológicos. O corpo, o cérebro, os genitais, e a capacidade para a linguagem são necessários para a sexualidade humana. Mas eles não determinam seus conteúdos, suas experiências e suas formas institucionais. Além disso, não é possível a existência de um corpo não mediado pela cultura. As formas institucionais concretas da sexualidade em um determinado tempo e lugar são produto da atividade humana e imbuídas de conflitos de interesse. Assim, o sexo é sempre político. Rubin ainda aponta que a esfera da sexualidade tem sua política interna, desigualdades, e modos de opressão. No entanto, concordo com Bozon que “a sexualidade é uma esfera específica – mas não autônoma – do comportamento humano, que compreende atos, relacionamentos e significados. E é o não-sexual que confere significado ao sexual, nunca o inverso.” (2004, p. 14). Apoio-me ainda em Michel Foucault (2005), que descarta a hipótese de que as sexualidades sejam fundamentalmente reprimidas e adverte para os processos de produção das sexualidades “normais” ou “anormais”. O autor afirma que há um dispositivo como a rede formada por discursos, instituições, leis, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, que produzem a própria sexualidade.

O conceito de gênero será melhor explicado ao logo do trabalho. Resumidamente, adianto que o gênero é entendido aqui em três sentidos relacionados: como um complexo de relações sociais (Jane FLAX, 1991); conforme o define Judith Butler² (2003), como a estilização repetida e performática (no sentido de não ser uma essência, mas uma construção)

2 Farei referências ao conceito de performatividade do gênero de Butler e explicações resumidas sobre este no decorrer da tese, contudo, no capítulo 5, tópico 5.1, apresento detalhadamente essa concepção da autora, visto que será nesse capítulo que essa conceituação será mais relevante.

do corpo a partir do marco regulatório da heterossexualidade; como uma categoria de análise (Joan SCOTT, 1995).

Quanto à sigla MPB, referente à expressão música popular brasileira, Rafael Meneses de Bastos (2009) afirma que esta passou a ser usada no contexto dos festivais da canção promovidos a partir de 1965 por TVs de São Paulo e Rio de Janeiro. Estes festivais tinham como público estudantes universitários autoavaliados como política, moral, estética e musicalmente avançados, seu cenário sendo o regime militar de 1964 e a guerra fria. A sigla sempre foi seletiva, indicando uma linhagem de canções – sambas, sambas-canções e baiões – e excluindo outras. Esse caráter seletivo sempre provocou contestação por parte das/os excluídas/os, – especialmente integrantes dos mundos do rock, choro e música instrumental – sob a argumentação de que as características herdadas da Bossa Nova e tidas como marcas da MPB são falsas e arrogantes, apontando antes para razões de mercado. A partir da década de 70, a MPB tornou-se cada vez mais pop. A sigla transformou-se em um substantivo de sentido cada vez mais ambíguo, como o rótulo de um grande guarda-chuva de gêneros. Essa ambiguidade evidencia-se pela flutuação entre um pretenso caráter descritivo – de acordo com o qual “MPB” significaria abreviação de música popular brasileira, e um tipo de música, como folclórica e erudita – e uma efetiva intenção seletiva, ligada a um avanço cada vez mais difícil de evidenciar. Portanto, procuro romper com a caracterização elitista da sigla MPB e assumir a imprecisão do seu alcance, não significando aqui mais que a música popularmente produzida e consumida no Brasil, em sua diversidade.

Quanto à justificativa para a realização da pesquisa, levei em consideração que trabalhos no campo da música e das ciências humanas revelam que a música pode proporcionar a constituição de subjetividades, de agência e produção de diferenças pelos sujeitos envolvidos (Vânia MÜLLER, 2008). Assim, estudar questões musicais pode ser uma forma privilegiada para a compreensão de relações sociais. Pesquisas sobre gênero e sexualidade no campo musical ainda são recentes e escassas. Mas boa parte delas indicam que o universo musical tem sido um domínio predominantemente masculino. Dessa forma, é relevante registrar e visibilizar os espaços de ação das mulheres nas diversas atividades e contextos musicais (Helena BRAGA, 2012), levando em conta seu potencial subversivo e sua contribuição na construção das identidades coletivas, revelando a sua participação como um agente efetivo de transformação por meio da música (Laila ROSA, et al, 2013).

É notável que pessoas homossexuais no meio musical têm dependido muito do boato e do mexerico para construir sua história, pois os campos musical e musicológico, além de masculinos, tem sido heterossexistas, brancos e de classe média (Philip BRETT; Elizabeth WOOD, 2002). Pressupondo-se que a atividade social e cultural de pessoas com identidades de gênero e orientação sexual tradicionalmente marginais são relevantes, detectar e estudá-las é a base para uma releitura enriquecedora e plural da história da música e da história cultural. As identidades sexuais e de gênero de compositoras/es e intérpretes, como as de suas próprias audiências, constituem um testemunho enriquecedor de uma experiência vital e histórica, por ser secularmente escondida ou silenciada, menosprezada ou condenada, vista como menos fértil e real (Teresa CASCUDO; Miguel AGUILAR-RANCEL, 2013).

Recentemente, talvez há menos de uma década, tem ocorrido o que muitas/os consideram como uma explosão da sexualidade e do gênero na música brasileira. Entre as/os artistas LGBT que emergiram nesse contexto, encontram-se nomes como: Liniker e os Caramelows, Lineker, Jaloo, Caio Prado, As Bahias e a Cozinha Mineira, Banda Uó, Rico Dalasam, MC Linn da Quebrada, DJ Luana Hansen, Johnny Hooker, MC Xuxu, Pablllo Vittar, Lia Clark, Gloria Groove, As Bofinhas, GA31, Filipe Catto, MC Trans, As Baphônicas. Estas/es não são apenas artistas que explicitam suas identidades de gênero e orientação sexual, mas que adotam uma postura transgressora também ao trazerem questionamentos sobre gênero e sexualidade para sua música. Ao mesmo tempo, as mulheres e questões e posturas feministas ganham destaque em espaços/gêneros musicais nos quais não estavam presentes antes, como o funk e a música sertaneja. Isso pode ser percebido na atuação de artistas como Anitta, Karol Conká, Ludmilla, Valesca Popozuda, Marília Mendonça, entre outras. Assim, entendo que foi relevante estudar um objeto que buscou a compreensão das relações entre gênero e sexualidade com a música.

Mesmo antes desse contexto, diferentemente de outros segmentos sociais chamados de “minorias” – como as mulheres heterossexuais negras, por exemplo – cantoras lésbicas e bissexuais parecem ter visibilidade e prestígio na música popular brasileira. Certamente essas cantoras enfrentam dificuldades e interditos por serem mulheres, algumas por serem negras e por serem lésbicas ou bissexuais. Mas a MPB parece ser um espaço de poder e resistência para elas. O que é incomum em outros campos, mesmo para atrizes, esportistas, etc. Assim, o estudo aqui apresentado pretende contribuir para o aumento da visibilidade lésbica no campo das ciências humanas, notadamente nas abordagens que tomam o campo musical como

objeto. É importante estudar como o gênero, articulado à sexualidade, e a outros marcadores como raça/etnia, classe, geração, produzem performances e discursos musicais específicos e estudar propostas musicais que questionem e rompam com padrões culturais e artísticos sexistas e heteronormativos (ROSA, et al, 2013).

Não pretendi nesta tese, até por uma questão de recorte, estudar em detalhes a trajetória de cada cantora selecionada, mas sim quis abordar os discursos que constituem suas atuações, no que visibilizam ou não lesbianidades e bissexualidades. Por isso, apresento agora, apenas resumidamente, as características principais das cantoras analisadas. Outros detalhes aparecerão no momento oportuno, quando eu fizer a análise dos discursos.

A cantora, compositora e instrumentista Cássia Eller foi o primeiro grande destaque entre os ícones lésbicos e bissexuais na década de 90. Segundo Faour (2006), ela foi a grande porta-voz de um novo estilo de homossexual: mais feliz, irreverente e tranquila/o com sua orientação. A cantora gravou 10 álbuns, 6 DVDs, além das recompilações e participação em coletâneas. A artista morreu aos 39 anos, em 2001. Se não tivesse morrido, em 2019 Cássia teria 57 anos. A cantora era branca e nascida na região sudeste. Iniciou sua carreira cantando em bares, como quase todas as cantoras selecionadas para a pesquisa, e começou a se projetar trabalhando em peças musicais.

Adriana Calcanhotto é cantora, compositora, instrumentista, arranjadora, produtora musical, escritora e ilustradora. Em 2019, ela tem 53 anos. Iniciou sua carreira profissionalmente no final dos anos 80. Gravou seu primeiro disco em 1990. Gravou 17 álbuns. Foi indicada e recebeu vários prêmios, entre eles, 2 edições do Grammy Latino. Entre 2013 e 2015 escreveu uma coluna quinzenal no Jornal *O Globo*. Organizou livros de poemas. Ministrou cursos na Universidade de Coimbra, em Portugal, onde fez uma residência artística, da qual resultou o álbum concerto-tese *A Mulher do Pau Brasil*. A cantora é branca, nascida na região sul do Brasil.

Zélia Duncan é cantora, compositora, instrumentista, atriz e maratonista. Atuou em três peças teatrais, em uma web série e, no momento da escrita deste capítulo, estava na gravação de um curta metragem no qual fará uma personagem lésbica. Em 2019, fez 54 anos. Iniciou sua carreira artística em 1981. Em 1990 gravou seu primeiro disco. Nesse ano tornou-se nacionalmente conhecida. Compôs dezenas de canções, gravadas por ela e outras/os cantoras/es. Gravou 16 discos e 6 DVDs, além da participação em discos de outras/os cantoras/es. Desde 2015 a cantora escreve uma coluna semanal no Jornal *O Globo*. Foi

indicada a vários prêmios, incluindo o Grammy Latino, e premiada em outros, como o Prêmio da Música Brasileira. A cantora é branca, originária da região sudeste do Brasil.

Ana Carolina é cantora, compositora, instrumentista, arranjadora, empresária, produtora e pintora. A artista também escreveu um livro, *Ruído Branco* (Ana CAROLINA, 2016) de crônicas e poemas, que também reproduz pinturas suas. Em 2019, a cantora tem 45 anos. Despontou com uma carreira de sucesso nos anos 2000. A cantora gravou 10 álbuns, 1 EP, 7 DVDs e 3 coletâneas. Foi indicada e recebeu vários prêmios, entre eles o Grammy Latino. Tem sido uma das maiores vendedoras de álbuns do país desde os anos 2000, mesmo com a crise da indústria fonográfica. A cantora é branca, nascida na região sudeste.

Mart'nália é cantora, compositora, instrumentista e atriz. Em 2019, ela tem 53 anos. Aos 16 anos estreou como *backing* vocal na banda de seu pai, Martinho da Vila. Iniciou sua carreira profissional como cantora em 1987, quando gravou seu primeiro disco. Em 1994 passou a integrar o grupo Batacô, com quem gravou seu segundo disco. A partir daí tornou-se nacionalmente conhecida e passou a fazer shows no Brasil e no exterior. Gravou 14 discos solo, 4 DVDs e participou de mais 10 outros projetos conjuntos. Em 2017 foi premiada com o melhor álbum de samba/pagode no Grammy Latino. Foi indicada para vários outros prêmios. Entre 2013 e 2016 participou do programa de televisão *Pé na Cova*, transmitido pela Rede Globo. A cantora é negra e nascida na região sudeste do país.

Isabella Taviani é cantora, compositora e instrumentista. Em 2019, a cantora fez 50 anos. É formada em canto lírico. Gravou 6 discos e 2 DVDs. Iniciou a carreira artística em 1992. Seu primeiro CD foi lançado em 2003. A cantora é branca, de família de musicistas e músicos, nascida na região sudeste.

Maria Gadú é cantora, compositora e instrumentista. Em 2019, ela tem 32 anos. Compõe, canta e toca desde a infância, mas tornou-se conhecida em 2009, ao participar da minissérie, transmitida pela Rede Globo, *Maysa: quando fala o coração*. No mesmo ano, lançou seu primeiro disco. Gadú gravou 7 discos e 3 DVDs, além da participação em trilhas sonoras, e gravou. Recebeu vários prêmios e foi indicada a outros, como o Grammy Latino. A cantora é branca e nascida na região sudeste.

Ellen Oléria é cantora, compositora, instrumentista, produtora e atriz. Em 2019, ela tem 36 anos. Seus primeiros contatos com a música se deram de forma autodidata e posteriormente por sua participação como cantora em uma igreja Batista. Depois passou a fazer shows em casas noturnas. É formada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília

(UNB). Ganhou vários prêmios, como o Prêmio Sesc de Música e o Festival Interno da Música Candanga. Ellen era considerada pela crítica musical local a maior expoente da música brasileira até se tornar nacionalmente conhecida ao vencer a edição 2012 do *reality show The Voice*, exibido pela Rede Globo. Após isso, Oléria gravou mais 2 CDs (já havia gravado dois anteriormente) e passou a fazer shows em todo o Brasil e no exterior. A cantora é negra, originária da região periférica de Taguatinga-DF, na região centro-oeste e de família de classe média-baixa, diferentemente das outras cantoras, que nasceram predominantemente em famílias de classe média-alta.

A razão para a escolha desses nomes é que essas artistas ganharam projeção a partir de um contexto político de maior emancipação e visibilidade homossexual. Além disso, são os nomes mais citados nas redes de sociabilidade lésbica, seja nos espaços físicos de interação, nas redes sociais, nos sites e blogs sobre cultura lésbica, nas páginas de fãs, entre outros. Todas cantaram ou compuseram letras que apresentam elementos transgressores das relações tradicionais de gênero e da heterossexualidade compulsória. Essa transgressão também é percebida em suas performances artísticas e em suas imagens públicas, como será mostrado ao longo da tese. Também são as cantoras que mais fazem sucesso entre uma geração, incluindo homossexuais e heterossexuais, que acompanhou e vivenciou as mudanças ocorridas no país dos anos 90 em diante.

O objeto de pesquisa apresentado na tese surgiu a partir do meu contato com teorias e estudos sob influência de epistemologias feministas, principalmente, que procedem a uma crítica da noção musicológica tradicional da autonomia do campo musical, incluindo a noção de uma música em si, ou absoluta, e da independência individual da/o artista e de sua obra, no que se refere às relações sociais (Liliana SEGNINI, 2011). Essa tradição invisibilizava e até interditava a participação das mulheres no campo musical. Além disso, essa tradição se ligava a um ideal de sujeito universal, branco e heterossexual. As novas abordagens sobre música a consideram como marcada socialmente (Maria Ignez MELLO, 2007; Pilar RAMOS, 2010). Constata-se, ainda, a importância da música nos processos identitários e na transformação das relações de gênero e sexualidade (BRETT; WOOD, 2002).

A participação e visibilidade das mulheres na música no Brasil ocorreu lentamente e por meio de conflitos e muitas dificuldades. Para cantoras e compositoras, somente a partir dos anos 60, a conjugação do feminismo com a contracultura significou uma grande mudança. Assim, as mulheres passaram a abordar temas que não eram recorrentes na música popular

brasileira anteriormente, quando o nosso cancionário era composto principalmente por homens, construindo um eu feminino diferenciado (Ana Luiza MARTINS, 2012). De acordo com Rafael Noleto (2012), muitas cantoras de MPB construíram novas formas e representações de feminilidade por meio da música. Já a presença da referência lésbica na MPB, ocorre gradualmente a partir dos anos 70, com o surgimento de canções com temática lésbica, implícita ou explícita, e com a emergência de cantoras vistas pelo público como lésbicas ou bissexuais (FAOUR, 2006). Porém, a maioria dessas artistas não se declarava publicamente dessa forma. Isso começa a mudar nos anos 80. Mas é a partir dos anos 90 que surge um número expressivo de cantoras da MPB que se colocam publicamente como lésbicas ou bissexuais.

Por reconhecer a importância das cantoras e compositoras da música popular brasileira consideradas lésbicas e pioneiras na abordagem da homossexualidade feminina, bem como transgressoras de padrões de feminilidade, como Gal Costa, Maria Bethânia, Leci Brandão, Ângela Ro Ro, Marina Lima, Simone, entre outras, apresentarei um capítulo nesta tese fazendo uma contextualização histórica do surgimento dessas cantoras, que iniciaram suas carreiras antes dos anos 1990. Contudo, o foco da pesquisa são as cantoras selecionadas, já citadas, que iniciaram suas carreiras ou se tornaram consagradas pelo público ou crítica a partir da década de 1990, como já dito. Nesse contexto, ocorreu o crescimento dos movimentos de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais (LGBT) e da visibilidade das questões que envolvem a temática das homossexualidades e da multiplicidade das expressões e identidades de gênero no Brasil (Regina FACCHINI, 2009). Nos anos 90 também houve a consolidação do campo de estudos feministas e de gênero no país (Miriam GROSSI, 2004). Além disso, naquele momento, também em muitos outros países ocidentais, iniciaram-se os chamados estudos lésbicos e gays da música, mostrando a presença de pessoas não heterossexuais nesse meio e as estratégias que sustentam sua invisibilidade na música. Brett e Wood (2002) relacionam essas perspectivas a contextos e eventos políticos e intelectuais. Incluíam-se aí o impacto que o movimento feminista teve, desde os anos 60, sobre a visibilidade das lésbicas; o movimento “música de mulheres” e o estudo das mulheres na música; o desenvolvimento dos estudos sobre sexualidade.

Facchini (2009) aponta que concepções psicologizadas sobre a homossexualidade, como “assumir-se”, ser “resolvida/o” e ter uma boa autoestima têm se expandido com a onda de “visibilidade positiva” iniciada, tanto pelo movimento LGBT quanto pelo mercado GLS,

nos anos 1990. Isso tem sido possível em um contexto em que a distinção entre hetero e homossexualidade parece estar bem estabelecida, em que concepções igualitárias têm sido largamente divulgadas e apropriadas por diferentes segmentos sociais. Nesse sentido, Isadora Lins França (apud FACCHINI, 2009), mostra a importância das implicações políticas do consumo como na afirmação de uma identidade positiva e da visibilidade LGBT. Esse público passou a atuar na garantia de seus direitos ao consumo como um caminho para a conquista de cidadania. Isso se expressa, por exemplo, nos beijos realizados em bares e restaurantes não explicitamente direcionados às/aos homossexuais, mas frequentados por esse público, como protesto contra as restrições quanto à demonstração pública de afeto entre pessoas do mesmo sexo/gênero. Isso mostra uma atitude em direção à exigência de igualdade de tratamento em espaços públicos. Entendo que a relação do público com a música de ícones lésbicos e bissexuais pode ser situada também como um consumo cultural de visibilidade positiva LGBT.

De acordo com Facchini (2009), processos complexos, envolvendo uma gama diversa de atores políticos em âmbito nacional e internacional, se desenvolveram também em relação a outros sujeitos políticos ou segmentos populacionais a partir dos anos 1990. Nesse momento, emergiram na agenda política brasileira as primeiras referências ao que, posteriormente, nos anos 2000, seriam as ações afirmativas com foco na redução das desigualdades de gênero, no combate ao racismo e nas políticas envolvendo outros recortes populacionais, como juventude, idosos e LGBT. A partir de meados dos anos 1990, é possível acompanhar a multiplicação de sujeitos políticos no campo dos movimentos sociais e de focalização nas políticas públicas. Esse processo remete principalmente às temáticas dos direitos humanos e saúde, e parece implicar tanto a visibilidade alcançada pela epidemia do HIV/Aids quanto o impacto das demandas feministas que são inicialmente incorporadas na agenda política internacional sob a noção de saúde reprodutiva. (FACCHINI, 2009).

Voltando à questão musical mais especificamente, para adentrar ao referencial teórico que me orientou na problematização do objeto da pesquisa apresentado nesta tese, há autoras/es que consideram que a música é um meio de perceber e construir o mundo. Diferentes culturas têm conseguido ordenar o ruído e criar melodias, ritmos e músicas que têm desempenhado um papel significativo na constituição e reprodução da vida social (Jaime RUIZ, 2012). Para fazer música, as culturas precisam selecionar alguns sons entre outros. Essa triagem se investe de um caráter ordenador, de forma que alguns sons são sacrificados,

ou seja, “jogados para a grande reserva dos ruídos, em favor de outros que despontarão como sons musicais doadores de ordem” (José WISNIK, 2007, p. 59). Para Josep Martí (1999), o mundo musical é epistêmico, ou seja, é um meio e fonte de conhecimento e, portanto, forjador de realidades sociais.

As abordagens das ciências humanas e da musicologia de inspiração interdisciplinar consideram o fato musical como um fenômeno social. Para compreender o significado do discurso musical de uma época é preciso analisar os aspectos sociais que cercam a música. Por sociais Ruiz (2012) compreende variáveis estrutural-posicionais (classe social, sexo), relacionais (redes sociais, padrões de interação) ou culturais (valores, símbolos). Assim, o que interessa não é a própria música, mas a relação que esta cria entre o indivíduo e a sociedade. A partir de um ponto de vista que prioriza a dimensão social, é preciso examinar quais são as formas essenciais da atividade musical em um tipo de sociedade e em um determinado momento, e quais são os grupos sociais específicos que se reúnem em torno de uma forma musical concreta (RUIZ, 2012).

Cristhopher Small (1999), propõe que o termo música seja redefinido como um verbo e que se use o termo *musicizing*, que Eliana Ávila (2015) traduz por musicização, para ressaltar que todos são responsáveis pelo evento musical enquanto gerador de significados culturais coletivos. Para Small, o fato de não haver na maioria das línguas europeias verbos que expressem a musicização demonstra uma concepção eurocêntrica da música, na qual se afirmam e naturalizam fronteiras como as que são colocadas entre a/o artista e o público, entre o que é permitido e o que é proibido. Segundo Ávila (2015), os espaços de alteridade, mesmo sob o impacto das estruturas eurocêntricas que regem os mercados musicais, que geralmente objetivam promover a homogeneização, podem ser também espaços de agência do sujeito. Nesse sentido, uma/um artista musical pode promover a re-significação agencial de tecnologias culturais.

Sendo a música essencialmente social, o tipo de música que uma/um artista pode tocar ou cantar e até que ponto suas inovações podem ir dependem da estrutura social. A compreensão da música só é possível se a discussão não se restringir aos processos econômicos ou aos desenvolvimentos da própria música, e se, ao mesmo tempo, for feita uma tentativa de elucidar a trajetória das pessoas que produziram música e outras obras de arte no interior de estruturas sociais em transformação (Norbert ELIAS, 1995). Porém, essa concepção vai de encontro à noção da autonomia musical, notadamente da musicologia.

Assim, o que suscita a resistência da musicologia instituída não é que as ciências humanas, em especial a sociologia, se ocupem da música, é antes que a musicologia se torne sociológica. Isso porque a tarefa que se colocaria à musicologia seria, neste caso, proceder à desconstrução do próprio paradigma que lhe deu origem – o princípio da autonomia estética – e, conseqüentemente, reconhecer o caráter ideológico desse paradigma (Mario CARVALHO, 1991). A perspectiva que enfatiza os elementos sociais na música e depõe contra sua autonomia estética está presente desde as primeiras abordagens sociológicas do fenômeno musical. Max Weber (1995), por exemplo, não considerava o valor estético da música, mas sim os diversos condicionamentos entre música e sociedade. Em um estudo sobre a linguagem musical, o autor concluiu que esta não se encerra em si mesma, mas que nasceu em conexão com uma série de acontecimentos que não são apenas musicais, mas estão relacionados com as exigências da comunicação musical de uma determinada sociedade, e com a extensão progressiva da racionalização da linguagem e das relações sociais.

Mesmo nas teorias que abordam o fenômeno musical e enfatizam sua dimensão social, muitas vezes permanece a importância dada ao aspecto estético e a não consideração das questões relativas aos processos identitários na música. Theodor Adorno (2011) considerava que, na medida em que a música não é uma manifestação da verdade, mas ideologia, encobriria a realidade social, constituindo uma “falsa consciência”. Para este autor, a sociologia da música deveria orientar-se pelas estruturas da sociedade que se acham gravadas na música e naquilo que é significativo na vida musical, o que levaria à análise do conteúdo da música. Segundo Adorno, a sociologia da música é crítica social por meio da crítica artística. Uma vez que esta área do conhecimento se atém ao conteúdo e ao efeito ideológico da música, incorre em uma doutrina crítica da sociedade. Isso a incumbe do dever de perscrutar a “verdade” acerca da música. Sob a ótica sociológica, isso implicaria a pergunta pela música enquanto consciência socialmente adequada ou falsa. Para Adorno (1999), todas/os tendem a obedecer cegamente à moda musical, pois não haveria escolha para quem se vê cercada/o de mercadorias musicais padronizadas, em uma sociedade de massas. A/o ouvinte se converte em simples compradora/r e consumidora/r passiva/o. O conceito de fetichismo musical, elaborado pelo autor, significa que as qualidades da música não são compreendidas pelas/os consumidoras/es, o que constitui uma evidência da sua característica de mercadoria. No entanto, seria possível que a situação se modificasse se um dia a arte abandonasse a rotina

do sempre igual. Para o autor, essa possibilidade de ruptura não se daria na música popular, mas somente na que ele entende como música artística.

No entanto, Bruno Reis (2007) sugere que é necessário pluralizar o conceito de “massa” popularizado pela Escola de Frankfurt, sobretudo na obra de Adorno. Desse entendimento decorre que a cultura não pode ser vista desde um princípio tão uniformizante. O autor reconhece a tendência da formação de aglomerados em grande escala. Contudo, cada vez mais há uma produção cultural, e um conseqüente consumo dos bens de cultura, fundamentados numa lógica mais diversificada. Reis aponta que música produziu recorrentemente discursos avessos ao que Adorno (1999) chamava de “ideologia dominante” e sempre mostrou grande dinâmica e plasticidade na hora de romper com esquemas artísticos. De um ponto de vista sociológico, não faz sentido negligenciar toda uma série de práticas musicais normalmente rotuladas de populares em favor de outras, por mais valorizadas que sejam em termos estéticos ou acadêmicos (CARVALHO, 1991). Segundo Vânia Müller (2014), a visão dicotômica que separa música séria/boa de música vulgar/ruim, ou arte pela arte versus arte comercial, não é exclusiva de Adorno, mas sim está no senso comum da intelectualidade ocidental. Muitas vezes as concepções de músicos sobre a música que fazem é permeada pela noção de puro/impuro, tanto no que diz respeito às fronteiras gênero-estilísticas, quanto no que se refere à inserção no mercado cultural. Assim, a perda da autonomia da música é vista como uma contaminação. Maria Ignez Mello (2007) afirmava que a perspectiva de Adorno era eurocêntrica e avaliava como seu etnocentrismo o impediu de ver a importância da música popular e das grandes mudanças que ocorriam no mundo da música ocidental.

Tim Blanning (2001) enfatiza a importância crescente da música e aponta sua capacidade expressiva que lhe permitiu, no decorrer de quatro séculos, ultrapassar outras artes e se tornar a mais influente. O autor reconstrói historicamente o processo de ascensão da música, que explica a partir de fatores como: a dissociação da música e suas/seus criadoras/es de uma terceira entidade (o príncipe no caso da ópera, Deus, no caso da música religiosa), de forma que houve uma emancipação da música na medida em esta que deixou de ser funcional, pois a música esteve subordinada a outras preocupações sociais até meados do século XVIII; a conquista de espaços exclusivos para a execução musical, como salas de concertos – as quais, segundo o autor “deram expressão arquitetônica à crescente e poderosa sacralização da música” (p.150). O alcance da música na atualidade se expressa, entre outros fatores, em sua

disseminação, já que uma grande quantidade de pessoas pode cantar ou tocar instrumentos (com muito mais frequência do que pessoas que podem fazer um filme, por exemplo) o que é possibilitado pela expansão das técnicas de educação musical e da venda de instrumentos musicais. Deste modo, Blanning defende que a música, sobretudo a popular, ascendeu “à *pole position* entre as artes criativas e cênicas, em termos de prestígio, influência e recompensa material” (2011, p. 349).

Como exemplo da relevância crescente da música na vida social a partir do século XX, Blanning (2011) afirma que a música exerceu um impacto claramente positivo no movimento de liberação homossexual. Comentando sobre a crescente intolerância à homofobia, o autor afirma que “embora muitos indivíduos, grupos e forças impessoais tenham contribuído, esse avanço seria impensável sem a participação dos músicos, outra demonstração do poder liberador de sua arte.” (2011, p. 341). Na luta por igualdade e justiça social, ativistas e políticas/os é que conseguiram assegurar mudanças legislativas. Contudo, musicistas/músicos estiveram na vanguarda “na campanha simultânea e mais importante pela aceitação social. Como no caso dos direitos civis dos negros norte-americanos, nenhuma história do movimento gay pode ser escrita sem incluir uma dimensão musical” (BLANNING, 2011, p. 335). Para demonstrar o papel da música na diminuição da discriminação sexual, o autor exemplifica isso com o show organizado pelos sobreviventes do Queen, após a morte de Freddie Mercury, para arrecadar dinheiro para uma instituição voltada à conscientização sobre a AIDS. Para Blanning, o show – que vendeu 72 mil ingressos imediatamente, foi assistido em setenta países e gerou grande vendagem de DVDs anos depois – marcou a aceitação em massa da homossexualidade pelo mundo da música rock – mesmo o rock sendo, para o autor, “tradicionalmente uma cidadela da masculinidade inflexível” (p. 336). Segundo Blanning (2011, p. 337) “tratou-se menos de um show que de um grande ato coletivo de redenção – uma demonstração adicional de que, no mundo moderno, a música é a religião das massas, e o estádio, sua catedral.”

No que toca às abordagens da música pelas ciências humanas, com foco em gênero e sexualidade, destacam-se alguns temas e problemáticas em função do peso que a pesquisa tem dedicado a eles: a questão da criação musical no feminino, interrogada pela história social das musicistas e as monografias sobre as compositoras; da condição sócio musical das mulheres, no que se refere ao seu trabalho artístico; sobre a voz, trabalhada pelas abordagens antropológicas, sociológicas e musicológicas. Este tema, mais desenvolvido, é em si mesmo

considerado como um ponto focal para entrar em diferentes formas de apreender música e gênero na sociologia, em especial. Considerando que tradicionalmente alguns instrumentos são mais acessíveis aos homens do que às mulheres, a voz, para elas, acaba sendo um primeiro instrumento. Pesquisas colocam a voz feminina cantada como um importante marcador social, vetor de práticas, usos e representações sociais inscritas nas relações de gênero. Explorar o universo vocal de um ponto de vista sociológico, é situar a reflexão para além dos atributos fisiológicos e acústicos da voz, revelando os desafios de uma realidade construída sobre uma problemática social, uma vez que a voz é um importante indicador social: do sexo, idade, origem sociocultural, da personalidade e de todos os estados da alma (depressão, alegria, cansaço, etc.) (Cécile PREVOST e Hyacinthe RAVET, 2007).

O universo musical, tanto no que concerne à produção quanto aos estudos sobre estas produções, tem sido, por longo tempo, uma prerrogativa masculina. Contudo, nas últimas décadas, pesquisas originadas no campo dos estudos culturais, da sociologia, da antropologia, da musicologia e da história têm mostrado novos caminhos para se pensar o trajeto feminino ao longo das transformações que permeiam a música ocidental, bem como as implicações que as relações de gênero têm sobre a política e a produção musical mundial (MELLO, 2007). Mello revela que pesquisas sobre música e gênero tiveram maior abrangência no âmbito anglo-saxão, que foi o espaço de precursoras/es na abordagem deste assunto nos anos 80. Nos anos 90, ganha força a corrente chamada nova musicologia, que apesar de incluir estudos de orientações diversas, tem como ponto de encontro a forte virada para a sociologia. Autoras como Susan McClary, Marcia Citron e Suzanne G. Cusick levantaram os primeiros debates sobre as metáforas de gênero no código musical, mostrando como convenções e construções retóricas da teoria e análise musical podem estar repletas de metáforas sexuais construídas a partir de impressões que refletem majoritariamente o modelo de masculinidade. Além disso, procuraram perceber pontos diferenciais nas estruturas e elaborações de composições, arranjos e interpretações em atividades femininas, a fim de revelar como as mulheres encontram mecanismos para expressar sua subjetividade em um sistema musical construído sobre o domínio patriarcal (RAMOS, 2010).

Por muito tempo, a musicologia escreveu um discurso centrado em parâmetros pretensamente universais, que priorizam determinados aspectos: culto à música escrita, hegemonia de grandes gênios compositores, instauração de um cânone internacional centrado em uma cultura ocidental, de classe média-alta, branca e masculina. A partir dos anos 90, se

produz em torno disso o que é chamado de a primeira explosão de uma musicologia histórica com enfoque gay e lésbico. Sair do “armário” supõe, nesta época, um ato político que parte de um processo cultural mais amplo. Nesse contexto, começa-se a considerar romper com esse discurso hegemônico para realizar novas aproximações com aqueles aspectos que estavam a margem do discurso principal (María PALACIOS, 2013). Estudos construtivistas, em particular com a ótica discursivista, estão preocupados em mostrar as maneiras pelas quais a música conforma estereótipos, processos de diferenciação e resistência, tal como o gênero conforma o discurso, os gestos e os significados musicais (CASCUDO; AGUILAR-RANCEL, 2013). De acordo com Prevost e Ravet (2007), a história da música foi escrita por homens, deixando as obras de mulheres invisíveis. Além disso, elas encontraram uma grande quantidade de interditos contra sua atividade musical. Ressalte-se, ainda, que as mulheres enfrentaram dificuldades específicas para serem reconhecidas como quem é ao mesmo tempo compositora e intérprete, e não somente intérprete de canções escritas por outros, lugar que no imaginário musical é reservado às mulheres.

O acesso das mulheres à esfera pública como musicistas e intérpretes profissionais foi resultado de uma história marcada por muitas viradas. O acesso ao aprendizado musical em escolas de música, cada vez mais amplo a partir da segunda metade do século XX, tem permitido às mulheres se graduar no campo da música e, em seguida, se colocar no mercado de trabalho musical. A análise da divisão sexual do trabalho musical para o conjunto das áreas da música, eruditas ou populares, revela a existência de um duplo fenômeno de segregação: um horizontal, que restringe as mulheres a determinadas atividades e certos repertórios, em especial para o canto; esta forma de segregação se afirma fortemente nas áreas da música popular. O outro, vertical, impede o acesso das mulheres a funções de direção (chefe de orquestra, líderes de grupos mistos etc.) e para os postos melhor remunerados, além das orquestras mais prestigiosas; esta forma é mais acentuada no universo do erudito (Hyacinthe RAVET, 2003). Segnini (2011) afirma que as mulheres informam as dificuldades vivenciadas no cotidiano profissional, quer seja na música erudita ou popular. A diferença numérica, em alguns relatos de experiências, é traduzida por desigualdades superadas com dificuldade e resistência, elaborada por meio de muito trabalho e qualidade artística.

Isso mostra que o gênero importa na produção artística. O gênero estrutura o olhar, as relações e o conhecimento artístico. É uma categoria relevante de análise artística e sociocultural, e é inextricável e constitutivo de outras categorias analíticas (ÁVILA, 2012).

Assim, as relações de gênero estruturam o campo musical. O ideal de fidelidade à obra, que mesmo na atualidade ainda norteia a ética da performance musical, encontra um paralelo perturbador com a condição de passividade e submissão à autoridade, prescritas ao feminino no século XIX. O virtuosismo e o engajamento emocional, expressos na corporeidade da performer, ameaçam deslocar a autoridade da mente que controla o corpo – texto/Homem/compositor – para o corpo na performance – som/Mulher/performer. A realização da música pode representar uma ameaça à autoridade patriarcal, sendo consistentemente associada ao feminino, ao Outro, frequentemente o inimigo (Catarina DOMENICI, 2013). Na música popular, ainda persiste a demarcação nítida do que é feminino e do que é mais apropriado para mulheres nas práticas musicais, visto que o critério balizador é a racionalidade, e as mulheres são vistas como emotivas e menos racionais (MÜLLER, 2013). Nesse sentido, Müller cita o exemplo que presenciou de um músico que associa tocar bem com virilidade e orientava uma musicista dizendo: “toca com o pau duro”.

Tratando mais especificamente da composição de mulheres, Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015) citam Marcia Citron (1993, p. 81 apud ROSA; NOGUEIRA, 2015), que afirma que se o compositor já é um *outsider* social, a mulher compositora será duplamente *outsider*, pois também o é do cânone profissional e artístico masculinizante. Outra referência trazida por Rosa e Nogueira é Lucy Green, para quem no ideal de feminilidade as mulheres professoras ou cantoras são mais aceitas do que as mulheres instrumentistas, improvisadoras, compositoras ou intelectuais (GREEN, 2001). As mulheres que rompem com essa expectativa são consideradas transgressoras e sofrem punições veladas e explícitas, calcadas na desconsideração e menos valia do trabalho, tácitas e aplicadas a priori, onde a vinculação ao gênero determina o juízo de valor sobre o produto musical.

A participação das mulheres na música no Brasil se fez muito restrita até o século XIX, e só gradativamente se ampliou ao longo do século seguinte. Isso se deu por meio de conflitos e contradições, com paralelo na luta feminista em prol da conquista de direitos para as mulheres (Vanda FREIRE; Angela PORTELA, 2013). A participação de mulheres brancas e burguesas na vida social fora do lar foi muito restrita no período colonial brasileiro. Sob a égide do patriarcalismo, grande parte das mulheres vivia uma situação de subserviência. No entanto, a restrição delas ao espaço doméstico estava relacionada também à proteção paternalista que não se aplicava a mulheres negras, que, na maior parte do período colonial, foram escravizadas e, além de exploradas, sofreram inúmeras violências, como

espancamentos e estupro. Para Sueli Carneiro (2003), o mito da fragilidade feminina não diz nada sobre a experiência das mulheres negras, pois estas nunca foram tratadas como frágeis. Às mulheres negras, não se aplicam o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, pois elas fazem parte de um contingente de mulheres que sempre foram retratadas como antimusas da sociedade brasileira. Gradativamente, transformou-se o regime de restrição ao ambiente doméstico em que parte das mulheres viviam. No século XIX, as festas religiosas e, posteriormente, outras reuniões sociais, como saraus e bailes, propiciavam raros espaços de sociabilidade para as mulheres pertencentes a famílias economicamente favorecidas, dando-lhes oportunidade para práticas musicais. Elas atuavam frequentemente como musicistas, cantoras ou pianistas (FREIRE; PORTELA, 2013).

Até meados do século XIX, predominou nos teatros, espaços eminentemente públicos, a atuação das mulheres como atrizes ou cantoras, funções que nem sempre eram bem-vistas pela sociedade. Raramente elas podiam ser percebidas como compositoras, instrumentistas ou regentes, sendo pouco mencionadas na literatura especializada. As mulheres atuaram como professoras de música, atividade que se intensificou ao longo do século XIX, e que tinha boa aceitação social, provavelmente por não conflitar com as representações de domesticidade. O período de 1870 a 1930, apresentou a intensificação na mudança dos papéis atribuídos às mulheres na música. Acompanhando esse processo, ocorreram nas primeiras décadas da república a presença de várias pianistas mulheres, formadas no Brasil ou no exterior. Paralelamente a essa profissionalização como instrumentistas, constatou-se o aumento do número de mulheres como compositoras. Como concertistas profissionais, elas começaram a aparecer aos poucos (FREIRE; PORTELA, 2013).

Mulheres com reconhecimento no campo da música não são citadas na literatura especializada e não foram a maioria em seu tempo, mas diversas delas, mesmo anonimamente, contribuíram para a transformação progressiva que se instaurava, não só no Brasil, mas também em outros países, no que tange aos direitos das mulheres e à ampliação de seu espaço de atuação na sociedade. Francisca Gonzaga e Luiza Leonardo foram exemplos de musicistas engajadas nessa luta. A profissionalização das mulheres como musicistas, inclusive como compositoras, teve um crescimento gradativo no início do século XX, ultrapassando, por vezes, os limites do país e conquistando espaços internacionais. Na atualidade, mulheres são presença frequente nos cursos superiores de composição, em bienais da música

contemporânea e em outras mostras e eventos artísticos e integram a produção musical brasileira (FREIRE; PORTELA, 2013).

Com relação à canção popular, o ingresso das mulheres nesse campo foi muito difícil e acompanhado de profundas suspeitas sobre a “integridade moral” das que se aventuraram. O caminho para a composição feminina no Brasil foi árduo e lento, e a percepção das diferenças de gênero, em especial, na construção de um eu feminino diferenciado do discurso masculino, também foi gradual. Segundo Ana Carolina Murgel (2007), a crítica frequentemente não reconhece a existência de compositoras brasileiras. Apenas alguns nomes são lembrados, como Chiquinha Gonzaga, Maysa e Rita Lee (MURGEL 2007). Diante dessa história, é relevante mostrar como as mulheres se reescrevem a partir da canção popular, mostrando que são elas que devem e podem dizer quem são. De acordo com Noletto (2014), muitas cantoras da MPB contribuíram para a construção de um novo modelo feminino no Brasil, com destaque, a partir dos anos 70, de Gal Costa e Maria Bethânia. A partir da influência dessas cantoras, as mulheres foram encorajadas a ter referências culturais plurais para construir sua identidade visual, sendo estimuladas a expor as suas sexualidades e a assumir relacionamentos não convencionais e, em muitos casos, lésbicos. Ressalte-se ainda que essas cantoras apresentaram performances cênicas e vocais inovadoras.

Antes dessa época, cantoras vistas pelo público como lésbicas, como Aracy de Almeida e Dora Lopes, não publicizavam suas orientações sexuais. Quanto à história da presença da lesbianidade na MPB, com a gradual mudança nos costumes, lentamente aparecem músicas brasileiras especificamente inspiradas no amor lésbico, nos anos 70. Chico Buarque compôs, em parceria com Ruy Guerra, para a peça *Elogio da traição* alguns temas de amor lésbico, como *Ana de Amsterdã*. Compôs também *Bárbara*, que se tornaria um clássico lésbico da MPB. Nessa época, Ângela Ro Ro iniciava uma carreira de sucesso com composições autorais, fazendo referências mais explícitas à vivência homossexual (FAOUR, 2006). Antes dela, Leci Brandão declarava-se publicamente como lésbica e fazia da sua música uma militância quanto a questões de raça, gênero, classe social e sexualidade. Nos anos 80, cantoras vistas pelo público como lésbicas ou bissexuais, como Joanna, Zizi Possi, Leila Pinheiro e Simone, evitavam falar sobre sua sexualidade. Contudo, muitas delas gravaram canções de temática lésbica, ou deram um sentido lésbico a canções feitas sem essa intenção a partir de suas interpretações. Nos anos 80, surgiram inúmeras canções com temática gay ou lésbica, o que inclui canções com representações negativas sobre a

homossexualidade. Como já dito, a partir dos anos 90, surgem muitas cantoras tidas por lésbicas ou bissexuais, a maioria das quais se posiciona publicamente dessa forma.

Para Thalita Moreira (2012), tanto a música quanto o gênero e a sexualidade são passíveis de transformação ao contato mútuo. A autora parte do pressuposto de que a música é uma instância mais de participação do que de representação. A música pode ser entendida não como a expressão de uma sexualidade pré-moldada ou definida, mas como constitutiva do processo de identificação sexual. Dessa forma, a música pode ser vista enquanto potência criadora, desencadeadora da construção e da desconstrução sexual. Nesse sentido, para Martin Stokes (1994 apud MÜLLER, 2008), a performance musical tem sido vista cada vez mais como um espaço no qual significados são gerados, e não simplesmente refletidos. Contudo, quando se abordam em conjunto as instâncias de música, gênero e sexualidade, e para que sejam concebidas como passíveis de interação, a concepção de gênero adotada necessita denotar algo de fluido, contrária à ideia de fixidez, possível de ser desestabilizada, a fim de abarcar essa potencialidade de criação, transformação, trazida com a música, operada por meio dela.

Partindo dessa concepção sobre gênero e sexualidade, diversas/os autoras/es procuraram relacioná-las à produção e à vivência musical. Para Mello (2007), na concepção clássica da autonomia da música em relação ao universo social, há uma noção de que através da objetividade e da exclusão da sensualidade pode-se alcançar a “forma pura” musical. Para Suzanne Cusick (2008 apud MELLO, 2007), a percepção encorajada pelo culto da “música absoluta” é a de uma experiência estética onde o indivíduo pode imaginar a si próprio como estando em um lugar onde não haveria gênero, sexualidade ou corpos. Por isso, de acordo com a autora, destronar a “música em si”, correlata à concepção da autonomia musical, é um dos objetivos de uma abordagem feminista sobre música, visto que cultuá-la significaria cultivar a imagem da masculinidade. Na proposta de uma musicologia corporificada e gendrada, como nos oferecem Cusick (2009), o corpo, a identidade de gênero, raça e sexualidade estão no processo criativo como parte dele. As performances gendradas em relação à produção artística (quem compõe, interpreta, atua como empresária/o, poeta ou mecenas, etc) e o uso da produção artística para representar gênero são relevantes. Segundo Brett e Wood (2002), a música pode estar diretamente afetada pelas relações de gênero e sexualidade, seja reproduzindo ou contestando modelos e costumes vigentes. Tratando da homossexualidade na música, a autora e o autor afirmam que a arte da música, a profissão

musical e a musicologia do século XX foram todas moldadas pelo conhecimento e pelo medo da homossexualidade. Brett e Wood consideram que há espaço para explorar como a experiência social de estar comprometida/o com relações eróticas com pessoas do mesmo sexo/gênero possa afetar o discurso musical. A autora e o autor defendem que uma forma melhor de definir “música lésbica e gay”, e refutar argumentos de serem a sexualidade e o gênero inaudíveis, seria invocar as políticas e epistemologias da localização, do posicionamento e da situação (Donna HARAWAY, 1993), e considerar tanto a audiência quanto certos espaços como criadores, ainda que momentaneamente, de um rótulo lésbico ou gay para a música.

Passo agora à sintetização dos elementos da problematização teórica e contextual que apresentei até o momento que constituíram a delimitação do objeto de pesquisa estudado nesta tese. O objeto teve como problematização mais ampla a busca da compreensão da relação entre feminismo e música e das políticas sexuais e música, as construções musicais de gênero e de sexualidade, o questionamento sobre os modos pelos quais a música é formatada por construções de gênero e sexualidade e da música como um discurso gendrado e sexualizado (CUSICK, 1994). Considero, ainda, a problemática da invisibilidade histórica lésbica. Parti do confronto de abordagens teóricas e estudos atuais nas ciências humanas sobre música – principalmente na relação desta com gênero e sexualidade – com as noções tradicionais da autonomia do campo musical, incluindo a autonomia de produção e estética e a independência da/o artista. As abordagens informadas por epistemologias feministas, em especial, procuram desconstruir esse paradigma e mostrar que a música é identitária e inserida em relações sociais, no sentido de depender delas e de transformá-las. Essas novas abordagens procuram romper com a invisibilidade das mulheres no campo da música e explicitar os marcadores de gênero, sexualidade, raça, classe, geração, entre outros, que permeiam a produção e consumo da música. Além disso, considero a intensificação das transformações das relações de gênero e sexualidade no final do século XX, especialmente a partir dos anos 90, fruto de transformações sociais mais amplas e da atuação dos movimentos feministas e LGBT. A partir desse momento, a música popular brasileira parece estar cada vez mais politizada, sobretudo no que concerne às questões raciais, de gênero e sexualidade. Nesse contexto, cantoras lésbicas e bissexuais ganham destaque na MPB, com músicas e posturas inovadoras. Assim, entendo que as carreiras dessas artistas são construídas a partir das transformações das relações de gênero e sexualidade, e também as expressam e transformam essas mesmas

relações. A partir desse panorama histórico e teórico, construí o seguinte problema: como se configura a visibilidade lésbica e bissexual nos discursos que constituem as carreiras e posicionamentos políticos dos ícones lésbicos e bissexuais da MPB de 1990 até a atualidade?

Argumento que as atuações e apresentações de gênero dos ícones lésbicos e bissexuais da MPB – constituídas por e constituintes do processo social de performatividade de gênero (BUTLER, 2003) – também constroem suas performances artísticas. Assim, busquei analisar as performances musicais e de gênero, na forma em que se constituem mutuamente e se relacionam às sexualidades das cantoras selecionadas, em especial, no que toca à visibilidade lésbica e bissexual. O objetivo foi compreender se essas cantoras da MPB visibilizam (ou não) as lesbianidades e bissexualidades de mulheres e como o realizam, com suas músicas, declarações e performances. Para tanto, procuro compreender como discursos de gênero e sexualidade são associados às carreiras artísticas dessas cantoras. Dito de outra forma e desmembrando em questionamentos mais detalhados as perguntas que guiaram a análise: como essas cantoras publicizam sua orientação sexual? A existência de sexualidades e afetividades lésbica e bissexuais são expressas em sua atuação artística e obra? Elas promovem a visibilidade lésbica e bissexual? Elas apresentam engajamento político, quanto a questões de gênero e sexualidade? Há um viés feminista em sua produção e atuação? Em suas performances artísticas elas apresentam construções de gênero diferenciadas das que são prescritas ao feminino em nossa sociedade e no período histórico recortado? Pode-se dizer que performatividades lésbicas específicas são construídas na atuação artística de algumas delas?

Após esta introdução – na qual apresentei a problematização, justificativa e caracterização e delimitação do objeto, bem como a contextualização histórica e discussão teórica que os fundamentam – mais cinco capítulos e uma consideração final constituem a tese. No capítulo 1, apresentarei as orientações epistemológicas e metodológicas que nortearam a pesquisa e os procedimentos e corpus da pesquisa. No capítulo 2, faço uma contextualização histórica sobre o surgimento da lesbianidade como tema na MPB e sobre as cantoras lésbicas e bissexuais que surgiram na MPB antes de 1990. Além disso, discuto a problemática do armário na música e como as cantoras do período pré-1990 manipularam o mecanismo do armário em suas carreiras. No capítulo 3, analiso como se dá, ou não, com quais limites e formatos, a visibilidade de mulheres lésbicas e bissexuais nas letras de canções, compostas ou interpretadas, dos repertórios musicais dos ícones lésbicos e bissexuais

da música popular brasileira. No capítulo 4, analiso as declarações das cantoras sobre suas orientações sexuais e seus posicionamentos políticos sobre sexualidade, em geral, e vivências afetivo-sexuais entre mulheres, mais especificamente. Faço ainda uma discussão sobre o ativismo musical. No capítulo 5, abordo as performances artísticas das cantoras selecionadas. Para tanto, discuto as performatividades lésbicas que são criadas na MPB e como as performances artísticas das cantoras ícones da MPB visibilizam as vivências afetivo-sexuais entre mulheres. Nas considerações finais, destaco questionamentos que me chamaram atenção na pesquisa. Além disso, apresento as limitações do trabalho, as questões que não puderam ser resolvidas na tese, bem como as possibilidades que ela abre para mim e para outras/os pesquisadoras/es de se aprofundarem nesses aspectos não tratados.

1 ORIENTAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS E METODOLÓGICAS

“É que o saber não é feito para compreender, ele é feito para cortar.” (FOUCAULT, 2000).

Nesta tese, propus uma abordagem interdisciplinar, integrando referenciais teóricos e metodológicos das áreas de antropologia, sociologia, letras, musicologia, etnomusicologia, história e filosofia. Pilar Ramos (2010) sugere a interdisciplinaridade como uma das vias privilegiadas e essenciais para se estudar relações de gênero e sexualidades, sobretudo na música. Marcos Napolitano (2006) afirma que, na tentativa de compreender a música, especialmente em sua expressão como canção, dada a sua natureza estética e sociológica, a tendência cada vez maior é a síntese e o diálogo entre as áreas disciplinares. Assim sendo, em virtude do caráter interdisciplinar da pesquisa que apresento neste trabalho, não pude escolher um único método, com técnicas bem delimitadas, e aplicá-lo à análise do objeto. Desse modo, o que farei neste capítulo é apresentar os principais referenciais epistemológicos e metodológicos que me orientaram na abordagem e me permitiram construir minha forma própria de conduzir a pesquisa e a análise das informações obtidas por meio desta. Além disso, descreverei os procedimentos e tipo de fontes pesquisadas.

Tratando da interdisciplinaridade, Claude Raynaut (2014) destaca a necessidade de ultrapassar as fronteiras disciplinares para o entendimento das questões contemporâneas. Para tanto, é preciso questionar as certezas disciplinares e assumir o caráter parcial da visão da realidade obtida a partir de uma especialização científica. Para Edgar Morin (2003), a organização do conhecimento sob a forma de disciplinas seria útil se estas não estivessem compartimentadas umas em relação às outras, tratando separadamente, e não de forma relacional, dimensões de uma realidade multidimensional. Para romper com isso, é necessário a complexidade como princípio de pensamento. Japiassu (1976 apud Carlos GARCIA JR; Marta VERDI, 2015) afirma que a proposta interdisciplinar é a integração das disciplinas no nível de conceitos e métodos, e não a troca de informações ou o estudo do mesmo objeto por diferentes disciplinas. A interdisciplinaridade busca a articulação entre várias disciplinas em que o foco e o objeto não encontram respostas somente em uma área. A necessidade da interdisciplinaridade é indicada pelo objeto de estudo. Assim, “a interdisciplinaridade não configura uma teoria ou um método novo: ela é uma estratégia para compreensão, interpretação e explicação de temas complexos” (MINAYO, 2010, p. 437 apud GARCIA JR; VERDI, 2015). Mara Lago e Anna Paula Uziel (2014) mostram que a interdisciplinaridade

ganha relevância nas ciências humanas e enfatizam o caráter interdisciplinar dos estudos feministas, além das práticas coletivas que marcam os fazeres acadêmicos e militantes feministas e de gênero. Inversamente, a própria interdisciplinaridade deve muito aos estudos de mulheres, feministas e de gênero.

A pesquisa apresentada nesta tese foi informada por epistemologias feministas. Isso não se restringe ao recorte temático apenas, ou seja, abordar gênero e sexualidade, mulheres, lesbianidades, bissexualidades, mas, sobretudo, se traduz na forma de produzir conhecimentos. Nessa perspectiva, é importante fomentar uma reflexão politizada feminista e anti lesbofóbica na pesquisa, buscando ressaltar as vivências e realizações de mulheres e discutir as relações de gênero e poder, rompendo, assim, com determinadas zonas de silenciamento (Laila ROSA et al, 2013). Sandra Harding (1996) assegura que o pensamento feminista mostrou que a atividade científica é profundamente generificada, o que se expressa na preocupação desta em definir dicotomias epistemológicas rígidas – como razão frente à emoção, objetividade frente à subjetividade. Assim, os quadros conceituais das diversas disciplinas têm sido questionados, explicitando que a ciência tem sido muitas vezes utilizada a serviço de projetos sociais sexistas, racistas, homofóbicos e classistas. Contudo, não há uma investigação científica pura e independente de valores. Sendo o feminismo um movimento para a mudança social, as epistemologias feministas enfrentam o desafio de conduzir suas investigações de forma politizada e localizada, explicitando as posições (de classe, gênero, raça etc) das pesquisadoras.

Martha Salgado (2008) afirma que as epistemologias feministas procuram romper com a estrutura mental que posiciona os homens como sujeitos do conhecimento e as mulheres como objetos do mesmo. As pesquisas que se sustentam nesta divisão estão carregadas de vieses de gênero que estão presentes na seleção de temas a investigar, nas decisões metodológicas, no desenvolvimento da investigação, assim como na interpretação dos dados e na exposição de resultados. Para Salgado, a pesquisa feminista é uma maneira particular de produzir conhecimentos, caracterizada por seu interesse em que estes contribuam para erradicar as desigualdades de gênero. Nesse sentido, as feministas, que são portadoras de conhecimentos científicos, com uma óbvia intencionalidade política, levam a cabo suas atividades desde suas posições sexuais, de gênero, de classe, de etnia ou racial. O que ocorre também com esta pesquisa, pois, pressupondo o caráter comprometido, localizado e emancipatório dos estudos feministas, situo-me como uma pessoa gorda, mulher, cis, branca,

lésbica e feminista, que estuda um objeto delimitado com recorte de gênero, centrado na experiência de mulheres lésbicas e bissexuais, fundamentado e analisado predominantemente a partir de teorias feministas e construído com objetivos políticos, principalmente o de contribuir com a visibilização das existências e realizações de mulheres lésbicas e bissexuais.

Como abordo discursos, as teorizações acerca da análise do discurso foram referenciais que me ampararam na pesquisa. Dentre essas, destacarei as contribuições de Michel Foucault acerca do funcionamento do discurso e de sua abordagem a partir da arqueologia e genealogia, e também as de orientação da Análise do Discurso (AD) da escola francesa³.

De acordo com Foucault (1996), estudar os discursos é desvendar a relação entre as práticas discursivas e os poderes que as permeiam; procurar não as representações que estão por trás deles, mas suas estratégias e os procedimentos pelos quais são instaurados, os interesses a que servem, expor os mecanismos pelos quais operam, a distribuição dos sujeitos que falam nos diferentes tipos de discurso e a apropriação destes por certas categorias de sujeitos. Foucault enfatiza as relações de poder que perpassam os discursos, pois as relações de sentido são correlativas às relações de força. Para o autor, “o discurso não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é objeto do desejo; [...] não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.” (FOUCAULT, 1996, p. 10). O autor assinala também que o discurso tem um caráter factual: “os discursos são efetivamente acontecimentos, os discursos têm uma materialidade” (FOUCAULT, 2013, p. 137).

Em suas pesquisas, Foucault abordou os discursos a partir das perspectivas arqueológica e/ou genealógica. Estas também orientam as estratégias metodológicas utilizadas nesta tese. Refletindo sobre a arqueologia, Foucault afirmou que esta

[...] busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos, mas os próprios discursos enquanto práticas que obedecem a regras. Ela não trata o discurso como *documento*, como signo de outra coisa [...] ela se dirige ao discurso em seu volume próprio, na qualidade de *monumento*. Não se trata de uma disciplina interpretativa: não busca um “outro discurso” mais oculto.” (FOUCAULT, 2008, p. 157, ênfases do autor).

Na análise do discurso, “trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, [...] de estabelecer suas

3 Desta linha, apoio-me em Michel Pêcheux e na leitura de sua obra feita por Eni Orlandi.

correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui.” (FOUCAULT, 2008, p. 31). Para o autor, é preciso acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimento, na pontualidade em que aparece e em sua dispersão temporal. Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem: é preciso tratá-lo no jogo de sua instância.” (p. 28). O discurso é único como acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação. Está ligado não apenas às situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas também a enunciados que o precedem e o seguem. Foucault ressalta que “a arqueologia não é ordenada pela figura soberana da obra [...] Ela define tipos e regras de práticas discursivas que atravessam obras individuais [...] A instância do sujeito criador, enquanto razão de ser de uma obra e princípio de sua unidade, lhe é estranha.” (p.158). Por isso, defende que na análise do discurso

[...] as diversas modalidades de enunciação, em lugar de remeterem à síntese ou à função unificante de um sujeito, manifestam sua dispersão: nos diversos *status*, nos diversos lugares, nas diversas posições que pode ocupar ou receber quando exerce um discurso, na descontinuidade dos planos de onde fala. Se esses planos estão ligados por um sistema de relações, este [...] é estabelecido [...] pela especificidade de uma prática discursiva. Renunciaremos, pois, a ver no discurso um fenômeno de expressão [...] ; nele buscaremos antes um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade. O discurso, assim concebido, não é a manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que o diz: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo.” (FOUCAULT, 2008, p. 61, ênfases do autor).

Quando Foucault (2008) aponta na citação acima que os sujeitos ocupam posições distintas ao enunciar o discurso, ele mostra também a necessidade de ressaltar que a apropriação do discurso, que pode ser entendida como “direito de falar, competência para compreender, acesso lícito e imediato ao *corpus* dos enunciados já formulados, capacidade, enfim, de investir esse discurso em decisões, instituições ou práticas”(p.75) é reservada a um grupo determinado de indivíduos.

Respondendo a um comentário que dizia que a arqueologia não parece obedecer a um método, Foucault (2013) afirmou que a compreendia como uma espécie de atividade histórico-política. Uma “máquina crítica [...] que recoloca em questão certas relações de poder [...] que tem, ou pelo menos, deveria ter uma função libertadora” (p. 150). Ainda sobre a abordagem arqueológica, Foucault (2008) assinala que é preciso

[...] não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT, 2008, p. 55, ênfase do autor).

Lembrando que para o autor, “o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica” (FOUCAULT, 2008, p. 144). Na análise do discurso é preciso considerá-lo como constituído por enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. Foucault (2013) afirma que “não há um universo único do discurso, no exterior do qual nos colocaríamos, e que, em seguida, estudaríamos” (p. 142). Em um corpus, ou conjunto de um discurso, a análise deve demonstrar a que estratégia este corresponde, relacionando-o às práticas e relações de poder. Dessa forma, essas relações serão conhecidas por elementos discursivos e extradiscursivos. Esse corpus é heterogêneo, mas tem como campo de aplicação um domínio histórico particular. Estudar algo em seu nível arqueológico é estudar o que a tornou possível (FOUCAULT, 2007). Desse modo, “a arqueologia [...] define sistemas de simultaneidades, assim como a série de mutações necessárias e suficientes para circunscrever o limiar de uma positividade nova.” (p. XX). Uma arqueologia reconstrói “uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade” (p. XIX).

Foucault (2013) propõe introduzir “a luta do discurso no interior do campo da análise, para estudar o discurso [...] como procedimentos retóricos, maneiras de vencer, de produzir acontecimentos, de produzir decisões, de produzir batalhas, de produzir vitórias” (p. 138). Entendendo por acontecimento “uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e uma outra que faz sua entrada, mascarada.” (FOUCAULT, 2000, p.28). O que nos introduz na perspectiva genealógica de Foucault. Para situar seu projeto metodológico geral, o autor afirma que “enquanto a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade.” (p. 172). A crítica local, que seria uma espécie de produção teórica autônoma, não centralizada, levou à insurreição dos saberes dominados, o que Foucault (2000) entende por duas coisas: por um lado, os conteúdos históricos, que podem permitir encontrar a clivagem dos confrontos que foram mascarados em coerências funcionais e sistematizações formais, são blocos de saberes históricos que a crítica pode fazer reaparecer por meio do instrumento da erudição; em segundo lugar, os saberes dominados são uma série de saberes que tinham sido desqualificados como não competentes e estando abaixo do nível requerido de cientificidade; um saber que o autor chama de “das pessoas”, não no sentido de um saber

comum, mas de particular, diferencial, e que deve sua força à realização da crítica. Para o autor, “em um caso como no outro, no saber da erudição como naquele desqualificado, nestas duas formas de saber sepultado ou dominado, se tratava na realidade do saber histórico da luta.”(p. 170). Segundo Foucault (2000), tendo em vista o projeto de uma inscrição dos saberes na hierarquia de poderes próprios à ciência, a genealogia seria um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, ou seja, “torná-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico.” (p.172). No entanto, não se trata de uma insurreição dos saberes contra os conteúdos, métodos e conceitos das ciências, mas contra os efeitos centralizantes e hierarquizante de poder, próprios de um discurso considerado científico. Dessa forma, o autor propõe: “chamemos provisoriamente genealogia o acoplamento do conhecimento com as memórias locais, que permite a constituição de um saber histórico das lutas e a utilização deste saber nas táticas atuais.” p.171). Segundo o autor, a genealogia “restabelece os diversos sistemas de submissão: não a potência antecipadora de um sentido, mas o jogo casual das dominações.” (FOUCAULT, 2000, p. 23).

O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo, o fizer funcionar de tal modo que os dominadores encontrar-se-ão dominados por suas próprias regras. As diferentes emergências que se podem demarcar não são figuras sucessivas de uma mesma significação; são efeitos de substituição, reposição e deslocamento, conquistas disfarçadas, inversões sistemáticas. Se interpretar era colocar lentamente em foco uma significação oculta na origem, apenas a metafísica poderia interpretar o devir da humanidade. Mas se interpretar é se apoderar por violência ou sub-repção, de um sistema de regras que não tem em si significação essencial, e lhe impor uma direção, dobrá-lo a uma nova vontade, fazê-lo entrar em um outro jogo e submetê-lo a novas regras, então o devir da humanidade é uma série de interpretações. E a genealogia deve ser a sua história: história das morais, dos ideais, dos conceitos metafísicos, história do conceito de liberdade ou da vida ascética, como emergência de interpretações diferentes. Trata-se de fazê-las aparecer como acontecimentos no teatro dos procedimentos. (FOUCAULT, 2000, p. 25-26).

Por isso, para Foucault (2000), na genealogia é inevitável um demorar-se, procurando marcar a singularidade dos acontecimentos, espreitando-os onde não se os esperava e naquilo que é visto como se não tivesse história, como os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos, buscando apreendê-los sem tentar traçar uma linha de evolução, mas sim “para reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenharam papéis distintos; e até definir o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não aconteceram” (p. 15).

Já a Análise do Discurso (AD) de orientação francesa visa fazer compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, descrevendo as condições sócio-históricas e

ideológicas do surgimento destes. Para isso, é preciso relacionar os discursos a outros, produzidos em outras épocas e lugares. Para a AD, o que importa não é “o quê” é dito (ou escrito, cantado, etc.), mas o “como”. A AD se interessa por práticas discursivas de diferentes naturezas: imagem, som, letra, etc. Enunciados, textos, pintura, música, são objetos simbólicos passíveis de análise, pois produzem sentidos e, conseqüentemente, demandam interpretação (Eni ORLANDI, 2015).

Para Michel Pêcheux (2015), o contato do histórico com o linguístico constitui a materialidade específica do discurso. Segundo o autor, os acontecimentos discursivos ocorrem, ou não, segundo as construções discursivas nas quais se encontram inscritos os enunciados que sustentam esses acontecimentos. Assim, a AD tem como objeto explicitar montagens e arranjos sócio-históricos de constelações de enunciados. Pêcheux sugere duas exigências da AD. A primeira consiste em dar o primado aos gestos de descrição das materialidades discursivas. “Uma descrição, nessa perspectiva, não é uma apreensão fenomenológica ou hermenêutica na qual descrever se torna indiscernível de interpretar.” (PÊCHEUX, 2015, p.50). Em segundo, há o equívoco da língua, assim, “toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série [...] de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação. É nesse espaço que pretende trabalhar a análise do discurso.” (p. 53).

Partindo da ideia de que a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua, a AD, conforme adotam Michel Pêcheux e Eni Orlandi, trabalha a relação língua-discurso-ideologia. O sujeito se constitui por uma interpelação, que se dá ideologicamente por sua inscrição em uma formação discursiva (ORLANDI, 2015). Pêcheux (1975 apud BALDINI; FONTANA, 2013) chama de formação discursiva aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura específica, determina o que pode e deve ser dito. Dessa forma, as palavras, expressões, proposições etc., recebem seus sentidos da formação discursiva na qual são produzidas. O indivíduo se constitui em sujeito de uma ordem discursiva ao ser interpelado por meio do inconsciente⁴.

4 Essa concepção vai de encontro à noção do indivíduo consciente, dono de sua vontade, plenamente responsável por suas ações, motivações e expectativas que por muito tempo dominou a compreensão do sujeito na filosofia e ciências humanas. Lago (1999), em uma posição psicanalítica, propõe pensar o sujeito como “sujeito do inconsciente, um sujeito que, falando de um saber consciente, não sabe de si. Não mais um indivíduo (uno, indivisível), mas um sujeito dividido, em saberes conscientes e inconscientes, em instâncias psíquicas”(LAGO, 1999, p.73). Para a autora, às ciências humanas, sempre sociais, interessam os sujeitos

A ideologia para Pêcheux e Orlandi não é visão de mundo ou ocultamento da realidade, mas mecanismo estruturante do processo de significação. Para Pêcheux, a ideologia dissimula sua existência no interior de seu próprio funcionamento, produzindo evidências subjetivas. Isso promove o efeito de evidência que faz com que o sujeito pense ser a origem do que diz, sendo que na verdade este retoma sentidos preexistentes (ORLANDI, 2015). A AD considera que o que é dito obtém seu sentido, em uma certa conjuntura sócio histórica, a partir das posições daquelas/es que as empregam, ou seja, toma seu sentido em referência a essas posições, em referência às formações ideológicas (PÊCHEUX, 1975 apud BALDINI; FONTANA, 2013).

De acordo com Orlandi (2015), na AD distingue-se entre produtividade – reiteração de processos já cristalizados – do que é criatividade – ruptura do processo de produção da linguagem, pelo deslocamento das regras. Surgem assim sentidos diferentes. A constituição do sujeito pela ideologia e pelo inconsciente abre espaço para a singularidade, a ruptura, a resistência. Entre o mesmo e o diferente, a/o analista do discurso propõe compreender como o político e o linguístico se inter-relacionam na constituição dos sujeitos e na produção dos sentidos. Essa concepção contribui em especial com meu trabalho, uma vez que minha hipótese é que os discursos das cantoras que estudo transgridem a ordem de gênero e sexualidade.

Todo discurso se relaciona com outros. Assim, na abordagem do discurso a/o analista “observando as condições de produção e verificando o funcionamento da memória, [...] deve remeter o dizer a uma formação discursiva (e não outra) para compreender o que ali está dito.” (ORLANDI, 2015, p. 43). A primeira etapa de análise é a passagem do material de linguagem bruto coletado para o objeto discursivo, ou seja, a de-superficialização: como se diz, quem diz, em que circunstâncias. Constrói-se, assim, um objeto discursivo em que é analisado o que é dito nesse discurso e o que é dito em outros, em outras condições, afetados por diferentes memórias discursivas (ORLANDI, 2015). Como exemplo de como isso ocorre,

que se constituem sujeitos psíquicos falantes em sociedades historicizadas. O sujeito é um sujeito assujeitado. É sujeito onde não sabe de si, que emerge e surpreende a si mesmo na enunciação do seu discurso. A cultura antecede e constitui o sujeito, com suas particularidades, na história de suas identificações. “Estamos falando de um organismo que nasce em contexto social, histórico, imerso na cultura e que, no seu desamparo, se não for cuidado por outros, não sobreviverá. No processo de maturação, pela identificação aos outros, também constituídos nos significantes culturais, vai se individualizando, constituindo-se como sujeito singular, com uma história de vida, numa sociedade histórica.” (LAGO, 1999, p. 74).

de acordo com Pedro de Souza (2011), a música popular brasileira pode ser concebida como plataforma de discursos que se confrontam, se comutam e se apagam mutuamente. Isso não anula os gestos singulares que propiciaram a criação e interpretação das canções. O próprio da subjetividade de cantoras/es está na maneira com que cada um/a foi afetada/o pela história e pela língua.

Em AD a leitura é não transparente, articulando-se em dispositivos teóricos. O dispositivo teórico objetiva mediar o movimento entre a descrição e a interpretação, sustentando-se em princípios gerais da AD. Feita a análise, e tendo compreendido o processo discursivo, os resultados estarão disponíveis para que a/o analista os interprete de acordo com diferentes instrumentais teóricos dos campos disciplinares nos quais se inscreve e de que partiu. O dispositivo teórico engloba o dispositivo analítico, mas este último é o dispositivo teórico já individualizado pela/o analista em uma análise específica. Deste modo, “o que define a forma do dispositivo analítico é a questão posta pelo analista, a natureza do material que analisa e a finalidade da análise.” (ORLANDI, 2015, p. 25).

Optei por me apoiar metodologicamente em teorizações sobre análise do discurso não apenas porque analisei enunciações linguísticas em letras de canções e outros materiais textuais, como será visto. Nesta pesquisa, também foram abordadas construções corporais e atuações de gênero das cantoras em suas performances artísticas. Desta forma, estou considerando as performances corporais e vocais como discursos, em outros termos, na concepção de Rafael Noleto (2014), como discursos performáticos. O autor utiliza essa expressão como sendo “todo o processo corporal de atuação cênica considerado como uma linguagem que comunica, gera significado e produz diversas possibilidades de entendimento por parte de seus interlocutores.” (NOLETO, 2014, p. 75). Além disso, discursos são performáticos porque constituem os sujeitos (BUTLER, 2003). Noleto (2014) ressalta que o corpo, as vestimentas e os acessórios compõem o discurso performático. Analisar a conduta do corpo no ato de cantar, requer não apenas um reconhecimento de dados técnico-musicais, mas também uma identificação das mensagens simbólicas transmitidas pelo corpo quando posto em conformidade com o discurso estético que uma/um artista propõe ao lançar uma obra.

O principal meio pelo qual tive acesso ao discurso performático das cantoras estudadas foram imagens, tanto paradas, ou seja, fotografias, quanto imagens em movimento, no caso, vídeos de clipes musicais, filmes, entrevistas e shows. Ana Maria Veiga (2013) aponta que “a

imagem (e todo o aparato que a acompanha) adquiriu uma posição central nas relações de poder da história contemporânea” (p. 27), tornando-se o principal fundamento da representação, de modo que as imagens podem ser vistas como documentos históricos. Por isso, as imagens foram fundamentais para a pesquisa desta tese, e aparecem numerosamente nos dois últimos capítulos não como ilustrações ou comprovações de fatos ou discursos, mas como discursos em si e que, portanto, precisaram ser analisados. Para tanto, amparei-me nas contribuições de Rosa Maria Blanca (2011), para quem “a configuração de uma imagem, a sua análise, interpretação ou produção, demanda modos instituídos e saberes determinados que se estabelecem e se transformam dentro de processos de conhecimento, instaurados acadêmica, disciplinar e cientificamente” (p. 50). Assim, ao abordar imagens, percebemos e trabalhamos com uma linguagem e uma visualidade aprendida. Para a autora, as imagens refletem e constituem uma cultura:

As imagens são objetos complexos que cobram vida culturalmente, e que também produzem cultura(s). Iconologicamente os artistas contribuem para uma visualidade própria ou subjetiva que ao estar articulada com a(s) cultura(s) propõem outra linguagem, outra maneira de olhar uma realidade cultural. Desta forma, estas práticas artísticas adquirem a função de *(en)codificadores culturais* e *(re)produtoras da linguagem*. É assim como habitam e se transformam as realidades culturais mediante a complexidade das imagens dentro de práticas de linguagem que têm sido propostas por artistas. (BLANCA, 2011, p. 52, ênfases da autora).

Blanca assinala que no processo de constituição de subjetividades, o corpo adquire uma imagem, ou seja, é produzido como imagem. O que não significa que cada corpo seja apenas uma imagem discursiva ou um discurso imagético, mas sim que “para cada corpo produzido tecnológica, discursiva e subjetivamente, corresponde uma imagem gerada tecnológica, discursiva e subjetivamente” (2011, p. 51). A partir dessa compreensão, a autora defende que o dispositivo da sexualidade atua em um regime epistemológico visual, que atua na produção de subjetividades, de forma que as tecnologias da visualidade têm um papel na classificação constante dos corpos de modo a formatar os desejos sexuais mediante a produção de imagens.

O *regime epistemológico visual* é acionado em nossa vida diária graças às interpelações dadas em imagens dos meios informativos, do cinema, da publicidade e de todas aquelas imagens que estão no nosso ambiente visual. Esse regime tem como consequência a crença de que nosso processo de visualização é natural. Com isso, nos dedicamos a configurar modelos visuais análogos binários: feminino/masculino, homossexual/heterossexual, progesterona/testosterona, sempre tentando estabelecer representações como correspondências estruturadas em uma linguagem visual. Esta representação articula-se a práticas tecnológicas mais além das discursivas. O que implica que esse regime visual está mediado pela tecnologia, através da realidade intersexual (BLANCA, 2011, p. 75).

Assim, para Blanca (2011), em um nível discursivo de abordagem, a criação de imagens é articulada com práticas regulatórias “que têm o poder de produzir e governar corpos, mediante um processo de reiteração de normas específicas.” (p. 57), a partir desse regime epistemológico visual. Assim, o visual é também performativo, do modo como Butler (2003) concebe o gênero. Blanca aponta que mesmo em pesquisas e teorias há uma colonização científica visual que impede a adequada compreensão dos corpos que destoam do binarismo de gênero: “esta colonização científica visual pode ser traduzida como uma *(des)classificação* visual.” (BLANCA, 2011, p. 56, ênfase da autora), de modo que determinados corpos não podem aparecer ou não podem se autorrepresentar. Por isso, a autora propõe a problematização da construção da sexualidade a partir da *(re)(des)classificação* visual de fenômenos não binaristas e suas implicações para os estudos de gênero, de sexualidades e de visualidade, mostrando como “o ponto de partida para a interpretação das identidades se efetua através da percepção visual do fenômeno, chave para entender a sexualidade em um contexto da crítica pós-colonial e de produção de subjetividades” (p. 55).

Diante dessas constatações, Blanca (2011) sugere como abordar imagens rompendo com a perspectiva binarista: “a *(re)produção da linguagem* para uma *(en)codificação cultural* de desejos dissidentes é o que estou propondo como função da metodologia da pesquisa” (p. 52, ênfases da autora). Para tanto, em intervenções e estudos com/sobre o visual “é necessário inserir imagens como base de dados e produtoras de afetos, de configurações e corporalidades, visualidades e afetividades que escapam das nomenclaturas ancoradas na economia binária” (p. 179). A autora ressalta que sua abordagem é uma perspectiva queer, o que significa buscar as dissonâncias visuais e “trabalhar com uma atitude crítica frente a essas formas de interpretar ou produzir imagens, eliminando alguns dos conceitos e retomando outros, sempre expandindo as visualidades que não precisamente se afincam em um código binário identitário” (p. 50).

Já mencionei de modo fragmentário alguns procedimentos e parte do corpus de pesquisa na apresentação que fiz até agora da fundamentação metodológica que informou minha abordagem. A seguir, passarei a descrevê-los em conjunto e de forma mais delimitada. Abordei os discursos das cantoras primeiramente em seus repertórios musicais, ou seja, nas letras de canções compostas ou interpretadas por elas, diferenciando um tipo de outro. Também estudei os discursos dessas artistas em seus posicionamentos públicos em entrevistas por elas concedidas a jornais, revistas ou programas televisivos, de rádios ou virtuais.

Pesquisei suas declarações também em publicações nas redes sociais Facebook, Twitter e Instagram, considerando tanto as imagens quanto os textos ou legendas das postagens. Ainda coletei “dizeres” das cantoras em textos de colunas de jornais e livros escritos por elas, além dos textos de seus sites artísticos. Para a análise das performances artísticas, um dos elementos que considerei foram as performances vocais, que abordei a partir dos vídeos de shows e clipes e pela audição de seus cantos reproduzidos em álbuns como CDs e outros meios, como o aplicativo Spotify. Já as construções corporais das cantoras foram pesquisadas, em princípio, em imagens fotográficas em revistas, em sites e redes de divulgação das cantoras e de capas e encartes de álbuns musicais. Mas suas performances – compreendidas como o conjunto das atuações e apresentações corporais das cantoras – foram mais amplamente tratadas a partir de imagens em movimento, como videoclipes, shows gravados, cenas de bastidores e documentários, reproduzidos em DVD ou postados no YouTube. No momento em que citar cada vídeo analisado, colocarei seu link em nota de rodapé, tendo em vista a melhor compreensão das performances pelas/os leitoras/es da tese ao assisti-las.

Destaco que “navegar” pelo chamado mundo virtual foi essencial para a pesquisa, tanto no uso das redes sociais das cantoras como fonte de pesquisa, quanto na utilização da internet como meio de busca de outros materiais, tais como reportagens, letras de canções, vídeos, etc. Na atualidade, o chamado espaço virtual é um meio de construção e expansão de discursos, produtos, mercadorias e práticas. Theophilos Rifiotis (2012), em uma perspectiva sociotécnica, argumenta que o social e o técnico estão imbricados. Dessa forma, é preciso romper com dualismos como *online/off-line*, técnico/social, humano/máquina, como defende Haraway (2013). Assim, a pesquisa pode ocorrer sobre e com essas dimensões ao mesmo tempo. Dessa forma, as redes sociais ganham importância como instrumentos de pesquisa em um momento em que se torna difícil uma distinção entre o que é “virtual” e o que é “real”⁵.

As letras de canções e declarações das cantoras foram selecionadas buscando os enunciados que me pareceram mais significativos quanto à expressão das sexualidades lésbicas e bissexuais, ou que mostravam questões de gênero que diziam algo sobre essas

5 Ressalto, todavia, que não estou idealizando o chamado mundo virtual de forma a ignorar as assimetrias que estruturam a utilização da tecnologia digital que, segundo Ávila (2015), é normalmente vista como uma essência imaterial capaz de transcender barreiras socioculturais. Contudo, essa “imaterialidade”, é o que separa quem conhece e quem ignora o custo de simular a transcendência pós-social. Cada vez mais, segundo a autora, enquanto algumas pessoas parecem transcender restrições territoriais, outras ficam imobilizadas, presas a territórios com cada vez menos recursos naturais.

sexualidades. Nas performances artísticas, busquei elementos da atuação das cantoras, de sua construção corporal – em especial a apresentação de gênero (nas roupas, cabelos, maquiagens, acessórios) e também no gestual corporal – e das características e usos da voz. Em todos esses itens, busquei construções de gênero e de sexualidade, naquilo que informam sobre como visibilizam as existências lésbicas e bissexuais. Suplementarmente, para auxiliar nas problematizações e análises, li reportagens e livros sobre as cantoras selecionadas e acompanhei discussões na internet sobre elas (sem que estes tenham sido considerados como material analisável, e sim informativo). No tratamento do material obtido pela pesquisa, tive em conta o contexto sócio-histórico que ofereceu as condições de possibilidades dos discursos constituintes das atuações das cantoras, perguntando sobre as posições ocupadas por elas, as relações de poder mobilizadas em suas carreiras e sobre a participação delas na constituição dos sujeitos lésbico e bissexual na MPB.

2 PRIMEIRAS LESBIANIDADES E PRECURSORAS LÉSBICAS E BISSEXUAIS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Neste capítulo, discuto o aparecimento da lesbianidade na música popular brasileira (MPB). Para tanto, contextualizo o surgimento de cantoras e compositoras lésbicas e bissexuais na MPB, anteriormente ao ano de 1990. Nesse caso, importa menos se as cantoras se declararam publicamente como lésbicas ou bissexuais do que como elas eram vistas pelo público⁶. Um problema foi tratar da carreira de cantoras a partir de boatos. Contudo, entendo que boatos também são discursos que produzem significados e constituem subjetividades. Nesse sentido, importa para mim se houve uma série de cantoras que foram vistas pelo público como lésbicas ou bissexuais. Isso é mais relevante do que de fato elas “eram” em termos de orientação sexual.

Além disso, apresento canções com temática lésbica que surgiram nesse mesmo período, isto é, do fim da primeira metade do século XX até o ano de 1989, o que inclui canções compostas e cantadas por heterossexuais. A música pode ser espaço discursivo para a construção de subjetividades homossexuais, de forma que letras, e não necessariamente compositora/es, representam os lugares socioculturais destas/es (Janleide GÓES, 2012). Abordo em conjunto essas reflexões porque o surgimento de canções com temática lésbica e de cantoras tidas como lésbicas ou bissexuais ocorreu paralelamente, e, em muitos casos, foram essas artistas que compuseram ou interpretaram essas canções.

Meu objeto de estudo refere-se a ícones lésbicos e bissexuais da MPB que obtiveram maior projeção ou surgiram após o ano de 1990. Portanto, não é minha intenção me aprofundar na análise das canções, discursos e carreiras de cantoras lésbicas e bissexuais aqui apresentadas. Entendendo os discursos, incluindo o musical, como realizados por sujeitos e instituições em determinadas posições e historicamente situados, meu intuito neste capítulo é fazer uma contextualização histórica, reconstruindo as condições de possibilidade da constituição da MPB como um locus privilegiado para a visibilidade lésbica e bissexual, ao longo do período da metade do século XX até a década de 1980. O objetivo do capítulo é também comparativo. Pretendo caracterizar a atuação de cantoras e compositoras lésbicas e

6 Isso, evidentemente, envolve os riscos políticos de se abordar identidades atribuídas e não reivindicadas. Farei uma discussão sobre essa questão em outro capítulo. De qualquer forma, farei a distinção no texto do presente capítulo entre cantoras que se declararam lésbicas ou bissexuais das que tiveram essa fama a partir de boatos.

bissexuais e das canções com temática lésbica em diferentes momentos do período citado, para poder, posteriormente, apontar as especificidades do período pós 1990.

Sem a intenção propriamente analítica, como já afirmei, procurei relacionar a carreira de cantoras lésbicas e bissexuais e as canções de temática lésbica aos contextos políticos, econômicos, sociais e culturais nos quais atuaram ou foram escritas e/ou interpretadas, respectivamente. Em especial, considerei a influência dos movimentos sociais, principalmente os feministas e o chamado nesse período de “movimento homossexual”, na realização de transgressões das normas relativas ao gênero e à sexualidade na MPB. A música popular pode ser considerada como um espaço privilegiado, onde se articulam, são avaliadas e interpretadas as condições socioeconômicas e culturais do país, dando-nos um bom retrato destas (SANTIAGO, 2004 apud GÓES, 2012). Inversamente, apesar das especificidades do campo musical, a produção musical precisa ser compreendida considerando-se as condições de cada contexto histórico.

Na maior parte do texto, organizei cronologicamente o surgimento de cantoras e compositoras lésbicas e bissexuais, bem como de canções com temática lésbica. No entanto, quando eu estiver abordando a carreira de uma cantora específica, tratarei desta até chegar ao final de sua vida ou nos dias atuais para as que, obviamente, continuam vivas e atuantes. Ao finalizar a discussão sobre uma cantora, retomarei a ordem a partir da época em que a cantora tratada iniciou sua carreira. Contudo, seguindo Foucault (2008), concebo a história como descontínua. Assim, não pretendi aqui fazer uma contextualização linear, como uma linha evolutiva de desenvolvimento da visibilidade lésbica na MPB. Portanto, o critério cronológico não é prioritário. Na organização do texto me interessei mais por tratar em conjunto temáticas, configurações históricas específicas, cantoras ou canções com similitudes. Dessa forma, idas e vindas serão inevitáveis.

2.1 PIONEIRAS LÉSBICAS NA MÚSICA POPULAR NO BRASIL⁷: A PROBLEMÁTICA DO “ARMÁRIO” NA MÚSICA

Aracy de Almeida⁸ foi provavelmente a primeira cantora vista como lésbica na música popular no Brasil. Aracy era tida por lésbica (Edward MACRAE, 1983) mas sempre negou isso (Rodrigo FAOUR, 2006). Na biografia *Não tem tradução*, de Eduardo Logullo, o autor discute se Aracy de Almeida era lésbica e usa a palavra “sapatona”, mas nada conclui, optando por citar Hermínio Bello de Carvalho, que a vê como “pan-sexual. Logullo também cita palavras de Aracy: “O homem dos meus sonhos nasceu morto” (BELÉM, 2015). No trecho que se segue, de uma entrevista, Aracy mostra que não se colocava como lésbica: “Entrevistador: Gosta de cantar? Aracy: Não. E: E de homem? A: Adoro” (ALMEIDA, 2014).

Aracy de Almeida foi apontada como a primeira cantora da dor feminina, em uma época – primeira metade do século XX – em que as canções não apenas eram escritas por homens e centradas neles, mas eram em grande parte misóginas. A exemplo do samba de Ismael Silva, Freire Júnior e Francisco Alves *Amor de malandro*, que diz: “se ele te bate, é porque gosta de ti, pois bater-se em quem não se gosta eu nunca vi”(SOUZA, Alexandre; PRADO, Leonardo, 2007). Antes de Aracy, a conduta de Carmem Miranda já expressava na música a possibilidade da liberdade de mulheres. Contudo, sua imagem era de alegria e sensualidade, e não transmitia os sofrimentos no amor, até então vistos como masculinos, causados sempre pela “maldade feminina”. A partir dos anos 50, Aracy ficou marcada pela imagem reducionista de “a cantora do Noel Rosa”. Já nos anos 70, a cantora trabalhou em vários programas de televisão, ficando conhecida, de forma mais simplista ainda, como a jurada rabugenta do *Programa do Silvio Santos*. A própria cantora afirmou que havia criado

7 A MPB, assim em maiúsculo, como uma sigla, conforme dito na Introdução, é considerada por muitas/os como posterior aos anos 60, data limite da discussão deste tópico. Por isso, optei por escrever música popular no Brasil.

8 Aracy Teles de Almeida nasceu em 19/08/1914, no Encantado, bairro do subúrbio do Rio de Janeiro, e faleceu em 20/06/1988, na mesma cidade. É apontada como a melhor intérprete da obra de Noel Rosa. Gravou dezenas de discos, participou de filmes e programas de tv. Ainda jovem, cantava no coro da igreja Batista. Menina pobre e negra, desde os tempos de criança sonhava em ser cantora de rádio. Foi casada com o goleiro de futebol Rei (José Fontana), mas o casamento durou pouco tempo. Cantava samba, mas era apreciadora de música clássica e se interessava por leituras de psicanálise, além de ter em sua casa quadros de importantes pintores brasileiros como Aldemir Martins e Di Cavalcanti. Os que conviviam com ela, na intimidade ou profissionalmente, a viam como uma mulher culta. Era tratada por amigos pelo apelido de “Araca”. Fonte: Dicionário Cravo Albin. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/aracy-de-almeida/biografia>>. Acesso em: 06 mar. 2017.

uma personagem para o programa e que esta não a representava. Neste programa, a cantora aparecia de forma agressiva, mau humorada e masculinizada. Em uma reportagem sobre a cantora, os autores questionam: “como era a vida amorosa da artista com fama de sapatão, e que no entanto cantava como uma dona-de-casa apaixonada [...]?” (SOUZA; PRADO, 2007).

Desde o começo da carreira, Aracy vivia cercada por homens, em especial Noel Rosa, e vivia de forma boêmia, frequentando, como ela própria afirmou “os piores lugares do Rio de Janeiro. [...] Éramos tidos como gente que não prestava.” (Reproduzido em SOUZA; PRADO, 2007). A partir do final dos anos 40, “A antiga fuleira, que Noel apresentou à boemia barra pesada carioca, malandros e marginais, agora andava com intelectuais, cronistas e jornalistas.” (Idem). Aracy dizia que era mal vista por falar palavrões e dizer o que pensava⁹. Décadas antes de Cássia Eller¹⁰, “São vários os relatos de Aracy mostrando os seios em boates, restaurantes e festas.” (SOUZA; PRADO, 2007).

No *Dicionário Cravo Albin* (s/d) afirma-se que Aracy de Almeida foi uma das maiores cantoras populares do Brasil. Ela era vista como uma pessoa original: “uma mulher à frente de seu tempo, moderna, independente, lutadora e orgulhosa de suas raízes. Aracy transformou sua casa em um ponto que “efervescia de cultura e fruição estética tanto que logo foi alçada à refúgio da brasilidade e da MPB nos tempos da ditadura” (Gabriela FRANCO, 2017).

Não encontrei nenhuma canção interpretada por Aracy de Almeida com temática lésbica. Mas, em 1959, a cantora gravou com Joel de Almeida a canção *Vai ver que é* – composição de Paulo Gracindo e Carvalhinho – de temática homossexual, ainda que isso seja insinuado, e jocosa e, podemos dizer na atualidade, de tom homofóbico¹¹.

Se veste de baiana
Pra fingir que é mulher
Vai ver que é
No baile do teatro
Ele diz que é salomé
Vai ver que é
Cuidado minha gente
Com esse tipo de rapaz
Nervosinho bate o pé
Vai ver que é

9 Programa Mosaicos. A arte de Aracy de Almeida. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UCbfueFk2-w>> . Acesso em: 05 abr. 2017.

10 Como será visto em capítulo posterior, Cássia Eller tinha o hábito de mostrar os seios em shows.

11 Acho provável que essa canção fosse compreendida na época de sua construção como representando a homossexualidade masculina. Há aí uma confusão entre identidade de gênero e orientação sexual. Na atualidade a canção poderia ser vista como descrevendo uma experiência de travestilidade ou transexualidade.

Acredito que Aracy de Almeida se adequava bem ao estereótipo da “sapatão”, por isso carregou essa fama, independentemente de ter desejado ou se relacionado com mulheres. Era uma mulher autônoma, que saiu da casa da família ainda bem jovem para seguir a carreira de cantora. Andava com amigos homens, era boêmia, bebia, passou a maior parte da vida solteira, não teve filhos, não construía seu corpo de forma tradicionalmente feminina. Tinha uma postura afirmativa, sarcástica; falava gírias e palavrões. Dessa forma, rompia com as normas de gênero relativas à feminilidade em sua época. Segundo o modelo de inteligibilidade do gênero (Judith BUTLER, 2003), pressupõe-se que mulheres deveriam desejar homens e se comportar de acordo com determinados padrões de feminilidade. A partir disso, frequentemente se conclui que mulheres que não se comportam da maneira esperada socialmente são lésbicas.

Antes da década de 70 do século XX, mulheres que transgredissem os padrões tradicionais de feminilidade, ou que manifestassem características masculinas, ou ainda que expressassem independência ou que sentissem desejo sexual por outras mulheres, eram marginalizadas. Lésbicas, por rejeitarem frequentemente papéis femininos tradicionais, incluindo a “passividade”, ficavam fora do paradigma dominante do gênero. A expressão pejorativa “sapatão” – que nos dias de hoje pode ter um uso positivo por sua ressignificação por lésbicas – refletia a repulsa, não apenas por lésbicas, mas por mulheres fortes e que recusassem a feminilidade (James GREEN, 2000).

Outra cantora e compositora da MPB vista como lésbica foi Dora Lopes¹². Aos 14 anos de idade, fugiu de casa com a intenção de ser cantora de Rádio, segundo o *Dicionário Cravo Albin* (s/d). Em 1947, já se apresentava em casas noturnas. Dois anos depois, começou a atuar profissionalmente. Anos mais tarde, viajou por vários países, divulgando os ritmos brasileiros. Ao longo de sua carreira, atuou na vida noturna de Copacabana, convivendo com a boemia das décadas de 50, 60 e 70¹³. Dora Lopes não se declarava lésbica. Segundo boatos, ela seria dona de um bar que era ponto de encontro de lésbicas no Rio de Janeiro, chamado

12 Dora Freitas Lopes, nasceu no Rio de Janeiro em 6/11/1922 e faleceu na mesma cidade em 24/12/1983.

13 Conviveu com Dolores Duran, Silvinha Telles, Dalva de Oliveira, Pixinguinha, Ataulfo Alves e Ary Barroso. Em 1962, recebeu o Prêmio Chico Viola por sua composição *Samba da madrugada* (co Carminha Mascarenhas e Herotildes José Nascimento). Gravou um total de 19 discos em 78 rpm pelas gravadoras Sinter, Continental e Mocambo, além de 3 LPs. Fonte: Cantoras do Brasil. Disponível em: <http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/dora_lopes.htm>. Acesso em: 15 abr. 2017.

Caixotinho, a partir dos anos 60¹⁴. Nessa década, era notório para homossexuais que Dora era lésbica (BRAZILIAN Pop, 2012). A cantora procurou passar a imagem de heterossexual, fazendo um acordo com a *Revista do Rádio*, em 1964, para que nessa aparecesse uma fofoca sobre um possível noivado seu com um homem, conforme imagem da figura 1. Na foto, a cantora não parece se esforçar para que a notícia soasse como verdadeira.

Figura 1 – Matéria em revista sobre suposto relacionamento amoroso de Dora Lopes.



Fonte: Revista do Rádio, novembro de 1964, reprodução do blog Brazilian Pop 1934-1964.¹⁵

Dora Lopes compôs canções com temática homossexual, entre elas, *Pintura Manchada* (dela com Zairo Marinoso), em 1964, lançada no LP *Minhas músicas e eu*

14 Fonte: Desacato – Bad girls na parada. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/690392477683162/photos/a.690452657677144.1073741828.690392477683162/916454081743666/?type=3&theater>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

15 Disponível em: <<http://brazilianpop1957-1964.blogspot.com/2012/07/doras-lobes-and-her-beard.html>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

(FAOUR, 2006), que trazia mensagens cifradas com referências implícitas a uma relação lésbica: “Tudo que você pintou está manchado pelo pranto meu/(...) Lembrei, você disse-me um dia/Que não ia mais pintar/Logo na casa da minha maior amiga/Outro quadro meu coração sofreu/Era uma mulher a chorar e esta mulher era eu”. (FAOUR, 2006, p. 375). Aqui estão presentes alusões comuns na época à homossexualidade, como a relação turbulenta e expressões cifradas, como “minha melhor amiga”.

Dora Lopes também compôs *Ambiente diferente*. A cantora afirmou que compôs essa música em parceria com uma mulher que não quis se identificar (FAOUR, 2006). Cauby Peixoto gravou essa música três anos antes de Dora, em 1961.

Vivemos ambientes diferentes
 Você com outro e eu com muita gente
 Mas só você comigo está presente
 Você entende, mas não sente
 Preciso de gente que seja gente
 Embora seja em ambientes diferentes (...)
 Sofri e você quis chorar
 O ambiente é todo seu, é diferente
 Mesmo assim estou contente
 Pois vi que você é gente

Do começo do século XX até os anos 60, as canções com referências à homossexualidade não eram explícitas e usavam mensagens cifradas, termos dúbios, enigmáticos, para que fossem compreendidas apenas por “entendidas/os”. (FAOUR, 2006). Na canção *Ambiente diferente* encontram-se alguns dos termos que eram mais comuns para indicar a temática homoerótica, como “gente”, “diferente”, “entende”, “sente”. Outro termo, que não está presente na canção, que era muito utilizado era “caso”. Era comum que essas canções fizessem referência a relações turbulentas, a amores impossíveis, desencontros, a grande sofrimento. Na canção citada, percebe-se isso no trecho “Sofri e você quis chorar”.

Outra canção composta por Dora Lopes, em parceria com Clayton, com mensagens cifradas, foi *Amor Proibido*, gravada por Agnaldo Timóteo, em 1974.

Já ficou entendido que o amor que vivemos é um amor proibido
 Pode o mundo inteiro falar, que eu fico contigo
 Eu confesso fiz tudo, não adianta eu não mudo, amor cego não pode ver
 Sair pela cidade, pra esquecer a verdade, não consigo me convencer
 E até o amigo, meu maior confidente, achou graça de mim
 Disse estar tudo errado, o que eu achei certo, ele nunca amou assim
 Amor proibido, a minha maneira é autenticidade
 Vou ficar contra o mundo, mas não posso fugir desse amor que é verdade (...)
 Já ficou entendido que amor como o meu é amor de verdade.

Nesta canção, também estão presentes as mensagens enigmáticas, com o uso de termos como “entendido”, “proibido”, “confesso”, “eu não mudo”, “verdade”, “amigo”, “autenticidade”, “ficar contra o mundo”. Segundo Faour (2006), letras assim só entendia quem queria, ou podia. Isso mudou apenas quando o jeito de cantar começou a ser mais importante que as próprias músicas, levando-as a ter outro sentido em suas performances. Isso ocorreu no início dos anos 70, com Ney Matogrosso e Maria Alcina.¹⁶

Até o momento, tratei de duas cantoras que ocultaram sua possível lesbianidade, e de canções que disfarçavam a temática homossexual, o que ocorreu exclusivamente até meados da década de 60 e majoritariamente até o final dos anos 70. Isso é compreensível não apenas pelo contexto que possibilitava determinados discursos sobre gênero e sexualidade, o que será abordado posteriormente, mas também pela tendência de reprodução do “armário” no campo musical. De acordo com Elizabeth Wood e Philip Brett (2002), historicamente a música fornece um refúgio para homo/transsexuais¹⁷, sobretudo para as/os enrustidas/os ou “discretas/os”, desde que mantenham o status quo. Para a autora e o autor, poder expressar livremente o desejo e outros sentimentos na música tem sido um privilégio para essas pessoas, uma vez que normalmente suas emoções são invalidadas. Contudo, o mundo da música tem mostrado pouca oposição explícita à ordem heteronormativa. O campo musical, embora amplamente constituído de lésbicas, gays, bis e trans, procura desvincular a homossexualidade da música. As crenças negativas ou equivocadas sobre a homossexualidade, aliadas a escândalos relativos às vidas pessoais de artistas, exacerbaram, desde o final do século XIX, um clima no qual não era possível reconhecer nem sua presença na música, nem suas contribuições, e a

16 A cantora Maria Alcina utilizava muitas fantasias e rebolado, de forma espalhafatosa. Ela era confundida com uma travesti e foi processada e censurada por mal comportamento durante a ditadura.

17 Brett e Wood também estão tratando de pessoas bissexuais e trans na música. Contudo, acabam por englobar essas pessoas em termos como lésbica e guei, homossexuais, homossexualidade. Isso ocorre com a maior parte das perspectivas teóricas utilizadas neste capítulo, o que se explica em parte pelo momento histórico nos quais foram escritos. Entendo que isso reforça a invisibilidade de bissexuais, travestis e transexuais. Além disso, procede a uma fusão entre orientação sexual e identidade de gênero. Contudo, entendo que não posso alterar os termos e perspectivas utilizados pelas/os autoras/es. Dessa forma, quando eu estiver escrevendo a partir do meu posicionamento pessoal, evitarei utilizar termos englobantes como homossexuais, a menos que se refiram exclusivamente a estas/es. Mas quando eu estiver utilizando perspectivas de autoras/es, procurarei indicar em algum momento que se referem a uma pluralidade de pessoas ou movimentos, mas mantereí os termos adotados por estas/es autoras/es no restante da apresentação de suas perspectivas. Por outro lado, entendo que pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais têm/tiveram experiências pessoais e movimentos sociais com historicidades específicas. Entretanto, uma separação radical entre essas pessoas/termos não me parece adequada, tanto pela relação entre os movimentos LGBT, quanto porque pessoas trans podem também ser lésbicas, gays ou bissexuais.

experiência da opressão sexual que determina as vidas dessas pessoas não podia ser conectada à musicalidade.

A necessidade de separar a música da homossexualidade impulsionou também a crença de que a música transcenda a vida comum e seja autônoma em relação à vida social. Para possibilitar essa dissociação, existe, segundo Brett e Wood (2002), o “mecanismo do segredo público”. A função deste seria menos encobrir o conhecimento da homossexualidade do que a publicização desse conhecimento. Seu efeito é reforçar as oposições binárias (público/privado, dentro/fora, hetero/homossexualidade) e consignar a homossexualidade à esfera privada, sempre no limiar da visibilidade, logo, sempre sob vigilância como alternativa impensável. Por isso, as/os homossexuais têm dependido muito do boato e do mexerico para construir sua história. Os segredos devem estar à vista, mas há um processo para impedir que estes façam diferença.

Eve Kosofsky Sedgwick (2007) também aborda a dinâmica ambígua do segredo que envolve a homossexualidade. Para a autora, esta tem sido tomada como uma sexualidade particular, distintivamente constituída como segredo. Assim, a expressão da sexualidade de lésbicas e gays é uma exposição ao mesmo tempo compulsória – pois quem a oculta é vista/o como quem mente e engana as/os outras/os – e proibida. Por isso, a “cada drama de revelação gay (especialmente involuntária) parece algo ainda mais acentuado em surpresa e prazer” (p. 21). Nesse sentido, “o armário”, pode ser visto como um segredo aberto.

Sedgwick (2007), compreende o “armário” como um dispositivo de regulação da vida de lésbicas e gays, mas que também diz respeito a heterossexuais, na medida em que estes têm privilégios de visibilidade e hegemonia de valores. De forma que as incoerências e contradições das identidades homossexuais na cultura correspondem às demandas da heterossexualidade compulsória. O “armário” é uma imagem de grande força, de tal modo que tem marcado a vida lésbica e gay desde o início do século XX até a atualidade, apresentando-se como a estrutura definidora da opressão homossexual nesse contexto. Mas não apenas. De acordo com Sedgwick, “a epistemologia do armário também tem sido produtora incansável da cultura e história do ocidente como um todo”(p. 23). Por isso, evoco aqui a ideia de que jogos de artistas com o armário são fundamentais para compreender suas obras e carreiras.

De acordo com Brett e Wood (2002), a música tem desempenhado papel importante, tanto como válvula de escape quanto reguladora do mecanismo do “armário”, não apenas símbolo da natureza oculta de muitas vidas lésbicas e gays, mas o atributo principal da

homossexualidade no século XX, mais determinante e universal na cultura do ocidente que os próprios atos sexuais. Segundo a autora e o autor, no campo musical, grande parte das/os homossexuais interiorizou a opressão, sobretudo até meados do século XX. No entanto, muitas/os delas/es combinaram essa interiorização com alguma forma de protesto. Elementos da arte e da auto apresentação de homossexuais na música podem ser lidos tanto como acomodação ao enruste quanto sua subversão. Isso ocorre, por exemplo, nas canções que foram citadas anteriormente, nas quais o enruste existe na não explicitação da homossexualidade como temática e na lesbianidade oculta da autora da canção, no caso de Dora Lopes. Ao mesmo tempo, há a subversão no ato mesmo de se escrever e gravar canções que tratam da homossexualidade, tema implicitamente proibido.

Para Brett e Wood (2002), “assumir-se” tem sido a ação política mais efetiva desde os anos 70. Já Sedgwick (2007), relativiza o alcance do “assumir-se”. Para a autora, até entre as pessoas mais “assumidas” há poucas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas. O “armário”, até os dias de hoje, ainda é a característica fundamental e formadora da vida social para muitas pessoas. A imagem do “assumir-se” geralmente é vista como confrontando a imagem do “armário”, e “sua posição pública sem ambivalência pode ser contraposta como uma certeza epistemológica salvadora contra a privacidade equívoca oferecida pelo armário” (SEDGWICK, 2007, p. 27). Contudo, de acordo com Sedgwick, “Viver no armário, e então sair dele, nunca são questões puramente herméticas. As geografias pessoais e políticas são, antes, as mais imponderáveis e convulsivas do segredo aberto.” (p. 39). Segundo a autora,

[...] nenhuma pessoa pode assumir o controle sobre todos os códigos múltiplos e muitas vezes contraditórios pelos quais a informação sobre a identidade e atividade sexuais pode parecer ser transmitida. Em muitas relações, senão na maioria delas, assumir-se é uma questão de intuições ou convicções que se cristalizam, que já estavam no ar por algum tempo e que já tinham estabelecido seus circuitos de força de silencioso desprezo, de silenciosa chantagem, de silencioso deslumbramento, de silenciosa cumplicidade. Afinal, a posição daqueles que pensam que sabem algo sobre alguém que pode não sabê-lo é uma posição excitada e de poder – seja que o que pensem que esse alguém não saiba que é homossexual, ou meramente que conheçam o suposto segredo desse alguém. O armário de vidro pode autorizar o insulto [...]; pode também levar a relações mais afetuosas, mas relações cuja utilidade faz parte da ótica do assimétrico, do especular e do não explícito. (SEDGWICK, 2007, p. 38, grifos da autora).

Dessa forma, assumir-se não acaba com a relação de alguém com o “armário”, e nem mesmo com os “armários” das/os outras/os. Para Sedgwick (2007), é muito limitada a influência que uma revelação individual pode exercer sobre opressões em escala coletiva e

institucionalmente corporificadas. O que não significa que os atos de saída do armário não sejam poderosos e destrutivos.

No entanto, Brett e Wood (2002), embora enfatizem o ato de “assumir-se”, também consideram outras dinâmicas na relação de homossexuais com o “armário” na música. A partir dos anos 70, musicistas lésbicas e músicos gays começaram a encontrar meios de expressar musicalmente suas sexualidades, frequentemente pela reinterpretação radical de um gênero ou de uma instituição musical existente – como veremos posteriormente que ocorreu no Brasil com Gal Costa e Maria Bethânia, até antes disso, desde os anos 60. Épocas anteriores exigiram táticas diferentes. Um exemplo disso é o fato de que muitos homossexuais no mundo musical aprenderam a explorar o segredo público e tirar proveito de seu sucesso para assegurar a ampla circulação das suas ideias. Outro exemplo é usar um código a ser decifrado pelas/os entendedoras/es homossexuais, e passar despercebido ou ignorado pelos outros.

Assim, a presença da homossexualidade da música se processa de modo complexo, envolvendo jogos de transgressão e transigência, acomodação e resistência. De certa forma, em grande parte deste capítulo, o que procuro fazer é justamente mapear as diversas táticas das quais cantoras lésbicas e bissexuais se utilizaram para lidar com o mecanismo do “armário” na MPB, entre a quase metade do século XX até o final dos anos 1980. Isso inclui o estar no “armário”, como Aracy de Almeida e Dora Lopes, o não negar e nem “assumir”, como Maria Bethânia, Gal Costa, Simone, Joanna e o “assumir-se”, ou estar fora do “armário”, como Leci Brandão, Ângela Ro Ro e Marina Lima. Outra parte importante do que é feito neste capítulo, é levantar como a temática da lesbianidade pode romper com o mecanismo do “armário” e com a tentativa da dissociação entre homossexualidade e música, aparecendo no cancionário popular brasileiro, mesmo quando isso foi feito por compositoras/es e cantoras/es heterossexuais.

2.2 ECOS DA MODERNIZAÇÃO BRASILEIRA NA MÚSICA POPULAR

No contexto no qual Aracy de Almeida e Dora Lopes construíram suas carreiras, o Brasil passava por grandes mudanças a partir de seu processo de modernização. Durante as décadas de 1940 e 1950, a relação campo-cidade no país começa a se inverter e a sociedade torna-se predominantemente industrial e urbana (Javier LIFSCHITZ, 2010). De acordo com Osmundo Pinho (2003), a modernização brasileira se deu de forma seletiva e desigual,

“marcada pela reprodução da desigualdade e da violência, pela retórica racial-sexual-colonial, pela articulação entre traços “modernos” – individualismo, destradicionalização, mercado etc. – e traços “não-modernos” – particularismos, clientelismos/ personalismos” (p.72). Um elemento fundamental no processo de modernização brasileira, foi, segundo o autor, a formação discursiva da miscigenação,

[...] que opera por estruturar discursivamente – e isso quer dizer também materialmente – raça, sexualidade e identidade nacional de modo a instituir um campo de leituras, interpretações, sujeitos, todo um “regime de verdade”, que pressupõe uma figura idealizada e essencializada de “mestiço” – a mulata ou mulato – como base para a transformação modernizante e modernista da sociedade brasileira naquilo que ela é, como vontade e como representação. (PINHO, 2004, p. 91).

Pinho (2004) afirma que a mestiçagem se torna elemento operador da integração nacional e ao mesmo tempo de sua modernização, caracterizada como subordinante¹⁸. Assim como ocorre com as relações sociais em geral e com a dimensão cultural, a concepção de mestiçagem conforma fortemente o campo das artes no Brasil, em especial o da música popular, tido como locus privilegiado de expressão da identidade nacional.

Como parte do processo de modernização brasileira, estruturado pela concepção da miscigenação, há o mito da democracia racial que, de acordo com Carlos Hasenbalg (1982) traz implícita a ideia de ausência de preconceito e discriminação raciais e, portanto, a existência de iguais oportunidades econômicas e sociais para negros/os e brancos/os. A ideologia da democracia racial – ao negar o papel da raça na geração de desigualdades sociais, ou ao reduzir o racismo a um fenômeno de classe, ou ainda ao considerar o racismo como resíduo cultural do já distante passado escravista – impede a consideração da intersecção entre racismo, industrialização e desenvolvimento capitalista. A essa lógica, o autor contrapõe o argumento de que o racismo não se mantém intacto após a abolição, adquirindo novas funções e significados dentro da nova estrutura social. Além disso, as práticas racistas do grupo racial dominante, não são uma sobrevivência do passado, mas estão relacionadas aos benefícios materiais e simbólicos que os brancos obtêm na desqualificação competitiva com o grupo negro. A raça, como atributo social e historicamente elaborado, continua a funcionar como um dos critérios mais importantes na distribuição de pessoas na hierarquia social.¹⁹

18 Segundo Sueli Carneiro (2003a), a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas e a miscigenação daí resultante está na origem de todas as construções de nossa identidade nacional, estruturando o decantado mito da democracia racial latino-americana, em geral, mas especialmente no Brasil. Para a autora, a violência sexual colonial é, também, o “cimento” de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades.

19 Como exemplo do funcionamento desse mecanismo, Hasenbalg (1982), analisando a relação entre modernização e racismo, a partir de pesquisas realizadas nos anos 80, aponta que ao considerar as fases do processo de transmissão de status, os dados indicam a) que os não-brancos obtêm consistentemente menos

De acordo com Magalli Lima (2016), a música, e o samba em especial, foi um dos poucos espaços que negras/os brasileiras/os, segregadas/os da cultura dominante da elite branca, encontrou para sua expressão. Para negras/os, a música brasileira não representa apenas uma expressão artística importante, mas sim está diretamente ligada à propagação e legitimação da cultura negra na diáspora. Ressalte-se a presença das mulheres no samba, já que os homens majoritariamente estiveram à frente do samba, quantitativamente e em termos simbólicos. Contudo, as mulheres também contribuíram para o enriquecimento musical do ritmo de forma significativa – dominando, inclusive, o samba e sua popularização a partir dos anos 1970. Antes disso, as origens do samba contaram com a atuação de mulheres que eram consideradas as principais guardiãs das práticas musicais e religiosas nos redutos negros. Mulheres negras enfrentam barreiras específicas para sua participação na MPB, colocadas pela forma como o gênero se relaciona com o racismo, de forma que são invisibilizadas nesse campo.

Ainda no contexto das maiores transformações a partir do processo de modernização brasileira, entre os anos 50 e 60, começam a ocorrer mudanças na percepção sobre homossexuais e transexuais, quando surgem os primeiros shows das travestis, e as casas noturnas passam a ser frequentadas por artistas lésbicas, bis, gays ou trans. Até o fim dos anos 50, não existiam bares dirigidos exclusivamente a esse público. Essas pessoas se encontravam publicamente em parques, cinemas, banheiros públicos ou ocupavam de forma disfarçada restaurantes, cafés, ou partes de praias. Encontros sexuais frequentemente ocorriam em quartos alugados, ou em casas de amigos. Havia ainda festas que eram realizadas em casas particulares. Gays podiam expressar-se livremente apenas no carnaval. Já as lésbicas, embora muito mais limitadas por normas sociais, também se apropriaram do carnaval para expressar de forma mais sutil seus desejos em público. O carnaval era também o momento por excelência em que as travestis reinavam. Nos anos 50 e 60, as cidades atraíam homossexuais do interior que buscavam o anonimato das grandes cidades, longe do controle familiar. Assim, formaram subculturas homossexuais urbanas (GREEN, 2000). Na década de 60, foram abertas boates declaradamente destinadas a uma clientela homo/transexual de classe média (MACRAE, 1983).

educação que os brancos da mesma origem social; b) considerando pessoas com o mesmo nível educacional, os não-brancos tendem a concentrar-se em níveis ocupacionais mais baixos do que os brancos; c) considerando também as pessoas com a mesma educação, os não-brancos obtêm consistentemente uma remuneração menor que os brancos. Os retornos à educação, tanto em termos de ocupação como de renda, mostram um acentuado diferencial em favor do grupo branco.

Foi também nos anos 60 que duas das cantoras mais importantes da MPB, tidas como lésbicas, iniciaram suas carreiras: Maria Bethânia e Gal Costa²⁰. Ambas jamais se declararam lésbicas ou bissexuais. Contudo, essas cantoras gravaram canções com referências à lesbianidade, além de terem trazido inovações em suas performances artísticas e terem transgredido normas de gênero com suas posturas, dentre outras formas, pelo uso da sensualidade no palco. Um exemplo disso ocorreu em 1973 no show *Phono 73*, no qual, após a apresentação da canção *Oração de mãe menininha*, Maria Bethânia e Gal Costa se beijaram.

Figura 2 – Maria Bethânia e Gal Costa se beijando no show *Phono 73*.



Fonte: Pinterest Gal.²¹

Antes disso, em 1969, Maria Bethânia gravou *Preconceito*, de Fernando Lobo e Antônio Maria. Trata-se de uma canção amorosa, dirigida a outra mulher, que descreve uma relação proibida, impedida por preconceitos.

Por que você me olha com esses olhos de loucura?
Por que você diz meu nome?
Por que você me procura?

20 Gal Costa foi envolvida em uma polêmica sobre sua vida pessoal quando a cantora Marina Lima disse em uma entrevista que havia feito sexo com Gal ainda adolescente. Isso será abordado neste texto na parte em que tratarei sobre Marina.

21 Disponível em: <<https://br.pinterest.com/djriiffs/gal/>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

Se as nossas vidas juntas
 Terão sempre triste fim
 Se existe um preconceito muito forte
 Separando você de mim
 Por que esse beijo agora?
 Por que, meu amor, esse abraço?
 Se um dia você vai embora
 Sem passar os tormentos que eu passo
 De que serve sonhar um minuto?
 Se a verdade da vida é ruim
 Se existe um preconceito muito forte
 Separando você de mim

Referindo-se a esta canção, Karlla da Trindade e Elisa Nóbrega (2008) afirmam que “a enunciação do preconceito, nesta historicidade, associada a uma cantora, que era constantemente interpelada sobre sua (homo)sexualidade, cria fissuras na cultura brasileira.”(p.1).

Maria Bethânia evita falar sobre sua vida pessoal, dizendo sempre coisas evasivas quando questionada a respeito, como em entrevista à revista *Playboy*, em 1996:

PLAYBOY: Quem são as pessoas que você amou?

MB: Não posso dizer nomes nem expor ninguém.

PLAYBOY: Mulher? Homem?

MB: Quando eu amo, pode ser mulher, homem, bicho, cachorro, pode ser tudo, o que for, eu deixo a fantasia passear bem.(SUSSURRO, 2013).

Contudo, nas canções que interpreta, a cantora se permite ousar no que se refere à abordagem do homoerotismo.

Uma das poucas composições de Maria Bethânia foi a canção *Pássaro proibido*, feita em parceria com Caetano Veloso, em 1976, gravada por ele. Essa canção é interpretada por muitas pessoas como fazendo referência ao desejo por liberdade em um contexto de repressão pela ditadura militar. No entanto, outra compreensão sobre a canção, é que ela trataria de um tipo específico de liberdade: a possibilidade de vivenciar a homossexualidade, expressa aqui na figura do pássaro, que mesmo proibido, está solto, canta, sonha, voa.

Solto está o pássaro proibido
 Perigo, cuidado, sinal nas ruas
 Plumagem clara, brilhante
 Ao sol e à lua transparente
 Ao corisco e à maré
 Eu canto o sonho na cama
 Do jeito doce e moreno
 Eu canto
 Pássaro proibido de sonhar
 O canto macio, olhos molhados
 Sem medo do erro maldito
 De ser um pássaro proibido

Mas com o poder de voar
 Eu canto o sonho na cama
 Do jeito doce e moreno
 Eu canto
 Voar até a mais alta árvore
 Sem medo, brilhante, iluminado
 Cantando o que quer dizer
 Perguntando o que quer dizer
 Que quer dizer meu cantar
 Eu canto o sonho na cama
 Do jeito doce e moreno
 Eu canto

Em 1979, Maria Bethânia gravou *Mel*, composta por Caetano Veloso e Waly Salomão, que foi considerado como um “hino lésbico”(TRINDADE e NÓBREGA, 2008), por tratar da entrega apaixonada a uma mulher forte, sendo cantada por outra mulher. Essa canção rendeu à cantora o apelido de abelha rainha.

Ó abelha rainha
 Faz de mim um instrumento
 De teu prazer, sim, e de tua glória
 Pois se é noite de completa escuridão
 Provo do favo de teu mel
 Cavo a direta claridade do céu
 E agarro o sol com a mão
 É meio dia, é meia noite, é toda hora
 Lambe olhos, torce cabelos
 Feiticeira vamo-nos embora
 É meio dia, é meia noite
 Faz zum zum na testa
 Na janela, na fresta da telha
 Pela escada, pela porta
 Pela estrada toda à fora
 Anima de vida o seio da floresta
 Amor empresta a praia deserta
 Zumbe na orelha, concha do mar
 Ó abelha boca de mel
 Carmim, carnuda, vermelha (...).

Muitos anos depois, já na década de 90, Maria Bethânia gravou *Mar e lua*, composição de 1980 de Chico Buarque, criando furor em seus shows (TRINDADE E NÓBREGA, 2008). Essa canção simbolizou uma nova tradição musical de rompimento com padrões, tornando-se um *hit* dos amores entre mulheres. A canção faz referências à lesbianidade com menções explícitas de que se trata de uma relação entre mulheres, como “uma andava tonta”, “outra andava nua” e “levantavam as saias”, além de alusões a um “amor proibido”.

Amaram
 O amor urgente

As bocas salgadas
Pela maresia
As costas lanhadas
Pela tempestade
Naquela cidade
Distante do mar
Amaram o amor serenado
Das noturnas praias
Levantavam as saias
E se enluaravam
De felicidade
Naquela cidade
Que não tem luar
Amavam
O amor proibido
Pois hoje é sabido
Todo mundo conta
Que uma andava tonta
Grávida de lua
E outra andava nua
Ávida de mar
E foram
Ficando marcadas
Ouvindo risadas,
Sentindo arrepios
Olhando pro rio
Tão cheio de lua
E que continua
Correndo pro mar
E foram
Correnteza abaixo
Rolando no leito
Engolindo água
Boiando com as algas
Arrastando folhas
Carregando flores
E a se desmanchar
E foram
Virando peixes
Virando conchas
Virando seixos
Virando areia
Prateada areia
Com lua cheia
E à beira-mar

Como visto, embora não se declare lésbica, Bethânia gravou várias canções com temática lésbica. Entretanto, é no terreno da performance artística que a cantora transgride as normas de gênero e sexualidade mais fortemente. Em muitos momentos a cantora realizou uma performance na qual ela apresentava o gênero rompendo com padrões de feminilidade,

como na apresentação de Carcará²², em 1965, quando apelou à androginia em sua aparência e atuação.

No seu álbum *Que falta que você me faz*, gravado em 2005 apenas com canções de Vinícius de Moraes, Maria Bethânia reinventou músicas antigas, com essa nova postura. A cantora interpretou uma canção amorosa, *Minha namorada*²³ – que tinha originalmente um sentido machista de posse sobre uma mulher – no feminino e dirigida a outra mulher. Ao fazê-lo, e a partir de sua performance na interpretação, Bethânia ressignifica a canção.

Se você quer ser minha namorada
 Ai que linda namorada
 Você poderia ser
 Se quiser ser somente minha
 Exatamente essa coisinha
 Essa coisa toda minha
 Que ninguém mais pode ter
 Você tem que me fazer
 Um juramento
 De só ter um pensamento
 Ser só minha até morrer
 E também de não perder esse jeitinho
 De falar devagarinho
 Essas histórias de você
 E de repente me fazer muito carinho
 E chorar bem de mansinho
 Sem ninguém saber porque
 E se mais do que minha namorada
 Você quer ser minha amada
 Minha amada, mas amada pra valer
 Aquela amada pelo amor predestinada
 Sem a qual a vida é nada
 Sem a qual se quer morrer
 Você tem que vir comigo
 Em meu caminho
 E talvez o meu caminho
 Seja triste pra você
 Os seus olhos têm que ser só dos meus olhos
 E os seus braços o meu ninho
 No silêncio de depois
 E você tem de ser a estrela derradeira
 Minha amiga e companheira
 No infinito de nós dois

2.3 NOVAS PERFORMANCES E LETRAS LÉSBICAS NA MPB

Outra das poucas composições de Maria Bethânia, também feita em parceria com Caetano Veloso, foi *Caras e Bocas*, que faz uma referência velada à vivência no “armário”. A canção foi gravada por Gal Costa em 1977.

22 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mw6uxqmHBNY>>. Acesso em: 20 set. 2016.

23 Composta em parceria com Carlos Lyra.

Quando canto um segredo
 Quando mostro algum medo
 Ou mais
 Quando falo de amor ou desejo
 Minha boca se mostra macia
 Vermelha
 Mas se desce a garganta
 Das cordas escondidas
 Nesse peito sufocado
 Desse coração atrapalhado
 Surge uma nota brilhante
 De cristal transparente
 Minha cara invade a cena
 Rasga a vida
 Mostra o brilho agudo musical

Rafael Noleto (2014), em um estudo sobre Gal Costa, afirma que esta desenvolveu um discurso performático afinado aos propósitos Tropicalistas²⁴ e à contracultura. Além disso, o discurso performático de Gal Costa demonstrou cenicamente uma apropriação dos discursos feministas da época²⁵. A performance artística de Gal fez uso da exposição do corpo como um ato de subversão da ordem estabelecida em sua época. Esta compreensão de corpo não exclui a voz, que pode ser vista como um discurso melódico que comunica. No caso de Gal Costa, a voz também foi usada como apelo ao erotismo por meio do repertório e das suas interpretações vocais sensualizadas. Nesse sentido, é imprescindível levar em conta a interpretação musical e as técnicas corporais da cantora.

Gal Costa também gravou outras canções com conteúdo homoerótico. A cantora ousou ao interpretar canções que tinham mulheres como objeto amoroso, como é o caso de *Índia*, que gravou em 1973. Embora seja possível considerar que Gal, assim como Maria Bethânia, ao cantar músicas feitas por homens heterossexuais e direcionadas para mulheres, tenha se utilizado frequentemente do eu lírico masculino²⁶.

24 O Tropicalismo envolveu musicistas/músicos, poetisas/poetas e outras/os artistas, entre 1967 e 1968. Entre as/os primeiras/os, estavam seus líderes, Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de Tom Zé, Gal Costa, Maria Bethânia, a banda Os Mutantes. O éthos do grupo resumia-se a uma disposição geral para o deboche – espécie de carnavalização, sinalizando uma atitude crítica em relação às oposições tradição/modernidade, brasileiro/estrangeiro e erudito/popular. A atuação das/os suas/eus artistas era marcada pelos trajes extravagantes e pela corporalidade teatral. O Tropicalismo usou de colagens e pastiches, suas letras sendo influenciadas pelo Concretismo, e sua estética em geral pelo movimento da antropofagia cultural, preconizado nos 1920 por Oswald de Andrade. Seus arranjos usavam configurações harmônicas e contrapontísticas comuns na música erudita de vanguarda da época (MENESES BASTOS, 2009).

25 Considero que o mesmo se aplica, ainda que parcialmente, às performances de Maria Bethânia. Utilizo o termo “parcialmente” por me parecer que Bethânia fazia um menor apelo à sensualidade e ao imaginário erótico que Gal.

26 O eu lírico expressa a subjetividade de quem narra uma poesia ou letra de canção e não coincide necessariamente com a/o autora/r destas.

Índia (...)
 Seus lábios de rosa, para mim, sorrindo
 E a doce meiguice desse seu olhar
 Índia da pele morena
 Sua boca pequena eu quero beijar
 Índia, sangue tupi, tem o cheiro da flor
 Vem, eu quero lhe dar
 Todo o meu grande amor
 Quando eu for embora para bem distante
 E chegar a hora de dizer-lhe adeus
 Fique nos meus braços só mais um instante
 Deixa os meus lábios se unirem aos seus
 Índia, levarei saudade
 Da felicidade que você me deu (...)

Trindade e Nóbrega (2008) afirmam que Gal Costa e Maria Bethânia ousaram não somente quando “fizeram de músicas reconhecidamente masculinas uma nova arte de falar sobre o amor, ousaram também na nudez de seus corpos, na forma como eles interagiam nos palcos, causando furor na cena cultural carioca.” (p.2). Suas performances ousadas ficaram registradas na apresentação da canção *Esotérico*²⁷, de Gilberto Gil, em 1976, quando ao cantarem o trecho “não adianta nem me abandonar”, segundo Trindade e Nóbrega, “se aproximam, e sem desgrudar os olhos, fazem ‘amor’ no palco²⁸ – como anunciou a imprensa de época.”(2008, p.2).

Em 1977, Gal Costa gravou outra canção de autoria de Caetano Veloso, que foi regravaada posteriormente por Maria Bethânia, com conteúdo feminista, e que ganhou um tom lésbico, por ser uma canção amorosa direcionada a uma mulher, e pela performance de Gal: *Tigresa*.

Uma tigresa de unhas negras e íris cor de mel
 Uma mulher, uma beleza que me aconteceu
 Esfregando a pele de ouro marrom
 Do seu corpo contra o meu
 Me falou que o mal é bom e o bem cruel
 Enquanto os pelos dessa deusa tremem ao vento ateu
 Ela me conta sem certeza tudo o que viveu
 Que gostava de política em mil novecentos e sessenta e seis

27 Segue a letra de *Esotérico*: Não adianta nem me abandonar/Porque mistério sempre há de pintar por aí/Pessoas até muito mais vão lhe amar/Até muito mais difíceis que eu pra você/Que eu, que dois, que dez, que dez milhões, todos iguais/Até que nem tanto esotérico assim/Se eu sou algo incompreensível, meu Deus é mais/Mistério sempre há de pintar por aí/Não adianta nem me abandonar (não adianta não)/Nem ficar tão apaixonada, que nada/Que não sabe nadar/Que morre afogada por mim.

28 O vídeo dessa apresentação encontra-se disponível no YouTube, no link: <https://www.youtube.com/watch?v=JLt8du_5jb4>. Acesso em: 13 jun. 2016. As cantoras repetiram a parceria em um show em 2002, que está disponível no link <<https://www.youtube.com/watch?v=SfDQwrDbsq4>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

E hoje dança no Frenetic Dancin' Days
 Ela me conta que era atriz e trabalhou no Hair
 Com alguns homens foi feliz com outros foi mulher
 Que tem muito ódio no coração, que tem dado muito amor
 E espalhado muito prazer e muita dor
 Mas ela ao mesmo tempo diz que tudo vai mudar
 Porque ela vai ser o que quis inventando um lugar
 Onde a gente e a natureza feliz, vivam sempre em comunhão
 E a tigresa possa mais do que o leão
 As garras da felina me marcaram o coração
 Mas as besteiras de menina que ela disse não
 E eu corri pra o violão num lamento
 E a manhã nasceu azul
 Como é bom poder tocar um instrumento.

Outra canção gravada por Gal Costa com conteúdo lésbico foi *Bárbara* (cuja letra será apresentada mais adiante) que cantou em 1981 em dueto com Simone, o que provocou fofocas na imprensa sensacionalista da época (FAOUR, 2006).

MacRae (1983) acredita que no começo da década de 70, com a volta da Europa de Caetano Veloso e a nova ênfase que as/os antiga/os tropicalistas passaram a dar à androginia, o comportamento homossexual começou a sair dos espaços fechados para se tornar público. Surgiram depois os Dzi Croquetes e o conjunto Secos e Molhados, com o cantor Ney Matogrosso, que quebrou a fronteira binária da divisão de gênero e inovou fortemente a MPB no quesito performance cênica, sobretudo no que esta se relaciona à expressão do gênero e da sexualidade na música. Além disso, chegavam ao Brasil notícias vindas da Europa e dos Estados Unidos falando sobre a “revolução gay” que estaria acontecendo nesses lugares.

De acordo com Marcos Napolitano (2006), no final dos anos 60, o cancionário brasileiro passa por uma grande valorização cultural e estética. Ao longo dos anos 70, a música popular assume importância política, sendo um foco de resistência cultural significativo e reconhecido. A canção, nesta perspectiva, passava a ser o artefato mais dinâmico da crítica cultural e da abertura comportamental que marcava a vida da juventude brasileira desde 1968, criando um novo lugar social, comercial e cultural para a canção brasileira nos anos 70, em pleno auge da repressão.

Diferentemente das décadas anteriores, a partir dos anos 1970, com a gradual mudança dos costumes – promovida, entre outros fatores, pelo surgimento da pílula anticoncepcional, pela expansão de ideais feministas, o aumento da entrada de mulheres no mercado de trabalho, a aprovação da lei do divórcio, a ampliação de possibilidades para as mulheres –

lentamente aparecem músicas brasileiras especificamente inspiradas na homossexualidade nas quais estas apareciam de forma mais explícita (FAOUR, 2006).

Segundo Miriam Grossi (2004), o feminismo brasileiro na década de 70 se desenvolveu com algumas particularidades em virtude da ditadura militar. Uma delas foi o forte compromisso político, que se expressou na importância do caráter de luta de classe e contra a ditadura que marcou as ações e as primeiras publicações feministas – por exemplo, jornais *Brasil mulher* e *Nós, mulheres* – na época. A outra peculiaridade foi que suas participantes – majoritariamente das camadas médias intelectualizadas – tiveram uma forte preocupação com a pesquisa sobre a situação daquilo que se pensava ser “a mulher brasileira”. Neste mesmo período, desenvolveu-se a pós-graduação no Brasil e consolidaram-se importantes grupos de trabalho sobre mulher e gênero nas principais associações científicas das ciências humanas e da área de letras.

Contudo, é importante lembrar que as mudanças que ocorreram a partir do final dos anos 60, e se aprofundaram nos anos 70, e que modificaram bastante as condições das mulheres, não atingiram todas elas da mesma forma. De acordo com Sueli Carneiro (2003b), os ganhos obtidos pelas lutas feministas no mercado de trabalho, em especial, embora tenham se constituído em grandes avanços, não conseguiram dirimir as desigualdades raciais que obstaculizaram melhorias para as mulheres negras nessa esfera. Para a autora, muitas mulheres negras entraram no mercado de trabalho pelo serviço doméstico. Mesmo quando mulheres negras conseguiram investir em educação, numa tentativa de mobilidade social, elas se dirigiram para empregos com menores rendimentos e menos reconhecidos no mercado de trabalho. Entre as barreiras para as aspirações dos negros, em geral, e das mulheres negras, em particular, havia (e ainda há) o quesito “boa aparência”, um eufemismo para o racismo no mercado de trabalho.

Segundo Carneiro (2003b), as mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher – que embasa a concepção de uma “liberação” feminina a partir dos anos 60 – não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida tem tido na identidade feminina das mulheres negras. Para a autora, o mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, não diz sobre a experiência das mulheres negras, pois estas nunca foram tratadas como frágeis. Essas são também mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas,

como vendedoras, quituteiras, prostitutas. Assim, não se aplica a elas o chamado feminista para que mulheres ganhassem as ruas e trabalhassem. Muitas mulheres negras ficaram nas casas de mulheres brancas de classe média cuidando do serviço doméstico e de crianças quando estas ganharam o mercado de trabalho. Às mulheres negras, segundo Carneiro (2003a) não se aplica o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, pois elas fazem parte de um contingente de mulheres que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, cujo modelo estético de mulher é a mulher branca. Acrescente-se a isso a presença minoritária de mulheres negras nas mídias, bem como a fixação dessa presença em categorias específicas como a mulata e a empregada doméstica. São mulheres que também passaram pela esterilização maciça, no mesmo contexto que é chamado de liberação feminina. Por isso, Carneiro defende uma perspectiva feminista na qual o gênero seja uma variável teórica inseparável de outros eixos de opressão, como raça e classe, o que é indicado pelo conceito de interseccionalidade (Kimberlé CRENSHAW, 2002)²⁹.

É importante enfatizar que o surgimento de maiores transgressões em gênero e sexualidade na MPB ocorreu no contexto da ditadura militar, que trouxe impactos profundos nos mais diversos campos para o país, sobretudo em termos de repressão política e cultural e na esfera econômica. De acordo com Lélia Gonzalez (1982), com o golpe de 1964 estabeleceram-se mudanças por meio da criação de um novo modelo econômico. Suas características principais se assentaram na tríplice aliança entre estado militar, multinacionais e o grande empresariado nacional. Dessa aliança surgiu a dívida externa. Para trabalhadora/es, isso resultou em empobrecimento causado pelo arrocho salarial. Houve também o aumento do êxodo rural, o que provocou o inchamento das cidades, o aumento do número de favelas e de pessoas pobres. Aproveitando esse afluxo de mão-de-obra barata e majoritariamente negra e não qualificada, a indústria automobilística e a construção civil dominaram o mercado, inviabilizando os demais setores da economia. A prestação de serviços foi outro grande escoadouro de mão-de-obra barata, onde também se encontrava um grande número de trabalhadoras/es negras/os em atividades menos qualificadas, como limpeza urbana, serviços domésticos, segurança. Já os novos setores da classe média, majoritariamente branca, serviam

29 Segundo Kimberlé Crenshaw (2002), a interseccionalidade é uma conceituação que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos de subordinação. Trata da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres e de outros grupos, produzindo também o desempoderamento.

de suporte ideológico do “milagre econômico”. Eram essas as pessoas que adquiriam eletrodomésticos e carros do ano.

De acordo com Green (2000), “a sub-cultura gay e lésbica das grandes cidades inicialmente foi pouco afetada pelo golpe militar. Alguns homossexuais que eram militantes de esquerda sofreram repressão não pela sua sexualidade, mas por seu posicionamento ideológico e seu engajamento político”(p. 280). Enquanto os militares controlavam o governo, as transformações sociais e culturais que ocorriam no país iriam afetar as noções de gênero e sexualidade. Nesse contexto, é que cantora/es como a/os já citada/os Caetano Veloso, Maria Bethânia e Ney Matogrosso puderam apresentar uma imagem mais andrógina e que transgredia os padrões de gênero e sexualidade. Valores boêmios e contraculturais que enfatizavam a liberdade sexual individual começaram a influenciar as/os intelectuais e estudantes.

Entre as canções que surgiram na década de 70 com temática lésbica, na peça de Chico Buarque e Ruy Guerra, *Calabar – O elogio da traição* há alguns temas de amor lésbico. Composta em 1973, foi censurada pelo governo militar e liberada somente seis anos depois. Nesta peça havia a canção *Ana de Amsterdam*, que tem o sentido e o tema lésbico complementado pela canção *Bárbara*, pois as duas canções em conjunto representam um diálogo entre Ana e Bárbara.

Ana de Amsterdam

Sou Ana do dique e das docas
 Da compra, da venda, das trocas de pernas
 Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas
 Sou Ana das loucas
 Até amanhã
 Sou Ana
 Da cama, da cana, fulana, sacana
 Sou Ana de Amsterdam
 Eu cruzei um oceano
 Na esperança de casar
 Fiz mil bocas pra Solano
 Fui beijada por Gaspar
 Sou Ana de cabo a tenente
 Sou Ana de toda patente, das Índias
 Sou Ana do oriente, ocidente, acidente, gelada
 Sou Ana, obrigada
 Até amanhã, sou Ana
 Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos
 Sou Ana de Amsterdam
 Arrisquei muita braçada
 Na esperança de outro mar
 Hoje sou carta marcada

Hoje sou jogo de azar
 Sou Ana de vinte minutos
 Sou Ana da brasa dos brutos na coxa
 Que apaga charutos
 Sou Ana dos dentes rangendo
 E dos olhos enxutos
 Até amanhã, sou Ana
 Das marcas, das macas, das vacas, das pratas
 Sou Ana de Amsterdam

Bárbara, por sua vez, se tornaria um clássico lésbico da MPB. Foi lançada anteriormente à peça *Calabar*, no LP *Chico e Caetano juntos e ao vivo*, em 1972, quando ambos voltaram do exílio. Em *Bárbara*, o trecho “nós duas” foi abafado por palmas em função da censura. Na peça original, a personagem Ana de Amsterdam a cantava para outra mulher (a própria Bárbara). Somente após a queda do AI-5, *Bárbara* foi interpretada por cantoras lésbicas como Ângela Ro Ro (1980), Simone e Gal Costa (em 1981) e, nos anos 90, por Maria Bethânia.

Bárbara, Bárbara
 Nunca é tarde, nunca é demais
 Onde estou, onde estás
 Meu amor, vem me buscar
 O meu destino é caminhar assim desesperada e nua
 Sabendo que no fim da noite serei tua
 Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva
 Acumulando de prazeres teu leito de viúva
 Bárbara, Bárbara (...)
 Vamos ceder enfim à tentação das nossas bocas cruas
 E mergulhar no poço escuro de nós duas
 Vamos viver agonizando uma paixão vadia
 Maravilhosa e transbordante, feito uma hemorragia (...)

Em 1974 surgiu outra canção com temática lésbica, *Girl*, composta por Tuca³⁰ e gravada pela mesma no disco *Drácula, I love you*. Tuca foi outra cantora e compositora notoriamente lésbica. Tinha um estilo muito peculiar. Ousada, fazia uma música aberta e cosmopolita. A sexualidade e a condição de mulher sempre estiveram presentes em sua

30 Valenza Zagni da Silva, nasceu em São Paulo em 17/10/1944 e faleceu na mesma cidade em 8/5/1978. Formou-se em música erudita, em 1957, pelo Conservatório Paulista, começando a compor nesse mesmo ano. Participou de vários festivais na década de 60. Em 1969, viajou para a Europa, fixando residência em Paris durante seis anos. Fez turnês por vários países como Espanha, Itália e Holanda. Voltou para o Brasil em 1975, para o lançamento de seu LP *Drácula, I love you*, gravado na França. Morreu aos 34 anos, em função de uma parada cardíaca provocada por sucessivos regimes de emagrecimento. Fonte: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, disponível em: <dicionariompb.com.br/tuca/>. Acesso em: 28 mai. 2017.

música, tanto em sua performance quanto em suas letras (Luiz DOMINGUES, 2012), como se percebe em *Girl*:

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

A respeito da motivação dessa letra, Ricardo Schott (2014) afirma:

A tristeza das letras de *Dracula I love you* tinha razão e nome. Em sua autobiografia, Françoise revela que lá por 1971, Tuca vinha curtindo uma paixão não-correspondida pela atriz italiana Lea Massari. Durante uma viagem de Tuca e Françoise para a Córsega, após as gravações de *La question*, a primeira passava as madrugadas conversando com a amiga francesa sobre a atriz. Essas lamentações sempre terminavam em lágrimas, porque a bela atriz italiana não era lésbica e dividia sua vida com um piloto de avião.

Dentre as/os artistas vistas/os como heterossexuais que abordaram a lesbianidade em sua obra, também em 1974, Rita Lee compôs e gravou *De pés no chão*, canção na qual ironizava especulações que ela e outras cantoras sofriam sobre sua sexualidade.

Sim, eu sou um deles
 E gosto muito muito de sê-lo
 Porque faço coleção
 De lacinhos cor-de-rosa
 E também de sapatão
 Mas o que eu quero mesmo
 É por os meus pés no chão
 É só questão de gosto
 Lacinhos cor-de-rosa ficam bem
 Num sapatão, uh yeah?
 Eu nasci descalça
 Pra que tanta pergunta?

Em 1977, Beth Carvalho foi outra cantora tida por heterossexual que gravou uma canção com temática lésbica, *As moças*, composição de Paulinho Soares e Paulo César Pinheiro. A canção causou escândalo na época e recebeu críticas. Ela conta a história do encontro apaixonado de duas mulheres. Como é comum nas representações artísticas sobre a lesbianidade, seja em filmes, músicas ou livros, esta canção retrata uma relação lésbica como dramática e trágica.

As moças eram tristes como os pais
 E tinham suas histórias muito iguais
 No quarto o pai bebendo de fastio
 Na sala a mãe rolando com o vadio
 E as moças com pavor a se encolherem sob o cobertor
 Com febre e frio

E um dia então cruzaram-se num bar
 Estranhamente olharam-se no olhar
 E como quem aceita um desafio
 As moças num sinistro rodopio
 A sós deram-se as mãos
 E em se tocando foram mergulhando num vazio
 Viveram desde aí, mais sós
 Ficaram desde aí, brutais
 E dentro deste amor feroz
 Só buscavam paz
 E um pacto fatal se fez
 Em meio a festas saturnais
 E a beira de um canal sombrio
 Olharam longamente o rio
 E foram-se pra nunca mais

Em 1979, Zizi Possi – que é tida por bissexual desde que seu relacionamento com Angela Ro Ro foi publicizado por esta, mas que se recusa a tratar do assunto – gravou a canção *Fruto Maduro*, de Moraes Moreira, falando de um “amor proibido”, expressão que comumente foi utilizada como uma forma cifrada de se referir a relacionamentos homossexuais.

Meu sonho é fruto maduro
 Que bem pode durar uma vida
 Quem duvida quem tem vida
 Vai idade do mundo tem
 A fé que não falha
 O amor que não nega, nega, nega, nega...
 Meu sonho é fruto proibido
 Tido como loucura
 Brinquedo, promessa, jura, segredo,
 Conversa de amor
 Ai, meu bem-te-vi um sonho
 Ai, meu bem, meu bem
 Meu bem-te-vi sonhar

Nesse contexto da década de 70, no qual cantoras e compositoras lésbicas e bissexuais não publicizavam sua orientação sexual, ainda que ousassem na composição ou escolha das letras de canções que interpretavam, bem como em suas performances artísticas, Leci Brandão rompeu com esse padrão. A cantora e compositora sempre se declarou publicamente lésbica, sendo provavelmente a primeira cantora de MPB a fazê-lo, conforme aponta Rita Colaço (2004).

Leci Brandão [...] Em entrevista ao Jornal Lâmpião da Esquina, nº 6, de novembro de 1978, págs. 10-11, perguntada sobre se “Seu relacionamento com o homossexual, entendido, povo guei, como se queira chamar, é platônico ou participante”, responde: “Platônico e participante”. “Em que sentido”, perguntam novamente. – Leci: “Quer ver? Por exemplo, o fato de eu ser homossexual é uma coisa que não me incomoda, não me apavora, porque eu não devo nada a ninguém (...) A gente já é

marginalizado, de cara, pela sociedade. Então a gente se une, se junta, dá às mãos. E um ama o outro, sem medo nem preconceito. É um negócio maravilhoso, que eu estou sentindo de cabeça, realmente.

Colaço (2004) também aborda a militância política de Leci em outras questões, como a racial, principalmente, e as reprovações que sofreu em virtude de seu ativismo como mulher, negra e lésbica. Um exemplo disso foi o conflito que a cantora teve com a escola de samba Mangureira.

Em novembro de 1980, o número 6 do Lampion publica, na página 2, uma carta onde Leci afirma que não desfilará pela Mangureira. Denuncia que fora vítima de discriminação por parte de um dirigente “Primeiro Ministro” que estaria preparando um Ato visando a sua expulsão “logo após o carnaval”. Ela, que, segundo afirma, por sete anos teve participação intensiva, divulgando o nome da Escola. [...] “Luto pelos ideais do meu povo através dos versos musicados. Meu trabalho é social. É político, graças a Deus. Afinal, tenho vergonha na cara e não vou aplaudir arbitrariedades. Não bajulo quem nos consome a cada dia. Sou brasileira. Consciente. Atual. E principalmente sincera nas atitudes. Realmente não dá mais pra segurar. Ficar observando um sistema em que um homem todo poderoso convence as pessoas através de facilidades, ofertas de emprego, caixas de uísque, etc., é demais pra minha cabeça. (...) Discursar durante um jantar para alertar jornalistas, sambistas e militares da posição esquerdista e subversiva de uma compositora são coisas da MANGUEIRA 80, a MANGUEIRA DA PETROBRÁS. Por isto, SAIO.” (Grifos meus, Rita Colaço). [...] Recentemente, numa homenagem feita pela produção do Show Bifão Cabaré, Leci mais uma vez afirmou que seu trabalho tem sido feito com muito sacrifício, e que as barras e as batalhas ganhas foram estimuladas não só pela confiança em seu trabalho, que considera consequente, mas principalmente por acreditar nas pessoas iguais a ela e para as quais dedica todo seu esforço, os homossexuais, essas tais criaturas!” [...]. Em sua página virtual, o texto de sua trajetória dá conta dos anos em que ficou sem gravar, consequência direta de suas músicas denunciando preconceitos diversos.

Acredito que Colaço (2004) esteja se referindo ao seguinte texto, do site artístico de Leci:

Durante cinco anos Leci ficou sem gravar por absoluta questão política. As gravadoras não aceitavam suas canções marcadas pelas letras sociais. Ela cantou a defesa das minorias (todas elas), era convocada para cantar em todos os eventos afinados com sindicalistas, estudantes, índios, prostitutas, gays, partidos de esquerda, movimentos de mulheres e principalmente o Movimento Negro. Nos últimos quinze anos todos os discos de Leci contêm uma faixa falando do assunto de forma direta, transparente e apaixonada. É a cantora das comunidades e sente muito orgulho por isto.³¹

No último trecho da citação de Colaço (2004), a autora reproduz um dito de Leci Brandão “os homossexuais, essas tais criaturas”. A cantora está se referindo à canção que compôs e gravou em 1980, *Essa tal Criatura*, que traz referências implícitas à homossexualidade e na qual faz um chamado para alguém que vive com vergonha enfrente o preconceito e ame em liberdade.

Tire essa bota
Pisa na terra
Rasgue essa roupa
Mostra teu corpo

31 Leci Brandão. Biografia. Disponível em: <<http://www.lecibrandao.com.br/historia/historia.php>>. Acesso em: 02 abr. 2017.

Limpa esse rosto
 Como a poeira
 Seja essa cara
 Sinta meu gosto
 Morda uma fruta madura, lamba esse dedo melado
 Transa na mais linda loucura, deixa a vergonha de lado
 Corra no campo
 Leva um tombo
 Rala o joelho
 Mata esta sede
 Durma na rede
 Sonha com a lua
 Grita na praça
 Picha as paredes
 Ama na maior liberdade
 Abra, escancara esse peito
 Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito
 Tire essa fruta
 Lamba essa terra
 Pisa as paredes
 Sinta esse tombo
 Rala esse rosto
 Transa com a lua
 Morda essa cara
 Linda, tão nua
 Faça da vergonha, loucura
 Abra, escancara a verdade
 E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade

Alguns anos antes, em 1974, Leci Brandão já havia composto uma canção com temática homossexual, *Deixa pra lá*, na qual apela para que alguém se assuma e resista.

Deixa, que essa vida um dia muda, você tem que se assumir
 E se o próprio amigo o acusa, você deve resistir (...)
 Deixa, não perturbe a sua vida, carnaval já vem aí
 Vou brincar com o povo na avenida, descobrindo o que não vi

Além dessa, Leci Brandão compôs várias canções que abordam, explícita ou implicitamente, questões de sexualidade, como a canção *As pessoas e eles*, em 1976, que faz referência à discriminação que obriga o ocultamento da sexualidade.

As pessoas olham pra eles
 Com ar de reprovação
 As pessoas não percebem que eles
 Também tem o porquê e a razão
 As pessoas não entendem porque eles se assumiram
 Simplesmente porque eles descobriram
 Uma verdade que elas proibem
 As pessoas que são boas
 Que são certas
 Deixaram todas as portas abertas
 E ninguém jamais entrou
 Enquanto eles
 Os perseguidos, incompreendidos

Num sorriso e num gesto
 Não ligaram pro resto
 E o amor chegou

Ainda sobre a existência escondida de quem vivencia o que é proibido socialmente,
 Leci Brandão também compôs *Ombro amigo*, em 1977.

Você vive se escondendo
 Sempre respondendo
 Com certo temor
 Eu sei que as pessoas lhe agridem
 E até mesmo proibem
 Sua forma de amor
 E você tem que ir pra boate
 pra bater um papo
 ou desabafar
 e quando a saudade lhe bate
 surge um ombro amigo
 pra você chorar. (...)
 Num dia sem tal covardia
 Você poderá com seu amor sair
 Agora ainda não é hora
 De você, amigo, poder assumir
 Por isso tem que vir pra boate (...)

Faour (2006) afirma que essa canção foi inspirada na violência contra travestis, embora a compositora faça referência à “sua forma de amor”, o que remete à orientação sexual, e não à identidade de gênero. Leci também se dirige a um “amigo”, no masculino. Contudo, tratam-se de termos compreensíveis considerando-se o contexto histórico no qual a canção foi composta, caso a informação de Faour esteja correta, pois a canção parece se referir ao “armário” homossexual.

Leci Brandão também compôs *Assumindo*, em 1985, que trata de homossexuais que confrontam as discriminações que sofrem, resistindo à ordem heteronormativa.

Vocês estão incomodando uma meia dúzia
 Vocês estão atrapalhando esse meio campo
 Somente porque vocês não são desse meio termo
 E eles estão pretendendo dar a meia trava
 Mas no meio dia de sol
 Ou sob a meia lua
 Vocês já andam de mãos dadas no meio da rua
 Mas no meio dia do sol
 Ou sob a meia lua
 Vocês já ousam de mãos dadas no meio da rua
 Você vive se escondendo
 Vocês estão incomodando uma meia dúzia
 Vocês estão atrapalhando esse meio campo
 Somente porque vocês não são desse meio termo
 E eles estão pretendendo dar a meia trava
 Mas no meio dia de sol

Ou sob a meia lua
 Vocês já andam de mãos dadas no meio da rua
 Mas no meio dia de sol
 Ou sob a meia lua
 Vocês já ousam de mãos dadas no meio da rua
 Mas no meio dia de sol
 Ou sob a meia lua
 Vocês assumem de mãos dadas

2.4 IMPACTOS DO “MOVIMENTO HOMOSSEXUAL” NA MPB

A década de 70 foi um período muito importante para a constituição dos movimentos ativistas de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais, que veio a se consolidar depois, na década de 90. De acordo com Green (2000), as notícias do surgimento do movimento de libertação gay em 69, após a rebelião de Stonewall, em Nova York, chegaram à América Latina no começo dos anos 70, e incentivaram a formação de grupos na Argentina, México e Porto Rico. Contudo, a repressão militar no Brasil impossibilitou a formação de um movimento homo/transexual no país. A censura do governo militar limitava até referências à homossexualidade na imprensa. Contudo, algumas publicações alternativas produziram matérias ocasionais.

Green (2000) aponta que no ano de 1978 começou a se esboçar o movimento homossexual brasileiro, como era chamado na época. O contexto em que isso ocorreu foi importante para transformações no Brasil em direção à abertura política. A queda de militares já parecia iminente. Desde 1974, a ditadura militar enfrentava problemas sérios, como a crise econômica e o crescimento da oposição nas eleições. Nesse contexto, novas formas de resistência surgiram. Estudantes reativaram os organismos de autogestão nas universidades e mobilizaram-se contra a ditadura. Milhares de metalúrgicos entraram em greve para protestar contra a política salarial do governo. Estudantes foram às ruas das maiores cidades brasileiras pedindo o fim da ditadura. Mulheres que tinham participado na oposição clandestina contra os militares começaram a criticar publicamente o sexismo da esquerda, levantando ideais feministas. O movimento negro emergiu, confrontando a ideologia da democracia racial brasileira. Músicas que eram censuradas começaram a ser tocadas nas estações de rádio e a se tornar as canções mais populares no país.

Entre 1978 e 1979 estudantes, servidores públicos e intelectuais reuniam-se semanalmente em São Paulo planejando a primeira organização pelos direitos das/os homossexuais no Brasil, que inicialmente foi nomeada de “Núcleo de Ação pelos Direitos

Homossexuais”. O nome final do grupo acabou sendo “Somos: Grupo de Afirmação Homossexual”, criado a partir de um debate em fevereiro de 1979, no Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. Esse debate ocorreu como parte de uma série de discussões sobre a organização de movimentos sociais diversos. Para Green, nesse evento em que o movimento de lésbicas, gays, bis e trans do Brasil “se assumiu”. A partir daí, houve rápida expansão do movimento, que tinha orientação antiautoritária, participando da luta contra a ditadura militar. Contudo, o “movimento homossexual” brasileiro, desde o início foi formado predominantemente por ativistas homens, brancos, com educação superior e de classe média, “distanciados da grande massa homossexual e sem real representatividade” (TREVISAN, 2010, p.50 apud GÓES, 2012).

Com relação à participação no chamado “movimento homossexual” por travestis e transexuais, é documentada sua atuação em outros países, em especial nos EUA, desde a década de 60, inclusive como protagonistas de momentos importantes como na rebelião de Stonewall, em 1969 (Simone ÁVILA; Miriam GROSSI, 2010). No Brasil, muitas/os estudiosas/os têm pesquisado os movimentos de lésbicas, gays e bissexuais. Contudo, pouco tem sido produzido acerca da emergência de movimentos de travestis e transexuais. Sabe-se pessoas trans faziam parte de movimentos mistos no Brasil desde o final dos anos 70. Mas a literatura acadêmica só tem documentado o ativismo trans a partir dos anos 90, quando há um aumento expressivo do número de grupos institucionalizados de lésbicas, gays, bissexuais, e a emergência das primeiras organizações em defesa dos direitos de travestis e transexuais e transgêneros (Tayane LINO et al, 2011). De acordo com Jorge Leite Jr. (2008), mesmo os grupos políticos e de direitos civis de travestis e transexuais, quando começaram a se organizar, a partir de fins dos anos 80 do século XX, suas questões se associavam intimamente à problemática das DST's/ AIDS e toda a estigmatização presente nesse processo.³²

32 Considerando a relação do ativismo de pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros, Júlio Simões e Sérgio Carrara (2014) afirmam que em uma possível história política e epistemológica, dois grandes divisores poderiam ser chamados de “a emergência gay-lésbica”, que ocorre entre os anos 1970 e 1980, e “a emergência trans”, que situaríamos na passagem do milênio. O contexto do primeiro divisor é o da configuração de uma linhagem de estudos que tomaram como objeto principalmente a homossexualidade masculina, sendo simultâneo à própria emergência do “movimento homossexual brasileiro”; ao passo que o segundo corresponde ao momento atual, quando também se dá simultaneamente a produção de um campo de “direitos LGBT”. Em uma relação especular ao primeiro divisor, o segundo se dá a partir da crescente organização política de travestis e de homens e mulheres transexuais, que marca a passagem do milênio.

A partir de conflitos quanto à participação nas mobilizações operárias e no papel da esquerda no movimento homossexual, em maio de 1980 o grupo Somos se dividiu. Nesse momento, as lésbicas, que já tinham organizado um coletivo autônomo dentro da organização, saíram do grupo para formar uma entidade independente, o Grupo Lésbico Feminista, onde elas atuavam livres do sexismo de um grupo dominado por homens (GREEN, 2000).

Para se conhecer a história dos movimentos de lésbicas no Brasil é preciso um esforço para ir além do que está escondido por trás da “grande bandeira do movimento homossexual”, uma vez que a maior parte dos textos sobre o tema aborda a questão da homossexualidade masculina. Há escassez de informações sobre a condição e evolução da comunidade lésbica no Brasil. Em parte, isso se deve ao fato de mulheres terem sido historicamente relegadas à esfera privada, desenvolvendo, dessa forma, poucas comunidades de caráter público. Além disso, há o silenciamento sobre a sexualidade feminina em geral (Juan MARSIAJ, 2003 apud Tânia PINAF, 2010). Trabalhando em grupos mistos com gays, lésbicas foram constatando que havia uma grande diferença entre ser uma mulher lésbica e ser um homem gay em uma sociedade androcêntrica, patriarcal e machista. (WELZER-LANG, 2001 apud PINAF, 2010). Gays e lésbicas entraram em confronto principalmente pela crença em que as diferenças de classe, sexo/gênero e raça/etnia seriam subjugadas perante a luta comum contra a opressão característica da sociedade heteronormativa, o que os levou a desconsiderar as assimetrias de poder.

Em 1978, havia surgido o jornal *Lampião da esquina*, que era produzido por um grupo de escritores e intelectuais do Rio de Janeiro e São Paulo, e se declarava um veículo para discussão de sexualidade, discriminação racial, artes, ecologia e machismo. Contudo, o jornal acabou se tornando uma referência para a questão homossexual. O *Lampião* abriu e sustentou a discussão sobre a homossexualidade e foi especialmente relevante por difundir a ideia de militância política homossexual (MACRAE, 1983). O jornal encerrou suas atividades em 1981 (GREEN, 2000).

Pensando mais especificamente nas áreas centrais da cidade e nos pontos boêmios paulistanos, MacRae (1983) aponta na década de 80 o que chama de “explosão de comportamento homossexual”, ou seja, a visibilização pública da existência de pessoas e relacionamentos homossexuais. Isso, naquele contexto, passava a ter respaldo em várias esferas da sociedade. O que ocorreu sobretudo no mundo do comércio e dos serviços, onde o mercado homossexual despontava como um espaço de obtenção de bons lucros, em especial,

os estabelecimentos diretamente voltados para o mercado gay, como bares, boates, discotecas, saunas. Contudo, o autor vê com ressalvas essa tendência, pois considera que os homossexuais não viraram apenas um segmento de mercado, mas sim tornaram-se mercadorias, como, por exemplo, sendo assunto de reportagens de tv e revistas. O autor afirma que no mundo musical algumas/ns artistas, em vez de esconderem suas orientações sexuais, como faziam anteriormente outras/os lésbicas e gays, nesse momento construíaam seus espetáculos em torno de sua sexualidade. Um exemplo citado foi Angela Ro Ro, que, segundo MacRae, passava grande parte de seus shows falando de seus amores lésbicos, tema de boa parte de suas composições. Na televisão, o assunto começava a ser abordado em novelas, filmes e quadros humorísticos. O autor afirma que, nesse contexto, aos poucos, crescia o número de pessoas que se “assumiam” homossexuais, servindo de referência para outras fazerem o mesmo e levando a população como um todo a perceber a existência de diversas orientações sexuais.

MacRae (1983) assinala outras transformações que se acentuavam na sociedade brasileira nos anos 80, ocorrendo paralelamente ao desenvolvimento do “movimento homossexual” e da maior publicização e aceitação da homossexualidade. Nos grandes centros metropolitanos, muitas das funções tradicionais da família estavam mudando de importância. Nestas cidades, já era comum mulheres trabalharem fora de casa e homens e mulheres terem uma educação cada vez mais semelhante. As tarefas domésticas se tornavam mais leves graças aos auxílios que a tecnologia fornecia, sobretudo no caso das famílias de pessoas brancas e de classe média. A tarefa da educação das crianças começava a ser socializada. Havia mudanças nas famílias por causa da perda do monopólio do poder econômico por parte do pai. Ressaltando que a essa perspectiva do autor podem ser feitas as mesmas críticas de ativistas e intelectuais negras/os quanto à generalização nos estudos de condições vivenciadas por pessoas brancas ao conjunto da população, invisibilizando o racismo e a correspondente situação de pessoas negras, conforme aponteí ao abordar o contexto do início da modernização brasileira.³³

33 De acordo com Hasenbalg (1982), nos anos 80, em contraste com a população branca, parte majoritária da população negra encontra-se nas regiões do país menos desenvolvidas economicamente, seu acesso ao sistema educacional é restringido, especialmente nos níveis de instrução mais elevados. A participação da/o negra/o no sistema produtivo está caracterizada pela concentração desproporcional nos setores de atividade que absorvem mão-de obra menos qualificada e pior remunerada. Há ainda uma participação altamente desigual de brancas/os e negras/os na distribuição de renda e na esfera do consumo do produto social. As desigualdades raciais são perpetuadas pela estrutura desigual de oportunidades sociais a que brancas/os e negras/os estão expostos.

De acordo com Elias Veras (2015), na década de 80 houve a expansão dos meios de comunicação no país, o que contribuiu para que os discursos críticos produzidos pelos movimentos sociais sobre a sexualidade circulassem nacionalmente. A sexualidade se tornou também um assunto midiático, o que se expressou no surgimento de programas como o *TV Mulher*, da Rede Globo, no qual havia as reflexões de Marta Suplicy sobre sexo. Havia ainda no jornal *O Povo* a coluna semanal sobre feminismo de Rose Marie Muraro. Dessa forma, esse contexto de expansão midiática contribuiu para a visibilização e politização das mulheres e das/os homossexuais e transexuais. Assim, “situações e personagens homossexuais, travestis e transexuais, invadiram a cena pública, política e midiática brasileira” (VERAS, 2015, p. 217). João Silvério Trevisan (apud VERAS, 2015) chamou esse momento, em que as sexualidades assumiram maior visibilidade no Brasil, de “boom guei” e da “bicha eletrônica”.

A “bicha eletrônica” marcou presença na televisão, como jurada do Cassino do Chacrinha (Rogéria e Roberta Close); como estrela dos shows de transformistas do Clube do Bolinha; como protagonista de programas femininos e de entrevista (Clodovil Hernandez, no *TV Mulher*, da TV Globo; Roberta Close, no Programa de Domingo, da TV Manchete, e Rogéria, no sofá de Hebe Camargo, na TV Bandeirantes e no SBT). Essas novas personagens ganharam destaque, ainda que de modo estereotipado, em programas humorísticos (“Capitão Gay”, interpretado por Jô Soares, no *Viva o Gordo*, da TV Globo; “Painho”, vivido por Chico Anísio, em *Chico City*, na mesma emissora de televisão), e em telenovelas brasileiras.” (VERAS, 2015, p.117)

Mesmo sendo este ainda o contexto da censura militar, os meios de comunicação contribuíram com o processo de mercantilização e de politização das experiências homossexuais e trans, o que foi rotinizado, estimulando a curiosidade do público. Assim, as homossexualidades e transexualidades haviam se tornado parte integrante da vida política e econômica do país e já não dependiam exclusivamente da festa carnavalesca para obter visibilidade (VERAS, 2015).

James Green (2000) afirma que o fim da ditadura militar em 1985 criou a concepção equivocada de que a democracia tinha sido restaurada, e os direitos da/os homossexuais e outros setores da sociedade iram se expandir sem dificuldades. Esse otimismo ocorreu em parte porque o fato de os meios de comunicação disseminarem uma imagem mais positiva da homossexualidade propiciava a oportunidade para que as poucas figuras públicas do movimento articulassem seu ponto de vista. O crescente consumo gay também sustentou a ilusão de que a sociedade se tornava cada vez mais livre e que a organização política de gays, lésbicas, bis e trans não era mais necessária. Embora muitas/os achassem que não era preciso

a organização política diante da aparente liberalização que acompanhou o fim da ditadura, o surgimento e grande crescimento da infecção por HIV e a onda de violência contra homo/transsexuais revelou que seus direitos eram precários dentro de um regime democrático. O primeiro caso de AIDS foi diagnosticado no Brasil em 1982, e a maior parte da população do país associou HIV e AIDS com gays, como ocorreu no mundo ocidental como um todo.

Diante disso, o ativismo lésbico, gay, bi e trans de certa forma ressurgiu depois do estabelecimento do regime democrático em 1985. Ao mesmo tempo, vários outros movimentos sociais começaram a questionar como democratizar a participação da sociedade civil. Ativistas feministas, do movimento negro e da esquerda defenderam que uma verdadeira democracia implicava respeito para cidadãos/dãos comuns. O período da década de 80 foi bastante importante para o desenvolvimento do que chamamos de movimento LGBT na atualidade. Houve ainda conquistas bastante relevantes para esse segmento. Em 1985, o Conselho Nacional de Saúde removeu a homossexualidade da categoria de doenças tratáveis³⁴. No mesmo ano, o Conselho Federal de Psicologia deixou de considerar a orientação sexual como doença (GREEN, 2000).

De acordo com Tayane Lino et al (2011), no início da década de 80 existiam 22 grupos de “ativismo homossexual” no país, concentrados majoritariamente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Nesse período, foram elaboradas muitas das demandas que ainda são sustentadas pelos movimentos LGBT na atualidade: lutas contra a violência e a discriminação de lésbicas, gays, bis e trans; pelo “casamento homossexual”; pelo tratamento digno na mídia e contra a patologização das identidades dessas pessoas. Naquele momento, boa parte da luta era em prol da afirmação da homossexualidade, para torná-la um assunto do qual se podia falar. Presumia-se que isso teria um potencial transformador da sociedade, pelo rompimento com a norma social centrada na heterossexualidade e na sexualidade exclusivamente reprodutiva. Foi também nesse período que se formulou a noção de “orientação sexual”, tendo em vista deslocar o debate que apresentava a homossexualidade como condição inata ou como escolha individual. Após 1983, houve uma redução drástica na quantidade de grupos no país, sobrando apenas cinco ou seis. Apesar da ligação inicial entre o “movimento homossexual” e outros movimentos sociais libertários, destacam-se na cena política grupos e ativistas menos envolvidos com propostas de transformação da sociedade de modo mais amplo.

34 Em 1990 a Organização Mundial de Saúde retirou a homossexualidade da Classificação Internacional de Doenças.

Nos anos 80, em função dos discursos estigmatizantes sustentados sobre argumentos científicos e religiosos, emerge um “militantismo contra a AIDS”, que se constituiu em contra-discursos protagonizados por homossexuais. Apesar das contradições e dos conflitos, lésbicas, gays, bis, travestis e transexuais uniram-se em torno da noção política de comunidade, reverberando novos enunciados e performances público-midiáticas (VERAS, 2015).

Para Regina Facchini (2009), durante os anos 1980, apesar da redução significativa da quantidade de grupos e das dificuldades trazidas pela associação entre AIDS e homossexualidade, ocorrem mudanças que influenciam fortemente até o movimento contemporâneo: a atuação passa a ser vista de modo mais pragmático, voltada para a garantia dos direitos civis e contra a discriminação e violência dirigidas aos homossexuais, e há menor resistência à institucionalidade.

Não se pode dizer que houve uma correspondência direta entre o ativismo do então chamado “movimento homossexual” com a produção musical na MPB entre fins dos anos 70 e durante a década de 80. Até porque o “mundo” musical é também um campo próprio de relações sociais (BOURDIEU, 1996) e apresenta, a cada momento histórico, especificidades na forma de se relacionar com a sociedade mais ampla, participando da produção e reprodução desta. Há ainda as peculiaridades do fazer artístico. Contudo, a música não é autônoma (BRETT e WOOD, 2002), de forma que o discurso musical depende de condições históricas de possibilidade e também participa da constituição de subjetividades em cada momento. De qualquer forma, nesse contexto, tanto os grupos ativistas, como as/os cantoras/es e compositoras/es, intencionalmente ou não, criavam formas de tornar visível a homossexualidade em seus trabalhos.

O final da década de 70 e toda a década de 80 do século XX representaram uma nova fase cultural e sócio-política do país e constituíram um período efervescente para a produção musical pop. Nesse momento, a MPB, que era reconhecida pelo público e pela crítica como de alta “qualidade musical”, coexistia com o crescimento do consumo televisivo e com as mais diversas produções que alcançavam um grande público (GÓES, 2012). Nesse sentido Góes (2012) defende que as músicas populares desde de finais de 60 até início de 80, que circulavam tanto nas mídias de massa quanto nos lugares elitizados, compactuavam de um novo estilo estético-musical e promoviam uma nova reflexão sobre a homossexualidade.

As/os cantoras/es e compositoras/es que estavam em evidência na transição dos anos 70 para 80, herdeiras/os de uma geração marcada pelos Festivais, a Jovem Guarda, a Tropicália, viveram um momento de extravagância. A “geração da sexualidade transviada, fielmente representada por Ney Matogrosso e Edy Star em suas performances, onde corpo, voz, gestos e letras marcavam um lugar e despertava a curiosidade de tantos (tele)espectadores” (GÓES, 2012, p. 3). Assim, não é possível restringir a leitura desse período apenas às letras das canções. O corpo das/os cantora/es é fundamental para a compreensão das composições desse tempo: “tanto as apresentações quanto as letras começavam a apontar para um posicionamento discursivamente identitário nesse período histórico-musical (GÓES, 2012, p. 2).

2.5 ENTRE TRANSGRESSÕES IMPLÍCITAS E EXPLÍCITAS

A cantora Simone, que iniciou sua carreira na década de 70, mas obteve maior consagração artística nos anos 80, declarou-se bissexual. Em entrevista ao Jornal *O Globo* (2016), questionada sobre sexualidade, a cantora afirma:

Para mim, quando o olhar bate, não importa se é homem ou mulher. Já tive muitos problemas com isso quando namorei uma mulher pela primeira vez, aos 18 anos. Hoje lido bem. Também já namorei homens. Não levanto bandeira, mas nunca escondi nada. Acho que uma relação trata de amor, desejo, cumplicidade. Isso é o que importa.

Em geral, diferentemente da reportagem citada, a cantora evita falar sobre sua orientação sexual. Apesar disso, gravou várias canções com temática lésbica, algumas delas em parceria com outras cantoras lésbicas, como *Bárbara*, com Gal Costa em 1981. *Mar e Lua*, de Chico Buarque, foi interpretada por Simone em 1980 e regravada pela mesma com Zélia Duncan em 2007, no álbum *Amigo é casa*.

Lábios Vermelhos é outra canção que trata de um relacionamento amoroso lésbico que foi gravada por Simone em 1985, composta por Sueli Costa e Abel Silva.

Minha presença
Dá notícias de você
É só eu chegar
Meu sorriso
Meu olhar
Espalham você
Por todo canto
Fomos ficando assim
Almas tão parecidas
Brilho em você
Você em mim

Refletimos uma na outra
 Como espelhos
 E se parecem os desenhos
 De nossos lábios
 vermelhos.
 A sua lembrança
 Ilumina
 Todo o meu interior,
 Aceso dentro de mim
 Feito cidade moderna.
 Eterna essa amizade
 Enquanto somos irmãs
 Água da mesma fonte
 Fome do mesmo pão
 Até nosso sangue
 Deseja o pulsar
 De um só coração

Também de Abel Silva, em parceria com Tunai, Simone gravou *Água na boca*, de 1985, que ganhou um tom lésbico em sua interpretação, já que era uma mulher cantando no feminino e dirigida a outra mulher. Simone tornou a canção mais ousada ao acrescentar em apresentações um trecho que não existia na letra original: “Por ela eu vivo com esse tesão” (FAOUR, 2006).

Ela me olha e já subo nas paredes
 Se ela chama, eu sou peixe na rede
 É uma coisa assim tão louca
 Me deixa água na boca
 Ela desfaz o que eu faço e disponho
 Ela refaz o roteiro do meu sonho
 É uma coisa assim tão louca
 Me deixa água na boca
 Felina, menina
 Ah, se ela me ensina a maneira de alcançar
 O céu dos meus desejos
 Mel, eu quero os beijos
 Quero o seu jeitinho de andar
 Ela sabe quem chega, ela sabe chegar
 Por ela eu vivo nesta aflição
 Por ela dispara o meu coração
 Ela tem a cor do pecado mais gostoso
 Ela tem um jeito de olhar misterioso (...)
 Ela embaralha as cartas do meu jogo
 E bota a lenha e acende meu fogo
 É uma coisa assim tão louca
 Me bota água na boca
 Bonita, dengosa, morena solar
 Será que eu posso merecer
 O troféu do seu ciúme?
 Quero o seu perfume
 Ah, se ela pedir pra eu ficar
 Eu me entrego e nem quero pensar (...)

Essa canção gravada por Simone rompe com o pudor tradicional, pois tem uma letra altamente erotizada. A maior parte das canções de sucesso de Simone foram gravadas na década de 80. Nesse momento as mulheres, que começavam a falar de si por meio da música, passaram a falar mais ainda de sua sexualidade, transgredindo normas (TRINDADE e NÓBREGA, 2008).

Em 1986, Simone gravou *Amor explícito*, de Nico Resende, Paulinho Lima e Antônio Cícero, que, na verdade, era implícita, pois trazia uma mensagem cifrada de liberação sexual:

Cada vez mais
 Acredito no nosso amor
 Um amor explícito sem pudor
 Parecemos dois
 Mas vistos a olho nu
 Nós muitas vezes somos um
 Acreditei!
 Meu amor só quem ama é rei
 Como você se encaixa em mim
 Eu sinto firmeza
 Quebrando qualquer tabu
 O nosso amor não vai ser blue
 Hey! Hey!
 Eu vou sempre te curtir
 Repetindo “I Love You”
 Com você!
 Por que não ser clichê?
 Se tantas vezes somos um
 Acreditei! (...)
 Com você!
 Por que não ser clichê?
 Se tantas vezes somos um(...)

Também na década de 80, a então estreante Sandra de Sá, gravou a canção *Bandeira*, composição dela com Faffy Siqueira, que, além de ser cantada de uma mulher para outra, faz referência ao “dar bandeira”, expressão frequentemente utilizada para se referir à demonstração pública da homossexualidade.

Essa menina um dia ainda acaba comigo
 Mas ainda perco a minha e faço a cabeça dela (...)
 Ela entra numa que não entende nada, de nada
 E no final das contas eu é quem fico voando
 Mas um dia desses
 Me chego na careta
 E dou bandeira

Sandra de Sá se declarou publicamente lésbica em 2011 no programa *Roberto Justus* +, mas dizendo, ao mesmo tempo, que não sentia a necessidade de “anunciar em megafone” que era lésbica (DIÁRIO Gaúcho, 2015). Em entrevista à Marília Gabriela, no programa *De*

Frente com Gabi, no SBT, disse: “Acho que não tem essa de escolha. É uma descoberta, é você se perceber. A homossexualidade é como a inteligência ou qualquer outro dom. Você desenvolve. Se eu tive essa percepção, por que não vivê-la? Assumir é tirar um peso de você que não existe.” (Reproduzido em DIÁRIO Gaúcho, 2015).

A cantora e compositora Joanna, que iniciou sua carreira na década de 70, tornou-se mais conhecida nos anos 80. Ela é mais um ícone da MPB que é tido por lésbica, mas que evita falar a respeito disso publicamente. A imprensa voltada para celebridades, assim como ocorre com outras cantoras lésbicas e bissexuais, frequentemente publica reportagens a respeito de supostos fatos relacionados à sua orientação sexual. No ano de 2011, a imprensa noticiou que Joanna estava sendo acusada de agressão por sua ex-companheira (REVISTA QUEM, 2011). Embora não fale publicamente sobre sua sexualidade, Joanna compôs e gravou canções com temática homossexual. Em 1986, Joanna gravou a balada *Teu caso sou eu*, composição de Maurício Duboc e Carlos Colla.

Não adianta você me evitar
 E fingir que já me esqueceu
 Daqui a pouco, você se arrepende
 E vai ver que o teu caso sou eu
 É complicado demais esse amor
 Mas não tem jeito de acabar
 Um ficou viciado no outro
 De repente, você vai voltar
 A gente já passou por muita coisa e superou
 As barras mais pesadas, juntos, a gente segurou
 Você me conhece por dentro
 Até meu pensamento e tudo o que sou
 Por mais que alguém te ame, eu te quero muito mais
 Ninguém pode fazer no mundo o amor que a gente faz
 E tem que dar certo porque
 Nos amamos demais

A respeito dessa canção Joanna afirmou que percebeu que havia “algo mais” quando ela lhe foi oferecida:

Quando faço uma composição, a coisa tem que sair da alma. Normalmente os temas são universais. No caso do *Teu caso sou eu*, dependeria muito de como fossemos roteirizá-la. Existe no meio esse termo chamado ‘caso’ que está muito ligado a pessoas do mesmo sexo. Foi uma forma de dizer que no mundo não existe só amor entre sexos diferentes. (FAOUR, 2006, p. 418).

Faour (2006) menciona que no clipe da canção foi colocado sutilmente que se trata da história de duas mulheres. Nas palavras de Joanna:

Teu caso é uma música que teve um clipe bastante ousado na época, mas de uma sutileza e uma delicadeza muito interessantes, que falava veladamente desta relação. Não aparecia nada sumariamente, mas mesmo assim teve bastante repercussão: recebi manifestações de amor e também de ódio. Saíram cartas no jornal achando um absurdo, e gente que vinha elogiar. Mas a gente não tem que ter esses

preconceitos em falar de segundo, terceiro ou do quarto sexo. Mais do que nunca, essas questões precisam ser respeitadas na sua totalidade. Claro que essa letra poderia servir muito bem a um casal hetero, mas nela há versos que me parecem muito homo, porque falam da problemática de os casais terem de se separar muito, de não manterem por vezes uma relação mais sólida por causa de barreiras e preconceitos da sociedade” (reproduzida em FAOUR, 2006).

De acordo com Faour (2006), Joanna foi uma das principais representantes, nesse contexto da década de 80, da tendência das cantoras da MPB se mostrarem mais sensuais do que propriamente se revelarem em músicas homoeróticas. As posturas que rompiam com isso eram exceções. Contudo, esse foi também o momento de projeção de cantoras que se colocaram de forma bastante explícita quanto à orientação sexual. Os anos 80 foram também o momento em que a MPB foi dominada por vozes femininas, sendo que a maior parte delas era de cantoras declaradas ou tidas por lésbicas ou bissexuais.

De acordo com Faour (2006) durante a década de 80 houve várias letras de canções com temática lésbica ou gay de forma explícita e implícita. Ainda havia muitas letras com motivação homoerótica de forma tão camuflada que só sua/seu autor/a poderia revelar sua verdadeira conotação. Isso ocorreu com a canção *Perigo*, 1986 de Nico Resende e Paulinho Lima, gravada por Zizi Possi.

Nem quero saber
 Se o clima é prá romance
 Eu vou deixar correr
 De onde isso vem?
 Se eu tenho alguma chance
 A noite vai dizer
 Nisso todo mundo é igual (...)
 Anjo do bem
 Gênio do mal
 Perigo é ter você
 Perto dos olhos
 Mas longe do coração
 Perigo é ver você
 Assim sorrindo
 Isso é muita tentação
 Teus olhos, teu sorriso
 Uma noite (...)

Um dos autores dessa canção, Paulinho Lima, tratando sobre o homoerotismo velado em letras afirmou:

Os músicos em geral têm um pensamento pequeno-burguês insuportável. Por isso, são em grande parte voltados para uma música e um comportamento desse tipo, sendo muito preconceituosos. [...] A gente vê que só ultimamente alguns artistas aqui e ali estão saindo do armário, e que tem gente que tem tudo pra sair e não sai. Se as pessoas não se assumem, como é que a gente vai querer que o público se assumam também? Então, acho que limitaria muito. Ora, milhões de pessoas vão ter medo de cantar aquilo com medo de serem ‘enquadradas’ também como gays. Se músicas como *Perigo*, *Transas* ou

Amor explícito fossem declaradamente gays, logicamente não fariam o sucesso imenso que fizeram. Seriam imediatamente encostadas pelo grande público”, analisa. [...] Em geral as músicas gays mais declaradas que fazem sucesso são as que partem para o lado do deboche. (Reproduzido em FAOUR, p. 417).

2.6 LESBIANIDADES EM EVIDÊNCIA: O PREÇO DA VISIBILIDADE

A década de 80 foi também um momento em que surgiram muitas canções que faziam referências a lésbicas, mas feitas por heterossexuais, com apelo à ironia e deboche, muitas delas com conteúdo que poderíamos considerar lesbofóbico na atualidade. Dessa forma, visibilidade não representou necessariamente representatividade, pois nessas canções lésbicas foram representadas de forma estereotipada. Nessa linha, João Roberto Kelly escreveu com Chacrinha e Leleco *Maria Sapatão* marchinha carnavalesca de 1981, cantada por Chacrinha. O apresentador costumava perguntar em seu programa: “Quem vai querer a mandioca da... ?, e dizia o nome de uma de nossas cantoras notoriamente lésbicas, sobre as quais ninguém nunca ousou falar disso abertamente na mídia.” (FAOUR, 2006, p. 420).

Maria Sapatão

Maria Sapatão
Sapatão, Sapatão
De dia é Maria
De noite é João (...)
O sapatão está na moda
O mundo aplaudiu
É um barato, é um sucesso
Dentro e fora do Brasil

Curiosamente, essa canção, segundo seu compositor, “é uma defesa que faço das mulheres ‘sapatão’. Note bem que eu digo ‘O mundo aplaudiu. É um barato, é um sucesso dentro e fora do Brasil’. (FAOUR, 2006, p. 399). Kelly³⁵ se considera, segundo Faour (2006), “um grande defensor dos gays”. (p. 399).

Raul Seixas, que era conhecido como uma pessoa libertária, escreveu com Cláudio Roberto, em 1980, a canção *Rock das aranha*.

Subi no muro do quintal
E vi uma transa que não é normal
E ninguém vai acreditar
Eu vi duas mulheres
Botando aranha prá brigar
Duas aranhas, duas aranhas

35 O compositor, em 1965, foi o responsável pela trilha sonora do primeiro grande espetáculo envolvendo transformismo brasileiro, o *Lez girls*, que lançou ao estrelato travestis como Rogéria e Valéria (FAOUR, 2006).

Vem cá mulher deixa de manha
 Minha cobra quer comer sua aranha
 Meu corpo todo se tremeu
 E nem a cobra entendeu
 Como é que pode duas aranhas se esfregando
 Eu tô sabendo, alguma coisa tá faltando
 A minha cobra, cobra criada (...)
 Deve ter uma boa explicação
 O que é que essas aranhas tão fazendo ali no chão
 Uma em cima, a outra embaixo
 E a cobra perguntando onde é que eu me encaixo? (...)
 Soltei a cobra e ela foi direto
 Foi pro meio das aranhas
 Pró mostrar como é que é certo
 Cobra com aranha é que dá pé
 Aranha com aranha sempre deu em jacaré
 É minha cobra, cobra com aranha
 É minha cobra, com as aranhas (...)

Nesta canção, Raul se utilizou de um instrumento frequente e contraditório do discurso de ódio, o humor, para destilar sua lesbofobia. Na canção também são reproduzidos a comum fantasia masculina de fetichizar relações lésbicas, imaginando que podem participar e se apropriar destas. Segundo Kika Seixas, a viúva de Raul Seixas: “O Raul tinha horror a lésbica, tinha horror a viado, nesse sentido era a pessoa mais careta que eu já vi na vida. Boiola não podia nem chegar perto, o Raul ficava incomodado, saía da sala, ficava piscando, fazendo trejeitos.” (FAOUR, 2006, p. 398).

Também apelando para o deboche, Silvinha Araújo e Eduardo Araújo gravaram, em 1981, *Sapataria progresso*, de Eduardo Araújo e Lula Martins. Na canção, os autores apelam para a noção da ligação entre a liberdade e força femininas com a lesbianidade, caracterizada de forma negativa.

Lá vem o homem: o homem pequeno
 Mas com o chapéu grande
 Lá vem o homem: o homem pintoso
 Mas sem mulher pra transar
 Lá vem o homem: de mãos vazias
 Ele quer é entrar na folia
 O coitado desorientado não sabe
 Que os tempos mudaram
 Muitas Marias de hoje em dia
 Só vivem na sapataria
 Elas zombam do Chapéu grande
 Mas têm os sapatos gigantes
 Muitas delas usam gravatas
 Como se fossem piratas
 Esse homem não tem sorte
 Com o novo sexo forte

Também com tom jocoso, Paulinho Boca de Cantor gravou, em 1982, *Rock Mary*, uma composição de Antônio Luiz da Silva Martins, que faz alusão a outro lugar comum, que apareceu também na canção citada anteriormente, a masculinização de lésbicas chamando-as de sapatão, aqui pelo uso de “sapato bem maior que o meu” e, em *Sapataria progresso*, “sapatos gigantes”. Segue a letra de *Rock Mary*.

Mamãe, aqui eu pirei por causa de Mary
 Mamãe, aquela angelical e fina flor do amor
 Também pirou
 Está pra lá de punk mamãe
 Me viciou, viciou, viciou
 Em rock roll
 Certa vez me deu um toque
 Num sanfoneiro do norte
 E o cabra não era mole
 Mary só voltou por sorte
 Quando eu puxei melhor o fole (...)
 O que é que eu faço sem Mary
 Se mandou com uma dona
 Cujo sapato e bem maior do que o meu
 Mamãe, não duvide
 Mary só volta pra mim
 Quando eu pirar prá lá de Lou Reed.

Em 1982, João Bosco e Aldir Blanc compuseram a canção *A nível de*. Esta tem o mérito de tratar com naturalidade relações homoafetivas, mostrando-as como perfeitamente possíveis e portadoras de características em comum com relacionamentos entre heterossexuais. Contudo, os compositores escolhem um desfecho para a canção em que há violência conjugal tanto no casal gay quanto no lésbico, acabando por construir uma representação negativa da homossexualidade.

Vanderley e Odilon
 são muito unidos
 e vão pro Maracanã
 todo domingo
 criticando o casamento
 e o papo mostra
 que o casamento anda uma bosta
 Yolanda e Adelina
 são muito unidas
 e se fazem companhia
 todo domingo
 que os maridos vão pro jogo.
 Yolanda aposta
 que assim a nível de Proposta
 o casamento anda uma bosta
 e a Adelina não discorda.
 Estruturou-se um troca-troca
 e os quatro: hum-hum... oqué... tá bom... é...
 Só que Odilon, não pegando bem a coisa,

agarrou o Vanderley e a Yolanda ó na Adelina.
 Vanderley e Odilon
 bem mais unidos
 empataram capital
 e estão montando
 restaurante natural
 cuja proposta
 é cada um come o que gosta.
 Yolanda e Adelina
 bem mais unidas
 acham viver um barato
 e pra provar
 tão fazendo artesanato
 e pela amostra
 Yolanda aposta na resposta.
 E Adelina não discorda
 que pinta e borda com o que gosta.
 É positiva essa proposta
 de quatro: hum-hum... oquêi... tá bom... é...
 Só que Odilon
 ensopapa o Vanderley com ciúme
 e Adelina dá na cara de Yoyô...
 Vanderley e Odilon
 Yolanda e Adelina
 cada um faz o que gosta
 e o relacionamento... continua a mesma bosta!

Faour (2006) afirma que essas canções foram gravadas em um momento de grande aumento de canções de temática homoerótica:

Depois de anos de invisibilidade, parecia mesmo que as músicas enfocando o sexo entre iguais entravam na moda. E isso pode ser comprovado nos anos de 1982 e 83, que foram recordistas em músicas desse gênero, o que inspirou uma reportagem do jornalista Ruy Castro na Folha de São Paulo. “O Brasil se rende ao charme da gay music”. (FAOUR, 2006, p. 407).

Faour (2006) argumenta que “Passado o boom das músicas de temática gay, misteriosamente houve um retrocesso. Até a data de publicação deste livro, muito poucas músicas brasileiras se aventuraram a falar abertamente do tema.” (FAOUR, 2006, p. 420). Em capítulo posterior, argumentarei discordando parcialmente dessa ideia, por entender que a expressão do homoerotismo na MPB não desapareceu, mas se deu em uma configuração diferente de épocas anteriores.

2.7 A MPB LÉSBICA E BISSEXUAL FORA DO “ARMÁRIO”

Considero que Leci Brandão foi a primeira cantora e compositora a romper com o interdito do “armário” na MPB. Como já dito, ela o fez ainda na década de 70, desde o início de sua projeção artística. Já no contexto da década de 80, Angela Ro Ro e Marina Lima foram as representantes de uma geração que ousava tornar pública sua sexualidade.

Em 1979, Angela Ro Ro gravou seu primeiro disco, iniciando uma trajetória de sucesso. A cantora, compositora e pianista, conhecida por seu temperamento irreverente e ousado, se declarava lésbica desde o início de sua carreira. Frequentemente Angela dizia, ironicamente, que ela era a única cantora lésbica da MPB, visto que a maior parte das cantoras não se definia como tal. Em entrevista à revista *Trip* (RO RO, 2010) Angela foi bem explícita quanto a isso, ao declarar já ter se envolvido com homens, contudo, preferia mulheres:

[...] não gosto de roçar em barba, eu gosto do cheiro da mulher, do corpo da mulher. E não é só narcisismo não, egolatria, podem dizer o quiserem, só sei que eu sou chegada, que eu sou gay, e eu não consegui de jeito nenhum bancar a bissexual. Se eu te disser que sou bi vou estar mentindo, porque eu amo mulher, adoro mulher.

Angela declarou ter apanhado da polícia em virtude de sua orientação sexual. Ela teve a casa invadida por policiais na época da ditadura: “Eles chegavam, quebravam as coisas, batiam. Depois inventavam uma ocorrência qualquer” (Carol MARQUES, 2017). Com relação às discriminações sofridas por ser lésbica e a forma aberta com a qual sempre se apresentou diante disso, a cantora afirma: “Vejo essa nova geração com certa bravura. Fico de certa forma vaidosa. Ainda que tenha marcas, um olho e um tímpano com problemas por ter levado cacete de polícia, levantei entradas e bandeiras [...] Acho maravilhosa essa geração de 20 anos, sem medo. Sofro preconceito até hoje” (Idem).

Trindade e Nóbrega (2008) afirmam que com Angela Ro Ro a irreverência se corporificou não somente por aquilo que é cantado, mas sim por um estilo de vida que passa a ser publicizado a partir desse lugar. A lesbianidade era explicitada em suas composições, na contramão de cantoras/es homossexuais da MPB que, com raras exceções, quase sempre saíam pela tangente quando o assunto homossexualidade era abordado, temendo represálias e perseguições do público e da imprensa (FAOUR, 2006). Um exemplo dessa postura foi a canção *Cheirando a Amor*, de 1979, composição de Angela Ro Ro, na qual ela faz referência ao preconceito e ao desejo de desafiar a falta de liberdade sexual.

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

Que preconceito barato
 Que o cão caça o gato
 Me morde e me desafia
 Só meu olhar lhe arre pia

Em 1980 Angela gravou *Bárbara*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, canção já mencionada anteriormente. Segundo a cantora, embora suas canções estejam muito vinculadas à sua imagem, ela não julga ter assinado uma obra que se possa rotular como “gay” (sic) (FAOUR, 2006). Segundo Angela:

Falo de formas delirantes de amar, de amores proibidos...Uma das que fiz mais diretamente ligada ao tema é a música *Cheirando a amor* [...]. Realmente, sendo bastante confessional, posso dizer que quando compus essa música estava passando na minha cabeça o amor proibido de duas mulheres, aquela síndrome de pânico de sair na rua, típica lesbiana”, diz, com sua ironia de praxe, afirmando que outra canção gay de seu repertório é justamente a anteriormente mencionada, *Preciso tanto!!!*. “Nesta eu uso o clichê do ‘tem medo de virar freguês. Isso serve bastante para o homossexual masculino também”, explica.” (Reproduzido em FAOUR, 2006, p. 397).

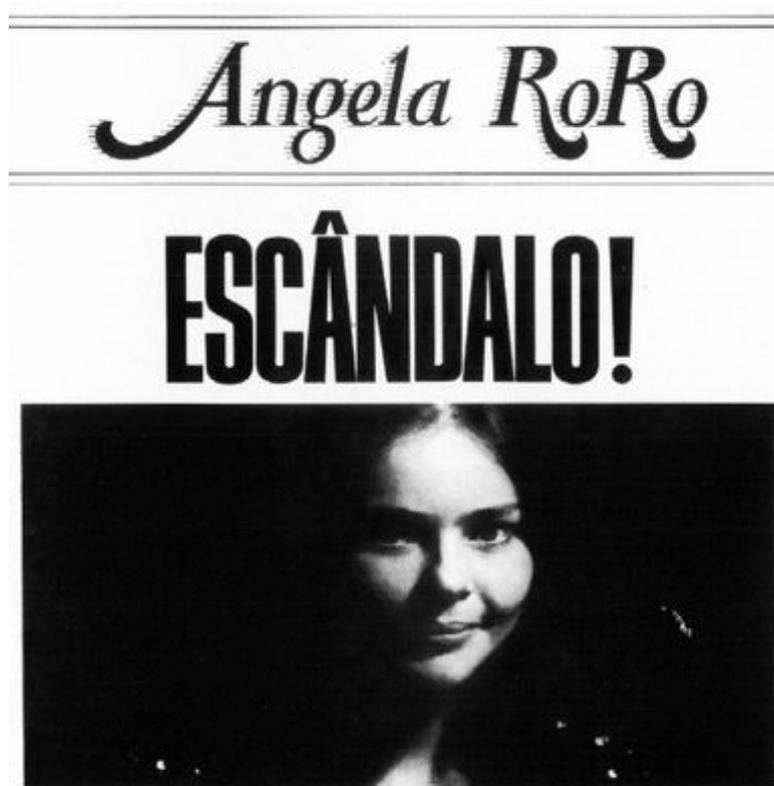
A canção mencionada por Faour (2006) e Angela Ro Ro nesta citação, *Preciso tanto!!!*, foi composta e gravada por ela em 1980.

Eu quero na raça e no peito
 Você quer saber se é direito
 Primeira vez
 Você diz que é bom mas não quer
 Tem medo de virar mulher
 Virar freguês
 Assim não vai dar
 A minha vontade é tão grande
 Não pode esperar
 Preciso tanto!
 Você diz que quer mais não pode
 Que a sua cabeça é um bode
 Prá se soltar...
 Me empenho na luta seguinte
 Que é você achar um acinte
 Eu me excitar...
 Assim não vai dar
 A minha vontade é tão grande
 Não pode esperar
 Preciso tanto!
 Eu faço gostoso e com jeito
 Prá você não botar defeito
 No meu amar...
 Eu faço de tudo o que posso
 Até o que é meu já é nosso
 Prá te ganhar (...)

Em 1981, Ro Ro se envolveu em um escândalo, tendo seu nome exposto em manchetes de revistas e jornais, em especial, os sensacionalistas, quando rompeu um relacionamento conturbado com a cantora Zizi Possi. Angela afirmou em algumas ocasiões

que Zizi a havia acusado de agressão física, o que Ro Ro nega ter feito. A partir desse momento, Ro Ro “ficou estigmatizada por uma imagem agressiva, relacionada com problemas com álcool, tornando-se uma espécie de cantora “maldita” da MPB.” (CANTORAS do Brasil, s/d). Uma reportagem da revista *IstoÉ* usou o título *Virilidade* para tratar desse fato. Faour (2006) aponta que na matéria a revista publicou que “Angela Ro Ro desce o pau em Zizi e nos PMs – Acabou como um tango a estreita amizade entre duas cantoras” (*IstoÉ*, 1981 apud FAOUR, 2006, p.438). Essa representação masculinizada sobre Angela é bastante comum acerca de musicistas lésbicas em geral, conforme apontam Brett e Wood (2002). Para a autora e o autor, a percepção do gay em uma posição feminina, como homem falho, espelha-se no deboche dirigido a uma lésbica desafiadora ou criativa cujo trabalho é constantemente tachado de “viril”, “ másculo” e “antinatural”, ou “carente do encanto feminino que se poderia esperar de uma compositora”.

Figura 3 – Capa do álbum *Escândalo!*, de Angela Ro Ro.



Fonte: Blog Olac Digital³⁶.

36 Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/olacdigital/?p=411>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A situação de exposição do término do relacionamento entre Ro Ro e Zizi rendeu o disco *Escândalo!*, em 1981. Este apresentou uma capa em formato de jornal (reproduzida na figura 3), com o título como manchete, fazendo alusão à grande exposição de Angela na imprensa. A canção *Escândalo* dá título ao álbum e foi composta por Caetano Veloso. Essa canção faz referência ao rompimento amoroso das cantoras e ironiza a posição de vítima atribuída pelo público a Zizi Possi.

Mas, doce irmã, o que você quer mais
 Eu já arranhei minha garganta toda atrás de alguma paz
 Agora nada de machado e sândalo
 Eu já estou sã da loucura que havia em sermos nós
 Também sou fã da lua sobre o mar
 Todas as coisas lindas dessa vida eu sempre soube amar
 Não quero quebrar os bares como um vândalo
 Você que traz o escândalo irmã luz
 Eu marquei demais, tô sabendo
 Aprontei de mais, só vendo
 Mas agora faz um frio aqui
 Me responda, tô sofrendo
 Rompe a manhã da luz em fúria arder
 Dou gargalhada, dou dentada na maçã da luxúria, pra quê?
 Se ninguém tem dó, ninguém entende nada
 O grande escândalo sou eu aqui só (...)

Para o mesmo álbum, e inspirada também nos conflitos com Zizi, Angela Ro Ro compôs e gravou a canção *Fraca e abusada* que, como em diversas outras canções de sua autoria, assume um eu-lírico feminino e dirige seus versos amorosos para outra mulher.

Quisera eu ser traída pelo corpo
 Um pecado quase morto
 De que ser traída assim
 Covardemente pela mente sedutora
 Pois do crime foste autora
 E a lei caiu em mim
 Não acredito que você lucre com isso
 Pois promoção fácil também dá sumiço
 E eu nem preciso rogar praga de madrinha
 Pra saber que brevemente estará mal e sozinha
 Sua cabeça sempre foi fraca e abusada
 E não estava preparada
 Para o amor que eu dediquei
 Não me arrependo, vou jogar bola pra frente
 Pois atrás sempre vem gente
 E com amor nunca brinquei

Outra música inspirada no término do relacionamento com Zizi foi *Coitadinha, bem feito*, de Angela Ro Ro em parceria com Sergio Bandeyra, baseada em uma situação que Angela diz ter sido real, quando invadiu o apartamento de Zizi, o que teria levado esta última

a acusar Ro Ro de agressão. A canção também alude ao medo de se entregar a relacionamentos homossexuais.

Coitadinha, bem feito
 Foi trancar a porta
 Que eu abri no peito
 Tanto medo de amar
 E um pavor de se dar
 Mutilou, fez morrer
 A chama do amar (...)

Anos depois, em 1984, Ro Ro compôs *Gata, moleque, ninfa*, na qual representa a paixão por uma mulher sedutora e que manipula o desejo do eu-lírico criado pela compositora.

Gata, moleque, ninfa
 Mina boa de chinfra
 Que tem a mesma cor
 De um luar minguante
 Mercúrio flamejante
 É frio o teu ardor
 Vou ter compreensão, soltar você da mão
 Onde nunca pousou o teu coração
 Gata nova não para
 Me arranhou a cara
 E meu sujou o chão
 Moleque atrevidinho
 Me deu um sorrisinho
 E me deixou na mão (...)
 Nífa boa de chinfra
 Filha do Papa Bórgia
 Retorna a tua corja
 Não beberei teu vinho
 Cheio de veneninho
 Nem teu carinho, vou ter mais
 Vou ter mais paciência, o amor é experiência
 E de cobaia cansei de me imolar (...)
 Gata, moleque, ninfa
 Não beberei teu vinho

Em 1988, Angela Ro Ro compôs junto com Aleph D. Clic *Viciado em Regras*, na qual faz crítica às normas e valores sociais que impedem a felicidade de pessoas que precisam constantemente lutar contra estes. Uma alusão bastante recorrente em canções de temática homossexual sobre a luta contra a discriminação.

O que eu sinto
 Tem tudo, tudo a ver
 Com aquilo que aprendi
 Aprendendo a viver
 Muito mais que uma vez
 Sozinho sem vocês

Com quem aprendi a prender
 Aprendendo a sofrer
 Não se pode lutar pela felicidade
 Se ela é uma trégua
 Como você vai sentir
 Sitiado no front
 Viva o momento
 Passado, futuro, presente
 Forget about os valores sociais
 Quem faz a guerra em nome da paz
 Não pode lutar pela felicidade
 Se ela é uma trégua
 Como você vai saber
 Viciado em regras.

Como visto, a maior parte das canções de temática lésbica, ou homossexual em geral, de Angela Ro Ro, foram escritas e gravadas na década de 80. Nesse contexto, o Brasil já passava pelo processo de redemocratização. Com o final da ditadura militar a censura em torno das músicas havia diminuído em relação à década anterior. O eu-lírico masculino era um recurso ainda muito utilizado por algumas cantoras para se referir a objetos amorosos femininos. Contudo, esse uso começou a recuar na década de 80, como as canções compostas e gravadas por Ro Ro demonstram. Esse foi também o contexto em que se consolidou uma tradição na música popular de cantar os amores lésbicos (TRINDADE e NÓBREGA, 2008). Ainda existiam canções com letras cifradas, com referências implícitas ao “amor que não ousa dizer seu nome”, mas cada vez mais era rompido o interdito em relação à expressão da lesbianidade na música. E mesmo que muitas das canções com essa temática fossem compostas por heterossexuais, crescia o número delas escritas por lésbicas e bissexuais, que na maioria dos casos eram quem as interpretavam.

Foi na década de 1980 que também se consolidou a figura da “entendida”. Esta era a representação cultural criada para as mulheres que se relacionavam afetivo-sexualmente com outras mulheres. Nesse contexto, a cantora, compositora e instrumentista Marina Lima, que se define como bissexual, consolidou sua carreira. Marina foi símbolo de uma geração, ao se apresentar como uma nova tendência feminina, mostrando-se como uma mulher sexualmente livre, aberta, surfista, roqueira, moderna. Acerca de sua orientação sexual, Marina declarou: “Sou aberta para qualquer coisa. Eu quero encontrar um companheiro ou uma companheira para dividir as coisas que eu sei, para compartilhar o meu mundo, de maneira mais madura, adulta.” (Reproduzido em PAULOPE, 2008). A cantora diz preferir mulheres e afirma que os homens se afastam dela por ser famosa e bissexual: “Não sou tímida, mas quando procuro

um homem é porque quero ser a mulher dele. E eles imaginam que eu vá comê-los.” (PAULOPES, 2008). Em 1985, em entrevista à revista *Veja*, Marina já expunha com naturalidade sua sexualidade “Não vejo porque fazer segredo ou usar meias-palavras num assunto que está diante dos olhos de todos” (apud FAOUR, 2006, p. 415).

Marina Lima se envolveu em uma polêmica quando declarou em uma entrevista que havia feito sexo com a cantora Gal Costa enquanto ainda era adolescente.

Fiquei louca pela Gal. Um tio meu da Bahia me levou a um show dela e eu fiquei muito fã. Passaram alguns anos e eu ouvi falar que Gal era gay (sic). Foi um choque para mim. [...] Até que, enfim, eu conheci a Gal. Eu tinha 16, 17 anos, e ela começou a brincar de sedução comigo. Fiquei em pânico e voltei para os Estados Unidos. Fui estudar música para ficar longe e não ter de lidar com aquilo, para poder pensar. [...] Aí, lá fora, eu vi que eu queria experimentar, e que a pessoa que eu queria era ela. Voltei para o Brasil, com uma fita e assinei um contrato com a Warner aos 17 anos. E me aproximei da Gal e acabei transando com ela. Foi muito importante para mim”, conta a cantora. (Reproduzido em Wandreza FERNANDES, 2008).

Marina foi acusada por fãs e amigas/os de Gal Costa de ter procurado se promover ao declarar publicamente esse fato e, ao fazê-lo, colocar em risco a disputa da cantora pela guarda provisória de seu filho. Marina Lima gravou e compôs canções que abordavam a sexualidade, incluindo letras de apelo homoerótico. Em geral, a cantora fazia isso mais explicitamente, interpretando canções sem jogos requintados de mensagens cifradas. No entanto, em 1980, Marina Lima gravou *Nosso estranho amor*, de autoria de Caetano Veloso, que utilizava o eu-lírico masculino e fazia referências veladas à homossexualidade, com expressões como “estranho amor”, “louco querer”.

Não quero sugar
 Todo seu leite
 Nem quero você enfeite
 Do meu ser
 Apenas te peço
 Que respeite
 O meu louco querer
 Não importa com quem
 Você se deite
 Que você se deleite
 Seja com quem for
 Apenas te peço que aceite
 O meu estranho amor
 Oh! Mainha!
 Deixa o ciúme chegar
 Deixa o ciúme passar
 E sigamos juntos
 Oh! Neguinha!
 Deixa eu gostar de você
 Prá lá do meu coração
 Não me diga nunca não
 Seu corpo combina

Com meu jeito
 Nós dois fomos feitos
 Muito prá nós dois
 Não valem dramáticos efeitos
 Mas o que está depois
 Não vamos fuçar
 Nossos defeitos
 Cravar sobre o peito
 As unhas do rancor
 Lutemos, mas só pelo direito
 Ao nosso estranho amor (...)

Essa canção expressou na MPB a tematização dos amores marginais. O forte impacto dessa canção contribuiu muito para fazer de Marina Lima um sucesso nacional. Aparecendo como garota “descolada”, foi um dos destaques, ao lado de outras cantoras já consagradas pelo público e pela crítica, no especial criado pela TV Globo, *Mulher 80* (TRINDADE e NÓBREGA, 2008).

Também em 1980, Marina gravou uma canção, composta por Gilberto Gil, com referências à bissexualidade, *Corações a mil*,

Minhas ambições são dez
 Dez corações de uma vez
 Pra eu poder me apaixonar (...)
 Muitas vezes num só dia
 Ou todos eles de uma vez (...)
 Toda gente fina
 Toda perna grossa
 Todo gato
 Toda gata
 Toda coisa linda
 Que passar
 Meus dez mil corações a mil
 Nem todo Brasil vai dar

Também abordando a homossexualidade, em 1981, Marina gravou *Quem é esse rapaz*, de autoria sua em parceria com seu irmão Antônio Cícero.

Quem é esse rapaz que quando chega
 Brilha a estrela e me faz sua plateia
 Mas se me olha fico tonta, cega,
 Atriz amadora numa estreia
 Eu o vejo bonito e silencioso
 Dentro do peito acho que é fogo bravo
 Quero pegar mas sei que ainda não ousou
 Fazê-lo meio rei e meio escravo
 Os meus pensamentos vão para ele,
 Ponto de fuga do meu horizonte
 E se o presente vive em sua pele,
 O futuro deixa que ele me aponte
 São tantas as respostas que não sei
 Mas me perguntar já é tão gostoso

Ele tem algo perto, longe gay
 E vou prová-lo quente e carinhoso (...)
 São tantas as respostas que não sei
 Mas me perguntar já é tão gostoso
 Ele tem algo perto, longe, gay (...)

Essa canção foi feita para trazer um sentido positivo à palavra gay e em homenagem a uma amiga de Cícero, que gostava de namorar gays (FAOUR, 2006).

Uma canção marcante na carreira de Marina Lima, e que ganhou sentido lésbico por sua interpretação, foi *Mesmo que seja eu*, composição de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, de 1984.

Sei que você fez os seus castelos
 E sonhou ser salva do dragão
 Desilusão meu bem
 Quando acordou, estava sem ninguém
 Sozinha no silêncio do seu quarto
 Procura a espada do seu salvador
 E no sonho se desespera
 Jamais vai poder livrar você da fera da solidão
 Com a força do meu canto
 Esquento o seu quarto prá secar
 Seu pranto
 Aumenta o rádio
 Me dê a mão
 Você precisa é de um homem
 Prá chamar de seu
 Mesmo que esse homem seja eu
 Um homem pra chamar de seu
 mesmo que seja eu

Embora não tenha sido feita com essa intenção, essa canção ganhou uma conotação transgressora ao ser cantada por uma mulher e também pela performance de Marina. De acordo com Erasmo Carlos, “Fiquei sabendo que essa música virou o hino das sapatas [...] Só me dei conta disso quando fui ao presídio do Carandiru fazer um show para a ala feminina e as detentas todas a cantaram em massa, era o hino delas” (reproduzido em FAOUR, 2006, p. 415).

Outra canção de motivação lésbica explícita, gravada por Marina em 1985, foi *Difícil*, dela com Antônio Cícero. Nesta dizia, direcionando-o a uma mulher, que “o sexo é bom”. No trecho “por que não com ela”, juntando-se as sílabas ouve-se “comê-la”.

Sexo é bom!
 Eu disse não
 Ela não ouvia
 Mandei um sim
 Logo serviu
 Então pensei

Ela é bela
 Porque não com ela
 Sexo é bom!
 Hum!
 Mas acontece que eu
 Eu tenho esse vício
 De gente difícil no amor
 Alguém lá no início
 Me aplicou
 E me fez louca
 Me fez pouca
 Me fez o que sou
 Difícil!
 Nem sempre
 Nem interessa
 Se eu recomendaria
 É tão depressa
 Nem quero pensar
 Quando a picada vem
 Mas paixão e gozo
 Se sabe isso vicia
 “Aí garota, eu gosto assim”
 Difícil! Oh! (...)
 Pensei!

2.8 REFLEXÕES ACERCA DA VISIBILIDADE LÉSBICA NA MPB PELAS GERAÇÕES PRÉ-1990

Com exceção de Aracy de Almeida, Dora Lopes e Tuca, que faleceram, as outras cantoras tratadas neste capítulo continuam atuantes. Sem me basear em estudos e sem ter condições de fazer uma análise mais aprofundada dessas gerações, por questão de recorte, considero que não houve modificações com relação à forma com que essas cantoras e compositoras expressavam a sexualidade em suas performances artísticas, canções e declarações públicas em direção a uma maior visibilização da lesbianidade. Algumas se tornaram até mais comedidas e conservadoras em sua atuação, sobretudo Gal Costa.

Frequentemente vejo em fóruns de lésbicas em redes sociais e blogs discussões acerca do quanto essas cantoras contribuíram ou não para a visibilidade lésbica. Algumas pessoas afirmam que cantoras que não se “assumem”, não saem do “armário”, não “levantam bandeiras”, não dariam nenhuma contribuição à causa. Contudo, percebi ao longo da pesquisa para a elaboração deste capítulo, que a relação invisibilidade/visibilidade nas carreiras dessas artistas se dá de forma mais complexa. Além disso, é questionável em que medida militantes e o público de cantoras teriam o direito de “arrancá-las” do “armário”, se apropriando, de certa forma, de suas vidas e obras.

Lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais geralmente são vistas/os como tão marcadas por sua sexualidade e identidade de gênero que acabam sendo reduzidas a apenas isso no imaginário social. Dessa forma, uma cantora que se diz, ou é vista, como lésbica terá provavelmente sua atuação, vida e obra consideradas em função disso. Tendo em vista que boa parte das/os artistas acreditam na autonomia do campo musical em relação às outras dimensões da vida social, é compreensível que estas, para se sentirem respeitadas profissionalmente, desejem ser vistas simplesmente como cantoras, instrumentistas, compositoras, e não como as lésbicas que cantam, tocam e compõem. Acredito que se recusar a serem vistas apenas como lésbicas ou bissexuais, e não como pessoas e profissionais, pode ser uma forma de resistência, inclusive quanto ao patrulhamento ideológico do movimento LGBT. Possivelmente, as cantoras estão apenas evitando categorizações. Nesse sentido, a invisibilidade pode ser uma forma de resistência.

Mas não se pode minimizar a importância na vida e obra de artistas da proibição da homossexualidade em uma sociedade heteronormativa. Então, é preciso considerar que, ainda que isso não diga tudo sobre essas cantoras, a dinâmica do “armário”, ou seja, o lidar com a proibição da lesbianidade, perpassa suas carreiras e impacta, com sua atuação, as relações de gênero e sexualidade.

Considero que o fato de cantoras serem vistas como lésbicas contribui com a visibilidade lésbica, a despeito de ser ou não esta a intenção das artistas. Primeiramente, porque são cantoras de grande projeção. A MPB chega a um grande público. É difícil acreditar que canções com temáticas lésbicas não contribuam de alguma forma para a legitimação da lesbianidade e bissexualidade na sociedade mais ampla. Meramente por existirem e serem vistas como lésbicas e bissexuais, elas já trouxeram a visibilização dos relacionamentos afetivo-sexuais entre mulheres como possibilidade. Além disso, artistas famosas são pessoas sujeitas a provocar admiração em seu público. Dessa forma, essas artistas podem contribuir para maior “aceitação” da homossexualidade entre heterossexuais, e como modelos positivos de identificação para lésbicas e bissexuais.

Algumas das problematizações que esbocei até aqui serão aprofundadas em capítulos posteriores, pois há pontos em comum na atuação de cantoras lésbicas e bissexuais antes e depois dos anos 1990. No entanto, as gerações de ícones lésbicos e bissexuais da MPB deram contribuições específicas em cada época às transgressões em gênero e sexualidade, em geral, e à visibilidade lésbica, em particular.

Primeiramente, essas cantoras não foram simplesmente “produtos” de um tempo. Cada uma delas marcou de maneira pessoal essa experiência histórica, como se pode perceber ao longo do capítulo nas diferenças entre suas atuações e posicionamentos públicos quanto à sexualidade. Uma contribuição importante foi no campo da performance artística. Nesse sentido, entendo que a visibilidade lésbica na MPB não se dá apenas por “saídas do armário”, ou seja, não se dá apenas pelo que se diz, mas pelo que se faz e canta. Gal e Bethânia, em especial, revolucionaram a forma de expressar gênero e sexualidade na música com suas performances. A visibilidade lésbica também se deu quando muitas dessas artistas cantaram canções de temática lésbica ou quando tornaram lésbicas canções com eu-lírico masculino por sua interpretação. É importante ressaltar que não considero que houve uma ruptura radical entre os anos 80 e 90. O que demonstram sobretudo as cantoras que tornaram pública sua orientação sexual, como Leci Brandão, Angela Ro Ro e Marina. Pode-se dizer que essa última geração antes dos 90 trilhou um caminho que “abriu portas” para que a geração pós-1990 pudesse se colocar de forma mais explícita com relação à sexualidade, como desenvolverei nos próximos capítulos. Como todo recorte, há algo de artificial na delimitação. Assim, essa linha divisória entre as décadas anteriores e os anos 1990 é uma construção que tem a ver também com a impossibilidade de se dar conta de tudo o que foi feito por tantas cantoras e compositoras em um período tão amplo. Analisar com mais profundidade a contribuição dessas artistas é um trabalho que ainda está por ser feito. E deveria, pois, de alguma forma, mesmo quando involuntariamente, essas gerações de cantoras lésbicas e bissexuais romperam com o silêncio e tornaram a lesbianidade visível e audível na e pela música. Agora lésbicas podem cantar e ser cantadas na MPB.

3 VISIBILIDADE LÉSBICA E BISSEXUAL NO DISCURSO MUSICAL DE ÍCONES DA MPB

Neste capítulo, faço a análise das letras de canções do repertório, composto ou interpretado, das cantoras que são o foco desta tese. Nesta ordem: Cássia Eller, Adriana Calcanhotto, Zélia Duncan, Ana Carolina, Mart'nália, Isabella Taviani, Maria Gadú e Ellen Oléria. Essa ordem é praticamente cronológica quanto à projeção em nível profissional, acompanhado de reconhecimento público, das cantoras no cenário musical nacional. Escrevo “praticamente cronológica” visto que é difícil definir com precisão em qual momento isso ocorreu, e considerando que algumas dessas cantoras começam a atuar em momentos muito próximos, sendo quase contemporâneas, sobretudo as três primeiras.

Ao abordar as canções interpretadas e/ou compostas por essas cantoras, busco perceber como se dá a visibilização da lesbianidade e da bissexualidade nas letras das canções dos seus repertórios. Antes, porém, de entrar propriamente na análise, passarei por discussões que creio serem necessárias para a melhor compreensão do objeto. Primeiramente, apresento considerações iniciais acerca das especificidades, potencialidades e limitações de se trabalhar com o formato canção e de se analisar apenas as suas letras. Em seguida, apresento uma resumida contextualização histórica e temática da presença das mulheres como criadoras musicais, sobretudo na posição de compositoras de letras de canções. No mesmo tópico, discuto os obstáculos para o reconhecimento da participação das mulheres como compositoras. No terceiro tópico, faço a análise das letras de canções do repertório das cantoras selecionadas. No subtópico em que analiso o repertório de Ellen Oléria, faço uma discussão sobre como a intersecção de processos discriminatórios e o engajamento político da cantora marcam sua obra musical. No tópico seguinte, argumento sobre as possibilidades e implicações da canção como crítica social e forma de produção intelectual e como isso se relaciona com as obras das artistas selecionadas. Por último, faço as considerações finais do capítulo.

3.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS ACERCA DA CANÇÃO

“A canção sustenta a ficção em nós: aquilo que, de fato, somos.”
Leonardo Oliveira, 2014.

José Ramos Tinhorão (2011) aponta que a moderna canção popular é tomada como início do “canto individual de versos revestidos de melodia acompanhada por som instrumental”(p. 7), entendendo a música popular como o cantar típico das cidades. Seu surgimento está relacionado à passagem da música de sentido coletivo do mundo antigo e medieval para o individualismo da canção contemporânea.

Tereza de Almeida (2008) aponta que há um crescente interesse acadêmico pelo estudo da canção popular, o que apresenta muitos desafios para pesquisadoras/es. Acerca da abordagem da canção, Luiz Tatit afirma:

A canção brasileira ocupa hoje um espaço artístico amplo demais para permanecer desvinculada de qualquer esfera de reflexão no país. Há todo um aparato industrial, tecnológico e mercadológico cuidando de sua produção e aumentando seu poder de penetração nos diversos setores socioculturais sem que haja, em contrapartida, qualquer acompanhamento analítico em condições de desvendar ao menos uma parcela desses estratos de sentido que a canção movimenta diariamente. (2002, p. 309).

De acordo com Leonardo Oliveira (2014), a música é pura sensação, e a canção, pela palavra, direciona os sentidos. A canção pode ser vista como o que distingue o ser humano dos outros animais, sendo determinante na formação da linguagem, da cultura e do pensamento. Para o autor, a canção convida a/o ouvinte ao reconhecimento de si. “A vontade de autocanto (cantar-se para *permanecer*) orienta qualquer canção” (OLIVEIRA, 2014, p. 218, grifo do autor). Segundo Oliveira, a canção cria a realidade da/o ouvinte em ação e de quem dela se apropriar no futuro: “Há mais vida na canção [...] do que no *real*.” (OLIVEIRA, 2014, p. 226).

Tinhorão (2011) afirma que a canção morreu, pois ela nasce do individualismo burguês, e a construção musical atual é coletiva e mediada por recursos eletroeletrônicos. Essa associação é o que possibilitou o surgimento do rap, formato que o autor considera mais progressista e popular. O rap se distingue da canção por abandonar a melodia e restaurar o direito originário da linguagem verbal no âmbito do canto. Para o autor, o rap não precisa da melodia porque ele tira a melodia da palavra. É uma fala cantada. Tatit (2002), por sua vez, afirma que não é possível o fim da canção, pois esta é uma extensão da fala, que também possui melodia e letra. O autor defende que enquanto as pessoas falarem elas criarão canções como consequência imediata. Apesar da divergência quanto à permanência ou não da canção,

para Tinhorão e Tatit a canção é um formato que espelha a dinâmica da estrutura da palavra falada. Isso, conforme Monclar Valverde

[...] a retira do mundo icônico dos puros sons e a instala no âmbito simbólico dos códigos e das significações, impedindo que os dois autores vejam a saturação do formato canção como fenômeno propriamente musical. Não é por acaso, portanto, que, em ambos os casos, a força da canção seja associada à sua condição de veículo de mensagens, independente do fato de que elas sejam abordadas por um viés sociológico ou semiótico. (2008, p. 270).

Valverde sugere, alternativamente, que a importância adquirida pela canção, bem como sua situação atual no panorama musical, seja interpretada como um acontecimento da história da música e não como um desvio na história das línguas. O autor acredita que, assim, esse contexto “pode indicar, para a canção, a possibilidade de uma abertura criativa, talvez mais essencial que o declínio de sua hegemonia.” (VALVERDE, 2008, p. 271). O debate acerca do suposto fim da canção será retomado no penúltimo tópico deste capítulo, no qual discutirei sobre a canção como crítica. Aqui interessa destacar a relação da canção com a fala.

Segundo Valverde (2008), o êxito da canção deve-se a sua subordinação aos critérios da fala. A/o cancionista é a voz que fala por trás da voz que canta. (OLIVEIRA, 2014). Tatit (2002), como visto, defende que toda canção popular se origina na fala. Para o autor, o/a cancionista é uma/um gesticuladora/r que manobra a oralidade e cativa melodicamente a confiança da/o ouvinte. A forma como isso é feito expressa o que o autor chama de a “dicção” da/o cancionista. A/o cancionista é toda pessoa envolvida na elaboração e execução da canção, não apenas a/o compositora/r. A dicção da/o cancionista manifesta-se na maneira de dizer o que diz, na maneira de cantar, de musicar, de gravar, mas, principalmente, na maneira de compor. Em suas palavras:

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com o seu gesto oral. [...] O compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, cancionistas. (TATIT, 2002, p. 11).

Para Tatit (2002), a conversão dos ingredientes psíquicos em matéria fônica compreende o encontro de dois níveis diferentes de experiência da/o cancionista: por um lado, sua vivência pessoal com determinado conteúdo; por outro, sua familiaridade e intimidade com a expressão e a técnica de produzir canções. De acordo com o autor, a produção artística se baseia muito pouco na possibilidade de a/o artista viver uma experiência e, a partir dela,

maneja uma expressão (pictórica, filmica, musical, literária). Seria mais apropriado dizer que o plano de expressão (significante) das linguagens estéticas é também um espaço lúdico e experimental onde a/o artista manobra algumas tentativas de arte sem se preocupar com o resultado. Este é, para Tatit, o ponto de partida da maioria das obras bem-sucedidas.

A vivência do compositor não se transforma automaticamente em canção à maneira de uma psicografia. Como qualquer forma de produção, compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo. Pressupõe, portanto, uma técnica de conversão de ideias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia. Se a emoção fosse derramada e descontrolada (eufórica ou disforicamente), o artista sequer estaria em condições de compor. Se não se sentisse suficientemente hábil para inventar melodias e textos motivados entre si, também não se disporia a fazê-los. A emoção do cancionista, pelo menos a que aparece em suas composições, é altamente disciplinada e minuciosamente preparada para receber um tratamento técnico. E nessa conversão do conteúdo subjetivo em matéria objetiva muitas transformações se sucedem. (TATIT, 2008, p. 18).

Segundo Tatit, a eficácia da canção ocorre a partir da indissociabilidade entre palavra e melodia no processo de produção do sentido da canção popular, tida como artefato cultural específico. Por isso, no mundo das/os cancionistas, não importa tanto o que é dito, mas sim a maneira de dizer, e essa maneira é essencialmente melódica. Assim, “sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso”. (TATIT, 2002, p. 9). De acordo com o autor, para a/o cancionista, retratar bem uma experiência é capturá-la com a melodia. Ao texto cabe apenas circunscrever a temática que nem sempre está diretamente relacionada com os fatos. Cabe à/o cancionista criar o acontecimento, selecionando apenas o que é possível desenvolver nos limites da canção. Nas palavras do autor,

[...] o “verdadeiro teor de uma experiência pessoal é inatingível pelo outro e intransmissível por quem a viveu. Utilizando a linguagem verbal, podemos recuperar parte dessa experiência (infelizmente a parte menos pessoal), projetá-la nos termos habituais da coletividade e obter uma certa empatia por aproximação de experiências.[...] Pela canção, parece que a própria singularidade da existência foi fígada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia.” (TATIT, 2008, p. 19).

De acordo com Tatit (2002), um texto de canção é quase necessariamente um disciplinador de emoções. Deve ser enxuto, podendo ser até pobre e simples. Não precisa dizer tudo: “tudo só será dito com a melodia” (p. 20). Dessa forma, para Tatit “A extensão do sentido produzido por uma canção é certamente inatingível pela análise.” (p. 26).

Para Matos (2008), a música pode ser considerada uma linguagem universal dos afetos, o que lhe confere maior capacidade de atravessar fronteiras linguísticas e históricas. Segundo Valverde (2008), a presença do canto em diversas culturas indica a universalidade da relação entre música e palavra. Contudo, isso não significa uma equivalência entre ambas, visto que a condição de possibilidade da relação entre música e palavra é a dimensão

originalmente musical da linguagem, sua plasticidade sonora. Por outro lado, o canto não deve ser visto como simples desdobramento e explicitação secreta da música das palavras, ou então, que a linguagem seja mera extensão da voz. Na verdade, há correspondência e tensão entre a música da língua e a palavra musicada. De acordo com o autor,

[...] enquanto forma musical e formato midiático, a canção não se reduz ao feliz casamento entre palavra e música: a *voz*, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo e o desempenho de alguém real; a *melodia*, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; o *arranjo* e a *instrumentação* datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude e familiaridade à ficção; as *palavras*, enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos e se desconhecem, mas se reconhecem, enquanto falantes. Cada um desses aspectos contribui para envolver e aproximar misteriosamente os ouvintes, através da mediação proporcionada pela performance do cantor, mas o encanto das canções resulta da simbiose entre a voz, o gesto, a melodia, o acompanhamento e as palavras, que é viabilizada pela estrutura tonal de uma narrativa musical compacta. (VALVERDE, 2008, p. 272, grifos do autor).

De acordo com Cláudia Matos (2008), há um enlace fundamental entre palavra poética e expressão musical. Ambas “andaram juntas em suas manifestações mais primitivas e imemoriais, construindo uma das formas primordiais de expressão anímica e fatura artística: o canto – melodia e linguagem enlaçadas pelos ritmos da respiração convertida em voz” (p. 84), visto que a intervenção ativa da voz humana é o que possibilita a presença da música na linguagem verbal, e vice-versa. Octavio Paz afirma que “A poesia ocidental nasceu aliada à música” (PAZ, 1982, p. 104 apud MATOS, 2008, p. 83). Para Valverde (2008), há um alto investimento poético comumente verificado nas letras de canções brasileiras, o que é raro em outros contextos culturais.

Luiz Tatit e Ivan Lopes (2008) defendem que a expressão sonora (melódica e fonética) é aliada a um conteúdo linguístico de forma que ambos parecem proceder de um mesmo princípio ativo. Este deve ser buscado a partir das propriedades que asseguram a integração entre melodia e letra numa canção. Para os autores, esse seria um exercício de análise da emoção cantada. A presença da entoação, peculiar à nossa prática linguística cotidiana, é o que aproxima a emoção falada da emoção cantada. Cabe à/ao intérprete apontar essa entoação com maior ou menos transparência. Segundo Tatit e Lopes, a canção deve ser tomada como totalidade. Há algo do seu encanto que só pode ser desvendado, percebido, na interação dos seus componentes musical e verbal.

Jorge Marques (2015) aponta que, embora poema e letra de música façam parte de um mesmo universo, abarcado pela poesia, devem ser tomados como coisas distintas. Há na canção a presença de melodia, harmonia e arranjos dentro dos quais o texto deve se inserir. A

letra da canção é concebida originalmente para ser escutada, e não lida. Já o poema é alicerçado exclusivamente sobre a palavra escrita. Na recepção da canção há um elemento inexistente na recepção do poema: a execução por uma/um intérprete que dá, literalmente, voz ao texto da/do letrista, inserindo emoções particulares. Em muitos casos, a/o intérprete pode ser considerado uma/um coautora/r da canção. Antes de qualquer coisa, uma letra é um texto integrado a uma composição musical, e os julgamentos elementares dela devem ser fundamentados na audição para incluir a dimensão sonora no âmbito de análise. O autor cita Francis Vanoye (1987, p. 178 apud MARQUES, 2015, p. 18).

Dada a necessidade de imbricar necessariamente melodia, ritmo e letra, é nesse tipo de realização [a canção] que se pode notar de maneira muito clara a função poética da linguagem (...). Sem falar das rimas, saliente-se que as letras das canções recorrem frequentemente às onomatopeias, às sílabas vazias de sentido, destinadas a serem sustentadas pela melodia, com uma função puramente poética. A canção, sobretudo a popular, é o lugar de uma espécie de êxtase verbal onde se pode assumir o prazer da diversão com as palavras, os sons, as assonâncias, dissonâncias, rimas, imagens absurdas e o nonsense. A canção é, às vezes, por isso mesmo, a linguagem em liberdade.

Para Marques (2015), a inserção de um texto que deve ser conjugado a uma estrutura melódica constitui práxis específica da canção. A respeito da construção de suas canções, levando em consideração as especificidades da relação entre letra e melodia, Adriana Calcanhotto afirma:

Acho que faço quase todas as possibilidades de composição. Eu só não escrevo letra, não sento e escrevo uma letra, um texto. Mas depende do que está me motivando. Uma canção minha começa no violão, começa ritmicamente; dali vai sair uma ideia geral do texto. Depois eu vou separar letra e música para trabalhar, mas nasce junto. Quando eu componho sozinha uma canção, letra e música minhas nascem juntas, depois eu trabalho em separado. (CALCANHOTTO, 2008, p. 53).

A canção deve ser compreendida também como texto (Tereza ALMEIDA, 2008), ou seja, como forma de manifestação da palavra. Contudo, intrinsecamente ligada à vocalidade. Um aspecto que problematiza as relações entre música e palavra refere-se a especificidade do texto, que, composto ou não junto à melodia, precisa atender a restrições específicas da estrutura musical. Além disso, a canção se destina ao canto e à escuta. Por isso, “a canção filia-se às formas de oralidade, ao transmitir-se através da voz e, neste sentido, ativa um conjunto infinito de questões relativas ao corpo e à performance.” (ALMEIDA, p. 319). Já no que diz respeito à transmissão e recepção, à execução e à escuta, após o advento da indústria cultural, a canção se realiza por meio de uma série de aparatos tecnológicos. Segundo Almeida (2008), a canção é percebida como expressão de uma subjetividade porque essa é uma de suas estratégias para sua eficácia. A configuração da subjetividade na canção pode ser pensada como um dos fatores constitutivos do seu estatuto ficcional. Contudo, para a autora,

mesmo sendo viabilizada pela reprodutibilidade, a canção convida à transmutação através da demanda por interpretações renovadas. Além disso, para a autora, os instrumentistas são afetados também pela performance da/o cantor/a. Como afirma Oliveira (2014, p. 218), “a canção só é canção na voz de alguém”. Por isso,

Intérpretes se utilizam de gestos sonoros para tornar sua performance expressiva. [...] Alguns desses gestos funcionam como elementos de acentuação, seja para realçar o sentido do texto, seja para adequar os padrões de acentuação dos versos à métrica musical. Em relação à letra, muitas vezes, cantores experientes “corrigem” os chamados “erros” de prosódia³⁷, por exemplo, modificando ligeiramente o ritmo da canção para ajustar tempos fortes do compasso musical com as sílabas tônicas.” (Martha ULHÔA; Marcílio LOPES, 2014, p. 285).

De acordo com Almeida (2008) a canção está sujeita a modificar-se constantemente por meio de intérpretes e arranjadoras/es. Dessa forma, leitura e autoria se bifurcam: intérpretes e arranjadoras/es são leitoras/es da canção, mas “leitores produtivos que se tornam renovados pontos de origem e referência. As nuances interpretativas impressas por distintos timbres de voz, diferentes opções de andamento, instrumentação e harmonização desafiam noções como as de intenção do texto”, conforme aponta Umberto Eco (1985 apud ALMEIDA, 2008, p. 320). Para este, há limitações para a interpretação do texto literário dados pela própria estrutura do texto, pelas distinções entre o dito e o não dito. Já na música, segundo Almeida (2008), há uma infinita instabilidade estrutural da canção, de forma que pode ser dito, pela interpretação, o que não está escrito. Assim, a própria noção de autoria é desestabilizada.

A figura do intérprete no contexto contemporâneo, apesar de profundamente marcada pela ênfase dada pela indústria do espetáculo ao talento individual, pode ser lida também como uma forma de coletivização da experiência autoral. Ou seja, a interpretação recontextualiza o texto, extraindo-lhe as marcas de um passado histórico e inserindo-o em uma nova experiência com a qual um grupo pertencente à realidade distinta daquela que deu origem ao texto pode identificar-se plenamente. (ALMEIDA, 2008, p. 321).

Quanto às especificidades e cuidados metodológicos para a abordagem da canção, Almeida (2008) afirma que a canção configura-se como artefato cultural a partir da articulação entre duas distintas formas de convenção: as linguísticas e musicais, o que leva ao erro comum na área da Literatura de se abordar a letra da canção a partir dos mesmos procedimentos aplicados ao poema. Para a autora, embora a canção também seja fenômeno da palavra escrita, se diferencia do texto literário por apresentar elementos que dificultam a

37 Prosódia: Todos os elementos de uma linguagem envolvendo acento, altura (frequência) e duração das sílabas”. (HALL, Robert, 1986, p. 661 apud ULHÔA; LOPES, 2014). “Assim, ao tratarmos da prosódia, estamos falando de sílabas tônicas ou átonas, de alongamento ou supressão de vogais, além de contornos melódicos advindos da fala que se inserem nas palavras agrupadas em versos de letras na canção.” (ULHÔA; LOPES, 2014, p. 286).

interpretação. Em suas palavras, a “óbvia constatação das materialidades participantes da canção, não questionam a validade do ato interpretativo, mas alertam para o fato de que a canção demanda novas práticas discursivas e acadêmicas para dar conta das complexidades nela envolvidas.” (p. 323). A autora remete à Susan Sontag (2011), para quem no lugar da hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte.

[...] a canção parece instaurar um traidor convite à hermenêutica, já que ela atua em um nível semântico e representacional. A canção faz crer que há um conteúdo que está sendo encoberto por sua forma, conteúdo este que caberia ao analista revelar. E mais, que assim como num romance ou poema, este conteúdo estaria intimamente relacionado a uma subjetividade autoral. (ALMEIDA, 2008, p. 325).

Este último aspecto é um desafio pela pluralidade de sujeitos envolvidos na canção, pois “embora seja possível atuar em relação à canção em busca de interpretação e, portanto, do sentido, o que há nela de mais singular é justamente aquilo que resiste a estas instâncias.” (ALMEIDA, 2008, p. 325).

Trato aqui perspectivas teóricas, como a de Tatit (2002), Marques (2015) e Matos (2008), que enfatizam que a canção forma uma totalidade pela interação entre letra, melodia, interpretação, arranjos, para caracterizar as especificidades da forma canção, com a qual trabalho na análise, e para afirmar que compreendo que há uma limitação da compreensão plena do sentido de uma canção apenas por sua letra. Contudo, não foi possível, dentro do recorte da tese, a análise das canções a partir dessa perspectiva. Ter em vista de que a compreensão de uma canção é mais completa pela consideração de que forma um todo com a melodia e ganha significado pela interpretação da/o cantora/r foi útil para a análise da performance das cantoras selecionadas, como será visto no capítulo 5. Além disso, embora concorde que a performance e a melodia sejam essenciais para a compreensão dos efeitos de sentido de uma canção, argumento que o que é dito importa em si, pois entendo a letra da canção como um discurso específico que promove a constituição do sujeito. Também é importante ressaltar que me utilizo das concepções de Almeida (2008) para ter em vista os cuidados metodológicos que a abordagem da canção exige. Em consonância com a autora, mas também com a Análise do Discurso francesa e das teorizações de Foucault acerca do discurso e sua abordagem, não busco nas análises sentidos ocultos que precisam ser decifrados, mas sim os efeitos de sentido das letras das canções na constituição do sujeito lésbico e bissexual por meio de seu aparecimento nelas e da forma como isso se dá.

3.2 MULHERES CACIONISTAS

Todas as cantoras selecionadas para a pesquisa desta tese compuseram canções. Cássia Eller e Mart'nália em menor número. Adriana Calcanhotto compôs muito, inclusive canções que foram interpretadas por outras pessoas. Ellen Oléria compôs praticamente todo seu repertório. Maria Gadú, a maioria. As outras cantoras, parte significativa das músicas que executaram. Ou seja, essas cantoras são também compositoras e, como discutirei posteriormente, criadoras em um sentido mais amplo. Analisar suas obras seria, em princípio, algo óbvio e que não demandaria maiores considerações. Contudo, diante dos obstáculos para sua presença no campo da música e pela invisibilidade histórica de sua participação neste, mulheres agindo como criadoras musicais estão concomitantemente subvertendo a ordem de gênero. Considerá-las como criadoras musicais, conseqüentemente, acaba por ser também um ato de transgressão, bem como uma atitude política necessária. Por isso, é preciso explicitar a história de sua presença no campo música e discutir e desconstruir os mecanismos de sua invisibilidade.

Tatit, no livro *O cacionista: composição de canções no Brasil*, escreveu capítulos específicos sobre a obra de onze compositores. Assim mesmo, compositores, no masculino, pois todos os textos foram sobre as obras de homens. Mesmo trabalhando com uma concepção ampliada de cacionista – de forma que cacionista é quem escreve a letra de uma canção, mas também quem compõe a melodia, quem toca, quem interpreta – o autor não conseguiu encontrar nenhuma cacionista que considerasse significativa no cancioneiro popular brasileiro, que valesse seu esforço intelectual para ser analisada. No primeiro capítulo do livro, o autor afirma: “As décadas de 70 e 80 são dos compositores, das cantoras (as mulheres ainda compõem pouco) e dos conjuntos em início de carreira.” (2002, p. 13).

Rosa e Nogueira (2015) mostram que as mulheres atuando como musicistas são automaticamente pensadas como cantoras e, na melhor das hipóteses, instrumentistas. Raramente como compositoras. Em pesquisas das autoras, elas constataram que diversas cantoras reconheceram que compõem, mas diminuem suas produções dizendo que, mesmo compondo, não se consideram compositoras. No mundo musical, mulheres não são bem-vistas como compositoras porque as atividades que aproximam o fazer feminino ao trabalho intelectual são consideradas transgressoras ao padrão de gênero e, por isso, as compositoras

sofrem punições, explícitas ou não, baseadas na desconsideração do trabalho, de forma que a vinculação ao gênero determina o juízo de valor sobre o produto musical.

Ana Carolina Murgel (2007) afirma que, apesar da invisibilidade histórica, houve importantes compositoras brasileiras mesmo na primeira metade do século XX, como Carmen Miranda, Almira Castilho, Marília Batista, entre outras. Muitas canções dessas mulheres foram atribuídas a homens. De acordo com a autora, evidentemente o repertório das compositoras brasileiras se tornou mais profícuo a partir da conquista de maior liberdade de expressão. Contudo, em todos os movimentos estéticos da canção as mulheres se fizeram presentes, no início apenas como intérpretes, e, mais tarde, também como criadoras (MARTINS, 2012). A atuação das mulheres na música popular brasileira ao longo do tempo não se deu como meras coadjuvantes, mas sim como agentes transformadoras da estética musical (Rodrigo GOMES; Maria Ignez MELLO, 2007).

Dessa forma, o fato de as mulheres compositoras não terem prestígio, de sua participação na história da música não ser reconhecida, de suas composições não serem conhecidas, ou de não serem conhecidas como suas, não significa que mulheres não componham ou não tenham composto. Tampouco significa que escrever letras de canções ou criar melodias sejam as únicas formas de criação musical possíveis para as mulheres. A respeito da invisibilidade da produção artística de mulheres na história, Tânia Navarro-Swain (2013) afirma:

O silêncio dos historiadores é sistemático quando as fontes se referem aos atos e realizações de mulheres. A presença destas tanto na cena artística quanto política aparecem em inumeráveis vestígios discursivos e imagéticos quando não foram destruídos de propósito, como a obra poética de Safo, considerada pelos antigos como uma das maravilhas do mundo, da qual nos restaram apenas alguns versos truncados. (p. 58).

A autora explica que a história é sexuada, de forma que a história, incluindo a da arte, é narrada de acordo com a própria historicidade desses discursos, ou seja, os fatos tidos por relevantes dependem dos valores predominantes no momento da construção da história. Dessa forma, o grupo definido como “mulheres”, é especificado por um corpo tido como “outro” em relação ao “homem”, o que representa a superioridade. Assim, “o masculino “encarna a representação do humano como fonte de toda produção e criação humanas” (p. 52). Nas palavras da autora: “O masculino expulsa assim o feminino do humano e da história da humanidade a partir de sua “diferença”. Pois há o humano e as mulheres. Há a Arte –

masculina e em maiúsculo – e a arte das mulheres, atividade secundária e menor, ou seja, doméstica.” (p. 53).

Voltando à (limitada) história da presença das mulheres no cancioneiro popular brasileiro, Jorge Marques (2015) afirma que há um equívoco comum de se afirmar que após Chiquinha Gonzaga há um vácuo de compositoras até os anos 40. Para o autor, essa suposição ignora a obra de compositoras como Bidu Reis e Dora Lopes – esta já tratada no capítulo anterior. Bidu formou dupla como cantora no rádio com Emilinha Borba e compôs baiões, sambas e boleros. Marques considera que Bidu e Dora se caracterizavam pelo conservadorismo em suas propostas artísticas, se apoiando, em termos melódicos, nos ritmos comuns à época e, em termos temáticos, apostavam em amores infelizes.

De acordo com Murgel (2007), é necessário lembrar que o regime de domesticação e normatização imposto a muitas mulheres foi profundamente marcado pela nítida distinção de papéis masculinos e femininos. Até a década de 1960, entre os modelos de mãe e assexuada e de seu oposto, a prostituta ameaçadora, poucos espaços foram deixados para as mulheres. Foi nesse cenário bastante restrito que surgiram duas das maiores compositoras brasileiras: Dolores Duran e Maysa. As canções delas reforçaram alguns dos estereótipos sobre as mulheres nesse período, mas ambas tentaram se afastar desse mesmo estereótipo em suas vidas e, em muitas de suas canções, percebe-se o questionamento das regras e valores ditos femininos naquele período.

A mulher posta em estado de espera constitui tradição artística secular, que remete às cantigas de amigo medievais. Entretanto, nesse tipo de produção, conquanto o eu lírico fosse feminino, a autoria dos textos constituía tarefa masculina. Interessa-nos, portanto, observar como, séculos após a instauração do discurso poético medieval, Dolores Duran e Maysa estruturaram, via letra de canção, o canto da espera feminina. Apesar de, na maioria das vezes, elas terem estabelecido eus femininos que se notabilizaram pela passiva e angustiada espera, em alguns momentos de suas obras lograram subverter tal lógica, e daí resultaram trechos que antevêm uma postura mais decidida da mulher. (MARQUES, 2015, p.101).

Para Marques (2015), Dolores Duran e Maysa foram cantoras muito influentes em sua geração e compuseram algumas dezenas de canções. As duas compositoras desenvolveram uma linguagem própria e deixaram uma marca original na história da música. O samba-canção, subgênero musical que Duran e Maysa cantavam, entrou em declínio no final dos anos 1950, abrindo espaço para a Bossa Nova.

De acordo com Santuza Naves (2010), Dolores Duran é tida como uma precursora importante da bossa nova. Embora sua voz não fosse contida, pelo contrário, embargada, e muitas de suas canções tivessem como temática dramas amorosos, muitas das letras de sua

vasta obra não se enquadram no padrão tradicional do samba-canção. Por exemplo, a canção *Fim de caso* retrata um relacionamento amoroso moderno no qual mulher e homem estão em posição de igualdade. O que se percebe no trecho em que o sujeito feminino propõe a separação: “estou desconfiada/que o nosso caso/está na hora de acabar”. Já na canção *O negócio é amar*, a compositora narra “amores à vista/amores a prazo” a letra já se aproxima das canções da bossa nova, o que ocorre também com duas canções que ela fez em parceria com Tom Jobim, *Estrada do sol* (“Ao vento alegre que me traz esta canção/Quero que você me dê a mão/vamos sair/Por aí sem pensar no que se foi/que sonhei/que chorei, que sofri”) e *Por causa de você* (Entre meu bem, por favor/Não deixe o mundo mau/Lhe levar outra vez/Me abrace simplesmente), que configuram um traço de união entre o mundo noturno dos sambas-canções e o universo da bossa. Outra cantora e compositora importante nessa transição foi Nara Leão.

A trajetória de Nara Leão coincide exatamente com a trajetória da música no Brasil da bossa nova à MPB, e daí à Tropicália e à pós-Tropicália. Nara Leão se projetou no cenário artístico brasileiro por atuar em diversas frentes. Além de cantora e eventualmente atriz [...] notabilizou-se como agitadora cultural no Rio de Janeiro no final dos anos 50 e dos anos 60, assumindo atitudes inusitadas à época. [...] Nara ajudou a criar uma nova realidade no cenário musical, no sentido de atuar, assim como outros compositores de sua geração, não só como artista, mas também como intelectual (se lidarmos com aquela concepção mais ampla de intelectual que vimos anteriormente) (NAVES, 2010, p. 55).

A partir dos anos 60, surgiram também composições de Esther Delamare e Tuca (MARQUES, 2015), esta última também já tratada no capítulo anterior. Na bossa nova, como também em seguida, na jovem guarda, as mulheres ainda eram retratadas como objeto. Wanderléa foi o grande nome feminino na jovem guarda, movimento que, no entanto, ainda era bastante sexista (MURGEL, 2007). A maior mudança ocorreu com a contracultura e o consequente questionamento dos costumes estabelecidos, que teve, no Brasil, sua melhor representação na Tropicália, no final dos anos 1960, e na poesia jovem dos anos 1970. Apenas a partir dessa época houve um aumento significativo do número de composições de mulheres. Marques (2015) construiu uma tipologia das compositoras dos anos 70: a) precursora: Tuca; b) Introdutoras: Joyce e Sueli Costa; c) Definidoras: Rita Lee, Angela Ro Ro e Fátima Guedes; Ulteriores: Lúcia Turnbull e Marina. O *boom* feminino na música ocorrido no final da década de 70 inseriu definitivamente as mulheres compositoras no mercado musical brasileiro. O aumento expressivo de composições de mulheres ocorreu sobretudo em 1979.

O ano de 1979 pode ser considerado um marco na história da produção musical de autoria feminina, pois aglutinou paradigmaticamente o fenômeno, de modo que ocorreram lançamentos de álbuns que introduziram cantoras e/ou compositoras no mercado ou estabilizaram carreiras anteriormente iniciadas.

Ana Terra, Ângela Ro Ro [sic], Cátia de França, Celeste, Doroty Marques, Elba Ramalho, Fátima Guedes, Irene Portela, Joanna, Marina, Rita Lee, Simone, Suely Costa [sic], Terezinha de Jesus, Thereza Tinoco e Zizi Possi são algumas das artistas que podem ser enquadradas nos casos acima citados. Significativo é que, nessa etapa do processo, público e crítica tenham qualificado os trabalhos de algumas dessas artistas utilizando como modelos nomes masculinos já consagrados. Nesse contexto, Joanna foi rotulada imediatamente como “Roberto Carlos de saias”, enquanto Fátima Guedes recebeu a alcunha de “Chico Buarque feminina”. Por outro lado, a forte presença das tendências regionalistas constituía um elemento marcante nas produções de Cátia de França (paraibana) e Irene Portela (maranhense). (MARQUES, 2015, p. 44).

Com relação às temáticas presentes nas canções de mulheres nesse período, Marques (2015) aponta que Joyce engendrou uma obra artística pontuada por referências feministas. Também Fátima Guedes incorporou em suas músicas uma série de questões que diziam respeito à condição das mulheres.

Na década de 70 era frequente a presença do desejo nas canções de compositoras. Ao lado da explicitação do desejo feminino, a grande contribuição que as compositoras dos anos 70 trouxeram ao tratamento oferecido à temática amorosa foi o fato de conjugarem a reflexão das mazelas sociais ao lirismo sentimental. Houve, assim, um interesse em promover o retrato da concretização das experiências amorosas dentro de um contexto carente de benefícios de cunho social. (MARQUES, 2015, p. 111).

Da geração de compositoras desse período, a que mais se destacou na contestação das regras vigentes, para Murgel (2007), foi Rita Lee, que é uma das compositoras brasileiras que mais pensou as relações de gênero em suas canções. Apresentou uma nova mulher, desconhecida para a canção brasileira. Suas letras questionavam o olhar normativo e masculino. A década de 70 foi também um período importante para a participação das mulheres no samba, quando Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes reinaram nesse campo (Magalli LIMA, 2016). Foi pelo samba também que, mesmo antes dos anos 70, importantes cantoras, como Aracy de Almeida, Elza Soares e Leci Brandão, obtiveram projeção. Estas são cantoras negras que conseguiram resistir aos interditos criados pelo racismo na MPB, onde a maior parte das mulheres que obtiveram (e ainda obtém) destaque são brancas.

A partir do início dos anos 70, não somente a participação de mulheres se tornou mais intensa na música popular brasileira, como também essas cancionistas passaram a responder, em todos os quesitos, pelo seu trabalho artístico: a composição, o canto, o acompanhamento instrumental, a produção do espetáculo musical e do disco. Ao mesmo tempo, as compositoras começaram a escrever canções que abordavam as condições das mulheres, o que não ocorria, geralmente, em composições masculinas. Já o nascimento do pop-rock no Brasil, que dominou a década de 80, veio pelas mãos de Marina Lima. Nessa época, esta cantora não

só contestou o discurso sobre o corpo feminino como, apropriando-se de canções masculinas, transformou-as em referências para lésbicas (MARTINS, 2012).

Já Marques (2015) acredita que o espaço cantoras e compositoras foi drasticamente reduzido a partir da explosão do rock brasileiro, a partir de 1982. Um século após a contribuição pioneira de Chiquinha Gonzaga, a autoria feminina no cancionário popular constitui-se em fenômeno estabelecido no sistema musical brasileiro. Mas o *boom* de compositoras, da forma como se apresentou nos anos 70, não ocorreu mais. Os anos 90 foram, contudo, um momento de surgimento, em menores proporções, de uma grande leva de cantoras. Estas foram chamadas de cantoras ecléticas, já que não se limitavam a cantar somente um gênero musical e foram bem-aceitas pelo grande público. Entre elas, encontram-se nomes como: Adriana Calcanhotto, Ana Carolina, Belô Veloso, Cássia Eller, Daniela Mercury, Marisa Monte, Rosa Passos, Selma Reis e Zélia Duncan. Poucas delas foram sistematicamente compositoras, limitando-se a cantar canções compostas por outros, sobretudo, compositores homens. O autor aponta que é importante questionar o porquê dessas cantoras terem aberto mão de expor suas visões de mundo, diferentemente de cantoras da década de 70.

A história da autoria feminina na MPB constitui um enredo ainda não totalmente desvendado. Marginalizadas em diversos momentos, as compositoras que participaram dessa história são, na maior parte das vezes, relegadas a uma posição secundária pelo cânone. Não obstante, elas tiveram o mérito de fundar uma tradição particular, produzindo obras nas quais suas marcas estão presentes, criando estilos que não só são importantes para melhor compreendermos suas respectivas dicções, mas que também nos ajudam a decifrar variados aspectos do conjunto da música popular brasileira. (MARQUES, 2015, p. 64).

Pensando em termos das temáticas muitas vezes abordadas em suas obras por compositoras, que frequentemente se referem às realidades vividas por mulheres, é preciso enfatizar que há um significativo universo poético que, embora presente no cotidiano dos indivíduos, ainda não consegue ser legitimado pelas vias canônicas. O cânone se impõe porque seleciona, relaciona, limita e exclui (MARQUES, 2015). Nesse sentido, Rosa e Nogueira (2015) apresentam uma concepção expandida da canção, baseando-se na categoria canção popular em seu diálogo com as tradições e também com a música experimental, o que permite às autoras considerar de forma mais ampla a criação de mulheres.

Até aqui, eu trouxe discussões teóricas que abordam a participação de mulheres como compositoras de letras de canções populares no Brasil. Contudo, a própria divisão entre quem canta e quem compõe é parte da reprodução do binarismo que constitui o cânone masculinista

na música. Supõe-se tradicionalmente que a escrita de letras e a criação de músicas é a atividade maior, em detrimento da interpretação, atividade feminina e, portanto, menor. Contra essa noção, é possível argumentar que há uma dimensão autoral da interpretação. Para se contrapor à tradicional divisão do trabalho musical e à correspondente invisibilidade e desvalorização do trabalho musical de mulheres, Rosa e Nogueira utilizam a categoria cantautoras, por sua articulação das figuras de compositora e intérprete e sua importância para o debate feminista. As autoras abordam a música a partir de epistemologias feministas pós-coloniais, ou seja, se amparam em uma consciência fronteiriça e mestiça, tal qual a perspectiva de Glória Anzaldúa, e buscam romper com a produção do conhecimento heteronormativa, racista, classista, que nega e exclui a existência de mulheres, como criadoras, pensadoras e pessoas.

Rosa e Nogueira (2015) apontam que o termo cantautora é amplamente utilizado na língua espanhola na América Latina para designar compositora que interpreta suas obras, como ocorre com a maioria das cantoras analisadas nesta tese. Contudo, as autoras procuram reformular o termo, não apenas designando esta identidade de compositora, mas ampliando esse conceito como sinônimo de artevismo feminista autoral, que é ao mesmo tempo musical, político e teórico. “Ou seja, ser *cantautora* engloba o fazer musical nas instâncias que o mesmo nos atravessa: tocar, cantar, compor, pensar, escrever, ensinar, militar enquanto feministas nos diversos espaços que transitamos.” (p. 33). Nessa reformulação, as autoras refutam o lugar de autoridade masculina de criador universal. A cantautora não apenas interpreta a própria produção, vinculada geralmente a temáticas políticas, mas fundamentalmente por trazer seu pensamento e suas concepções para o centro do discurso musical. A cantautora compartilha com seu público suas próprias vivências, posições e visões de mundo por meio da canção e do ato performativo. (Juan Pablo González, 2013 apud ROSA; NOGUEIRA, 2015).

Rosa e Nogueira pensam a composição como a constituição de mundos que criam sentidos e ligada a relações de poder, pois as relações de poder existem anteriormente à composição e a constitui. O poder pode ser acionado pelas escolhas que o ato de compor exige. As autoras remetem a Pedro Oliveira Filho, que

[...] nos traz um interessante panorama de modelo composicional, onde relaciona os aspectos contingenciais e operacionais do ato de compor, onde os aspectos contingenciais consistem nas condições de compor (contexto e inspiração), e os operacionais consistem nas dimensões ou instâncias da composição (materiais, processos e forma). Por fim, na sua proposta de modelo, os aspectos do

compor se relacionam com os aspectos do mundo: físico, sensível e mental (ou conceitual) (2012 apud ROSA; NOGUEIRA, 2015, p. 29).

Contudo, embora se baseiem nessa perspectiva, as autoras buscam romper com perspectivas neutras/universais, ou seja, masculinas, sobre o ato de compor, apelando para uma perspectiva feminista, sobre os processos de composição, performance, pensamento e ação. Quanto a isto, “somente autoras/es feministas e Queer, em sua maioria, contribuíram para esta ruptura fundamental de produção de conhecimento sobre o musical.” (ROSA; NOGUEIRA, 2015, p. 30). Como exemplo desta ruptura, as autoras citam a reescrita de artistas negras, mulheres pobres trabalhadoras, que por meio de sua música de suas performances e canções, imprimiram conhecimentos e vivências de resistência negra feminina contra o racismo e o sexismo, como aponta Angela Davis (1998). As autoras também apelam para a problematização que Suzanne Cusick (1994) faz da dicotomia corpo/mente na qual esta autora enfatiza que a teoria feminista da música não deve procurar se adequar às teorias já existentes, que consideram apenas a dimensão racional, mas sim deve levar em conta o corpo e o desejo num sentido amplo, de forma que o gênero e a sexualidade sejam percebidos como constituindo as escolhas musicais composicionais e também a performance musical. As autoras propõem a consideração das dimensões subjetivas e coletivas, de forma que corpo e política constituem o fazer musical, e “este corpo tem história, contexto, conhecimento” (ROSA; NOGUEIRA, 2015, p. 32).

Há uma dimensão composicional da performance, que se expressa no processo de escolha do repertório e da elaboração dos arranjos, e os desdobramentos e redes de pertencimento gerados para e a partir destas escolhas transformam o processo interpretativo em processo criativo (ROSA; NOGUEIRA, 2015). Também Rafael Noletto (2012) considera a dimensão composicional da interpretação, ao estudar cantoras que são consideradas divas, que interpretam, mas não compõem canções. A dissonância na música pode passar pela performance, música, estilo, estética, experiência, voz e instrumentação, entre outros aspectos que desconstruem fronteiras de identidades sociais. Cantoras e compositoras não necessariamente se encaixam em padrões hegemônicos e normativos; elas compõem também subjetividades deslocadas das construções normativas, como as relativas a gênero, classe, raça, sexualidade. Dessa forma, a política queer desafia não apenas as estruturas culturais e sociais, mas também musicais, invocando novos modos de escuta.

A partir dessas discussões teóricas, compreendo que a dimensão estritamente artevista trazida pelo conceito de cantautora se aplique na pesquisa desta tese apenas a Ellen Oléria. Contudo, amplio o entendimento deste termo como algo que se aplica às outras cantoras analisadas no sentido, primeiramente, de que interpretam em grande parte sua própria obra, mas, também, ao fato de que com suas interpretações e performances artísticas também estão criando obras, ou seja, são cancionistas em um sentido mais amplo.

3.3 ANÁLISE DAS CANÇÕES

Neste tópico, passo à análise das letras de canções, compostas e/ou interpretadas pelas artistas selecionadas para a pesquisa, buscando as formas pelas quais ocorre a visibilidade lésbica e bissexual em seus repertórios. A maioria dessas formas se repetem nas canções de todas as cantoras. Por isso, há um maior detalhamento nas abordagens das primeiras cantoras. À medida que os tipos de apresentação da visibilidade lésbica e bissexual forem se repetindo, deixo de tratá-los, ou passo a tratá-los com menos detalhamento. Também abordo formas indiretas de visibilização das vivências lésbicas e bissexuais, como, por exemplo, as desconstruções de expectativas generificadas que sustentam o padrão heterossexual. Além disso, em alguns momentos discuto sobre canções que trazem questões que permitem uma melhor compreensão da obra das artistas, no que possa interessar à temática em foco. Ressalto que o conjunto de canções significativas acerca da visibilidade lésbica e bissexual das cantoras em análise é muito mais amplo do que o que foi possível recortar para a tese.

As omissões de repetições ou trechos que me pareçam irrelevantes para a compreensão do sentido da canção, no que interessa aos objetivos da pesquisa, serão indicadas por (...). Abaixo dos nomes das canções constará a/o compositora/r da música e/ou letra, sem a distinção entre estes. Utilizo os termos eu lírico e sujeito da canção, tomados aqui como equivalentes, para me referir à subjetividade de quem canta, o que não se confunde com a subjetividade da/o compositora/r nem da cantora, mas sim como uma figura interna à canção e que a canta, ou seja, à voz, no sentido conotativo, da canção. Como a maior parte das canções analisadas é centrada no sentimento amoroso, paixão ou desejo sexual, utilizo o termo objeto amoroso para me referir ao sujeito que é amado ou desejado pelo eu lírico ou sujeito da canção.

3.3.1 Cássia Eller

Uma forma pela qual a visibilidade lésbica e bissexual ocorre nas canções de MPB é no direcionamento de declarações amorosas/afetivas a um objeto feminino. Supondo, em princípio, que o eu lírico/sujeito da canção é também feminino. O que ocorre, por exemplo, em *Luz dos olhos*, gravada por Cássia Eller.

Luz dos Olhos (2001)

Nando Reis

Ponho os meus olhos em você

Se você está

Dona dos meus olhos é você

Avião no ar (...)

Pinta os lábios para escrever

A tua boca em mim (...)

Seria possível argumentar que o gênero do eu lírico não importa, visto que é comum a utilização de licença poética em música. Em *Luz dos olhos* essa impressão poderia ser reforçada pelo fato da mesma ter sido composta por um homem e executada por uma mulher. Sem ter condições de trazer resultados de pesquisa para fins de comparação – por não ser este o foco desta tese e por não ter encontrado pesquisas do tipo feitas por outras/os pesquisadoras/es – pareceu-me que a interpretação de canções com objeto amoroso feminino, com o sujeito não explicitamente identificado ou feminino, é muito mais frequente por cantoras lésbicas ou bissexuais do que por cantoras tidas por ou declaradas heterossexuais. Além disso – o que eu considero muito mais relevante – são raros os casos na MPB da interpretação de canções por homens com objeto amoroso masculino e, mais raro ainda, partindo de uma posição feminina de sujeito. Com algum esforço consigo me lembrar de Chico Buarque cantando *Com açúcar e com afeto* (1996), canção feita por ele para Nara Leão. Lembrando também que Chico é conhecido por escrever diversas canções a partir de uma posição feminina para serem executadas por mulheres. Outro exemplo é Johnny Hooker – cantor que se declara gay e que é conhecido por posicionamentos explícitos de transgressão da ordem de sexo/gênero/sexualidade por meio da música – cantando *Página virada* (2017): “Procure outra mulher/Pra mim, és página virada/Me curei da dor”. Dessa forma, há uma flexibilidade maior para que mulheres transitem entre posições de gênero, tanto como sujeitos de canções, quanto na possibilidade do direcionamento de canções a objetos amorosos diversos. Assim, a licença poética na música, no que se refere ao gênero do sujeito da canção, ou é estritamente

feminina ou nem sempre ocorre de fato. O que não corrobora a ausência do gênero e da sexualidade na música, mas sim a existência de ordenamentos específicos de gênero na construção de posições de sujeito e de objetos amorosos em canções.

A identificação que faço nesta tese de posições de gênero em sujeitos ou em objetos de canções como femininos ou masculinos pode levar à suposição de que confirmo a existência de uma ordem binária de sexo/gênero, e a conseqüente correspondência entre sexo-gênero-desejo (BUTLER, 2003), e que aceito que esta se reflita automaticamente nas canções. Dessa forma, uma mulher representaria sempre um sujeito feminino nas canções que interpreta. Caso o objeto amoroso da canção seja uma mulher ou caso a canção seja contestadora dos padrões de sexualidade, a cantora será lésbica ou bissexual. Ao longo da tese, poderei mostrar que a questão é muito mais complexa. Por ora, apenas afirmo que esta ordem se constitui como padrão normativo que jamais pode ser completamente reproduzido pelos sujeitos, como afirma Butler (2003). Se assim fosse, a música não poderia ser espaço de contestação da ordem de gênero. Outra questão a esse respeito que discutirei posteriormente, é que também ocorre a ausência de generificação em canções cantadas por cantoras lésbicas e bissexuais, o que pode indicar, em cada caso, a subversão da ordem binária ou a suposição de que a generificação não importa mais, para quem se aproxima da suposição de uma era pós-feminista.

Outra canção interpretada por Cássia Eller e direcionada a um objeto amoroso feminino é *Gatas extraordinárias*.

Gatas Extraordinárias (1999)
Caetano Veloso

O amor me pegou
E eu não descanso enquanto não pegar
Aquela criatura
Saio na noite à procura
O batidão do meu coração na pista escura
Se pego, ui
Me entrego e fui
Será que ela quererá
Será que ela quer
Será que meu sonho influi
Será que meu plano é bom
Será que é no tom
Será que ele se conclui
E as gatas extraordinárias que
Andam nos meios onde ela flui
Será que ela evolui (...)
E se ela evoluir, será que isso me inclui?

Tenho que pegar, tenho que pegar
Tenho que pegar essa criatura (...)

Considero *Gatas extraordinárias* uma das canções mais marcantes da carreira de Cássia Eller e representativa de seu estilo musical. Foi composta por Caetano Veloso especialmente para Cássia. Embora escrita por um homem, a canção é emblemática na representação do desejo lésbico e de uma postura assertiva de conquista, ou seja, a figura da sapatão, “pegadora”, que toma iniciativa, que frequenta os lugares onde estão “as gatas extraordinárias”. O que dava suporte bem apropriado para uma performance habitual da cantora de brincar com rituais de sedução do público feminino.

Muitas vezes cantoras se apropriam de canções compostas e mesmo com interpretações consagradas de homens, o que pode levar a uma identificação do sujeito como masculino. O que ocorre em *Você passa, eu acho graça*, de Ataulfo Alves e Carlos Imperial, gravada por Cássia Eller em 1999: “minha musa, minha lira, minha doce inspiração/Seu amor foi a mentira/Que quebrou meu violão.” Contudo, o fato de uma mulher estar interpretando tal canção em si já pode levar o público a identificar que o sujeito desta é feminino. Outras vezes, as cantoras fazem a interpretação assumindo com evidência um eu lírico masculino. O que pode significar, dependendo do caso, a simples realização de licença poética, de forma que quem canta não importa tanto, o que é relevante seria apenas a canção em si. Em outros casos, a assunção explícita de um eu lírico masculino pode expressar a transgressão dos padrões de inteligibilidade do gênero (BUTLER, 2003). É o que ocorre em *De esquina*, na qual se expressam masculinidades não hegemônicas lidando com um ambiente de violência urbana.

De Esquina (2001)
Xis

(...)
Fumando um baseado, curtindo de leve
No pagode lá da área, eu tô esperto
No movimento que se segue, segue e vai
Eu vou levando, eu vou curtindo até não dar mais
Tudo prossegue normal, até onde eu sei
Enquanto isso é a melhor cerveja que vem (...)
São várias delas passeando por aí, mas e aí
No balançar, no psiu, dentinho vem a mim
Meu 71, sei que é bom, dá pra convencer
E essa noite, ai, meu Deus, eu vou comer
A fuleragem predomina, e rola solta (...)
A esquina é perigosa, é atraente (...)
Eu vou pedir mais uma breja

Eu tô na paz, vou colar naquela preta
 Chega de morte, de tiro
 Tô fora dessa puli
 Já tô fudido, estado crítico (...)
 Puxa uma cadeira, traz seu copo e senta aí, eu tô aí
 Pega o dominó e faz um dez que eu vou ali, eu tô aqui
 Marcar aquele apê de logo mais com aquela mina, certo
 O meu esquema preferido da esquina (...)

Esta canção foi gravada por Cássia Eller junto com o grupo Nação Zumbi. Aqui Cássia também canta com uma performance maliciosa o desejo por mulheres: “Eu tô na paz, vou colar naquela preta (...)/Marcar aquele apê de logo mais com aquela mina”. Neste caso, percebe-se que a cantora assume o sujeito masculino da canção, não apropriando-se propriamente desta posição, mas da possibilidade de interpretá-la, o que já confere liberdade à cantora e representa também uma forma de transgressão das expectativas de gênero.

Contudo, ocorre também que canções interpretadas pelas cantoras selecionadas simplesmente reproduzam valores masculinos, como ocorre com *Vá morar com o diabo*, canção de cunho misógino interpretada por Cássia Eller.

Vá morar com o diabo (2001)
 Riachão

(...)

A nega lá em casa
 Não quer trabalhar
 Se a panela tá suja
 Ela não quer lavar
 Quer comer engordurado
 Não quer cozinhar
 Se a roupa tá lavada
 Não quer engomar
 E se o lixo tá no canto
 Não quer apanhar
 E prá varrer o barracão
 Eu tenho que pagar
 Se ela deita de um lado
 Não quer se virar
 A esteira que ela dorme
 Não quer enrolar
 Quer agora um Cadilac
 Para passear...
 Ela quer me ver bem mal
 Vá morar com o diabo
 Que é imortal (...)

O que é compreensível considerando-se a posição social da cantora a partir da intersecção entre raça, classe e gênero, visto que Cássia era branca e de classe média. A

interseccionalidade como instrumento analítico como é utilizada na interpretação das canções nesta tese será discutida mais adiante, ainda neste capítulo.

A visibilidade lésbica e bissexual ocorre também quando as canções explicitam as vivências afetivo-sexuais de pessoas do mesmo sexo/gênero, mesmo que não exclusivamente de mulheres. É o que ocorre com *Eles*, uma das poucas composições de Cássia Eller.

Eles

Cássia Eller, Tavinho Fialho e Luiz Pinheiro (1992)

Os meninos e as meninas
 Os meninos e os meninos
 As meninas e as meninas
 Eles só querem é gozar
 E que os deixem a sós (...)
 Os meninos e as meninas
 Os meninos e os meninos
 As meninas e as meninas
 Eles só querem é amar
 E que os deixem em paz (...)

Em *Eles*, aparece a repetição de frases com três variações básicas de relacionamentos – heterossexuais, gays e lésbicos – como que a buscar a explicitação do óbvio, que não há apenas um padrão de relacionamento afetivo/sexual entre as pessoas. O recurso da simplificação ocorre também no apelo para que deixem as pessoas em paz, pois elas querem apenas gozar e amar. Entendimentos que, embora elementares, o padrão heteronormativo insiste em negar. A reafirmação do óbvio aqui poderia ser contraposta à repetição, conforme aponta Butler (2003), do padrão restritivo de relacionamentos inclusos na norma heterossexual, que precisa ser sempre repetido na tentativa de ser imposto.

A visibilização de relacionamentos homossexuais ocorre também em *Rubens*, canção que já constava no primeiro álbum de Cássia Eller.

Rubens (1990)

Mário Manga

Eu nunca quis te dizer
 Eu sempre te achei bacaninha
 O tempo todo sonhando
 Com a tua pica na minha
 O teu rostinho bonito
 O jeito diferente
 De olhar no olho da gente
 E de criar confusão
 O teu andar malandrinho
 O meu cabelo em pé

O teu cheirinho gostoso
 A minha vida de ré
 Você me dando uma bola
 E eu perdido na escola
 Essa fissura no ar
 Parece que eu vô correndo
 Sem vontade de andar
 Eu quero te apertar
 Eu quero te morder, me dá
 Eu quero mas não posso, não, porque
 Rubens! Não dá!
 (Porra não dá cumpade)*
 A gente é homem
 O povo vai estranhar
 Rubens! Para de rir
 Se a tua família descobre
 Eles vão querer nos engolir
 A sociedade não gosta
 O pessoal acha estranho
 Nós dois brincando de médico
 Nós dois com esse tamanho
 E com essa nova doença
 O mundo todo na crença
 Que tudo isso vai parar
 E a gente continuando
 Deixando o mundo pensar
 Minha mãe teria um ataque
 Teu pai, uma paralisia
 Se por acaso soubessem
 Que a gente transou um dia
 Nossos amigos chorando
 A vizinhança falando
 O mundo todo em prece
 Enquanto a gente passeia
 Enquanto a gente só esquece
 Quero te apertar
 Quero te morder, bicha*
 Só que eu sinto uma
 Dúvida no ar
 Rubens! Será que dá?
 A gente é homem
 O povo vai estranhar
 Rubens! Para de rir
 Se a tua família descobre
 Eles vão querer nos engolir
 Rubens! Eu acho que dá pé, eh!
 Esse negócio de homem com homem
 Mulher com mulher, hã!

*termos ou trechos acrescentados por Cássia Eller à letra original.

O que é mais bem representado em *Rubens* é o medo de assumir o desejo homoerótico e, principalmente, da reação das pessoas a essa vivência: “A sociedade não gosta/O pessoal acha estranho”. Em outros termos, *Rubens* descreve o mundo do “armário”, o que se expressa, por exemplo no trecho: “Quero mas não posso, não, porque/Rubens! Não dá!/A gente é

homem”. Ao mesmo tempo, a canção retrata o que não cabe no armário, ou seja, a impossibilidade de que o mecanismo do armário impeça a vivência dos desejos homossexuais: “O mundo todo em prece/Enquanto a gente passeia/A gente só esquece”. Assim como em *Eles*, em *Rubens* há a afirmação do óbvio, pela descoberta simples, carregada de surpresa, de que é possível “Esse negócio de homem com homem/Mulher com mulher”.

Considerando-se que a inteligibilidade do gênero ocorre, segundo Butler (2003), a partir de uma expectativa de alinhamento entre sexo-gênero-desejo e, de forma correspondente, por uma performance na qual a expressão de gênero se dá de forma binária – masculino expressa macho, feminino expressa fêmea – entendo que uma forma de visibilização da lesbianidade utilizada pelas cantoras analisadas é a ruptura com o padrão feminino, pois, diante dos padrões de gênero na nossa sociedade, alguém que não se comporta perfeitamente como uma mulher, não seria uma “mulher de verdade” e, conseqüentemente, não desejaria homens.

A ruptura do alinhamento sexo-gênero-desejo ocorre também em seu repertório na gravação de *Primeiro de Julho*, canção composta por Renato Russo para Cássia em homenagem a sua gravidez.

Primeiro de Julho (1994)
Renato Russo

Eu vejo o que aprendi
O quanto te ensinei
E é nos teus braços que ele vai saber
Não há porque voltar
Não penso em te seguir
Não quero mais a tua insensatez
O que fazes sem pensar
Aprendeste do olhar
E das palavras que eu guardei pra ti
Não penso em me vingar
Não sou assim
A tua insegurança era por mim
Não basta o compromisso
Vale mais o coração
E já que não me entendes
Não me julgues
Não me tentes
Pois o que sabes fazer agora
Veio tudo de nossas horas
Eu não minto, eu não sou assim
Ninguém sabia, e ninguém viu
Que eu estava ao teu lado então
Sou fera
Sou bicho
Sou anjo

E sou mulher
 Sou minha mãe
 Minha filha
 Minha irmã
 Minha menina
 Mas sou minha
 Só minha
 E não de quem quiser
 Sou Deus, tua deusa, meu amor
 Alguma coisa aconteceu
 Do ventre nasce o novo coração (...)
 O que fazes por sonhar
 É o mundo que virá
 Pra ti, pra mim
 Vamos descobrir o mundo juntos, baby
 Quero aprender com teu pequeno grande coração
 Meu amor, meu amor

Cássia Eller já rompeu com as expectativas de gênero ao engravidar, posição impensável no padrão heteronormativo para a figura da sapatão. A letra, até certo ponto, retrata sentimentos relacionados à vivência da maternidade, como, por exemplo, no trecho “O quanto te ensinei”, ou “Do ventre nasce um novo coração”. Ao mesmo tempo, o sujeito da canção se autonomiza em relação à posição de mãe, mostrando suas inúmeras possibilidades de vivência e realização: “Sou minha mãe/Minha filha/Minha irmã/Minha menina”. Cássia Eller interferiu na composição ao pedir que Russo incluísse na letra “sou minha, só minha, e não de quem quiser”, conforme é dito no documentário *Cássia* (2014). Mas não apenas. A letra também faz referência à multiplicidades de posições de gênero que a própria cantora vivia: “Sou fera/Sou bicho/Sou anjo/Sou mulher”.

A transgressão dos padrões de gênero e, conseqüentemente, da expectativa do alinhamento entre sexo-gênero-desejo, ocorre também em *Malandragem*,

Malandragem (1994)
 Cazuza e Frejat

Quem sabe eu ainda sou uma garotinha
 Esperando o ônibus da escola, sozinha
 Cansada com minhas meias três quartos
 Rezando baixo pelos cantos
 Por ser uma menina má
 Quem sabe o príncipe virou um chato
 Que vive dando no meu saco
 Quem sabe a vida é não sonhar
 Eu só peço a Deus
 Um pouco de malandragem
 Pois sou criança
 E não conheço a verdade
 Eu sou poeta e não aprendi a amar (...)

Nesta letra, o sujeito permite expor sua vulnerabilidade e mesmo sua posição feminina, o que ocorre em trechos como “ainda sou uma garotinha/(...) sozinha”. Ao mesmo tempo, rompe com as suposições relacionadas com essa posição ao se mostrar também “uma menina má” e que sente que “o príncipe virou um chato/Que vive dando no meu saco”, quem sabe por não desejar príncipes?

Há canções cujo sentido lésbico só pode ser compreendido a partir da consideração das performances das cantoras e/ou da interpretação de códigos lésbicos, ou, como já foi comum dizer, de “entendidas”.

Mapa do meu nada (1999)
Carlinhos Brown

Você é dedos que eu te quero, tocou
 Você é beijo que eu te quero, beijou
 Você é Vênus que eu te quero, soprou
 Não sou desses homens, eu te quero, atenção
 O dedo deduz, dedo é dez se é dois
 Tocando essa cor desde os pés do teu chão
 Buscando afinar um satélite à-toa
 Não sou desses homens, eu te quero há um tempão
 Doido desejo chupando dedo num beco
 cheio de bêbados trêbados
 Chutando os prédios, pregando prego no prego
 Réu da razão, do suplico, cuspe fútil
 Nessa estrada cariada
 Só você é o meio-fio de luz
 Contramão sinalizada
 No mapa do meu nada
 Canção emocionada
 Trajeto por teus fios

Em *Mapa do meu nada*, há a referência sexualizada aos dedos: “você é dedos, que eu te quero, tocou”, o que remete a uma prática comum sexual entre mulheres de penetração vaginal com os dedos, o que fica mais explícito em “O dedo deduz, dedo é dez se é dois”. Há ainda o aparente jogo irônico com a palavra “homens” no trecho “Não sou desses homens, eu te quero, atenção” o que poderia ser a afirmação de que o sujeito da canção é masculino, mas que também pode ser compreendido como uma forma de diferenciação com os homens, ou seja, como dizer: não sou como homens, não sou como comumente os homens são com mulheres.

3.3.2 Adriana Calcanhotto

Em *Olhos de onda*, Adriana Calcanhotto se utiliza da forma mais corrente do que considero como visibilização lésbica nas canções, a referência a um objeto amoroso feminino.

Olhos de onda (2014)
Adriana Calcanhotto

Ela parece comigo
Nalgumas coisa doidas
Naquilo que crê não deixar transparecer
Ela parece comigo numas
pequenas coisas
Gosta da lua cheia sobre a Lagoa
Por que será que ela tem
os olhos de onda?
Por que será que ela tem medo de amar? (...)

Há nesta canção também uma aproximação por semelhança entre o sujeito e o objeto amoroso, o que, em conjunto com a repetição do pronome ela, remete à identidade de gênero (feminina) similar do sujeito e do objeto.

A referência a um objeto amoroso feminino aparece também em *Maldito rádio*,

Maldito rádio (2014)
Adriana Calcanhotto

(...)
Maldito rádio
Agora que parecia que eu ia
Deixar um falso amor lá na memória
Agora que parecia que ia ser agora
Não é momento
De machucar meu coração com melodias
Maldito rádio não me faça pensar nela
Volte pr'os anúncios
Para o hit da nova novela (...)
Não é momento
De reprisar canções que são só minhas (...)

O objeto amoroso feminino ocorre também em *Susana*, que é uma letra, ainda não musicada, mas que está publicada em um livro de canções (CALCANHOTTO, 2016), feita em homenagem à sua companheira, com quem viveu por 25 anos, Susana de Moraes, falecida em 2015. Na letra, Adriana realiza mais uma das formas de visibilização da lesbianidade, ao declarar seu amor a uma mulher, por meio de uma canção, tornando público esse sentimento.

Susana (2014)
Adriana Calcanhotto

Tenho o corpo italiano
 O nascimento no Brasil
 A alma lusitana
 A mátria africana
 E em tudo o que faço sou não mais do que impostora
 Vivo no mundo da lua
 Mas atravesso desertos
 Sendo que prefiro os mares
 E ainda que não repares a minha vida
 Eu estou e sigo na sua
 Trama
 Susana

No mesmo livro de canções, encontra-se *Pivô*, letra com objeto amoroso feminino.

Pivô (2016)
 Adriana Calcanhotto

Lembra daquela morena
 Por quem nós tanto brigamos
 E quase nos separamos mais de uma vez?
 Lembra daquela neguinha
 Que você passou a vida mentindo
 Que tinha esquecido e não tinha?
 Lembrado daquela morena
 Pivô dos nossos problemas?
 Aquela da foto escondida na sua carteira
 Aquela da voz disfarçada
 Nos telefonemas sempre de madrugada
 Tá morando lá em casa (...)
 Se acaso você chegar
 Ela mudou pra casa

Em *Pivô*, Calcanhotto se utiliza da sátira ao retratar um desfecho surpreendente de um romance, no qual uma mulher que provocava ciúmes em uma pessoa de um casal, passa a ser também objeto amoroso da mesma. Supondo aqui o eu lírico feminino, compreendo a trama como uma solução interessante de transgressão da passividade feminina, sobretudo em relações heterossexuais. Tradicionalmente, em especial na época dos sambas-canções, cantoras interpretavam inúmeras músicas nas quais o sujeito sofre por abandonos, ciúmes e traições. Nesta canção, Adriana subverte essa expectativa, criando também a possibilidade, verossímil, de que em vez de mulheres brigarem entre si por homens, vivam relações amorosas/sexuais.

Uma canção de Calcanhotto com objeto amoroso e sujeito femininos é *Já reparô?*

Já reparô? (2011)
 Adriana Calcanhotto

A sua nova namorada, querida
 Pode ser linda e safã
 A sua nova namorada, morena
 Pode ser magrela, pode ser retinta
 Porte de gazela, olho de leoa
 Ser muito versada e hábil com a língua
 Do tipo que domina idiomas
 Mas ela não samba
 Ai, ela não quebra
 Ela não balança
 Ela não judia
 O amor é hiper quântico, sim senhora
 E eu devo lhe fazer falta numa dada hora
 A sua nova namorada
 Pode ser só sua
 Mas ela não samba (...)

Em *Já reparô?*, mais uma vez Adriana Calcanhotto retrata um relacionamento lésbico, ao se dirigir a uma mulher, o que depreende-se do uso dos termos “querida”, “morena” e “senhora”, que mantém um relacionamento amoroso com outra mulher. Entendo que o uso de “hábil com a língua” possa ser compreendido como uma referência codificada a relações sexuais entre mulheres, supostas comumente como centradas em sexo oral.

Considerando que a transgressão das expectativas de gênero reservadas ao feminino, se não são sinônimos de lesbianidade (Monique Wittig diria que sim) são potencialmente identificadas como e possibilitadoras de vivências lésbicas, selecionei *Beijo sem*, canção, entre outras de Calcanhotto, que retrata a experiência de mais um sujeito feminino que rompe com a suposta passividade feminina. Na canção, uma mulher (suposto pelo uso do feminino em “decotada”), em vez de sofrer por um abandono, passa a usufruir da liberdade, em especial a sexual.

Beijo sem (2011)
 Adriana Calcanhotto

Eu não sou mais quem você
 Deixou, amor
 Vou a Lapa decotada
 Bebo todas, beijo bem
 Madrugada, sou da lira
 Manhãzinha, de ninguém
 Noite alta é meu dia
 E a orgia é meu bem
 Eu não sou mais quem você
 Deixou de ver
 Vou à Lapa decotada
 Viro outras, beijo sem (...)

Marques (2015) afirma que na obra da maior parte das compositoras que estudou é recorrente o sujeito que, motivado pela separação da metade complementar do indivíduo, declara esse sentimento, e também a entrega amorosa ao parceiro. Quanto ao tratamento da temática amorosa, segundo o autor, Adriana Calcanhotto apresenta tendências diversificadas e até sincréticas, o que acaba por constituir uma obra na qual a artista passa por canções diferenciadas quanto à posição da mulher perante relacionamentos amorosos. Suas canções apresentam momentos nos quais se resgaram atitudes mantidas pelas compositoras dos anos 50, ou seja, a unificação dos sintagmas relacionamento amoroso/submissão feminina, e outros nos quais as atitudes primordialmente defendidas por compositoras dos anos 70, ou seja, a unificação dos sintagmas relacionamento amoroso/satisfação feminina.

3.3.3 Zélia Duncan

No repertório de Zélia Duncan a visibilidade lésbica e bissexual ocorre mais frequentemente de forma indireta ou codificada, assim como ocorria com muitas das letras cantadas por ícones da MPB atuando antes dos anos 1990, conforme foi discutido no capítulo 2. Nesses casos, o sentido referente a vivências homoeróticas/homossexuais de mulheres, ou mesmo vivências homoeróticas em geral, é subentendido e pode ser entendido a partir de códigos utilizados por lésbicas/bis/gays. É o que ocorre com *Imorais*, canção que escolhi como epígrafe desta tese pelo quanto parece representativa do momento político que estamos vivendo no Brasil atual, assim como ocorre em outros países, como os Estados Unidos da América, de retrocessos nas conquistas de grupos marginalizados ou subalternizados e pelo recrudescimento do ódio sexual e de gênero, que culminou com a eleição de um candidato fascista como presidente do Brasil.

Imorais (1999)
Christiaan Oyens e Zélia Duncan

Os imorais
Falam de nós
Do nosso gosto
Nosso encontro
Da nossa voz
Os imorais
se chocam
por nós
Por nosso brilho
Nosso estilo
Nossos lençóis

Mas um dia, eu sei
 A casa cai
 E então
 A moral da história
 Vai estar sempre na glória
 De fazermos o que nos satisfaz (...)
 Os imorais
 sorriram pra nós
 Fingiram trégua
 Fizeram média
 Venderam paz (...)

Nesta canção, o termo imorais é ressignificado, visto que normalmente é utilizado por conservadores como um insulto contra pessoas LGBT, destacando-se que essas pessoas rompem com as regras morais sexuais tradicionais em nossa sociedade: “os imorais se chocam por nós”. Na canção há o apelo à ideia de que frequentemente pessoas conservadoras, em termos de valores referentes à sexualidade e ao gênero, adotam práticas que também rompem com a moral, não apenas sexual, da sociedade em que vivemos, mas procuram manter essas práticas ocultas. Está implícito ainda que os conservadores, os imorais, centralizam o julgamento moral apenas nas questões sexuais. As referências às vivências homossexuais estão contidas em termos como “nosso gosto”, “nosso estilo”, “nossos lençóis”. Há também uma mensagem de esperança de rompimento com essa ordem na canção: “um dia a casa cai”; e também um chamado para que pessoas LGBT subvertam essa ordem simplesmente vivendo como querem: “na glória/De fazermos o que nos satisfaz”.

Outra canção interpretada e composta por Zélia Duncan e que parece fazer referência velada à vivência da homossexualidade é *Me revelar*.

Me Revelar (2000)
 Christiaan Oyens e Zélia Duncan

Tudo aqui quer me revelar
 Minha letra, minha roupa, meu paladar
 O que eu não digo, o que eu afirmo
 Onde eu gosto de ficar
 Quando amanhã, quando me esqueço
 Quando morro de medo do mar
 Tudo aqui
 Quer me revelar
 Unhas roídas
 Ausências, visitas
 Cores na sala de estar
 O que eu procuro
 O que eu rejeito
 O que eu nunca vou recusar
 Tudo em mim quer me revelar

Meu grito, meu beijo
 Meu jeito de desejar
 O que me preocupa, o que me ajuda
 O que eu escolho pra amar (...)

Considerando-se o padrão heteronormativo de relacionamento afetivo-sexual na sociedade brasileira contemporânea, o desejo homoerótico ainda é tido como algo a ser ocultado. Tanto é que usamos o termo “assumir” para nos referirmos à declaração desse desejo. Em *Me revelar*, o termo “revelar” pode ser compreendido como algo que “entrega”, que expressa o desejo – como percebe-se em “Meu grito, meu beijo/Meu jeito de desejar/(...) O que eu escolho pra amar” – à revelia do sujeito, como algo impossível de ser totalmente escondido, como algo que “transborda”.

Outra canção cujo sentido também pode contemplar a experiência da ruptura com normas, entre elas a heteronorma, porém, sem fazer referência direta à homossexualidade, é *Bom pra você*.

Bom pra você (1996)
 Christiaan Oyens e Zélia Duncan

Faça o que é bom
 sinta o que é bom
 pense o que é bom
 bom pra você!
 Coma o que é bom
 veja o que é bom
 volte ao que é bom
 bom pra você!
 guarda pro final
 aquele sabor genial
 se é genial pra você!
 Tente o que é bom
 permita o que é bom
 descubra o que é bom
 bom pra você!
 Então beije o que é bom
 mostre o que é bom
 excite o que é bom
 bom pra você!
 um dia você me conta
 um dia você me apronta um resumo
 do supra-sumo do seu prazer? (...)
 Pese o que é bom
 perceba o que é bom
 decida o que é bom
 bom pra você

Nesta canção, o sujeito relativiza os padrões de realização pessoal, pois o “bom” é variável para cada indivíduo. Isso ocorre inclusive no campo do desejo, como percebe-se em

“beije o que é bom/(...)/excite o que é bom/bom pra você!”. O mesmo entendimento que tenho acerca do sentido da canção anterior se aplica aqui, pois algo tão elementar quanto a vivência das preferências sexuais do sujeito, é cercado de proibições a partir de padrões normativos. A canção pode aparecer, assim, como um apelo à liberdade sexual.

A liberdade é também o mote da canção *Agito e uso*, composta e gravada originalmente por Angela Ro Ro, cantora declaradamente lésbica, como visto, e regravada por Zélia Duncan em parceria com Simone.

Agito e uso (2007)
Angela Ro Ro

Sou uma moça sem recato
Desacato a autoridade
E me dou mal
Sou o que resta da cidade
Respirando liberdade
Por igual
Viro, reviro
Quebro e tusso
Apronto
Até ficar bem russo
Meu medo é minha coragem
De viver além da margem
E não parar
De dar bandeira
A vida inteira
Segurando meu cabresto
Sem frear
Por dentro
Eu penso em quase tudo
Será que mudo ou não mudo
O mundo, bola tão pequena
Me dá pena
Mais um filho eu esperar
E o jeito
Que eu conduzo a vida
Não é tido
Como a forma popular
Mesmo sabendo que é abuso
Antes de ir agito e uso

Agito e uso, também não explicita vivências lésbicas. Porém, faz referências veladas à homossexualidade nos trechos “da margem” e “dar bandeira”. Há aqui, assim como na maioria das canções interpretadas por Zélia e analisadas neste capítulo, o apelo à liberdade, à ruptura com padrões convencionais de comportamento. O que também faz sentido como referência não explícita ao desejo lésbico.

Eu me rendo é uma canção gravada originalmente por Fábio Jr., conhecido por suas canções românticas e sua postura sedutora diante de mulheres. Numa interpretação da canção por Zélia Duncan, em conjunto com Fábio Jr., a gravação em vídeo da performance da cantora e do cantor parece uma paródia que demonstra as falhas das expectativas de interação heterossexual. Para o que interessa neste capítulo, que são as letras, considero que *Eu me rendo* como um exemplo de canção com objeto amoroso feminino, com teor sexual, cantada por uma cantora sabidamente lésbica.

Eu me rendo (2006)

Fábio Júnior e Serginho Sá

Onde é que foi parar aquela menina
 Que me cantava quase toda noite
 Jogando aos ventos palavras,
 olhares, sorrisos e pernas
 Telefonemas de duplo sentido,
 Que me deixaram de calo no ouvido
 E aquele jeito assim de respirar
 A fim de me afogar de paixão e desejo
 Fiz o possível pra não dar bandeira,
 Até pensei que não era comigo
 Mas você foi mais e mais se chegando e apertando o cerco
 Usando todas as armas que sabe usar uma mulher,
 Quando quer
 Pois então vem,
 Completa agora seu feitiço
 Vem, não faz essa cara de quem não tem nada com isso
 Vem, para com esse papo de o que é que eu fiz?
 Faça o que quiser eu me entrego mas me faça feliz (...)

Outra canção amorosa direcionada a um objeto feminino, o que é indicado por “dorme sozinha”, é *Experimenta*, que tem Zélia Duncan como uma das pessoas que a compõem.

Experimenta (1996)

Fernando Vidal, Christiaan Oyens e Zélia Duncan

(...)
 Você pensa,
 pensa sim, meu bem
 Que pode viver sem ninguém?
 Volta pra casa
 Dorme sozinha (...)
 Você pensa que não vai sentir
 Minha falta (...)
 E no fundo você sabe
 Tão logo o mundo desabe
 Só eu posso
 te amortecer
 Experimenta pra você ver

A casa me chama
 A noite me chama
 e nessa cama, meu bem
 não cabe mais ninguém

Nesta canção, novamente as vivências amorosas entre mulheres são visibilizadas pela declaração amorosa a uma mulher por meio do canto de outra mulher, que também é compositora da canção, sabidamente lésbica.

3.3.4 Ana Carolina

Ana Carolina tem um repertório variado quanto aos quesitos que estou considerando como indicadores de sentido lésbico ou bissexual em canções. Em comparação com as outras cantoras pesquisadas, é a que tem a produção mais expressiva quanto à visibilidade lésbica e bissexual. Além disso, é entre elas a cancionista que mais aposta em desconstruções de posições tradicionais de gênero.

Oito estórias, composta por Ana Carolina em parceria com sua então namorada Chiara Civallo, cantora e compositora italiana, é uma das canções que constrói explicitamente vivências lésbicas.

Oito estórias (2009)
 Ana Carolina e Chiara Civallo

Depois de oito estórias assim
 Poderia estar tranquila
 Mas sinto que alguma coisa em mim se transforma
 Giovanna me liga ainda,
 Laura nem pode me ver
 Pra Cláudia eu dançava sozinha
 Até que na pista conheci a Sophia
 Pra Luna só disse mentiras
 Pra Juana mentia em espanhol
 Pra Carmem inventei tanta estória,
 Nem sei se era Carmem,
 Me foge a memória
 Todas as moças são partes que encontrei em mim
 Riem e sonham e querem um grande amor totalmente pra si
 Pense em mim, em tudo aquilo que ainda sou eu
 Use a coragem não só para dizer adeus
 Pense em mim, em tudo aquilo que ainda sou eu
 Mentiras, sonhos e perdões que a vida me deu
 Com você me sentia sozinha
 Com você não sabia esperar
 Em todas procurava o futuro
 Que nenhuma poderia me dar
 Mas todo amor que aqui dentro de mim pode haver
 Rouba, acende, ilumina e usa só pra você

Pensa em mim, em tudo aquilo que ainda sou eu
 Usa a coragem não só para dizer adeus
 Pense em mim, em tudo aquilo que ainda sou eu
 Mentiras, sonhos e perdões que a vida me deu

Nessa canção, um sujeito feminino, indicado por trechos como “poderia estar tranquila”, “eu dançava sozinha”, narra várias histórias amorosas com outras mulheres. Há ainda a retomada do impacto das vivências amorosas na constituição pessoal do sujeito, remetendo, ao mesmo tempo, à importância de serem relacionamentos com mulheres: “todas as moças são partes que encontrei em mim”. O sentido lésbico da canção é reforçado pelo fato desta ter sido composta por namoradas à época.

Ana Carolina também visibiliza a bissexualidade em suas canções. Um exemplo é *Homens e mulheres*.

Homens e mulheres (2006)
 Ana Carolina

E eu gosto de homens e de mulheres
 E você o que prefere? (...)
 Homens que dançam tango
 Mulheres que acordam cedo
 Homens que guardam as datas
 Mulheres que não sentem medo
 Homens de toda idade
 Mulheres, até as genéricas
 Homens que são de verdade
 Mulheres de toda a América
 Homens no sinal verde
 Mulheres de batom vermelho
 Homens que caem na rede
 Mulheres que são meu espelho (...)
 Mulheres na guitarra
 Homens de corpo e mente sã
 Homens vestindo sobretudo
 Mulheres, melhor sem sutiã
 Homens que enrolam serpentes
 Mulheres que vão em na frente
 Homens de amar tão de repente
 Mulheres de amar pra sempre (...)

Na canção, o sujeito se declara explicitamente como alguém que deseja tanto homens quanto mulheres, como o próprio título já diz. Também faz um questionamento que aponta para a diversidade de orientações sexuais: “e você, o que prefere?”. A canção também apresenta a relativização das expressões tradicionais de gênero, ao atribuir características diversificadas para homens e mulheres, na maioria das vezes posicionando homens e mulheres de formas diferentes das expectativas convencionais: “Homens que guardam as

datas/Mulheres que não sentem medo”. Contraditoriamente, a canção é finalizada com o reforço de noções estereotipadas de gênero, como a maior sexualização das mulheres, “Homens vestindo sobretudo/Mulheres melhor sem sutiã”, e a expectativa de níveis diferenciais de compromissos com homens e mulheres: “Homens de amar tão de repente/Mulheres de amar pra sempre”. Por outro lado, essa ideia vai ao encontro de concepções do senso comum lésbico e bissexual de que relacionamentos lésbicos seriam mais duradouros, românticos e compromissados.

A bissexualidade também aparece na canção *Pole dance*, na qual é narrada a experiência de uma prostituta que se dispõe a prestar trabalho sexual para homens e mulheres: “Acerta todo o cabaré, homem e mulher”. A canção também constrói a figura da prostituta de forma humanizada, mostrando uma vida padrão, que não é diferente da de pessoas que exercem outros trabalhos: “Cria os filhos com atenção (...) Só quer ganhar o pão”. Isso destoa da representação tradicional na qual são tratadas com desprezo e descritas de forma negativa.

Pole dance (2013)
Ana Carolina e Edu Krieger

(...)
Moça do bem
Cria os filhos com atenção
Não zoa com ninguém
Só quer ganhar o pão
Da Vila Vintém
Até chegar ao Calçadão
Enfrenta van e trem
No inverno e verão
Não faz distinção, porém
Se pintar um alemão (...)
Ela rebola, rebola, rebola
Ela quer dólar, quer dólar, quer dólar (...)
Sabe entreter
Tem troco pra cem
Bota pra ferver
Não troca o nome de ninguém
Pra distrair ela lê seu olhar de estilingue
Acerta todo o cabaré, homem e mulher
É muito mais do que bilíngue
Faz com a língua o que quiser (...)

Curioso que no final da canção há uma referência ambígua ao uso da língua pelo sujeito: “É muito mais do que bilíngue/Faz com a língua o que quiser”. Esses versos vem imediatamente após o trecho já citado, no qual há a referência ao fato de que a prostituta se relaciona com homens e mulheres. Isso parece sugerir um jogo com o termo bilíngue, que

pode se referir à bissexualidade do sujeito, mas também ao estereótipo do relacionamento sexual entre mulheres ser centrado em sexo oral.

A referência à bissexualidade também aparece em *Stereo*: “Menina e menino/Pego em estéreo”.

Stereo (2011)
Ana Carolina e Antônio Villeroy

Só vou te contar porquê você já é de casa
Eu tenho um lado doce que quase ninguém vê
Se dou festa, trato bem até quem chega de penetra
Quem me beija não consegue me esquecer...
Tudo me interessa
Tudo tem mistério
Sou devota da paixão
Menina e menino
Pego em stereo
Mas não venha grudar, não (...)
Eu ponho quem eu quero aqui no meu colchão
E se não dá valor eu trato de esquecer
É que eu também sou feita de deixar de ser (...)

Na canção também há a subversão dos padrões de gênero, ao construir um sujeito feminino (“sou devota”, “sou feita”) que é livre, sexualmente inclusive, se relaciona com quem quiser, que não é romântico.

Beat da beata é uma canção que trata de liberdade sexual, inclusa a de vivência da orientação sexual, e da ruptura com discriminações. O ambiente da boate é tomado como um lugar de convivência pacífica e que supera os preconceitos.

O Beat da Beata (2004)
Ana Carolina e Seu Jorge

(...)
Toda boate tem um fundo de verdade
Quem não pode com a mandinga não me tira pra dançar
Tem beata tem sapata
Tem frei pegando gay
Tem puta loirinha e tem mulata
Paraíba surdo e japonês
Na boate bate estaca
Preconceito não tem vez
Vale tudo é tudo certo porque a razão é do freguês (...)
Tem um boato ali rolando
Num instante que se espalha
Gente séria segurando a onda de nego que avacalha
A preta alisou pôs silicone
Amanhã vai querer botar caralha
E todo mundo vai no beat
Seja qual for a sua praia (...)

Nesta canção, as vivências lésbica e gay são visibilizadas: “Tem beata tem sapata/tem frei pegando gay”. Não há aqui um discurso que apela para o assimilacionismo, que procuraria mostrar pessoas LGBT como tão amorosas ou comportadas como supostamente pessoas cis e heterossexuais seriam. Assume-se a diversidade de pessoas que existiriam no microcosmo da boate, ressaltando-se a dimensão do desejo. Ao executar essa canção, Ana Carolina, como em muitas outras canções, mesmo sendo uma cantora fortemente vinculada à indústria cultural e de sucesso massificado, rompe com a necessidade de ter uma imagem palatável e não ameaçadora dos valores heterossexistas. Essa postura também aparece em *Eu comi a Madona*, em que o sexo entre mulheres é tratado explicitamente.

Eu comi a Madona (2006)

Ana Carolina, Mano Melo, Antônio Villeroy e Alvin L.

Me esquento com o vapor da boca
 E a fenda mela
 Imprensando minha coxa
 Na coxa que é dela
 Dobra os joelhos e implora
 O meu líquido
 Me quer, me quer, me quer e quer ver
 Meu nervo rígido
 É dessas mulheres pra comer com dez talheres
 De quatro, lado, frente, verso, embaixo, em pé
 Roer, revirar, retorcer, lambuzar e deixar o seu corpo
 Tremendo, gemendo, gemendo, gemendo
 Ela tava demais
 O peito nu com cinco ou seis colares
 Me fez levitar em meio aos sete mares
 E me pediu que lhe batesse, lhe arrombasse, lhe chamasse
 De cafona, marafona, bandidona
 Fui eu quem bebi, comi a Madonna
 Chegou com mais três amigas, cinta liga,
 perna dura, dorso quente
 toda língua e me encoxou
 Me apertou, me provocou e perguntou:
 Quem é tua dona? Quem é tua dona? É, é
 Fui eu quem bebi, comi a Madonna (...)

Esta canção descreve um encontro sexual entre mulheres apelando para elementos que comumente são destacados como representativos do sexo lésbico: a lubrificação vaginal como demonstração do prazer feminino: “a fenda mela”, “implora o meu líquido”; a referência ao sexo oral: “Me esquento com o vapor da boca”, “Fui eu quem bebi (...) a Madonna”, “toda língua”; a potencialização de todo o corpo como passível de prazer sexual: “Imprensando minha coxa/Na coxa que é dela; a ruptura com padrões tradicionais e restritos de práticas

sexuais: “me pediu que lhe batesse”, “De quatro, lado, frente, verso, embaixo, em pé”, “Chegou com mais três amigas”. Nesta canção, assim como em *Beat da beata*, não há um apelo à afetividade homossexual, mas a explicitação do desejo e da ruptura com os padrões heterossexuais de vivência sexual. Além disso, subvertendo a frequente dessexualização dos relacionamentos lésbicos, ou o enquadramento da sexualidade lésbica em função do desejo masculino, destacam-se na canção formas específicas e comuns do sexo lésbico.

Ana Carolina também interpreta canções com objeto amoroso feminino, sem que o sujeito seja explicitamente generificado. Isso ocorre em *Esperta*.

Esperta (2013)

Ana Carolina, Chiara Chivello e Edu Krieger

Esperta, flerta pela pista
 Me despista, pisca o olho e ri
 Discreta, faz um charme no escuro
 Joga duro, tipo nem aí
 Espreita a ver, se entrei na dela
 Não dou trela e deixo ela pra lá
 Desperta quatro da madrugada
 Tresloucada, vai me procurar
 Sei, do inferno que eu criei
 Na sua vida
 Por isso é que você me quer
 Então vai ter que me encarar
 A fera diz que é lua cheia
 E que me odeia e se faz de refém
 Maneira, diz que liga de casa
 Mas se atrasa pra azarar alguém (...)
 Serpente, paga nossa conta
 Me desconta tudo de uma vez
 Caliente, sai pra comprar cigarro
 Pega o carro e some quase um mês (...)

Nesta canção, o gênero feminino do objeto amoroso é relevante, visto que não apenas há várias palavras generificadas (por exemplo, tresloucada, esperta, ela, discreta), mas também há a caracterização do objeto de desejo a partir de expectativas padronizadas de gênero: “Discreta, faz um charme no escuro/Joga duro, tipo nem aí”. A canção apresenta um tom sexualizado, com a descrição de rituais de sedução e ênfase no desejo, como expressa o trecho “Desperta quatro da madrugada/Tresloucada vai me procurar”, o que exige da cantora uma performance que não pode ser neutra em termos de gênero, levando a uma percepção de interação sexual entre mulheres.

A constituição do sujeito lésbico se dá também de forma subentendida no repertório de Ana Carolina, embora isso seja menos comum. É o que ocorre com *Eu que não sei quase*

nada do mar. Nesse caso, é preciso considerar a performance das cantoras que a gravaram e as formas indiretas de se abordar a sexualidade entre mulheres. Conforme relata Ana no DVD *Ana Carolina 9+um* (2009) essa canção foi feita para Maria Bethânia, a seu pedido.

Eu que não sei quase nada do mar (2007)
Ana Carolina e Jorge Vercillo

Garimpeira da beleza
Te achei na beira de você me achar
Me agarra na cintura me segura e jura que não vai soltar
E vem me bebendo toda, me deixando tonta de tanto prazer
Navegando nos meus seios, mar partindo ao meio
Não vou esquecer
Eu que não sei quase nada do mar
Descobri que não sei nada de mim
Clara, noite rara
Nos levando além da rebentação
Já não tenho medo de saber quem somos na escuridão (...)
Me agarrei em seus cabelos, sua boca quente pra não me afogar
Tua língua, correnteza, lambe minhas pernas como faz o mar
E vem me bebendo toda, me deixando tonta de tanto prazer
Navegando nos meus seios, mar partindo ao meio
Não vou esquecer (...)

Nesta canção, percebe-se o gênero do sujeito pelo uso do feminino em “garimpeira” e “toda”. No entanto, não está explícito o gênero do objeto amoroso. Contudo, este pode ser suposto por referências na interação amorosa que são tidas por femininas. É o que ocorre em “Garimpeira da beleza”, entendendo beleza como algo comumente associado ao feminino. Também entendo como referências implícitas ao feminino “Me agarrei em seus cabelos, sua boca quente”, por mulheres terem muito mais frequentemente cabelos compridos que homens e pela sexualização da boca que é comumente feita em representações sobre mulheres. Além disso, há a descrição da interação sexual na canção elementos que são frequentemente associados às relações sexuais lésbicas, como “E vem me bebendo toda” e em “Tua língua, correnteza, lambe minhas pernas como faz o mar”. Acredito que essas referências não são percebidas por pessoas heterossexuais, mas, ainda que implícitas, promovem efeitos de sentido perceptíveis para mulheres que se relacionam com mulheres.

Outra canção de Ana Carolina que faz referência a um objeto amoroso/de desejo feminino é *As telas e elas*.

As telas e elas (2011)
Ana Carolina

Paquero ela, ela dança Peggy Lee
Sem luz nenhuma acendo um Free

Quando eu a vi, vi muito mais
 do que eu queria enxergar
 Que amor é esse que bateu em mim?
 Na parede um quadro falso de Klimt
 Quem dera ela toda em mim a se tocar
 Rompendo o teto todo, a telha e o luar
 Quando me despi, rompi minha paz
 De tudo sou capaz
 Que amor é esse que me causa um nó?
 Da parede roubaram um Miró
 Pernas, pés, cabelos, peitos lindos que doem a íris
 Meu erro, minha escravidão, meu violão, meu Ramirez
 Eu não quero mais viver assim (...)
 Ela pensa que me engana, deixo ela pensar
 Daí não dura uma semana ela já quer voltar
 Não só aceito e ainda me enfeito
 Troco a fronha e o lençol
 Que amor é esse que irrompe o mar?
 Na parede um traço Renoir
 Quem dera ela e mais duas pra misturar
 A força que nos prende e solta faz delirar
 Quando eu chorei, perdi e ganhei
 E agora quem eu sou?
 Que amor é esse que me faz querer?
 Na parede um autêntico Monet
 Bordô, carmim, magenta, cerúleo, azul
 Ciúme, desejo, medo, fogo, belo visu (...)

Ressalto que essa canção faz parte do álbum *Ensaio de cores*, que tem características específicas quanto as questões de gênero. Ana Carolina afirma no making of do DVD do álbum que neste ela quis gravar apenas com mulheres na banda, pois sempre se sentiu “a cantora” entre homens instrumentistas. Já em meio a mulheres instrumentistas se sentia “o cara”. Contudo, não importa aqui propriamente esse aspecto performático da afirmação da cantora sobre o álbum, mas sim o fato de que este inclui várias canções significativas quanto às questões de gênero na medida em que as mulheres aparecem em destaque nas letras, sendo que em geral há a desconstrução de estereótipos de gênero e as mulheres são homenageadas, mas não de forma paternalista, como frequentemente ocorre em canções deste tipo, nas quais as mulheres são apresentadas como seres especiais. *As telas e elas* faz várias referências a pintores e à pintura, o que faz sentido ao se considerar que neste álbum Ana Carolina se apresentou também como pintora. Pinturas suas inclusive ilustram o encarte do CD. Desta forma, Ana rompe se distancia da figura da cantora, “diva”, que apenas interpreta canções.

Neste mesmo álbum encontra-se *Saí pra tomar três*, mais uma das canções de Ana Carolina na qual ocorrem transgressões à ordem de gênero.

Saí pra tomar três (2011)
 Ana Carolina e Edu Krieger

Saí pra tomar três
 Era só três
 Saí pra tomar três
 E voltar às onze
 Acabei tomando onze e voltando às três (..)
 Perdi o trem do Adoniran
 Eram duas da manhã
 E eu entregue à própria sorte
 Mas tudo bem, assim tá bom
 Traz mais uma, seu garçom
 Contar nunca foi meu forte (...)
 Nunca fui boa em matemática
 Mas mando bem português
 Por isso afirmo tão enfática
 Quando eu disser que é onze
 Pode apostar que é três (...)

Saí para tomar três é uma canção na qual um sujeito feminino, indicado pelo uso do gênero feminino em “Nunca fui boa em matemática” e “afirmo tão enfática”, rompe com as expectativas comuns acerca do comportamento de mulheres. O sujeito da canção é uma mulher que vai ao boteco, bebe bastante, volta tarde para casa, o que geralmente aparece na figura tipicamente masculina do malandro no samba. Assim como é frequente em canções interpretadas por Mart’nalía, aqui há a apropriação de uma posição masculina e a constituição da posição da sapatão, pois é comum a associação desta ao boteco e ao beber cerveja. Outra canção que se apropria de uma posição masculina, mas, nesse caso, rompendo com valores masculinos, é *Eu gosto de mulher*.

Eu gosto de mulher (2004³⁸).
 R. Moreira

Vou te contar o que me faz andar
 Se não é por mulher não saio nem do lugar
 Eu já não tento nem disfarçar
 Se em tudo que eu me meto é só pra impressionar
 Mulher de corpo inteiro
 Se não fosse por mulher eu não era roqueiro
 Mulher que se atrasa, mulher que vai na frente
 Mulher dona-de-casa, mulher pra presidente
 Mulher de qualquer jeito
 Ninguém sabe o que ela tem no peito
 Peito pra dar de mamar
 Peito só pra enfeitar
 Mulher faz bem pra vista
 Tanto faz se ela é machista ou se é feminista
 'cê pode até achar que é um pouco de exagero
 Mas eu sei que lá, (eu sei que eu não sei)*,
 Eu gosto de mulher, eu gosto de mulher

38 Ano da gravação de Ana Carolina. A gravação do Ultraje a rigor é de 1987.

Ôooo eu gosto é de mulher
 Mulher eu já provei
 Eu sei que é bom demais, agora o resto eu não sei
 Sei que eu não vou mudar (talvez)*
 Sei que eu não vou nem tentar
 Desculpe esse meu defeito
 Eu juro que não é bem preconceito
 Eu tenho amigo homem, eu tenho amigo gay
 Mas eu sei lá, eu sei que eu não sei,
 Eu gosto é de mulher eu gosto é de mulher
 Ôooo eu gosto é de mulher
 Eu sei como pisar no coração de uma mulher*
 Já fui mulher eu sei*

* Trechos acrescentados por Ana Carolina.

Essa canção, gravada inicialmente pelo Ultraje a rigor, ganha um sentido muito diferente na interpretação de Ana Carolina. Os aspectos da performance na execução desta canção, tratarei no capítulo 5. Aqui destaco as alterações que Ana fez na letra e nos arranjos da música. Inicialmente a música era um rock e executada acompanhada de guitarra e bateria, entre outros instrumentos típicos do rock. Ana cantou a música acompanhada de violão adaptando-a como uma bossa. A letra original, embora relativize posições de gênero – como ao considerar a diversidade de posições que uma mulher pode ocupar, como dona de casa ou presidente – tem um forte tom machista ao objetificar e promover a sexualização excessiva das mulheres. Um dos trechos que demonstra isso foi retirado por Ana Carolina de sua versão: “Você sabe que eu adoro um peito”. A cantora trocou esse trecho por “Ninguém sabe o que ela tem no peito”, humanizando a figura feminina e suavizando o tom agressivo da letra. Outro elemento machista na letra é a insistência da confirmação da masculinidade por meio da afirmação repetida de que o sujeito gosta de mulher e pelo afastamento da figura do gay (Já tive amigo homem/já tive amigo gay) e da assunção de uma posição explicitamente conservadora, como se percebe em outros trechos suprimidos por Ana da versão inicialmente gravada pelo Ultraje a rigor:

Você sabe que eu adoro um peito (...)

Nem quero que você me leve a mal
 Eu sei que hoje em dia isso nem é normal
 Eu sou assim meio atrasadão
 Conservador, reacionário e caretão
 Pra quê ser diferente
 Se eu fico sem mulher eu fico até doente
 Mulher que lava roupa, mulher que guia carro
 Mulher que tira a roupa, mulher pra tirar sarro

Eu adoro mulher!
Eu não fico sem mulher!

Como mostrarei no capítulo 4, Ana Carolina não costuma se engajar politicamente e não gosta que lhe atribuam rótulos pessoais ou políticos. Então a cantora não poderia ser caracterizada como intencionalmente feminista. No entanto, o repertório de Ana, sobretudo em suas composições, é, entre as cantoras selecionadas para a pesquisa, o que mais inclui transgressões às normas de gênero e sexualidade. Posturas como as suas – da não assunção de um posicionamento feminista, mas com a adoção de práticas feministas – têm sido chamadas de pós-feministas por algumas teóricas. Murgel aponta que Heloísa Buarque de Holanda, em um artigo para jornal, em 1981, apontava o pós-feminismo na escrita de mulheres. Este se manifestaria na existência de um novo espaço para a reflexão sobre o poder da imaginação feminina. Uma revolta molecular, quase imperceptível no comportamento, na sexualidade, na relação com o corpo e a palavra.” (HOLLANDA, 2000 apud MURGEL, 2013, p. 37). Para Murgel, o sentido do pós-feminismo em Hollanda não é o de uma superação ou falta de necessidade do feminismo, mas sim no sentido de algo agregador e multiplicador. Dessa forma, trata-se de uma reafirmação do feminismo e de seu fortalecimento, bem como da abertura de novas formas e espaços de reivindicações e de contemplação da multiplicidade dos feminismos. Murgel entende que características que algumas estudiosas identificam como pós-feministas podem ser vistas na verdade como constituindo uma poética feminista, como a define Lúcia Helena Viana:

[...] a poética feminista deve ser entendida como toda a discursividade produzida pelas mulheres que contribua, conscientemente ou não, que possibilite a construção de um conhecimento sobre si mesmas e sobre os outros do ponto de vista feminista, de forma política, percebendo as rupturas, capturas e exclusões produzidas culturalmente. (2003 apud MURGEL, 2013, p. 41).

Murgel (2013) afirma que a poética feminista se apropria da memória coletiva usando, entre outros instrumentos, da paródia e da ironia como forma de subversão “mostrando-se também profundamente erótica, introspectiva e também dialógica, numa linguagem rente ao corpo e ao mesmo tempo libertária, contestadora das hierarquias e estereótipos” de gênero (p. 45). Assim, “O que se delinea na arte dessas mulheres é uma escrita feminista de si, em que a subjetividade se constrói na invenção e na apropriação também da memória coletiva, implodindo por dentro seus conceitos normativos e apontando para a construção de uma nova estética da existência.” (p. 45) Na nova configuração do feminino na escrita de mulheres elas questionam os regimes de verdade e os subvertem, propõem novas estéticas da existência, nos

termos de Foucault. Nas palavras da autora: “Poética feminista, pós-moderna e libertária, é na ironia que as correntes se rompem na arte dessas mulheres que se apossam dos mitos e letras de canções, de outros poetas, discursos, arquétipos, e os representam inscrevendo em sua arte uma estética feminista da existência.” (p. 49). Nesse sentido, ainda que não explícita e intencional, como concebo que seja a posição de Ana Carolina, “uma perspectiva feminista é aquela que se constrói a partir de um pensamento que singulariza, subverte e diz de onde fala.” (RAGO, 2004, p. 34 apud MURGEL, 2013, p.44).

3.3.5 Mart'nália

Mart'nália compôs parte minoritária das canções que interpreta. São raras em seu repertório canções no qual o sujeito assume a posição feminina. No entanto, isso ocorre em *Cabide*, canção de Ana Carolina composta especialmente para Mart'nália.

Cabide (2006)
Ana Carolina

Se eu fingir e sair por aí na noitada, me acabando de rir
Se eu disser que não digo e não ligo e que fico
Que só vou aprontar
É que eu sambo direitinho, assim bem miudinho
Cê não sabe acompanhar
Vou arrancar sua saia e pôr no meu cabide só pra pendurar
Quero ver se você tem atitude e se vai encarar
Se eu sumir dos lugares, dos bares, esquinas e ninguém me encontrar
E se me virem sambando até de madrugada e você for até lá
É que eu sambo direitinho, assim bem miudinho, você não sabe acompanhar
Vou arrancar tua blusa e pôr no meu cabide só pra pendurar
Quero ver se você tem atitude e se vai encarar
Chega de fazer fumaça, de contar vantagem
Quero ver chegar junto pra me juntar.
Me fazer sentir mais viva, me apertar o corpo e a alma me fazendo suar.
Quero beijos sem tréguas, quero sete mil léguas sem descansar
Quero ver se você tem atitude e se vai me encarar (...)

Nesta canção, identifico o sujeito feminino pelo trecho “me fazer sentir mais viva”. O objeto desejado também é feminino, o que fica evidente no trecho “vou arrancar sua saia”. Dessa forma, a canção conta uma estória de relacionamento afetivo/sexual entre mulheres. A apreensão mais completa dos efeitos de sentido dessa canção exige a consideração da performance da cantora. No entanto, a partir da letra, a canção já proporciona a construção do sujeito sapatão, a lésbica assertiva, com “atitude”, que apresenta desejo sexual bastante afluído, pois quer “beijos sem tréguas”, “me fazendo suar” e vai arrancar a blusa e a saia da

mulher desejada. O sujeito sapatão também se constitui na atitude descompromissada, livre, que vive “sambando até de madrugada”, que vai “aprontar”, que some “dos lugares, dos bares, esquinas”, e ninguém vai encontrar.

A maior parte das canções que Mart'nália executa são direcionadas a um objeto amoroso feminino, o que traz um sentido lésbico para as mesmas. É o que ocorre com *Ela é minha cara*. Aqui aparece um tipo de sujeito recorrente no repertório dela, o que está sempre disposto à conquista de uma mulher objeto de desejo, que, no caso desta canção, não está disponível, mas pode ser seduzida.

Ela é minha cara (2008)

Celso José da Fonseca e Ronaldo Bastos Ribeiro

Causa reboleço onde passa,
Desce mais redondo que a cachaça
Ela é a fulana de tal,
O seu palácio vai do Leme ao Pontal,
É a minha mais entre as dez mais.
Ela é gente de bem,
Por isso mesmo não dá mole a ninguém,
Mas um dia eu faço ela sambar.
Ela é o colírio da moçada
Quando chega pára a batucada.
Ela é o jazzy,
E há quem diga que parece um rapaz,
Mas quem fala é louco pra encarar.
Ela é minha cara
E nem me olha quando a gente se esbarra,
Mas um dia eu faço ela sambar.
Tira onda de granfina
Mas pra mim é só a mina
Que enfeitiçou meu coração.
Vai que um dia pinta um clima
E ela vem parar na minha
E eu vou comer na sua mão (...)

Outra canção com objeto amoroso feminino e também centrada no desejo sexualizado e na conquista de mulheres é *Tomara*, composição de Mart'nália em parceria com Mombaça.

Tomara (2016)

Mombaça e Mart'nália

Ela sai descalça, calça curta
Triângulo das bermudas, minha praia
Ela nunca usa um tomara que caia
Ela é minha musa lusa ou maia
Cheia de larica vai pra urca
Senta na mureta bebe todas

Ela faz de conta que não tem problema
 Ela tem problema mas não conta
 Ela vai que vai, ela sai que sai
 Ela vem que vem, eu vou que vou com ela
 Ela vai que vai, ela sai que sai
 Ela vem que vem, eu cuco cuco nela
 E aí se ela não gosta de comer
 Diz aí fico de olho pra entender
 E daí tenho vontade de mexer com ela
 E aí se elas só vai me enlouquecer
 Diz aí é meio sexo e prazer
 E daí sou bem capaz de colar com ela (...)

Outra parceria de Mart'nália com Mombaça é *Tava por aí*. Nesta canção, assim como nas duas anteriores, o sujeito procura conquistar uma mulher desejada. Aqui também há a sexualização deste objeto de desejo, que é “bonita, peituda, cheirosa”. Em parte, nesse tipo de canção, constitui-se o sujeito sapatão, como já apontei no cantar de Mart'nália em outros momentos. Mas também há uma certa indefinição da posição sexual/de gênero do eu lírico, que está no limiar da usurpação da posição masculina, aqui bem explicitada no trecho “sou Zé Malandro, sou de rua”. Isso é algo bastante comum na performance da cantora, a apropriação de formas de masculinidade. O que no caso de *Tava por aí* e *Tomara* é mais significativo, visto serem composições de Mart'nália.

Tava por aí (2008)
 Mart'nália e Mombaça

Olhando, sentindo, te amando e andando
 Gozando sempre
 Tava mesmo por aí
 Dançando, bebendo, correndo, saindo e ficando
 Tomando chuva
 Mas tudo bem, cê tava por aí também
 Mas, tudo bem, eu tava por aí também
 E foi assim que eu te encontrei
 Bonita, peituda, cheirosa, pedante, teimosa
 Fazendo finta
 De vez em quando você vem
 Chegando, bulindo, aplaudindo, somando e assumindo
 Pintando a sete
 Mas tudo bem, cê tava por aí também...
 Sou Zé Malandro, sou de rua
 e bem que eu gosto
 São Jorge é quem manda na lua
 me disse que eu tudo posso
 A vida continua nua e crua
 e muito boa
 O vento é o leque da pessoa
 que andava a toa (...)

Você me fez acreditar no calor de um amor do passado
 que invadiu, já pintou e bordou noutras vidas
 Foi refogando a minha alma com ervas daninhas
 Molambo, bendita, princesa bonita, formosa que me conquistou
 Mas quando o tempo fecha a ponte
 eu desponho sem teto
 é um pretexto pra você ficar por aí (...).

A apropriação de posições de sujeito masculinas ocorre também em *Casa um da vila*, na qual aparece uma visão comum de homens sobre mulheres como altamente sexualizadas e disponíveis. Contudo, ao ser interpretada por Mart'nália, assim como o corre com *Eu gosto de mulher*, ao ser cantada por Ana Carolina, a canção ganha um novo sentido que faz referência indireta à lesbianidade, sobretudo no trecho “mulher de amigo meu pra mim é homem”.

Casa um da vila (2006)
 Monsueto

Aluguei a casa 1 da Vila
 Meu amigo mora em frente
 E a mulher desse amigo
 Anda arranjando tempo quente
 Senta a me provocar
 Olha a me conquistar
 Sorri a me convidar...
 Até um cego pode notar
 Eu sinto sede
 Eu sinto fome
 Mas mulher de amigo meu
 Pra mim é homem

3.3.6 Isabella Taviani

Isabella Taviani compôs grande parte das canções que interpretou. Em seu repertório existem várias letras em que há o direcionamento de declarações amorosas a um objeto feminino, como ocorre na canção a seguir.

De qualquer maneira (2002)
 Isabella Taviani

Ontem eu vi dentro do teu olhar
 A luz que eu buscava em tanta gente mas eu nunca encontrava
 Ontem eu vi em plena madrugada
 O teu sorriso frouxo, o teu cabelo solto e as tuas mãos de fada
 E como não me apaixonar?
 Me diz, como eu posso (eu não vou) te deixar passar?
 Pois mesmo se fosse
 uma estrela no céu
 Eu pegaria o primeiro cometa
 Pra bem pertinho te ver brilhar

Mesmo se fosse
 Uma estrela do mar
 Mergulharia mais fundo
 Só pra peixinho virar
 Pois quando estou apaixonada
 Eu faço mágica (e música)
 Ontem eu senti junto da tua carne
 Uma energia rara, teu calor prepara pra o perfeito encaixe
 Ontem percebi que minha pele fala
 E ela gritou maluca! Vê se se desliga
 Senão a gente frita (...)
 A minha vida eu fiquei te esperando
 Agora não vou deixar você me escapar

De qualquer maneira é uma canção que apresenta o envolvimento entre mulheres, o que se percebe pelo uso do feminino como eu lírico, por exemplo, em “Pois quando estou apaixonada”; e pelo objeto amoroso feminino: E ela gritou maluca! O mesmo ocorre em *Estrategista*.

Estrategista (2011)
 Isabella Taviani

Eu não sei por quanto tempo ainda vai durar
 Esse temporal a me inundar
 Mas sei bem o preço que você vai pagar
 Por ter me feito na mentira acreditar
 Você podia ter se deitado com quem quisesse
 Podia ter amado bem quem lhe conviesse
 Mas sabia que se fosse ela
 Nunca mais, nunca mais
 Durante todos os segundos que estivemos juntos nessa vida
 Você conhecia o tamanho dessa ferida
 Estrategista, meus parabéns, que golpe perfeito
 Quando fui embora eu não parti inteira
 Mas pra te curar não via outra maneira
 Abandonei o mundo pelo qual eu tudo fiz
 Eu fiz de tudo, me sabotei, pra te fazer feliz
 Você podia ter olhado nos meus olhos
 Me dito a verdade e ponto, eu tinha que entender
 Mas preferiu o lado podre dessa vida
 E mentiu sorrindo, sorrindo
 Olha que alegria, para ela você foi mais uma
 Olha que ironia, para mim você era única
 A única história que ela jamais me roubaria
 Agora peça pra ela pagar suas contas
 Segurar sua mão quando o pânico aponta
 Peça pra ela o aplauso em cena aberta
 Que eu recebi e lhe doe, eu me doe
 Peça pra ela as canções de amor que eu lhe fiz
 Peça pra ela roubar de si pra te fazer feliz (...)
 Peça para ela pelo menos
 Se deitar contigo por amor

Estrategista é uma canção do tipo romântico, comum na obra de Isabella Taviani, no qual são retratadas situações dramáticas, de abandonos, perdas, amores mal resolvidos e traições. O eu lírico pode ser suposto feminino pelo uso do feminino, a exemplo de “Quando fui embora eu não parti inteira”. Também percebe-se que trata-se de uma estória de amor lésbico, na medida em que a canção é dirigida para uma mulher, que se relaciona com mais uma mulher, além do sujeito da canção: “Olha que alegria, para ela você foi mais uma”.

Taviani também interpretou ou compôs canções em que as vivências e o desejo lésbico aparecem explicitamente, como ocorre em *A imperatriz e a princesa*.

A Imperatriz e a Princesa (2011)
Isabella Taviani e Myllena Gusmão

Ela trancou seu coração na torre de um castelo empoeirado e só
 Julgava nunca mais abri-lo, pra outro cavaleiro imperador
 A nuvem que levou seus sonhos era labareda de um dragão
 Que agora guarda a torre, vigia o seu sono
 E não deixa um novo amor chegar
 Para a imperatriz não libertar
 Tão solitária assistia a tudo lá do alto da sua prisão
 De algum lugar fluía um aroma que acalmava sua solidão
 Naquele império dizia a lenda que a imperatriz enlouqueceu
 Quando seu rei se foi, montado num corcel
 Nunca mais ela sorriu
 Nunca mais ela se abriu
 Quantos homens duelaram por seus dotes,
 Por seus encantos e caíram frente ao dragão
 Que guardava o seu coração
 Desde pequena a princesa Amarílis
 Conhecia a lenda de um dragão
 Que assombrava a bela dona com a força dessa maldição
 Enquanto cultivava rosas ela olhava a torre lá do céu
 E desejava fundo fazer a imperatriz sorrir
 Não desistir do amor e ser feliz
 Poder abrir as asas e voar
 Arriscar de novo as fichas do viver
 Com o perfume dessas flores mataria
 O dragão e a dama cantaria essa canção
 Princesa, é teu meu coração
 Há tempos não sei o que é amar
 Pequena, tão grande a sua luz
 E a princesa Amarílis, sem cavalo e sem escudo
 Libertou a imperatriz da maldição
 Oh, dama, recebo a sua dor
 Nas flores guardei o meu calor
 Gigante, minúscula aflição
 Nos meus olhos, seu espelho
 Nessa carne a ferida cicatrizo e alegro a sua vida
 E pelos campos as cores se multiplicavam como um milagre
 Findou-se a era das tristezas e não há nada que as separe
 E o dragão, inerte, já não assombrava nem uma criança

Diante da maldade, a força da esperança fez do reino um lugar melhor
 E a alegria nunca foi maior (...)
 Contam naquela cidade hoje uma nova lenda
 O amor da imperatriz pela princesa
 Oh, dama, recebo a sua dor (...)
 Trovadores cantam em rimas
 Para que o mundo lembre
 Que elas foram tão felizes para sempre (...)

Em *A imperatriz e a princesa*, Isabella Taviani e Myllena – que são casadas e têm feito várias parcerias em composições, gravações e apresentações musicais – se inspiram nas cantigas de amor cortês para contar uma estória que subverte as expectativas tradicionais quanto ao conteúdo desse tipo de canção. Na estória, a imperatriz foi abandonada por um homem, situação comum a que as mulheres estão submetidas. A mesma é tomada por um sofrimento que a impede de se abrir para um novo amor, mesmo sendo disputada por vários outros homens. Interessante é a ideia de que a princesa pretende libertar a imperatriz de seu sofrimento “sem cavalo e sem escudo”, ou seja, utilizando-se não de instrumentos masculinos, como armas, mas sim de flores e canções, mobilizados de forma feminina: “Com o perfume dessas flores mataria o dragão e a dama cantaria essa canção”. Diferentemente do que é comum em histórias lésbicas, seja em filmes, músicas ou na literatura, o desfecho é feliz. Os efeitos de sentido dessa canção são ampliados na gravação em vídeo da interpretação desta por Isabella e Myllena a partir da performance das cantoras, o que será tratado no capítulo 5. Outra canção na qual o amor de uma mulher por outra aparece explicitamente é *Iguais*.

Iguais (2007)
 Isabella Taviani

No dia em que ela se declarou a cidade inteira
 Silenciou
 Todos queriam ouvir a resposta
 Águias com seus voos rasantes, urubus a espreita
 De um podre instante
 Rezando pelo não nas suas costas
 E ela cantava o seu amor
 Com a sua garganta branca
 E ela jurava o seu amor
 Com sua garganta Santa
 No dia em que a outra decidiu enfrentar o mundo
 Por aquele amor
 Sentiu o peso sobre seus ombros
 Pai, mãe, filho, irmãos, amigos e um casamento
 Antigo
 Julgamentos e seus escombros
 Mas elas se amavam tanto
 Que já não cabia engano

Mas elas se desejavam tanto
 Mesmo o futuro uma tela em branco
 Nunca foi tarde demais
 O medo, a verdade desfaz
 Águias, urubus, julgamentos, fobias, força bruta
 Tudo é pouco demais
 Código civil, onde se viu, nêgo que enrustiu não
 Separa os iguais

Em *Iguais*, Isabella Taviani retrata uma típica estória de amor de lésbicas que ainda lutam contra o mecanismo do armário e a lesbofobia. Aqui estão presentes vários elementos comuns em relacionamentos em que uma, ou ambas as partes, rompem com vivências e expectativas heterossexuais: pessoas se posicionando contra o relacionamento ou desejando o seu fim sem se manifestar abertamente, a falta de amparo legal, relações familiares e de amizade ameaçadas ou rompidas, a necessidade de preparação/fortalecimento para o enfrentamento desses obstáculos. Contudo, a canção acaba por se converter em um manifesto, ao trazer também uma mensagem de esperança ao afirmar que nem todos esses obstáculos podem impedir pessoas que se amam e desejam de estarem juntas. Traz ainda a proposta de que a verdade combata o medo, ou seja, o armário é mais um obstáculo. Um elemento interessante é o uso de um jogo com a palavra “iguais”, que remete, ao mesmo tempo, à semelhança de sexo/gênero das personagens e à ideia de igualdade social.

3.3.7 Maria Gadú

Como tratarei melhor mais adiante, grande parte das canções compostas/interpretadas por Maria Gadú não são marcadas por gênero ou sexualidade. Gadú é compositora da maior parte das canções que interpreta. São raras em sua obra canções que apresentem vivências explicitamente lésbicas ou que sejam cantadas por um sujeito feminino para um objeto amoroso feminino. Contudo, isso ocorre em *A valsa*:

A Valsa (2011)
 Maria Gadú

Tua alegoria já não abre alas
 Pra toda poesia que insiste em bater
 Nos tambores surdos da porta que cerras
 Pra chorar sozinha por tanto querer
 Teu amorismo impõe tal carência
 Não sou da cadência, não sou de valor
 Você é rara, no mundo
 Só dance essa valsinha se preciso for
 Eu tento trair, não me cabe a culpa

Abra logo a tua porta
 Minha vã certeza vai te embargar
 Sigo distraída, a tal impureza
 Mas é carnaval de novo, você se dissolve
 E a saudade aumenta
 Não precisa o amor
 Não precisa o abraço, não te cobre o laço
 Que não cobre o som
 Teu grito arde, invade, a casa
 E as palavras calam no meu coração

Nessa canção, um sujeito feminino, o que se percebe no trecho “sigo distraída”, declara seu amor a uma mulher, o que é identificável em vários trechos, como “chorar sozinha”, “você é rara”.

Nas composições de Maria Gadú, a expressão de vivências lésbicas ocorre em alguns casos na existência de um objeto amoroso feminino, supondo-se um sujeito feminino, visto as canções serem executadas por uma mulher, sabidamente lésbica, mas levando-se em conta as limitações dessa suposição, como já dito em outros momentos. Isso ocorre em *Ela*, na qual o sujeito da canção declara seu amor a uma mulher, enfatizando a posição/caracterização feminina da pessoa amada, o que se percebe a partir de elementos como “Divina beleza”, “feminilidade”. O próprio nome da canção remete a uma exaltação da figura feminina.

Ela (2015)
 Maria Gadú

As paredes do quarto se abrem prum céu de Pandora
 Ela entra Divina beleza em meu coração
 Canta, canta
 Ela veste uma túnica cor de lugares sagrados
 E segreda em silêncio cansaço pra mais solidão
 E canta, canta, canta
 Eu não vejo mais meus músculos de ferro
 Penso nela como um raio de emoção
 Paralela a toda feminilidade
 E ela canta, canta, canta

Outra canção com objeto feminino – o que é perceptível pelos trechos “a menina chegou” e “ela não quis” – é *Certo não*. Nesta, o sujeito faz um lamento amoroso, com tom dramático e trágico, visto que abandonado pela mulher desejada.

Certo Não (2010)
 Maria Gadú

A menina chegou, me olhou bem assim
 Disse que não dá não e me deixou partir
 Para onde o amor não pudesse me ver

Só que o meu coração não aceitou esse não e se pôs a sofrer (...)
 E o medo de toda certeza que chamam de amor
 É cedo não quero dizer que foi tarde demais
 Vendo os olhos e assim triste, infeliz, incapaz
 A vida ficou por ali me olhando por trás (...)
 Se eu sei dessa dor, ela sabe de mim
 Não viveu o amor que eu trago aqui
 Se qualquer medo e dor que hoje possa me ter
 Se transforma em calor mata o frio do teu peito e me faz viver (...)
 Eu queria o amor bem assim, logo aqui
 Ela não quis e assim fez de nós infeliz
 Quis viver noutro tempo que eu nem sei se virá
 Eu me pego a cachaça, desgraça de amor que me põe a chorar
 Eu me pego a desgraça, cachaça de amor (...)

Lounge, de Maria Gadú, representa uma ocorrência – que eu diria predominante na obra da compositora e muito comum na obra de Adriana Calcanhotto e Zélia Duncan – de canções que não são marcadas pelo gênero. Isso ocorre às vezes na ausência de gênero do sujeito da canção, às vezes na do objeto amoroso, frequentemente em ambos, como é o caso de *Lounge*.

Lounge (2009)
 Maria Gadú

Vamos prum lounge
 Beber um vinho safra ruim
 E conversar sobre a TV
 Vamos pra longe
 Sem se tocar os olhos vão
 Se encontrar e se perder
 Eu e você assim de perto dá
 Pra eu me perder de vez nas tuas tintas
 Me dê uma noite, um pouco da manhã
 Só pra eu sacar se os olhos mudam de cor (...)
 Vamos entrar
 A minha casa não é quente
 Trago um vermelho pra esquentar
 Vamos suar
 Com o veneno da serpente
 Que eu roubei pra te picar (...)

Na canção, de teor sexualizado, há um sujeito desejante que propõe a outro a vivência conjunta desse desejo e de outras trocas, como “conversar sobre a TV”. A compreensão desta canção prescinde da identificação de um sujeito feminino ou masculino. Também o objeto de desejo poderia ser uma pessoa de qualquer sexo/gênero. Sem licença poética, poderia ser cantada por qualquer pessoa também. Não trago aqui esse tipo de canção como uma exceção à regra, mas como aposta na existência de uma tendência. Mas não vejo esta como a negação da importância do gênero na construção de canções, mas sim como uma forma de

expressão/constituição do estado das relações de gênero, em suas variações. Em parte, considero que canções não generificadas rompem com o binarismo de gênero e, conseqüentemente, com a suposição do alinhamento entre sexo-gênero-desejo. Além disso, parecem expressar uma percepção da superação (ou de uma luta por/um desejo de superação) dos problemas/disputas de gênero (BUTLER, 2003).

Usando o exemplo da literatura, mas que considero que possa ser aplicado também à escrita de letras de música, Ana Carolina Murgel cita Elaine Showalter (1986 apud MURGEL, 2013, p. 39), para quem escritoras contemporâneas rejeitariam a imitação do modelo masculino, característico de uma fase anterior chamada pela autora de ficção feminina, e também rejeitariam a postura militante da fase feminista, entendendo Showalter que estas duas formas são dependentes do masculino. Atualmente, as autoras se voltam para a experiência feminina como fonte de uma arte autônoma. Nessa linha, Navarro-Swain (2013) afirma que não é suficiente inserir as mulheres na história masculina.

[...] a dissolução das narrativas históricas masculinas universalistas e binárias, contribui para a construção de uma nova memória social, de um novo sujeito político, filosófico, artístico, que não é mais o “outro”, nem o “diferente”, que não é mais o “feminino”, cuja definição seria por oposição e inferioridade. De fato, para as feministas, o corpo das mulheres não é mais uma prisão identitária, mas uma superfície de transformações do pensamento e da apreensão do mundo, fora do esquema binário sexuado. Quando se recusa a “natureza” dos seres, se lhes confere uma plasticidade “impossível” nas condições de imaginação patriarcais. (NAVARRO-SWAIN, 2013, p. 59).

Como já dito, identifico a ausência de gênero como uma tendência, o que não significa que esta esteja em uma linha evolutiva substituindo outras formas de expressão/constituição do gênero e sexualidade na música – como a existência de sujeitos e objetos binários, por exemplo – mas sim convivendo com outras possibilidades e tendências. Entre essas, a poética feminista – como expressa a obra de Ana Carolina – e a existência do ativismo na música. Considero que Ellen Oléria é uma das principais referências dessa tendência, que será tratada no próximo tópico.

3.3.8 Ellen Oléria

Para tratar da obra de Ellen Oléria, precisarei extrapolar a temática da lesbianidade na música, visto que a atuação e o repertório da artista não podem ser compreendidos sem a discussão de como a interseccionalidade de posições sociais e processos discriminatórios marcam a vivência e carreira dela. Relacionado a isso, há o fato de que a cantora é um

exemplo privilegiado de como o ativismo musical se manifesta na atualidade. Contudo, essa discussão será desdobrada em dois momentos. Aqui neste subtópico, vou destacar os elementos sobre a interseccionalidade e o ativismo musical na vida e obra da cantora que permitem uma melhor compreensão do seu repertório musical. No capítulo 4, continuarei e aprofundarei essa discussão quando for tratar da atuação política de Ellen Oléria em seus posicionamentos públicos.

Como compositora da maioria das músicas que executa, Ellen Oléria mistura ritmos brasileiros com *soul music* e levadas de *jazz*. Em suas canções, a artista busca refletir a realidade com a qual convive (CORREIO BRAZILIENSE, 2009). Desde o início de sua carreira e, cada vez mais, Ellen tem sido reconhecida como uma artista que tem uma postura e uma música que afirmam sua condição de mulher, negra, lésbica, gorda, latina, vegana (O GLOBO, 2013). Oléria tem se tornado conhecida também por seu discurso antidiscriminatório. Porém, esse último ponto será tratado quando eu abordar os posicionamentos públicos das cantoras.

A vivência lésbica é uma das temáticas que se manifesta em suas canções. Nelas, Ellen se dirige às mulheres como objeto amoroso, o que se expressa, por exemplo, no uso do pronome “ela” em *Geminiana* (2013): “Ela me faz sofrer, ela me faz chorar”. No entanto, há várias canções no repertório da artista nas quais aparecem explicitamente a vivência do desejo e relacionamentos lésbicos. É o que ocorre em *Slow Motion*.

Slow Motion (2016)
Ellen Oléria

Slow motion sob um jazz
Vejo você chegando in a wonderful dress
Beijo ao som de rumpilezz
Estremeço toda con tu toque en mi piel
Mon amour
Pra você é assim que je m'apelle
Me arrepiá, ventania, força de oyá
Dourada de branco, obá-bá
Primavera inteira
A minha timidez me deixa em embaraço
Inda nem conhecia o gosto dos seus lábios, mina
Riscava o pensamento em minhas poucas linhas
Marcava nosso enlace no sentido dessa trilha
Penso, se o que eu começo eu nunca acabo, passo um traço
O meu amor num cabe num compasso
“Nem acredito” você sussurra em meu ouvido
But I believe, eu já te disse isso
O groove é fino
Na letra apenas o que eu sinto, sinto

Dourada da cor do sol
 Fecho os meus olhos, quero você mais perto
 Não posso expressar o quanto, quanto te quero
 Estrela incandescente, reluzente
 Perto de você o frio fica quente
 Você me diz sim
 Verdade por prazer
 Você me diz sim
 E nem precisava dizer
 Você me diz sim
 Nos seus olhos posso ver
 Que você diz sim (...)

É perceptível que o sujeito da canção é feminino no trecho “estremeço toda”. O mesmo ocorre com o objeto amoroso da canção, pelo uso de termos como “dourada” e “mina”. Em *Slow motion* há referências explícitas do desejo sexual entre mulheres, como aparece em “Beijo ao som de rumpilezz/Estremeço toda con tu toque en mi piel (...) quero você mais perto Não posso expressar o quanto, quanto te quero.” A expressão direta do desejo lésbico ocorre também em *Forró da Olinta*.

Forró da Olinta (2016)
 Ellen Oléria

Vai ter um baile na casa de tia Olinta
 E apesar daquela rixa, a Preta tem que ir pra lá
 Vai ter forró e o sanfoneiro não manda recado
 A tia Zezinha preparou os pratos
 Tão uma delícia, de fazer babar
 Eu vou, não vou botar nenhuma condição
 Só quero ela dentro do salão
 Se ela não for, tudo vai se estragar
 Eu vou, depois da reza começa o barato
 O poeirão subindo vai fazer estrago
 Mas, não vou mentir, só vou pra chamegar
 Tando ela pra mim tá bom
 É lindo, tá bom demais
 Eu me acabo no arrasta-pé
 Ali em casa sabe como é
 Ilê-ilê, Ilê-ilê, Ilê-ilê aiyê (...)
 Se tu for eu vou, se tu for eu sou
 Se tu for eu vou
 Vou rodar minha saia branca
 Menina, eu sou filha de Xangô (...)

Nesta canção também é perceptível que o sujeito é feminino: “Vou rodar minha saia branca”. O mesmo ocorre com o objeto amoroso: “Só quero ela dentro do salão”. Notável é que a canção apresenta o contexto de um ambiente familiar e um evento, o baile, no qual

tradicionalmente ocorrem danças em duplas heterossexuais. Na letra isso não aparece como um problema. O desejo é vivido de forma leve, alegre e “natural”.

As desigualdades vivenciadas por mulheres são também tratadas por Ellen Oléria em suas canções, como em *Córrego Rico* (2013): “Tia Preta traz a peta (...)/ tia Preta toma o café/ Tia Preta esconde a tristeza, tia Preta mais uma mulher”. E em outra letra, *Mandala* (2009): “Antonina, minha filha/Cuide da sua vida/Não deixe parecer com a minha/Eu fiz silêncio demais”. A artista aborda afirmativamente as posições e condições das mulheres, inclusive a sua, nas relações de gênero. De acordo com Rosi Braidotti (2004), o fracasso de uma definição do sujeito, pressuposto masculino, é a grande oportunidade para aquelas/es que, como as mulheres, tem sido historicamente privados de seu direito à autodeterminação. É preciso que as mulheres, em especial, possam estabelecer uma diferença e lograr que esta diferença se perceba concretamente. Isso se expressa também na obra de Ellen Oléria. O feminismo está presente em suas letras, principalmente em *Antiga Poesia*.

Antiga Poesia (2011)
Ellen Oléria

(...)
Minha nova poesia
É antiga poesia
Eu me fiz sozinha
Força feminina, rá rá
Escrevo sem ter linha
Escrevo torto mesmo
Escrevo torto, eu falo torto
Pra seu desespero
É só minha poesia, antiga poesia
Repito, rasgo, colo
Poesia sem maestria, mas é a minha poesia
Eu não sou mais menina
A minha poesia é poesia combativa
Eu entendi seu livro, eu entendi sua língua
Agora minha língua, minha rima eu faço
Eu já me fiz sozinha
E eu tenho mais palavras
Da boca escorrendo
Cê disse que tá junto e eu continuo escrevendo
A planta é feminina, a luta é feminina
La mar, la sangre y mi América Latina
O meu desejo é que o seu desejo não me defina
A minha história é outra
Tô rebobinando a fita
Salve! Negras dos sertões, negras da Bahia
Salve! Clementina, Leci, Jovelina
Salve! Nortistas, caribenhas, clandestinas
Salve! Negras da América Latina

A baixa auto-estima da Dona Maria
 Da sua prima, da sua filha e sua vizinha
 Isso me intriga, isso me instiga
 E cê não entendeu o que significa feminista
 Esquento a barriga no fogão, esfrio na bacia
 Cuido do filho do patrão, minha filha tá sozinha
 A mão tá no trampo, a mente tá na filha
 Um monte de gaiato em volta ainda pequenina
 Porque depois dos 40 é de casa pra igreja
 É tudo é por ninharia, pretendente Jesus, o Messias
 Tive que trabalhar, não pude parar
 Guerreira estradeira, capoeira na ginga
 Disseram pra neta que a vó era analfabeta
 O mundão tá doido!
 Acaba, mas ela não
 Minha vó formou na vida e nunca soube o que é reprovação
 Eis a questão: Se não me espelhou, não me espelhou?
 Não chamo de educação
 Manhadeua singe o nariz da esfinge
 De axé tô cercado
 Oyá! Iemanjá vive!
 Aqui não tem drama ou gente inocente
 Aqui tem mulher firme arrebrandando as suas correntes
 A vida toda alguma coisa tentou me matar e eu me refiz
 Dandara! Acotirene! (...)
 Salve! Eu sei não é fácil chegar
 Salve! A gente sabe levantar
 Salve! Aonde eu for é o seu lugar
 Salve! Permanecemos vivas
 É por nós, por amor (...)

Nesta canção, entendo que Oléria expressa o que Cláudia Pons Cardoso (2014) chama de “tornar-se negra”, ou seja, um processo social de construção de identidades, de resistência política, pois recusa ser definida pelo olhar do outro. Isso significa sua autodefinição, a valorização e a recuperação da história e do legado cultural negro, traduzindo um posicionamento político ao exercer o papel de protagonista no enfrentamento do racismo. Mas a letra de Antiga Poesia também é um explícito posicionamento feminista e uma exaltação da resistência e experiência das mulheres. Para Braidotti (2004), a experiência é a noção central que sustenta o projeto feminista, o que se expressa na ideia de “política de localização”. Esta significa que a produção teórica é parcial, ou seja, não é abstrata, universal, objetiva e nem indiferente. Em outras palavras, a visão é posicional, ou estreitamente vinculada com o lugar da enunciação.

As questões raciais e o combate ao racismo também são marcados em seus posicionamentos e em outras canções, como em *Ato II* (2008): “Basalto que emana dos meus poros/ Minha consciência-pedra nesse instante (...)/A minha consciência negra”; e *Testando*,

Testando (2008)

Ellen Oléria

Eu? Eu não domino a esgrima
 Mas minha palavra, a minha palavra, a minha palavra é afiada e contamina
 Minha ginga, meu jeito, minha voz que vem do gueto
 Minha raça, minha cara, tua cara à tapa
 O meu cabelo crespo
 Não ponho na chapa, aguenta minha marra
 Teu cartão não me paga
 Minha ancestralidade no peito eu não tô te vendendo
 Há quem batize minha postura, pura malandragem
 Mas minha superação foi com muita dificuldade
 Não é contando por contar, não é por vaidade
 Mas peito pra encarar a vida louca com coragem
 Não é pra qualquer um
 Minha mãe, minha testemunha: o preço, o zelo, o descontentamento
 Muita frustração, sem inspiração, sem passe, sem pão
 É mãe... Não se preocupa, eu dou meus "pulinho", eu dou meu jeito
 Eu sempre me virei
 E, é claro, precisei de ajuda
 Conhece a carne fraca?
 Eu sou do tipo carne dura
 Tem gente boa no mundo, isso eu já sei
 Também vi o lado violento dos que não temem a lei
 Tanto faz lei divina, tanto faz lei dos "homi"
 Não importa pôr roupa chique ou dar seu sobrenome
 A mulherada já sabe o cotidiano da rua: anoiteceu?
 Sozinha "cê" não tá segura (...)
 Suor e choro, a noite é fria, pra esses lance
 Ninguém nunca está preparado
 Depois de um dia duro, meu corpo foi travado
 Assalto à mão armada
 Levaram o violão e o microfone emprestado.
 Eu chorei, eu chorei
 A bandidagem não acompanhou a estereotipia
 Eram três garotos, tipo de uns quinze anos
 Nunca vi na área esses garotos brancos
 Duas meninas loiras com boné cor-de-rosa
 Reescrevendo as linhas da conhecida história
 Andando na rua de noite muita gente branca já fugiu de mim
 A minha ameaça não carrega bala, mas incomoda o meu vizim
 O imaginário dessa gente dita brasileira é torto
 Grita pela minha pele qual será o meu fim
 Eu não compactuo com esse jogo sujo
 Grito mais alto ainda e denuncio esse mundo imundo
 A minha voz transcende a minha envergadura
 Conhece a carne fraca?
 Eu sou do tipo carne dura (...)
 Basalto que emana dos meus poros (...)

A canção mostra especialmente o racismo velado brasileiro (Bia CARDOSO, 2011), e de sua consequência concreta na vida das pessoas negras, como se percebe no trecho: “Andando na rua de noite muita gente branca já fugiu de mim (...) qual será o meu fim”. Mas

a canção é sobretudo um chamado à resistência: “Grito mais alto ainda e denuncio esse mundo imundo”. E, assim como ocorre em *Antiga poesia*, percebe-se que essa resistência pode se dar em especial pela criação de uma outra narrativa, por meio da palavra, por meio da música: “a minha palavra é afiada e contamina”.

A respeito da presença da temática da negritude em suas músicas, Ellen Oléria afirma: “essa presença no meu trabalho é indissociável, porque é de um lugar afro que ela emana. [...] essa ancestralidade são os fundamentos das canções que faço. [...]. Não posso negar que a minha música em especial tem muito de raízes: essa sou eu”(CORREIO BRAZILIENSE, 2015). A vivência negra e as origens de Oléria como marcas de sua música aparecem também quando a cantora fala sobre o projeto de seu disco, afrofuturista:

[...] passeamos pelos ritmos tradicionais, afrobrasileiros. O álbum fala de raízes, de como as populações afrodiaspóricas têm sobrevivido aos projetos de extinção e massacre com tanta luminosidade, inventividade e criatividade. Passa pelo candomblé, pelas modas de viola, pelo maracatu. [...] Enquanto eu puder cantar e contar nossas histórias, farei isso (CORREIO BRAZILIENSE, 2015).

A música tem sido um canal privilegiado de afirmação da negritude. De acordo com Shohat e Stam (2006), as colaborações enriquecedoras entre as diversas correntes de música afro-diaspórica – que deram origem a híbridos, por exemplo o samba-reggae – oferecem exemplos de um “sincretismo lateral” de certo equilíbrio. A música afro-diaspórica demonstra uma capacidade antropofágica de absorver influências, inclusive as ocidentais, enquanto mantém uma relação cultural com a tradição africana. Sendo a música marcada pelas experiências de quem canta/compõe, é também identitária e uma forma de representação. Para Silva (2000), representar significa dizer: “essa é a identidade”. Assim, quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. Para Silva (2000), representar significa dizer: “essa é a identidade”. Assim, quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade.

Tratando do tema representação, Gayatri Spivak (2010) assinala que há uma relação intrínseca entre o “falar por” (representação política) e o “re-presentar” (como na arte e na filosofia). A autora aponta que os intelectuais ocidentais veem o sujeito subalterno como uma consciência que não “re-presenta” a realidade adequadamente. Spivak critica a representação do sujeito do Terceiro Mundo no discurso ocidental, de forma que o sujeito colonial é constituído como Outro e apenas como objeto de conhecimento e não como sujeito. Para a autora, o intelectual julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de

resistência. Spivak argumenta que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo. O processo de fala se caracteriza por uma posição discursiva, uma transação entre falante e ouvinte. Assim, esse espaço dialógico de interação não se concretiza para o sujeito subalterno que, desinvestido de qualquer forma de agenciamento, não pode falar. A autorrepresentação do sujeito subalterno também não se realiza, pois o ato de ser ouvido não ocorre. Em especial, o sujeito feminino não tem nenhum espaço onde possa falar. Além disso, não pode ser ouvido ou lido. Por isso mesmo, à mulher intelectual, em especial, cabe criar espaços e condições de autorrepresentação, questionando o seu lugar de enunciação.

Por meio das artes, em geral, muitos grupos oprimidos podem combater as representações hegemônicas, contrapondo aos discursos da sociedade patriarcal e do colonialismo uma visão de si mesmos e de sua realidade da perspectiva “de dentro”. As artes não representam o “mundo”, mas suas linguagens e discursos. O discurso artístico não reflete diretamente o real, mas constitui “uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso” (SHOHAT E STAM, 2006, p. 264). Assim, “a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes” (p. 265). Para Ella Shohat e Robert Stam (2006), a luta por representação tem correspondência com a esfera política. Comumente, grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação e a arte oferece a oportunidade de dar voz a uma polifonia de vozes. De acordo com a autora e o autor, uma voz não coincide exatamente com um discurso, pois este é institucional e transpessoal, já a voz é personalizada, tem a marca da/o autora/r, e constitui uma interação específica de discursos (individuais e coletivos). A concepção de voz se refere à pluralidade: “uma voz nunca é somente uma voz, mas também incorpora um discurso, pois mesmo uma voz individual é a soma de discursos, uma polifonia de vozes” (p. 311). A questão não se resume ao pluralismo, mas ao conjunto múltiplo de vozes, em uma abordagem que procura cultivar e frisar as diferenças culturais enquanto suprime as desigualdades sociais” (p. 212). Proponho aqui que, por meio de sua música e posicionamentos públicos, Ellen Oléria atua como uma “voz”, representando grupos sociais tradicionalmente subalternizados, mas também seu “lugar de fala”, a partir de suas vivências.

Nos termos de Spivak, a artista consegue “falar” e ser ouvida, constrói sua autorrepresentação. Nas palavras de Oléria:

Só posso compor, escrever, do meu lugar, a partir das minhas marcas, feitas ao longo da minha passagem pela vida. [...] O que não poderia fazer é negar isso. [...] Sei que minhas opções interferem na cadeia de relações. [...] A gente tem uma ascendência negra, uma orientação sexual, as escolhas afetivas, as músicas que decidimos escutar. [...] Mas a política é sobretudo pessoal (O GLOBO, 2013).

Ainda sobre seu disco *afrofuturista*, no site de Ellen Oléria afirma-se que

[...] o projeto afrofuturista pretende alimentar a identidade das produções musicais ainda marginalizadas no Brasil, como o rap, o funk, as levadas crioladas”, e que Oléria “se propõe a explicitar esses ritmos negros na fusão com a mpb. essa fusão é marca registrada do talento ímpar representado pela hibridez afrofuturista da própria Oléria, que em suas canções combina o orgânico ao digital, a herança ancestral à projeção do futuro, o mapa holográfico à trilha de chão que leva de volta para casa (SITE de Ellen Oléria, 2015).

Aqui se expressa a hibridez da produção artística de Ellen Oléria, o que reflete também a multiplicidade de posições de sujeito que podem ser vivenciadas e mobilizadas pela artista. Para Tomaz Tadeu da Silva (2000), referindo-se a identidades culturais, a noção de hibridismo, ou seja, a mistura, a conjunção, o intercuro entre diferentes identidades, que são movimentos que complicam e subvertem a identidade, problematizam os processos que tendem a conceber as identidades como divididas e segregadas. Silva destaca a instabilidade e precariedade da identidade, que se expressam melhor na possibilidade de “cruzar fronteiras” e de “estar na fronteira”, de ter uma identidade ambígua, indefinida, o que é uma poderosa estratégia política de questionamento das operações de fixação da identidade. Na dinâmica das identidades, há ainda a oscilação entre tradição e tradução, conforme aponta Stuart Hall (2011). Estão surgindo identidades culturais que retiram seus recursos de diferentes tradições culturais e que são derivadas dos cruzamentos e misturas culturais que emergem em um mundo globalizado.

Questões relativas às desigualdades de classe também estão presentes nas canções de Oléria, como em *Senzala* (2009) (conhecida como Feira da Ceilândia). Nela, Ellen retrata o cotidiano e os sentimentos que perpassam as/os frequentadoras/es de uma feira, além de compará-la ao elitismo preconceituoso dos shoppings centers (CARDOSO, 2011).

(...) lambada som da hora na senzala.(...)

Mas o que você precisa mais, na feira não se pode encontrar:
razão, consciência, senso, inteligência,
uma cabeça pra pensar.
Isso só no shopping lá do centro você vai achar,
se tiver dinheiro pra comprar,
boa aparência pra entrar

Assim, Oléria se posiciona quanto a diversas questões, como gênero, raça, classe, sexualidade, vivência na periferia, que refletem sua experiência e também desigualdades

sociais. Mas essas não são dimensões separadas de sua existência, como demonstram as perspectivas interseccionais. Boa parte das canções de Ellen Oléria trata de mais de um tipo de desigualdade social, como em *Solta na Vida*:

Solta na vida (2011)
Ellen Oléria

Medo da vida, desconhecido
Nina Simone no meu ouvido
Morro de atrevida, não esmorecida
Eu sou como o rolamento mortal do crocodilo
Bravura pura em mais de 70kg
Independente da cor do meu vestido
Esconderijo, creia. Eu improviso, veja
Eu mesma faço a minha santa ceia
Corre sangue bom na minha veia
Pacificamente violenta
Como aranha caranguejeira na teia
Eu canto pra que eu nunca esqueça (...)
Burca, Marjane enxerga além desse viés
Lua, guarda o segredo das marés
Nua da cabeça aos pés
Luta, um desafio pra fieis
Patriotismo, civismo, nacionalismo
Xenofobismo, machismo, racismo
Um abismo chama outro abismo (...)
E eu tô solta na vida (...)
Felicidades, planos pra virada do ano
Todo dia é novo e eu vi que a vida na terra tá se acabando
Nunca fui disso, mas acredito
De vez em quando eu medito
Se existe destino não sei, axé não negocio
Nem sempre a morte chega com aviso
E eu tô ligada já conheci palma e vaia
E no cerrado asfalto é a minha praia
Saúdo a planta e os animais
Sabedoria samurai
E eu sei que gentileza nunca é demais
Há o que me deixa ainda emocionada
O vento, a saia
O vento subindo a saia rodada
A chuva que não para
E a blusinha dela tomara que caia
As árvores que contavam histórias arrancadas
A casa da gente invadida pela enxurrada
Sim eu já vi, se liga aqui
Eu sobrevivi sem pena
Só à caneta pra registrar
O que eu não esqueci (...)

Solta na vida é uma das canções de Ellen nas quais aparece explicitamente o desejo de uma mulher por outra, o que se expressa pela existência de um sujeito feminino: “morro de

atrevida, não esmorecida”; e de um objeto feminino: “Há o que me deixa ainda emocionada (...) O vento subindo a saia rodada (...) E a blusinha dela tomara que caia”. Contudo, esta não é a temática principal da canção. Aqui, como em *Antiga poesia*, há a descrição da condição de vida de uma mulher e um apelo à luta contra as desigualdades. Bia Cardoso, em um texto sobre Oléria, assinala que em suas músicas “o sentimento de resistência é visível e presente. [...] seu cotidiano e sua guerra diária está presente em suas letras, para nos lembrar de tantas Ellen Olérias que tristemente ficam em silêncio” (CARDOSO, 2011). A resistência está presente na letra de *Solta na vida*: “(...) Corro de atrevida, não esmorecida/ (...) Bravura pura em mais de 70 kg/ (...) Pacificamente violenta”. Mas não somente. Assim como já foi dito sobre outras canções da compositora, *Solta na vida* faz referência ao poder da autodefinição, da criação de novas narrativas: “Eu sobrevivi sem pena/Só à caneta pra registrar/O que eu não esqueci”. A canção mostra também como isso pode ser feito por meio da música: “eu canto pra que eu nunca esqueça”.

Abordar as questões raciais e de gênero, em suas intersecções internas e com outras relações sociais, não significa considerar apenas as opressões. As intersecções também produzem possibilidades de resistências. Cláudia Cardoso (2014) afirma que muitas feministas negras, chicanas e outras mulheres racializadas reinventam definições, delimitam lugares sociais para melhor se posicionarem, realizando sua autodefinição a partir de narrativas subversivas. A música também pode ser esse espaço de afirmação, contestação e resistência. Brah (2006) aponta que a prática é produtiva de poder e também um meio de enfrentar as práticas opressivas do poder. A autora afirma que o mesmo vale para o registro auditivo: “música e outros sons produzem poder” (p. 373).

Na reportagem *Ellen Oléria, uma multidão de minorias*, a artista é descrita como sendo “minorias em, pelo menos, quatro graus distintos e entrelaçados. Ela é uma coleção, uma corporação de minorias”. Isso se expressa em sua canção *Linhas de Nazca* (2011): “Meu nome é encruzilhada”. O verso, que remete a dilemas, decisões e rituais afro-brasileiros, é também uma linha demarcatória de origem (REVISTA FÓRUM, 2013). Assim como na prática autobiográfica de Gloria Anzaldúa (2005), em que há a tomada de uma nova consciência de si mesma como uma encruzilhada, ou seja, “aquela junção onde se situa a mestiça”, como um local de fluxos e trânsitos, onde o corpo confunde-se com a escrita (Sonia TORRES, 2005).

Linhas de Nazca (2011)
Ellen Oléria

Eu não sei o que será
Mas o que eu sei eu não vou negar
O caminho é pelo mato amassado
O caminho é pela pedra polida (...)
Essa é a trilha
das linhas de Nazca
É a minha voz na poesia de maca
Meu nome é Encruzilhada (...)

Ainda na na reportagem *Ellen Oléria, uma multidão de minorias*, afirma-se sobre a artista: “Cada uma de suas identidades fortalece as outras, e assim se rompem os laços de desavenças entre minorias distintas, que é motriz cruel de todos os preconceitos” (REVISTA FÓRUM, 2013). Isso remete à multiplicidade de identidades culturais que Ellen mobiliza. Braidotti (2004) argumenta que na atualidade o que está emergindo é uma identidade múltipla, mutável, composta por representações heterogêneas e heterônomas de gênero, raça e classe, que parte de uma história de assimilações múltiplas e na qual se insiste de modo estratégico.

3.4 A CANÇÃO COMO CRÍTICA

Como visto, abordei a obra e carreira de Ellen Oléria como forma de ativismo musical. Essa concepção se contrapõe à visão da música, e das artes em geral, como autônoma quanto às relações sociais. Contudo, o ativismo musical é uma forma extrema e intencional da transformação social por meio da música, ou seja, é parte da música como atividade crítica, mas não representa sua única possibilidade de manifestação. A música, em especial por meio da canção, pode ser instrumento de transformação social de outras maneiras que não a ativista.

Segundo Leonardo de Oliveira (2014), a/o cancionista é aquela/e que consegue ter a sensibilidade de captar determinada necessidade coletiva, as aspirações de uma época, de um grupo, de uma “tribo”, e, com os recursos tecnológicos, criar a experiência sonora, ou seja, a canção desejada. A formação e a manipulação de expectativas está no cerne da canção e se realiza de inúmeras maneiras. Há uma relação circular de interdependência coletiva, de apropriação individual, de releitura das certezas engendradas pelas canções.

De acordo com Oliveira (2014), é na canção popular que a América se insinua como um ensaio de autorrevelação. Para o autor, não fazemos história, ensaiamos, inventamos uma

tradição por meio da música: “A canção na América Latina já é, por si, metacanção, isto é, coloca o país diante do espelho, tensionando seus signos e símbolos: oferecendo um nível elevado de possibilidades denotativas [...] que, em si, contêm a verdade sempre prismática, perspectivizada.” (p. 220). No Brasil, mais especificamente, a canção é o espaço privilegiado do pensamento de si: “Toda tentativa de decifração do Brasil implica aceitar o convite sedutor à audição do canto [...] que, no dia a dia, cantam o que somos, ensaiando representações - estetizadas e/ou artificializadas – de nós mesmos.” (OLIVEIRA, 2014, p. 220).

Santuza Cambraia Naves (2010) afirma que a canção alcançou posição hegemônica no cenário musical brasileiro do século XX. Pensando especialmente no Brasil, a autora vê compositoras/es como intelectuais da cultura. Naves utiliza a categoria canção crítica pelo fato da canção ter desenvolvido um componente crítico que a destaca como fenômeno musical no país. Naves definiu essa modalidade de canção a partir de um recorte temporal, situando seu aparecimento no final dos anos 50 e ao longo dos anos 60. Nessa época, a canção popular tornou-se o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais, suplantando outras manifestações culturais como o teatro, o cinema e as artes plásticas que eram, até então, o espaço privilegiado dessas discussões. A partir daí, compositoras/es populares passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se formadoras/es de opinião: “Esse novo estatuto alcançado pela canção contribuiu para que o compositor assumisse a identidade de intelectual num sentido mais amplo.” (NAVES, 2010, p. 19) O termo intelectual aqui possui, então, o sentido de artista moderna/o como crítica/o da cultura. Nas palavras da autora:

[...] a música popular tornou-se, sobretudo a partir da bossa nova, o veículo por excelência do debate intelectual, operando duplamente com o texto e com o contexto, com os planos interno e externo. Internamente, à maneira do artista moderno, o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição; externamente, a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo com que os compositores articulassem arte e vida. O compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos como a paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura. (NAVES, 2010, p. 20).

Naves remete a Carlo Argan (1988 apud NAVES, 2010, p. 20) para quem a arte moderna pretende ser do seu tempo, de forma que a/o artista participaria do cenário político e cultural, atitude que exigiria dela/e diálogo constante com a ciência, a filosofia, entre outras áreas artísticas e culturais. A autora, no entanto, explica que não parte do princípio de que as pessoas que se envolvem com as questões do seu tempo tenham que ser necessariamente

ativistas políticas, como a atuação no plano específico do sistema político-partidário, para mantê-lo ou destruí-lo para a constituição de uma nova ordem. Naves trabalha com uma concepção mais ampla de política, que estende a possibilidade de atuação a outras áreas, como a cultura.

Naves (2010) cita Antônio Cícero, que afirmou em entrevista que a canção se tornou reflexiva, passando a intervir historicamente na arte, como se ela tivesse se incorporado às outras artes que são consideradas eruditas. Outro aspecto desse contexto, é que cancionistas críticos passaram a trabalhar próximos a artistas de outras áreas, como a relação de Caetano Veloso e Gilberto Gil estabeleceram com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. De acordo com Júlio Diniz (2014), vivemos em um momento de apagamento de fronteiras rígidas entre diferentes estéticas. Uma outra característica típica da/o compositora/r crítica é, segundo Naves, a plena consciência com relação às suas escolhas. Esse perfil de musicista/músico assume funções na vida pública.

No entanto, ocorreram mudanças nas últimas décadas nesse panorama. Para Naves (2010), a partir dos anos 1980, configura-se na música do Brasil a tendência de se enfatizar o presente e orientar-se por critérios mais relativistas que valorativos, rompendo-se com a valorização do que foi revolucionário e destacando-se a articulação entre a arte e a vida. A autora cita Silviano Santiago (2008 apud NAVES, 2010, p. 14) para quem, a partir da abertura política no país, há a incidência de um debate amplo e democrático que se dá no âmbito artístico, e não político nem no intelectual-acadêmico. Desde então, em vez da arte restringir-se ao domínio da “alta cultura”, constitui-se como instrumento poderoso na criação de novas identidades sociais. Dessa forma, a arte desloca-se de suportes, como os livros, para a vida.

Naves (2010) afirma que diante da diversificação do panorama musical atual, que não é mais regido pelas polaridades que fundamentaram o mundo moderno, tudo é possível, de forma que há quem dê continuidade à canção, inclusive à crítica, assim como há quem se preocupe apenas com a canção em si ou com a crítica em si. Assim, não há um modelo de canção que centralize a audiência, como ocorria décadas atrás. Entre cancionistas, há quem dê continuidade a certas tradições e há quem procure renovar o repertório musical. Para a autora, a canção crítica tem continuidade no momento atual, apesar de em muitos casos se apresentar em formatos diferentes, “por meio de artistas conceituais que lidam com a música, mas recusam autodefinições em termos de linguagens artísticas especializadas.” (p. 145). A autora

aponta que fenômenos como o Mangubeat não são apenas musicais, mas consistem também em atitudes assumidas diante do cenário cultural e social mais amplo.

Naves (2010), cita Domeneck (em entrevista, sem referência) para quem a poesia do passado transformou-se no formato de canção da atualidade, de forma que o autor questiona o debate sobre o fim da canção. Segundo ele, em vez da morte da canção, estaríamos diante de um renascimento. Como exemplo, o autor cita a existência de bandas de música eletrônica que também trabalham com letras. Para Domeneck, a canção tradicional não está sendo substituída “por sonoridades regidas pelo pulso, apesar do momento atual presenciar a volta da cultura do disco. Ao contrário desse argumento, haveria uma alternância entre as músicas pulsantes e as cantadas que apenas dependeria do estado de espírito do ouvinte.” (NAVES, 2010, p. 153). De acordo com Naves, a canção só deixará de existir quando não formos mais capazes de falar. Na verdade, a forma canção que se constituiu na década de 60 estaria se transformando com as novas tecnologias à disposição de musicistas/músicos e com a diversificação da música. Em muitos casos, artistas contemporâneas/os rompem com a tradição, mas mantêm a dimensão crítica da canção sob novos formatos.

Naves (2010) considera Adriana Calcanhotto como um exemplo de artista que busca a inovação, em vez da conservação da tradição musical. A autora aponta que a compositora declarou em entrevista sua adesão ao procedimento conciso e intimista da bossa nova. Segundo Naves, Adriana faz profissão de fé contra o que vê como rebuscado e barroco e evoca modelos de simplicidade, o que a liga à tradição moderna. O vínculo da compositora se dá sobretudo por meio de suas parcerias com poetas-letristas, como Antonio Cícero e Waly Salomão. A cantora radicaliza sua posição de alguém que não faz exclusivamente música dizendo “O que eu faço é imagem”. (NAVES, 2010, p. 145) Adriana opta pela estética do mínimo, mas recusa a uniformidade, não repetindo recursos utilizados em um disco em um próximo. Sua busca é pela experimentação. A intertextualidade é importante na obra de Calcanhotto, visto que ela dialoga com as artes plásticas, teatro, poesia e literatura. Adriana tem realizado trabalhos artísticos diversos, por exemplo, musicando poemas, ilustrando livros. Calcanhotto apresenta um lado tropicalista ao fazer um trabalho que não se restringe à canção, estendendo-se às capas de álbuns, pela corporalidade e performance da artista. Segundo Naves:

Os caminhos de Adriana tampouco são lineares, pois ela incorpora as tradições da bossa nova e a tropicalista, o que é curioso, já que o Tropicalismo, paradoxalmente, concilia o legado da bossa nova com os repertórios que, por serem considerados excessivos e de mau gosto, foram rejeitados pelos

músicos bossa-novistas. Com relação à bossa nova, Adriana recupera o registro vocal camerístico e minimalista criado por João Gilberto; por outro lado, a cantora assume uma atitude tropicalista ao transitar com desenvoltura pelos universos da música pop e da cultura de massa, ao mesmo tempo que se mostra familiarizada com procedimentos mais experimentais. (2010, p. 144).

Dessa forma, o papel crítico da canção se dá, na atualidade, não apenas pelo conteúdo das letras ou mesmo pela postura e engajamento intelectual e político de cancionistas. A crítica pode se dar no campo da transformação estética, na inovação da linguagem e dos meios utilizados, entre outros, por artistas como Calcanhotto. Embora esta cancionista também tenha escrito letras que problematizam a ordem e a tradição, e atue no campo intelectual de diversas formas, inclusive como colunista em jornal e professora universitária. Mas não apenas Calcanhotto. Finalizo esse tópico enfatizando minha adesão à concepção de que, embora a crítica na canção não se dê mais da mesma forma como ocorreu nos anos 1960/70, ela se reconfigura – inclusive pela escrita de letras combativas/ativistas – mas não desaparece, como demonstra o repertório das artistas estudadas neste capítulo.

3.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

A análise das canções mostrou a inexistência de um padrão único de visibilização das vivências e desejos homossexuais por mulheres. Resumidamente e enfatizando apenas os traços mais notáveis, Cássia Eller interpretou tanto canções em que a homossexualidade, não só feminina, aparece de forma explícita e problematizada (crítica à homo/lesbofobia), quanto canções nas quais são subvertidos os padrões de gênero e construída a figura da sapatão, bem como referências diretas e indiretas ao desejo por mulheres. Adriana Calcanhotto, dentre um repertório vasto e variado, apresenta o homoerotismo feminino como algo dado, sem problematizações. Zélia Duncan executa canções que, embora frequentemente críticas, fazem referências apenas implícitas ao desejo homossexual e algumas canções direcionadas a mulheres, mas sem marcação de gênero do sujeito. Ana Carolina tem um repertório com inúmeras canções nas quais há a subversão dos padrões de gênero e sexualidade e a expressão explícita de interações amorosas e sexuais entre mulheres. No repertório de Mart'nália há frequentes apropriações da masculinidade e a construção da figura da sapatão. Isabella Taviani tanto apresenta canções que mostram o desejo e o amor lésbicos sem problematizações, quanto canções com teor crítico e até ativista. Maria Gadú compõe e interpreta canções raramente marcadas por gênero e sexualidade, apresentando algumas

músicas nas quais o desejo lésbico aparece como algo não problemático. Na obra de Ellen Oléria há referências explícitas ao desejo entre mulheres, porém não muito recorrente e relacionada a outras identificações, como raça. E isso ocorre de forma crítica e ativista.

Pensando em termos mais gerais sobre as contribuições mais importantes dos ícones lésbicos e bissexuais da MPB pós-1990, por meio de seu discurso musical, à visibilidade lésbica e bissexual, destaco alguns pontos. Primeiramente, frequentemente o desejo entre mulheres aparece como algo não problemático, dado, sem desfechos trágicos, sem as marcas do armário ou da lesbo/bifobia. O que já representa uma importante ruptura, visto que as relações entre mulheres têm sido historicamente invisibilizadas e carregadas de uma aura negativa, marcadas pela proibição. Em continuidade com parte das compositoras que iniciaram suas carreiras, principalmente a partir dos anos 1970, percebo na obra das cancionistas atuais a presença de uma poética feminista, seja por tratarem de temáticas que não envolvem o universo masculino, seja pela apresentação de posturas transgressoras das normas de gênero e sexualidade por parte dos sujeitos das canções. Todos esses aspectos apontados neste parágrafo indicam que as cantoras selecionadas, sobretudo ao atuarem como compositoras, agem como intelectuais e se utilizam da canção como crítica. Isso ocorre na medida em que operam a desconstrução de padrões e disseminam novos valores e concepções sociais. Mas também acontece quando as artistas procedem a transformações estéticas. Mais significativo ainda me parece a utilização intencional da música como meio de atuação política e subversão da ordem, ou seja, pelo ativismo musical.

Fazendo uma comparação geral das cantoras selecionadas como objeto da tese com as das décadas anteriores, considerando o conjunto de legados das cantoras nesses períodos, ainda que internamente diferenciados entre si, acredito que a existência de muitas letras com relações amorosas/sexuais explícitas entre mulheres e de canções ativistas ou com intencionalidade transgressora e política evidente, sejam as marcas distintivas principais do repertório das artistas pós-1990 até a atualidade.

Ressalto que alguns traços do período anterior permanecem, como a possibilidade do sentido lésbico da canção ser perceptível apenas ou predominantemente pelas performances das cantoras. Outra característica de continuidade é a existência de letras com sentido lésbico implícito, embora isso ocorra em menor grau e mais restrito à obra de Zélia Duncan. O que indica tanto a permanência parcial do armário na música quanto a existência de canções que

parecem supor um contexto social já transformado ou mais igualitário, que prescindiria de intervenção artístico-política.

Outra questão é que, mesmo havendo também rupturas, há a permanência de um respeito ou compromisso com a tradição musical, como uma certa sacralização desta e das/os compositoras/es e cantoras/es anteriores. É como se a música e suas/seus executoras/es merecessem uma admiração incondicional, em consonância com a percepção, própria do mundo da música como um campo específico de relações, da música como autônoma (ou parcialmente independente) quanto às relações sociais. O que demonstra, muitas vezes, um compromisso maior com a música que com a transformação social, algo compreensível para artistas da música. Isso aparece, quase como uma profissão de fé, na canção *Minha música*, de Calcanhotto.

Minha música (1994)
Adriana Calcanhotto

Minha música não quer ser útil
 não quer ser moda
 não quer estar certa
 minha música não quer ser bela
 não quer ser má
 minha música não quer nascer pronta
 minha música não quer redimir mágoas
 nem dividir águas
 não quer traduzir
 não quer protestar
 minha música não quer me pertencer
 não quer ser sucesso
 não quer ser reflexo
 não quer revelar nada
 minha música não quer ser sujeito
 não quer ser história
 não quer ser resposta
 não quer perguntar
 minha música quer estar além do gosto
 não quer ter rosto, não quer ser cultura
 minha música quer ser de categoria nenhuma
 minha música quer só ser música:
 minha música não quer pouco.

Dessa forma, paradoxalmente, cantoras que escrevem ou executam canções altamente transgressoras dos padrões de gênero e sexualidade também gravaram canções com conteúdos conservadores, inclusive misóginos, racistas e classistas.

Na contramão da busca de muitas artistas pela manutenção da autonomia da música, a análise das letras das canções indicou que o gênero e a sexualidade conformam ainda

fortemente o discurso musical, seja na permanência de estruturas generificadas, como a continuidade parcial de binarismos e estereótipos, seja pela expressão crítica e subversiva da percepção dessas estruturas e, frequentemente, pela intencionalidade de transformá-las. As canções também indicaram que a música é um meio privilegiado de expressão e visibilização do desejo homossexual. Entendo que, ainda que por meios indiretos – como no direcionamento de declarações a um objeto amoroso feminino por cantoras sabidamente e/ou declaradamente lésbicas ou bissexuais – ocorrem a constituição do sujeito lésbico ou bissexual e a visibilização do desejo entre mulheres por meio das canções compostas e/ou interpretadas por ícones da MPB.

4 VISIBILIDADE LÉSBICA E BISSEXUAL EM DECLARAÇÕES PÚBLICAS DE ÍCONES DA MPB

Neste capítulo, discuto a visibilização da lesbianidade e da bissexualidade de mulheres pelas cantoras ícones da MPB em suas declarações públicas em redes sociais, entrevistas, sites artísticos, livros e outros meios. Também analisei como discursos fotografias publicadas pelas cantoras. Dividi seus pronunciamentos em três tipos principais: declarações sobre sua orientação sexual; declarações amorosas e sobre a vida familiar; posicionamentos contra discriminações. No primeiro tipo, analiso os dizeres das cantoras sobre o fato de relacionarem-se afetivo-sexualmente com outras mulheres, o que inclui o declarar-se como alguém que vivencia relações não heterossexuais, comumente tidos como “assumir-se”; o nomear-se ou não como lésbica ou bissexual; os processos de autoaceitação e aceitação social e por suas famílias; as problematizações das cantoras sobre a pressão para falarem sobre sua sexualidade; as implicações percebidas por elas da vinculação de sua sexualidade com suas carreiras pelo público. No segundo, abordo as declarações amorosas que as cantoras fazem para ou sobre suas namoradas, parceiras ou esposas, bem como sobre o fato de constituírem famílias a partir de relacionamentos homossexuais e também a relação delas com suas famílias mais amplas (outras/os parentes) em torno disso. No terceiro tipo, reflito sobre seus pronunciamentos sobre fobias, discriminações e preconceitos sofridos por pessoas LGBTs, feitos em forma de denúncias ou apelos à reação das pessoas pelas cantoras.

Em todos os casos, estou considerando as implicações políticas das declarações das cantoras para lésbicas e bissexuais e outras/os LGBTs, sobretudo no que toca à visibilidade de suas existências e vivências, e também o impacto dessas declarações em termos de empoderamento pessoal das cantoras a partir de seus discursos. Além desses três primeiros tipos, centrados nas formas de declarações públicas, construo mais dois tópicos sobre os posicionamentos explicitamente políticos das cantoras. No primeiro deles, analiso os discursos que aparecem como mobilizações que indicam uma intencionalidade de transformação social de uma ordem opressiva para pessoas LGBTs. Em outros termos, como as cantoras fazem ou não da sua orientação sexual uma motivação política, a defesa de ideais políticos, ou seja, o ativismo, (ou, como muitas vezes elas preferem chamar, “levantar bandeiras”). Além disso, discuto nesse tópico o processo de constituição das cantoras como sujeitos políticos, pois elas apresentam entre si posicionamentos distintos a esse respeito, e também posicionamentos diferenciados ao longo da vida de cada uma. No último tópico,

discuto a possibilidade de colocar a própria carreira artística como instrumento político, em outras palavras, dos discurso que remetem a uma ação artevista, ou seja, de um ativismo político por meio da arte.

4.1 DECLARAR A ORIENTAÇÃO SEXUAL

“Que palavras ainda lhes faltam? O que necessitam dizer? Que tiranias vocês engolem cada dia e tentam torná-las suas, até asfíxiar-se e morrer por elas, sempre em silêncio?” Audre Lorde (2012).

Uma forma elementar de visibilização da lesbianidade e da bissexualidade de mulheres pelas cantoras da MPB são declarações públicas acerca de suas sexualidades. Como afirma Lúcia Facco (2004), historicamente lésbicas e bissexuais foram invisíveis e indizíveis. Mostrá-las é um ato político, pois “enquanto não se fala, não se está no nível do discurso, não existe.” (FACCO, 2004, p. 98). O discurso abre a possibilidade de um lugar de sujeito. Assim, no declarar-se “a subjetividade lésbica vai sendo construída no nível do discurso.” (FACCO, 2004, p. 105). Diferentemente da maior parte das cantoras de gerações anteriores, todas as cantoras do período pós-1990 selecionadas no recorte desta tese em algum momento e de alguma forma pronunciaram-se sobre seu desejo por outras mulheres. Essa é uma postura cada vez mais recorrente e que se intensificou nos últimos anos e representa uma ruptura importante com o mecanismo do armário (SEDGWICK, 2007; BRETT; WOOD, 2002), ou seja, dos interditos à visibilização de sexualidades dissidentes da norma heterossexual. No entanto, isso nem sempre se dá de forma tranquila, ou seja, sem conflitos com a opinião pública, sobretudo com relação à pressão da mídia e à cobrança do público consumidor de música pela exposição de questões que muitas vezes são consideradas privadas pelas cantoras. Vale lembrar que, de acordo com Brett e Wood (2002), ao mesmo tempo que a vivência homossexual de artistas da música é censurada, há uma forte pressão para que esta seja descoberta. Assim, a sexualidade de musicistas/músicos deve permanecer como um segredo sobre o qual há especulações, isto é, como um segredo público, algo que possa oferecer o prazer da revelação, preferencialmente involuntária, como mostra Sedgwick (2007).

É comum que haja curiosidade do público sobre a vida pessoal, sobretudo afetivo-sexual, de artistas. Contudo, os relacionamentos de homo/bissexuais são tratados como expressão de vivências incomuns, ou, nos termos de Sedgwick (2007), como uma sexualidade particular, um segredo distintivo, cuja exposição é paradoxalmente obrigatória e proibida. Na imagem abaixo, montagem postada por Ana Carolina em seu Instagram, a cantora ironiza a

especulação que há sobre sua vida amorosa. As manchetes de reportagens de fofocas destacadas pela cantora demonstram que seu relacionamento com a atriz Letícia Lima não era percebido com naturalidade, pois o simples gesto de andarem de mãos dadas é visto como algo extraordinário. As artistas, que nas imagens aparecem caminhando tranquilamente juntas, são tratadas como se tivessem sido pegas em flagrante, reveladas contra suas vontades.

Figura 4 - Montagem de recortes de manchetes feita por Ana Carolina.



Fonte: Instagram @sigaanacarolina, 20/08/2017.

Adriana Calcanhotto e Zélia Duncan se posicionaram contrariamente à pressão para que artistas falem a respeito de sua orientação sexual, o que não significa que estejam “no armário”. Na ocasião em que apresentaram conjuntamente o Prêmio da Música Brasileira, em 2013, as cantoras foram questionadas em entrevista à revista *Época* (Bruno ASTUTO, 2013)

acerca das declarações da cantora Daniela Mercury sobre seu casamento com uma mulher. Zélia ironizou a situação: “Vamos ter que entrar nesse armário para fazer a foto? Mas deu tanto trabalho sair dele”. Ao que Adriana respondeu: “Os homossexuais já têm tantos problemas, agora ainda querem casar”. Em seguida afirmou: “Se Daniela ficou feliz de falar e, se falando, ajudou a causa, eu acho válido. Só não gosto da patrulha para que você precise sair do armário, isso segmenta. Eu não gosto de expor minha vida privada por temperamento”. Sobre a mesma questão Zélia disse:

Apesar de todo o estardalhaço, o que eu achei de mais transgressor em tudo do que a Daniela fez foi ver o brilho no olho dela. Achei legítimo. Na minha vida não há o que esconder, mas há o que preservar. Eu não preciso falar nada em público se eu não quiser, mas isso não significa que eu esteja envergonhada, me escondendo ou dentro do armário.

Zélia Duncan raramente se pronuncia sobre sua vida pessoal, no entanto, nos últimos anos, tem permitido a abordagem de sua sexualidade em entrevistas. Em 2018, declarou sobre a descoberta de sua orientação sexual: “Nascer mulher já é um trabalho árduo, seja como for. Me descobri gay muito cedo e, durante muito tempo, foi torturante para mim” (Rangel QUERINO, 2018). Em outro momento de 2018, ao ser entrevistada por Márcia Tiburi, Zélia disse: “Nessa época do quarto [quando dividia o quarto com outras mulheres para que seus irmãos homens tivessem seus quartos individuais, aos 12 anos] descobri que era gay. É uma coisa que não falo explicitamente, mas queria dizer aqui. Se descobrirmos uma coisa que não é padrão, que a gente consiga sair não só armário, mas do quarto também” (Márcia TIBURI, 2018).

Adriana Calcanhotto também abordou o sofrimento no processo de aceitação de sua sexualidade e saída do “armário”. Em entrevista ao programa português *Alta Definição*³⁹, a cantora respondeu sobre como lidou com expectativas alheias, em especial as familiares:

Entrevistador (E): E foi difícil convencer as pessoas a aceitá-la exatamente como era?

Adriana (A): Eu não tive preocupação em convencer as pessoas. Eu tive mais dificuldade em me aceitar do que convencer os outros, isso é claro. Porque fui criada dentro da igreja católica. Mas isso é muito resolvido já há bastante tempo. [...]

E: quando sua avó ainda estava viva conseguia ver de forma tão clara isso?

A: sentia, mas não quis abordar isso numa entrevista como aqui com você enquanto ela estava viva.

E: teria medo do julgamento dela? Ou para não a magoar?

A: Não queria magoar (emocionada).

E: e acha que ser você mesma a magoaria?

A: (balança a cabeça em sinal afirmativo. Demonstra estar segurando choro.)

E: Quando é que percebeu que não deveria ter culpa por isso?

A: quando ela morreu... quando ela morreu, ficou aí... (voz embargada, começa uma palavra, mas para de falar).

E: é uma dor e uma libertação?

39 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kWgWLloDK40&t=2s>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

A: concorda apenas balançando a cabeça. [...]

A: É um processo de uma vida inteira, um processo longo... não sei quando foi, foi indo. Fui vivendo. Fui fazendo canções, fui cantando pras pessoas.

E: E não se escondendo.

As declarações de Calcanhotto nessa entrevista, raro momento em que a cantora falou sobre sua vida pessoal, inclusive sobre seus sentimentos e questões familiares íntimas, mostra a vulnerabilidade generalizada entre pessoas LGBT no que toca à autoaceitação e afirmação de uma orientação sexual e/ou identidade de gênero severamente reprimida e até proibida socialmente. Dessa forma, não apenas há a luta pela afirmação diante de uma sociedade que discrimina, odeia, exclui essas pessoas de muitos âmbitos, e até as violenta ou extermina, mas também o difícil e doloroso processo, como o estado emocionado da cantora mostra, de aceitação pelas próprias famílias. O sofrimento no processo de autoaceitação e afirmação não apenas diante do contexto social mais amplo, mas também dentro das próprias famílias, como demonstram os dizeres de Duncan e Calcanhotto, é recorrente para outras cantoras. Esse sofrimento pessoal é derivado, segundo Yuderkis Miñoso (2007), da imposição social do silenciamento sobre o desejo lésbico.

Vivemos diariamente esse silenciamento e aprendemos a nos auto impô-lo. O êxito do programa de silenciamento é ter instalado em nós mesmas a censura, o adaptar-nos a viver escondidas. Quantas vezes dissemos: “Não vou dizer a todo o mundo”, “quem quiser vê-lo, que o veja”, “não tenho que andar contando minha vida privada”, “não beijo diante deles porque sou lésbica, mas respeito”, “não me interessa andar por aí mostrando-me”. Todas frases que demonstram o quanto é aceito entre nós que para ser admitidas na sociedade devemos manter oculta uma parte importante de nossas vidas. (MIÑOSO, 2007, p. 151).

A ruptura com o silenciamento é, para a autora, um caminho doloroso, porém compensador: “o que eu tenho vivido pessoalmente é que o caminho do silêncio talvez seja o mais fácil, mas não o mais feliz, nem o mais livre. Certamente mostrar-se, dizer-se, é uma via que comporta riscos múltiplos, mas além disso, é um processo de liberação para cada uma que o vive.” (MIÑOSO, 2007, p. 151).

Como visto, Adriana Calcanhotto não gosta de fazer declarações sobre sua vida pessoal, argumentando que se trata de uma questão de direito à privacidade. Na mesma entrevista ao programa *Alta definição*, a cantora é perguntada: “Incomoda ou foi inconveniente que queiram saber coisas da sua vida mais íntima?”. Ao que respondeu:

A minha vida privada está no nome: é privada. Eu sou uma artista, eu tenho uma parte da minha vida que é pública, dou entrevistas, falo sobre o meu trabalho. Ando falando demais sobre outras coisas que não são música, dando pitaco em política e não sei o que, que também vou parar. Eu quero tocar violão e desenhar, afinal de contas. O que as pessoas precisam saber da minha vida é que eu sou feliz.

Em outro momento do mesmo programa, Calcanhotto continua a falar sobre seu direito à privacidade, enfatizando que isso não se relaciona ao temor de que sua sexualidade seja descoberta.

Se eu fosse casada com um homem eu manteria a minha vida privada privada. Eu não escondo a minha vida. A minha vida privada é interessante demais para ser pública (risos). Eu me sentiria aprisionada sendo observada. Não julgo, tem pessoas que adoram isso: mostrar a casa, mostrar o quarto, fazer fotos na cama, com a família, no café da manhã. São felizes assim. Eu não suporto essa ideia pra mim. Pra quê eu faria isso? Em nome de que, se eu não me sinto bem? (...)

Entrevistador (E): E nunca temeu que lhe tirasse a magia o fato de ter uma singularidade? Que as pessoas a julgassem não pela sua música?

Adriana (A): Temi muito mais ser rotulada pela música. Cantora romântica... é num sei o que... Isso foi um horror pra mim. (...) muito pior isso do que as pessoas me discriminarem, me taxarem como gay. Uma palavra ótima, aliás.

(E): Que é dita como se fosse uma ofensa...

(A): Burrice. O que é que quer dizer gay?

Cássia Eller não evitava falar sobre sua sexualidade. Em entrevista à revista *Marie Claire* (Déborah SOUZA, 2001), a cantora afirmou, “Tem gente que me pergunta cheia de escrúpulos sobre meu casamento e eu não tenho nenhum problema em falar disso. Ao contrário, acho até legal, porque normalmente essas coisas são escondidas e a dificuldade dos homossexuais no Brasil é muito grande.”. Em entrevista no *Programa do Jô*⁴⁰, o apresentador pergunta se foi difícil a colocação em público do relacionamento com Maria Eugênia, companheira de Cássia. A cantora respondeu que não e disse que “não tem nem como esconder”, é só olhar para ela que dá para saber, então não faz sentido ficar mentindo.

Falar sobre seus relacionamentos amorosos, como fez Cássia, é a forma mais comum de declaração das cantoras sobre sua sexualidade, como será aprofundado no próximo tópico. Contudo, a maioria delas não se define com termos como lésbica ou bissexual. É até mais comum que se refiram a si como “gays”, como Zélia e Adriana nas entrevistas citadas. Não encontrei nenhuma declaração de Cássia Eller sobre ser lésbica ou bissexual. Na entrevista à *Marie Claire* (SOUZA, 2001) a cantora foi questionada “Você já gostou de algum homem?”. Ao que respondeu: “Sempre tive tesão em homem. Não sou radical. Lógico que eu namorei muito mais com mulher. Com homem foi mais... esporrádico [risos]. Mas eu tenho tesão em homem também e me apaixonei pelo pai do Chicão.”. Também sobre gostar apenas de mulheres ou não, na entrevista já citada ao programa *Alta Definição*, o entrevistador pergunta à Adriana Calcanhotto: “Quando é que percebeu que se sentia atraída por pessoas do mesmo sexo?”, ao que a cantora respondeu:

40 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IpJTcqlt-dk>>. Acesso em: 16 mai. 2017.

Eu não me sinto atraída somente por pessoas do mesmo sexo. Eu me sinto atraída por pessoas. De qualquer sexo. E já que as pessoas gostam tanto de classificar, eu, pra ajudar, poderia dizer que eu sou pansexual monogâmica. Não sou bissexual. Acho isso pouco, acho isso redutor. Aquela canção que diz “qualquer maneira de amor vale à pena, qualquer maneira de amor vale amar”, que é isso que interessa, interessa, o amor. A mim não me interessa se você é um travesti (sic), se você é uma mulher, se você é um homem, se eu amar você, amo você. Isso me parece ser mais simples do que o que é, né?

Nota-se nessa declaração a recusa de Calcanhotto por se nomear a partir de alguma classificação ancorada na orientação sexual. Outras cantoras, como mostrei, usam o termo “se rotular” para se referir a essa definição. De acordo com Lúcia Facco (2004), há controvérsias há décadas entre duas vertentes a respeito da homossexualidade. A primeira diz que o definir-se homossexual é se inscrever em um discurso classificatório, incorporando a ideia de que o mundo é dividido em sistemas binários – homem/mulher, homossexual/heterossexual, masculino/feminino, ativo/passivo –, o que, por si só, é um reforço de padrões de sexualidade e gênero. A outra vertente diz que se as/os homossexuais não se nomearem, a sociedade o fará, e da maneira como melhor lhe convier, além do que não podem lutar por direitos civis se não existirem e só existem se estiverem insertos no discurso. São duas facetas do mesmo fenômeno. Por um lado, ao assumir uma identidade gay, bi ou lésbica, “assume-se a categorização, a classificação.” (p. 75). Por outro lado, por trás da construção da identidade homossexual há a busca por aceitação social e a conquista de direitos civis. Em declaração similar à de Adriana Calcanhotto, o escritor Caio Fernando Abreu afirmou em entrevista ao *Estado de São Paulo*, em 1995, citada por Facco (2004): “Não acredito em homossexualidade ou heterossexualidade, acredito em sexualidades. A sexualidade humana é muito ampla e pode se realizar de mil maneiras diferentes.” (p. 61). Segundo Facco, o mesmo pensamento perpassa a obra do autor, que não exaltava nem tratava de forma negativa a homossexualidade. O autor sempre tentou desvincular a sua literatura do rótulo de literatura gay. A postura de Caio Fernando pode ajudar a explicar não apenas a recusa à assunção de “rótulos” sexuais por Adriana e outras cantoras, mas também uma inclinação comum entre artistas de evitarem ter sua obra definida e avaliada a partir de sua orientação sexual. Sobre a declaração do escritor, Vange Leonel, em entrevista a Facco (2004) afirmou:

[...] recusar o rótulo de “escritor gay” não significa negar a sua própria homossexualidade nem significa negar-se a abordar o homoerotismo em suas obras. Em todo caso, noto uma aversão generalizada de artistas a rótulos (não só o rótulo “gay”, mas muitos outros), justamente por serem restritivos.

Mas a preocupação em evitar “rótulos” relativos à sexualidade não é uma exclusividade de artistas e não está ligada apenas à recusa em ter sua obra julgada a partir de seus desejos e práticas sexuais. Para Platero Méndez (2008), o Ocidente construiu um mapa sexual onde as únicas opções plausíveis são a heterossexualidade e a lesbianidade, etiquetando e situando claramente a cada uma. A fala de Adriana Calcanhotto, assim como de outras cantoras que evitam se enquadrar em classificações sexuais, mesmo fazendo declarações sobre se relacionarem afetivo-sexualmente com outras mulheres, remete à problemática, apresentada no parágrafo anterior a partir de Facco (2004), sobre o significado da adoção ou da imposição por outras/os de uma definição das pessoas a partir de sua sexualidade. Em outros termos, remete à questão da identidade sexual. De acordo com Miñoso (2007), desde a teoria metafísica não se pressupõe a possibilidade de um sujeito sem identidade: “Na verdade, o sujeito é identidade, pressupõe uma definição a priori, uma clareza de o que é, construída dentro de uma lógica binária de oposição, onde eu sou na medida em que não sou o outro.” (p. 27). Dessa forma, negar a assunção de um rótulo, de uma identidade sexual como lésbica ou bissexual, pode significar não a ocultação, a não autoaceitação, o estar no “armário”, mas sim a recusa de ser definida pela sexualidade e também a recusa de uma essência sexual, da procura por unicidade e coerência.

Para quem e em que circunstâncias faria sentido definir-se e nomear-se como lésbica ou bissexual? O que remete a outras questões. O que “é” uma lésbica? O que é uma bissexual? Qual o sentido da utilização do “é” nestas perguntas? Qual o alcance dos termos lesbianidade e bissexualidade para abarcar o conjunto de práticas, vivências, subjetividades, identidades, entre outros, relacionados ao que mulheres que se relacionam afetivamente ou sexualmente com mulheres “são”, “fazem” ou representações sobre elas? Lésbicas e bissexuais seriam mulheres que exercem um estilo específico de vida? Que assim se definem? Que “têm” um tipo de subjetividade? Um sujeito político? Tanto para o “senso comum” quanto para o feminismo – como movimento social e teoria – o que são lésbicas ou bissexuais tem sido uma questão, ou mesmo um problema. A esse respeito, Cheryl Clarke (1988) afirma:

Historicamente, a cultura ocidental chegou a identificar lésbicas como mulheres que, ao longo do tempo, estabelecem uma série e uma variedade de relacionamentos sexuais / sentimentais com as mulheres. Eu identifico uma mulher como lésbica quando ela diz que é lésbica. O lesbianismo é um reconhecimento, um despertar, um redespertar da paixão das mulheres pelas mulheres (sem paginação).

Segundo a autora, não existe um único tipo de lésbica, não existe um único tipo de comportamento lésbico e não existe apenas um tipo de relacionamento lésbico. Igualmente,

não existe apenas um tipo de resposta às pressões que as mulheres sofrem para viver como lésbicas. Uma maior visibilidade lésbica na sociedade não significa que todas as mulheres que estão envolvidas com mulheres em relacionamentos sexuais-sentimentais se chamem lésbicas, nem que se identifiquem com uma comunidade lésbica específica.

Lésbica, como é definido hoje no pensamento dominante, é uma categoria recente, designando um sujeito que é produto da construção de uma identidade sexual contemporânea própria do Ocidente, a partir de um pensamento baseado em classificações binárias (PLATERO MÉNDEZ, 2009). No entanto, o atual mundo ocidental urbano e economicamente privilegiado não é o primeiro e o único em que mulheres estabelecem entre si relações sexuais e amorosas (Jules FALQUET, 2009). Assim, é preciso considerar a diversidade e historicidade das práticas, representações e vivências relacionadas ao termo lésbica.

Tânia Navarro Swain (1999) afirma que o “lesbianismo” – termo em desuso na atualidade por seu caráter patologizador, mas comum na época da escrita do texto da autora – é um problema como categoria: “pois na dissolução das identidades em frações infinitesimais, o que significa ser lésbica?” (p.110). A autora questiona o que seria o “lesbianismo” em uma rede de sentidos definida pela heterossexualidade: práticas desviantes, ligadas à sexualidade? Sentimentos que se dirigem às pessoas do mesmo sexo? Uma erótica particular? Uma escolha política? Em outro texto, Navarro Swain (2000) aponta que no século XX os dicionários atrelam à ilha de Lesbos, onde Safo vivia, as definições de “lesbianismo”, que se refere a práticas sexuais, mas também a sentimentos e emoções. No entanto, para a autora, falar de “lesbianismo” não é apenas descrever práticas ou elaborar definições, mas sim observar como uma certa prática sexual se insere nas relações sociais. A autora também questiona em que medida as definições não reduzem ou aniquilam o potencial subversivo do “lesbianismo” em relação à normatividade e à disciplinarização dos comportamentos. Além disso, não há apenas uma sexualidade lésbica, não existe um padrão de comportamento, uma postura unitária, uma maneira de fazer sexo imposta a todas. Assim, para Navarro Swain (1999), traçar um perfil das lésbicas é uma tarefa impossível, pois não há substância à qual se prender, não há um bloco homogêneo e monolítico de coerência, não existe experiência unívoca que possa tomar o lugar de um referencial estável.

Para Navarro Swain (1999), a designação lésbica supõe um quadro epistemológico que coloca o “lesbianismo” num conjunto de práticas cuja referência central é a sexualidade e

o sexo, de forma que esta prática se tornou o eixo em torno do qual se constitui um indivíduo. Mas a autora questiona “como se pode designar uma identidade a partir de uma prática, a sexualidade?” (p.110). Nesse sentido, adotar uma identidade homossexual é aceitar a noção de que existe uma diferença fundamental e essencial que apartaria pessoas com determinado tipo de desejo do restante das pessoas. Da mesma forma como a prática heterossexual constrói “a mulher”, como um ser social cuja naturalização torna inquestionável o biológico, a prática ou a preferência sexual constrói um ser social, a lésbica. Nesse sentido, assim como feministas perguntavam “o que é uma mulher?” podemos questionar: o que é uma lésbica? Mulheres que amam mulheres? Que fazem sexo com outras mulheres? Que se sentem atraídas, mas não fazem sexo com mulheres? Que amam outras mulheres e fazem sexo com homens? A autora utiliza a bissexualidade como exemplo de que as definições em torno de práticas são irrelevantes. Dessa forma, sublinhar uma singularidade a partir do vestuário, ou de outras formas de ser diferente e até a própria visibilidade lésbica promovem a internalização da ordem binária, na medida que a delimitação de uma diferença supõe um modelo. A própria heterossexualidade obrigatória é reforçada pela questão de “ser ou não ser”, pois a ligação sexo/gênero, sexualidade/desejo define a normalidade, legitimando também exclusões.

Navarro Swain (1999) argumenta que nem o sexo biológico, nem o gênero, nem as práticas sexuais podem definir o ser humano, demonstrando uma essência ou uma substância estável de homogeneidade individual. Para a autora, a reivindicação da identidade sexual, ligando o ser a uma prática, a uma atração, a um gosto, leva ao essencialismo. Uma definição já é uma delimitação, é criar ao mesmo tempo um campo de exclusão, uma dimensão de verdade: à verdadeira mulher corresponderia a verdadeira lésbica. A autora acredita que se tem, a partir de um quadro de pensamento, a necessidade de se dizer, de se explicar, de se traduzir pela sexualidade, mas essa necessidade de uma identidade responde às exigências de uma moldura binária de pensamento. Assim, a autora se posiciona quanto à identidade lésbica:

Meu argumento é que o lesbianismo não pode constituir uma identidade, já que esta denominação não é senão um conjunto de questões, de práticas diluídas no questionamento das categorias mulher e gênero. Reivindicar uma identidade lesbiana seria fazer parte de um contra-imaginário domesticado, e encontrar uma coerência identitária seria tão ilusório quanto uma coerência de gênero (NAVARRO SWAIN, 2000, p. 91).

Para Rosi Braidotti (2004), a identidade é compreendida como um conjunto de experiências múltiplas, complexas, potencialmente contraditórias, atravessadas por variáveis como classe, idade, maneira de viver, preferências sexuais, etc. Uma identidade, portanto, em construção, móvel, fluida, nômade, transitória; uma identidade somente retrospectiva, que indica onde estivemos e não estamos mais, ou seja, em uma “cartografia nômade”. A identidade nômade seria, assim, uma posição de sujeito ocupada em uma situação, em uma sociedade dada. Apoiando-se nessa concepção, Navarro Swain (1999) afirma que não há lésbicas e não há mulheres. Em um mundo instituído por representações, a identidade é uma ficção. Para a autora, é preciso desconstruir a ideia de “essência do ser, da ilusão do sujeito fundador de seus discursos e de suas práticas, para que se possa perceber o múltiplo, cuja identidade delimita-se apenas pelas imposições do social” (p.116). Dessa forma, “as posições de sujeito pontuais e locais serão palco de configurações identitárias na criação de estratégias de dissolução e resistência à violência da norma” (p.120).

Yuderkiys Miñoso também problematiza a noção de identidade. Para a autora, “apelar a identidades prefiguradas, delimitadas e polarizadas, nada mais é do que contribuir para a perpetuação de lógica de opressão” (2007, p. 29). A identidade serve à regulação e controle dos corpos, na medida em que estes necessitam do

[...] sistema binário e polarizado, assim como de uma pressão constante pela definição, subentendendo-se que tudo o que não entra dentro das identidades predefinidas não tem o direito a ser; em concreto, é uma autonegação que precisa ser induzida ao encontro de sua identidade “verdadeira”(MIÑOSO, 2007, p. 32).

E essa definição se dá de forma exclusora e hierárquica: alguém “é lésbica ou homossexual na medida em que não é heterossexual [...] Há identidades que estão como contenção, como par inferior que recorda a superioridade, como subordinação que fixa e mantém os limites da área restrita do Um.” (p. 44). Dessa forma, elementos comuns entre pessoas pertencentes a grupos subordinados não têm a ver com uma natureza em comum, mas sim como uma história comum de opressões. Mas a autora explica, “com isso, no entanto, não estou tentando descartar a possibilidade de construir identidades além desses sistemas de opressão identitária” (p. 30).

Segundo Miñoso, a identidade desempenhou um papel fundamental na formação de movimentos sociais contemporâneos. Para poderem existir, esses movimentos sociais tiveram que partir de uma recuperação positiva da diferença que foi socialmente atribuída ou designada a eles, e pela qual foram excluídos. Essa foi a maneira de desconstruir as imagens

negativas com as quais sua diferença foi carregada. Este foi também o modo de encontrar-se com outras pessoas semelhantes, construir o nós, identificar-se como pertencentes a um grupo com o qual se compartilha a opressão e a exclusão. Dessa forma, para a autora, nomear-se em público, definir-se, dar-se uma identidade coletiva levou à ressignificação simbólica que permitia restaurar a dignidade roubada, a possibilidade de ser, a legitimidade da própria existência. Ao mesmo tempo, isso obriga o sujeito a se manter dentro da mesma lógica, de forma que identidade pode se converter em uma prisão. Por isso, a autora sugere a superação do apelo às identidades, pois,

O sistema de construção binário de identidades tem operado em detrimento da possibilidade de opção das pessoas, em detrimento da necessidade de busca e construção de subjetividades distintas, múltiplas. Tem sido uma camisa de força para uma maior expressão e respeito à diversidade, na medida em que apenas são aceitas e permitidas determinadas identidades prefixadas pelo sistema. Digamos assim, as diferenças lutam por sair de dentro de um sistema que não as aceita, que não reconhece sua existência. A constituição de identidades [...] se converte em um verdadeiro exercício de repressão, de regulação e sujeição dos sujeitos” (MIÑOSO, 2007, p. 29).

Miñoso (2007) se ampara na noção de sujeito de Teresa de Lauretis (2000), que o concebe como sujeito às restrições sociais, mas também no sentido ativo de fabricante e usuário da cultura, empenhado na autodefinição e autodeterminação. Por isso, Miñoso entende que o sujeito

[...] é uma construção, nunca uma natureza, e se encontra permanentemente em atuação, não é passivo [...] este sujeito, encontra-se e tem que atuar frente a uma realidade complexa, mutável e heterogênea, onde as exigências de adesão a identidades são tão múltiplas como as regulações múltiplas de subordinação. (2007, p. 28).

Em virtude dessa concepção, a autora prefere substituir identidade por posições de sujeito, pois estas são produto do processo do encontro entre regulação e autonomia. Apesar de suas críticas ao conceito e considerando o risco de essencialização e assujeitamento na assunção de uma identidade, Miñoso enfatiza a relevância do nomear-se lésbica como ato de visibilização com consequências políticas.

E é precisamente disso que se trata o tema da visibilidade e da sua importância. Quando algo tem nome, quando algo é objeto de discurso, adquire também o status do possível. Em uma sociedade onde ser mulher significa estabelecer uma relação de dependência afetiva, emocional e material com um homem, não é um dado menor a tácita existência de “mulheres” que desobedeceram ao mandato. A inexistência da figura lésbica na história moderna não é casual e teve a ver com o silenciamento forçado a que fomos condenadas cada uma de nós. (MIÑOSO, 2007, p. 151).

Ochy Curiel (2007) defende a relevância do nomear-se lésbica. Para a autora, isso não implica em essencialismo, pois esse termo não remete a uma identidade essencial, mas sim a um posicionamento político. De acordo com Curiel, continua sendo necessário nos

nomearmos e declararmos lésbicas, pois este é um conceito político que nos articula e nos fornece ferramentas de intervenção política fora da lógica masculina que domina os movimentos sociais centrados na sexualidade. A autoidentificação ou nomeação em termos de orientação sexual, embora seja culturalmente produzida e não represente nenhum tipo de essência dos indivíduos, pode ser uma fase necessária para a oposição a uma sociedade lesbo/homo/bifóbica. Se discriminações baseadas na sexualidade não existissem, lutas políticas em torno da sexualidade não seriam necessárias (FACCO, 2004).

Para Platero Méndez (2009), lésbica é uma etiqueta para uma experiência tão diversa, com um grau de identificação difícil de delimitar e que, no entanto, contém uma utilidade estratégica, pois há situações específicas de discriminação vivenciadas pelas lésbicas. De acordo com Méndez, assim como sucede com outras identidades sexuais, as lésbicas são um sujeito de ficção, do qual ativistas e teóricas fazem um uso estratégico na medida em que tem utilidade para realizar demandas sociais e para sentir que se pertence a um determinado referente social. Dessa forma, pode-se dizer que a lésbica é uma sujeita mestiça, que rompe a lógica binária, uma pessoa incômoda que não existe identitariamente e que, todavia, tem capacidade para gerar formas criativas de resistência e assinalar as exclusões sociais de que é objeto.

A partir das perspectivas teóricas apresentadas, compreendo que a consideração da diversidade de vivências de mulheres que se relacionam afetivo-sexualmente com mulheres demonstra a inexistência de qualquer essência, mesmo social, das identidades lésbicas e bissexuais, que representam, além de subjetividades múltiplas, sujeitos políticos estratégicos. Nomear-se é parte importante do constituir-se sujeito político. Audre Lorde (2012) ressalta a importância da autorrevelação, ou seja, “a autodeterminação, a decisão de definir a nós mesmas, de dar nomes, de falar por nós em vez de sermos nomeadas e expressadas por outros” (não paginado) na ruptura com o silenciamento que paralisa pessoas oprimidas. Para a autora, fomos educadas para respeitar mais ao medo do que à nossa necessidade de linguagem e definição, pois romper com o silêncio parece carregar muitos perigos. Nas palavras de Lorde,

[...] e não se supunha que fôssemos sobreviver. Não como seres humanos. Nem se supunha que fossem sobreviver a maioria de vocês, Negras ou não. E essa visibilidade que nos faz tão vulneráveis, é também a fonte de nossa maior fortaleza. Porque a máquina vai tratar de nos triturar de qualquer maneira, tenhamos falado ou não. Podemos nos sentar num canto e emudecer para sempre enquanto nossas irmãs e nossas iguais são desprezadas, enquanto nossos filhos são deformados e destruídos,

enquanto nossa terra está sendo envenenada, podemos ficar quietas em nossos cantos seguros, caladas como se engarrafadas, e ainda assim seguiremos tendo medo (2012, não paginado).

A partir da autorrevelação, da autodefinição, para Lorde (2012), é possível o compartilhamento de um compromisso com a linguagem e com o seu poder, e também com a recuperação dela que foi utilizada contra nós. Pronunciar-se publicamente sobre sua orientação sexual, ainda que sem uma delimitação em termos como lésbica ou bissexual, já carrega efeitos políticos, mas não necessariamente intencionalidade política. O posicionamento político das cantoras a partir de suas orientações sexuais, ou a ausência dele, será discutido nos últimos dois tópicos deste capítulo. Aqui minha intenção foi apenas discutir as implicações das declarações e/ou definições das cantoras a partir de suas sexualidades. Por ora, volto a analisar seus pronunciamentos a esse respeito.

Diferentemente das cantoras já citadas no início deste tópico, Ana Carolina, em 2005, em entrevista à revista *Veja*, declarou-se bissexual: “Sou bissexual. [...] Acho natural gostar de homens e mulheres.”. Na mesma entrevista, a cantora falou da repercussão quando canta a canção *Eu gosto de homens e de mulheres*:

De vez em quando alguém chega a meu camarim e diz: ‘Que coragem cantar essa música!’. Sempre recebo bem esse tipo de elogio, mas acho que aí está a diferença da minha visão. Acho ‘coragem’ uma expressão muito antiquada nessa área. Nossas inclinações sexuais não deveriam causar medo. (Sérgio MARTINS; Fabiano ACCORSI, 2005).

Ainda sobre declarar sua orientação sexual, Ana disse como contou para sua mãe que é bissexual: “Fiz isso de supetão. Estávamos falando de um assunto qualquer e eu soltei a confissão, como se não fosse nada. ‘Mãe, eu gosto de homens e de mulheres. Dá para a senhora me passar aquele negócio ali, por favor?’”. Ana disse ainda que a mãe aceitou o fato, mas ainda lhe fez cobranças: “Tive de ser mais dura com minha mãe para reafirmar minha condição. Mas aí ela aceitou de vez, e hoje nos damos bem.”. Apesar de ter se declarado bissexual, na mesma entrevista Ana Carolina enfatizou que é “contra essa postura de levantar bandeiras para defender o homossexualismo (sic), pois fica parecendo que ser gay é uma doença. [...] Acho que passeatas e discursos no estilo ‘nós, os homossexuais’ só alimentam uma visão estereotipada.”. Como mostrarei ao longo do capítulo, e em acréscimo ao que discuti no parágrafo anterior, fazer declarações a respeito de sua sexualidade ou mesmo definir-se em termos de orientação sexual não implica necessariamente a assunção de um posicionamento político por parte das cantoras, como demonstram as declarações de Ana Carolina.

Notável que Ana Carolina, mesmo tendo se definido bissexual, continuou sendo questionada a respeito disso, tendo que se reafirmar bissexual em outros momentos, como em entrevista ao *Jornal das 8*, de Portugal (Bruno ASTUTO, 2014): “Tenho um interesse igual por ambos os sexos. Deus nos deu dois sexos, por que escolher um só? Acho que a humanidade inteira poderia ser bissexual. As pessoas ainda não conseguem abrir a cabeça, mas acho que isso seria possível.”. O mesmo ocorreu em entrevista à revista *Caras* (CANTORA, 2015): “Sim, eu me relaciono com homem e com mulher, não tenho muito esta questão”. Na mesma entrevista, diferentemente de sua postura frequente de ser contrária a posicionamentos sobre a orientação sexual, a cantora afirmou responder aos questionamentos sobre sua sexualidade para ajudar pessoas a se aceitarem: “Falo porque se tem uma pessoa que também gosta e não tem coragem, porque as pessoas ficam griladas com o que os outros vão dizer, aquela bobagem toda, de repente, elas se libertam, saem daquela eterna prisão”. Já em entrevista à revista *Quem* (MINHA, 2016), Ana novamente se declarou bissexual, mas afirmou ter tido mais relacionamentos com mulheres: “Não enxergo como uma grande questão. Gosto do pensamento feminino, minha vida faz mais sentido ao lado de uma mulher”.

Já me deparei inúmeras vezes, em comentários da imprensa de fofocas, em debates em espaços presenciais ou virtuais lésbicos e bissexuais, em espaços ativistas, bem como na convivência pessoal, com questionamentos sobre se Ana Carolina e Cássia Eller seriam lésbicas ou bissexuais. Ana Carolina foi inclusive muito criticada por ativistas LGBT quando se declarou bissexual, pois, para estas/es, a cantora perdeu uma chance de valorizar publicamente a homossexualidade se posicionando como lésbica, e teria se declarado bissexual por esta orientação sexual supostamente ser mais aceitável socialmente. Não interessa aqui discutir quais seriam “de fato”, se com homens ou mulheres, os relacionamentos afetivo-sexuais das cantoras, nem mesmo o que estas cantoras “seriam”, até por eu não adotar concepções essencialistas acerca das sexualidades. Abordei essa questão por considerar relevante o fato de essas discussões revelam o quanto a bissexualidade é frequentemente considerada suspeita por heterossexuais e homossexuais, sendo vista, muitas vezes, como indecisão, promiscuidade, ou falta de coragem de assumir uma orientação homossexual. Isso ocorre inclusive no campo teórico, como demonstra um trecho de Cheryl Clarke (1988, sem paginação) sobre a bissexualidade em mulheres: “[...] existem mulheres que se envolvem consistentemente em relações sexuais-sentimentais com mulheres e se

rotulam ‘bissexuais’. (Bissexual é um termo mais seguro do que lésbica porque sugere a possibilidade de um relacionamento com um homem.)”. Essas posturas indicam a invisibilização da bissexualidade.

Mart’ália é outra cantora que, embora não fale sobre sua vida privada, trata abertamente da sua homossexualidade. Em entrevista (Marluci MARTINS, 2018) ao jornal *O Globo*, a cantora comentava sobre a proximidade da menopausa, sobre a vantagem de não mais menstruar, momento em que é questionada pela entrevistadora:

Entrevistadora (E): Há quem tome anticoncepcional de uso contínuo para não menstruar...

Mart’ália (M): Essa parada é pra não ter filho. Não corro esse risco (risos). [...]

(E): Você não transa?

(M): Só com mulher.

(E): Mas já transou com homem...

(M): Nunca transei com homem. Sempre namorei menina.

(E): Desde que idade namora menina?

(M): Desde os 10 anos. Não tinha negócio de gay ou não gay. Sempre tive cara e jeito de menino, e as meninas se permitiam. Eu agarrava elas, elas me agarravam.

(E): A família aceitava numa boa?

(M): [...] Na hora do “pera, uva, maçã, salada mista”, os meninos iam dormir, e eu ficava beijando as meninas. Muito tempo depois, fizeram fofoca pro meu pai, e ele disse: “Você podia ter me falado”. Eu respondi: “Ué, mas eu nem sabia o que era”. O pessoal botou peso numa coisa que era normal pra mim. Não tive que mudar de jeito, nem de roupa. Nunca olhei pra homem, não.

Notável nesse trecho que uma cantora que declara publicamente que se relaciona com mulheres, ao comentar que não corre o risco de engravidar, é questionada se “não transa”. O que demonstra uma postura irônica e desrespeitosa com a intimidade da cantora, mas também a naturalização da heterossexualidade, como se relações sexuais fora do domínio heterossexual e reprodutivo não existissem.

Em outra ocasião, em participação no programa *Encontro com Fátima Bernardes*, Mart’ália afirmou que não precisou se declarar lésbica e nem teve problemas com isso: “A gente nem conversou. Já nasci Mart’ália assim. Então não foi surpresa para ninguém[...] Nunca briguei com ninguém, nem meus pais brigaram comigo. Não sei conversar sobre isso porque me aceitaram desde pequena.” (MART’ÁLIA, 2017).

Isabella Taviani evidencia frequentemente sua orientação sexual já há alguns anos, tanto em entrevistas quanto em postagens em suas redes sociais. Contudo, no início de sua carreira omitia sua sexualidade. Em entrevista ao site *Resenhando* (Patrick SELVATTI, 2008), Isabella deixou subentendido que era apenas uma cantora querida pelo público homossexual:

Entrevistador: Na música “Iguais”, você assume que faz um flerte com o público gay, que tanto participa dos seus shows. Como você enxerga essa questão da diversidade sexual nas artes de um modo geral?

Isabella Taviani: Os homens gays costumam ser muito sensíveis e isso faz com que eles sejam presentes nos meus shows. Já as mulheres gays são mais fortes, guerreiras. Lidar com o público gls é maravilhoso, embora eu não goste de limitar meu trabalho. Mas nessa música eu prestígio, sim, esse público que tanto me prestígia.

Em entrevista à *IstoÉ Gente*, a cantora foi questionada: “No que o fato de você ser homossexual influencia sua obra e contribui para a sua inspiração?”, ao que respondeu:

A contribuição vem de eu poder expressar meus sentimentos livremente. Sou uma cantora e compositora que não sou racional na hora de escrever. Sempre usei e vou usar a música como um veículo para expressar meus sentimentos mais escondidos. É como um diário. Então, porque não falar desse assunto (a homossexualidade), se ele é uma coisa tão natural na minha vida pessoal? (Mauro FERREIRA, 2012).

Ao que o entrevistador rebateu: “Sim, mas, de certa forma, sua homossexualidade estava implícita na sua obra. Todo mundo sabia, mas não era como agora”. Isabella diz “Eu não me declarava como agora...”, seguida por nova pergunta “E o que a fez se declarar agora?”

Foi a sensação desse disco, de eu não querer mais viver aprisionada a conceito algum. É um momento meu, de não me importar mais com as críticas, de não ambicionar mais ser aceita por todos. Eu quero tentar ser aceita agora por aqueles que me respeitam e gostam da minha música. Aqueles que não vão deixar de gostar de mim porque eu fiz um conto de fadas sobre duas mulheres. Sou uma cantora homossexual que canta canções de amor, sobre todos os níveis de relacionamento, sobre todos os tipos de amor.

Nessas declarações, diferentemente de outras cantoras, Isabella não apenas se nomeia a partir de sua sexualidade, mas de certa forma vincula essa condição a sua carreira, ao dizer “sou uma cantora homossexual”. Embora lembre que canta “sobre todos os tipos de amor”, menciona que a homossexualidade é um assunto para suas canções. Em outra entrevista, questionada pelo locutor da *Rádio CBN* (Fernando ANDRADE, 2018), sobre ter se “assumido” homossexual, Isabella Taviani respondeu “o que me levaria a não assumir? Essa é que é a pergunta da gente”. O entrevistador rebateu: “por que demorou tanto?”. A cantora respondeu que fez isso em um momento em que estava muito segura. Conta que no contexto da discussão da chamada “cartilha gay” nas escolas ela quis desmistificar essa questão: “Era uma época em que as pessoas estavam revoltadas e falando muita besteira sobre isso”. Disse, em seguida, que o amor precisa ser celebrado e não vedado: “Porque não falar de amor?” No entanto, na mesma entrevista, a cantora afirmou que não precisa ficar falando sobre o assunto, pois é natural, não tem porque ficar explicitando isso a não ser que ela deseje fazê-lo para

expressar o amor dela, mas não para “segurar nenhum tipo de bandeira”, porque não acha necessário. Assim como Ana Carolina fez na entrevista à *Veja*, utilizando também o termo “bandeira”, Isabella não vincula a declaração de sua orientação sexual a uma tomada de posicionamento político.

Isso é o que também fazia Maria Gadú no início de sua carreira, mas não apenas. Ela também evitada se definir em termos de sua sexualidade. Questionada sobre declarar sua orientação sexual, em entrevista (NÃO DOU NOME, 2011) à *Folha de São Paulo*, a cantora respondeu: “Não quero. Senão parece que estou menosprezando a outra opção, o hétero. Não dou nome ao que sou, por que vou falar que viado é do caralho? É do caralho mesmo, mas hétero também é. Além do mais, eu não sei quem vou conhecer amanhã”. No mesmo ano, em 2011, em outra entrevista, manteve sua posição de não se definir, mas admitiu que se relacionava com mulheres desde os 15 anos: “Contei pra todo mundo: ‘Gente, o que eu faço?’ Mas sempre tratei com muita naturalidade” (Bruna VELOSO, 2011). Em entrevista ao jornal *O Dia* (MARIA, 2013), Gadú já falava sobre seu relacionamento amoroso com uma mulher: “Estou casada com a Lua vai fazer um ano. Não tenho problemas em falar sobre isso. Acho supernatural, é uma coisa que a gente abre para os outros. Somos um casal mesmo, não tem o que esconder.”. Contudo, na mesma entrevista, a cantora fez questão de destacar que sua vida pessoal e orientação sexual não deveriam ser assunto de interesse: “Moramos juntas, trabalhamos juntas e saímos juntas. Vivo uma vida normal e eu não encaro esse lance de sexualidade como notícia. Saber se sou gay, hétero ou bi não vai mudar a vida de ninguém, nem a minha”.

Com o passar dos anos, Maria Gadú começou a se nomear lésbica, como fez no texto de uma postagem no Instagram, em 13/02/2019: “todas as vezes que falo sobre nós, lésbicas, falo sobre amor”. Além disso, a cantora começou a utilizar termos e hashtags⁴¹ próprios de redes de sociabilidade e ativismo lésbico, como ocorreu no seu Instagram, em 3/06/2018, no qual Maria Gadú postou foto ao lado de sua companheira, a produtora, escritora e fotógrafa Lua Leça, com os escritos: “hoje no mesmo dia da parada orgulho lgbtq, comemoramos 1 ano da oficialização do nosso casamento civil. um direito conquistado a duras penas. Seguimos na luta! Um abraço forte em todxs as guerreirxs do amor! #orgulholgbtq #sapatao #sigabemcaminhoneira”. Aqui, Gadú utiliza os termos êmicos lésbicos sapatão e

41 Palavras-chave ou termos associados, antecedidos pelo símbolo #, que indexam conteúdos de postagens em redes sociais, de forma que tornam-se links que permitem a consulta do termo por mecanismos de busca na internet.

caminhoneira e faz referência ao orgulho LGBTQ, o que demonstra sua auto-identificação e posicionamento político, o que a cantora tem feito com frequência na atualidade.

Ellen Oléria, desde o início de sua carreira, antes de sua projeção nacional, quando era reconhecida apenas no Distrito Federal, já declarava sua orientação sexual definindo-se como lésbica. Em entrevista (Mateus ALMEIDA, 2016) ao site *Ego*, a cantora respondeu acerca do suposto rótulo de lésbica: “Me identifico como lésbica. Não se trata de rótulo, se trata de identidade, de discurso.”. Essa declaração de Ellen vai ao encontro das concepções, apresentadas anteriormente neste tópico, que defendem o uso estratégico político da identidade lésbica e que ressaltam a importância da autodefinição a partir da orientação sexual, tal qual Lorde (2012), Platero Méndez (2009), Curiel (2007). Além de sempre se declarar lésbica em entrevistas, a cantora frequentemente se posiciona politicamente a esse respeito em postagens nas redes sociais, como a que se segue:

Figura 5 – Ellen Oléria se manifestando pela visibilidade lésbica.



Fonte: Instagram @ellenoleria, 29/08/2018

Essa imagem foi acompanhada do seguinte texto:

[...] é direito das mulheres lésbicas, em toda a sua diversidade, participar ativamente da sociedade, de manifestações culturais e poderem expressar-se livremente. as manifestações culturais protagonizadas

por mulheres que amam mulheres dão voz singular às experiências de viver a sexualidade e a afetividade fora dos padrões heteronormativos. pelo reconhecimento e visibilidade de todas as mulheres lésbicas! [#livreseiguais](#) [#visibilidadelesbica2018](#) [#lgbt](#) [#OcorpoÉnosso](#) [#artesapatonas](#) [#sigabemcaminhoneira](#) [#onubrasil](#) [#onumulheres](#) [#onu](#)

Em entrevista à revista *Brejeiras*, em 2018, Ellen Oléria é questionada: “Para você, o que é visibilidade lésbica?”. A cantora respondeu: “É trazer as sapatonas para o plano central discursivo e agregador de pertencimentos e identidades. Reinscrever a história com outra perspectiva, uma perspectiva mais humanitária.”. Esta declaração, assim como a postagem acima, demonstram a relevância para Ellen Oléria da mobilização política em prol da visibilidade lésbica. Temática, aliás, bastante recorrente em suas postagens e outros pronunciamentos. O trecho “trazer as sapatonas para o plano central discursivo” remete à necessidade do nomear e do falar sobre as vivências lésbicas.

Seus dizeres apontam também para a relevância do fato de que mulheres com projeção pública, como as cantoras abordadas nessa pesquisa, declarem publicamente sua orientação sexual, rompendo com o silenciamento imposto pela heteronormatividade acerca das vivências e da própria existência de mulheres lésbicas e bissexuais, visibilizando-as. A afirmação de Miñoso, com a qual encerro este tópico acerca da visibilidade lésbica e bissexual, tema desta tese, sublinha que declarar a orientação sexual é um ato de empoderamento pessoal e também uma ação política com repercussão positiva na vida de outras pessoas. Mostrar-se é

[...] o gesto político, o ato de liberação coletivo, a aposta pela transformação da vida das mulheres em geral. Para cada lésbica que se mostra, há pelo menos uma menina que sabe o que estava condenada a não saber. É por tudo isso que o caminho da visibilidade é um potenciador para cada uma e para todas. (MIÑOSO, 2007, p. 152).

4.2 DECLARAÇÕES AMOROSAS E VIDA FAMILIAR

Fazer declarações sobre seus relacionamentos amorosos e sobre as famílias que constituíram com outras mulheres é a forma mais frequente de visibilização da lesbianidade e bissexualidade por parte das cantoras selecionadas para a pesquisa. Contudo, assim como ocorre com as declarações sobre suas orientações sexuais, isso acontece de forma diferenciada de acordo com cada cantora e é também um processo. A exposição de seus relacionamentos afetivos pelas cantoras têm sido cada vez mais frequente, sobretudo nos últimos anos.

Cássia Eller falava com tranquilidade sobre seu relacionamento com uma mulher, Maria Eugênia. Em entrevista à *Marie Claire*, declarou “Estamos casadas há 14 anos”. Em

seguida foi questionada: Como você apresentou a Eugênia para sua família?; ao que respondeu:

Eles já sabiam que eu gostava de mulher. A gente não conversava sobre isso, mas eles viam. Mamãe sabia. A entrada da Eugênia em casa foi superlegal, só a mamãe que ficou meio assim, mas não porque era mulher. É que minha mãe é ciumenta com a gente, com os namorados das minhas irmãs também. (SOUZA, 2001).

A entrevistadora continuou: “E seu pai?”, ao que Cássia respondeu: “Papai é tranquilo. Nunca falou nada. Mas eu nunca cheguei em casa e disse: ‘Essa aqui é minha namorada, a gente vai casar’. Foi acontecendo. Hoje em dia todo mundo fala que o melhor casamento da família.”. Na continuidade, Cássia é perguntada: “Como se faz um casamento feliz e duradouro?”. A cantora respondeu: “Não sei! Acho que encontrei a pessoa certa. Dei uma sorte danada. É um absurdo o tanto que a gente se dá bem, se completa. Isso é uma coisa louca. E ela sempre foi muito paciente comigo.”. Também sobre a vida familiar, a cantora foi perguntada em entrevista à revista *IstoÉ*: “O fato de ter um filho criado numa relação não convencional atrapalha?”. Ao que Cássia respondeu:

Ele [o filho de Cássia] leva na boa. A gente nunca parou um dia e contou pra ele. Vivemos nossa vida desde que o Chicão nasceu. Ele sabe de tudo da gente e convive bem com isso, não mentimos. Ele é respeitado na escola também. Eu já cansei de procurar saber. Muitas vezes neguinho faz piadinha e ele nem liga, balança os ombros e sai andando. Acho bacana porque ele se impõe. O Chicão adora a nossa relação, minha e da Eugênia. Fica feliz em ver nós duas juntas, dá para perceber isso. É muito legal. (Luís ARAÚJO, 2001).

O relacionamento de Cássia Eller com Maria Eugênia foi pioneiro na geração de imagens de vivências amorosas entre mulheres, que hoje são relativamente comuns, mas que eram raras na época em que foram divulgadas, nos anos 1990. E isso certamente foi importante como referência para lésbicas e bissexuais. Como afirma Miñoso (2007), nos “nossos processos de nos fazer lésbicas, [...] como foi importante para cada uma poder encontrar um referente, uma imagem, uma possibilidade que nos abrisse a porta a este outro modo de desejo, que em muitos casos já sentíamos.” (p. 150). Além disso, visibilizou a existência da maternidade em relacionamentos lésbicos, bem como da existência de famílias formadas por casais homossexuais, abrindo precedentes sobre as discussões acerca da vulnerabilidade dessas famílias diante da falta de seu reconhecimento legal. Foi o que ocorreu a partir da disputa da guarda do filho entre Maria Eugênia e o pai de Cássia Eller, após a morte da cantora. A disputa judicial terminou em acordo quando Maria Eugênia já havia conseguido grande apoio popular em sua demanda pela guarda da criança.

Figura 6 – Cássia Eller com sua companheira Maria Eugênia e o filho Francisco.



Fonte: RAC.com.br (Rodrigo MORAES, 2015)

Ver imagens como essa, do cotidiano de um casal de mulheres (sendo uma delas famosa), e da família formada por elas, foi uma novidade que surgiu com Cássia Eller no contexto brasileiro. Nem mesmo as cantoras que se declaravam lésbicas ou bissexuais anteriormente expunham seus relacionamentos amorosos e familiares. Como também ocorre ainda hoje, pois parte das cantoras evita ou nunca fala de seus relacionamentos, como, por exemplo, Zélia Duncan. A cantora não se pronuncia sobre seus relacionamentos amorosos. Uma exceção parcial a essa postura ocorreu em 2014, quando Zélia postou em seu Instagram a foto abaixo, com destaque para a aliança na mão esquerda e a legenda: “Sim, de verdade feliz!”. Contudo, o fato de que a cantora estaria casada ficou apenas subentendido. Nessa época, surgiram boatos na imprensa de fofocas de que ela havia se casado com a atriz Cláudia Netto. Zélia não confirmou o fato. Assim como nunca mostrou ninguém com quem se relacionasse afetivo-sexualmente. Há nas redes sociais de Zélia fotos com Cláudia Netto, mas sempre com outras pessoas junto, como uma foto que a cantora postou em seu Instagram, em 11/12/2014, na qual Zélia aparece ao lado de Cláudia com mais três pessoas e dois cachorros com a legenda: “Amigos, amores, paz e amor!”. Perguntada sobre ter se casado, Zélia Duncan respondeu:

Não casei. É tudo falso, tudo tolo. Tudo o que sai no Brasil relativamente à minha vida pessoal é dedução. É um assunto que não me interessa. Se quiser escrever que sou gay não tenho nenhum

problema com isso, agora sobre com quem estou ou não, não falo. Nem se tivesse seis filhos ia falar desse assunto. (Tânia PEREIRINHA, 2017).

Figura 7 – Zélia Duncan usando aliança.



Fonte Instagram @zeliaduncan, em 02/06/2014.

Evidentemente, existem pessoas famosas heterossexuais que evitam falar sobre seus relacionamentos afetivo-sexuais. Assim como há famosas/os heterossexuais ou não que desejam resguardar sua privacidade. Contudo, raramente procuram ocultar totalmente qualquer informação sobre pessoas com as quais se relacionem. Embora as diferenças de postura a esse respeito possam derivar de personalidades distintas, é preciso levar em conta o contexto social mais amplo no qual as características individuais na forma de se portar quanto à exposição de sua vida amorosa se manifestam. É inevitável lembrar então que ainda hoje expor relacionamentos homossexuais, sobretudo lésbicos, é um ato de ruptura com proibições sociais milenares. É declarar o amor que não ousa(va) dizer seu nome. Mas, além de subverter interditos, expor relacionamentos entre mulheres é mostrar o que é impensável,

incompreensível, invisível. O que significa enfrentar representações negativas, equivocadas ou limitadoras sobre essas relações. O que ocorre inclusive na teorização feminista, até mesmo com pensadoras lésbicas ou bissexuais.

Algumas teorizações feministas sobre os relacionamentos afetivo-sexuais entre mulheres os concebem em função dos relacionamentos heterossexuais, seja como oposição política a estes, seja pela falha destes. Este último formato ocorre na abordagem de Simone de Beauvoir (1967). A autora situa a homossexualidade feminina no campo das escolhas existenciais, assim, desnaturalizando-a e desfazendo seu caráter determinista. Beauvoir afirma que não há destino anatômico que determine a sexualidade. A maioria das lésbicas seria constituída exatamente como as outras mulheres. No entanto, para a autora, algumas particularidades poderiam motivar mais ou menos diretamente sua homossexualidade, como o fracasso ou ausência de relações heterossexuais, a falta de beleza, o sentimento de inferioridade ou a sensibilidade erógena mal desenvolvida. Beauvoir associa a forma como mulheres se relacionam com sua feminilidade à homossexualidade, sendo esta, para a mulher, uma maneira de fugir de sua condição ou de assumi-la. Para que a “vocação lésbica” se afirme é preciso que “recuse sua feminilidade ou que sua feminilidade desabroche com maior felicidade em braços femininos” (p. 155). Para a autora, as lésbicas que se “virilizam” são aquelas que recusam sua condi o feminina, ou seja, de passividade. A mulher seria um ser existente a quem se pede que se faça objeto. Nesse sentido,

Consideram normal o sistema que, entregando-a como presa a um homem, lhe restitui a soberania colocando em seus braços um filho; mas esse “naturalismo” é comandado por um interesse social mais ou menos bem compreendido. A própria heterossexualidade permite outras solu es. A homossexualidade da mulher é uma tentativa, entre outras, de conciliar sua autonomia com a passividade de sua carne (BEAUVOIR, 1967, p. 146).

Assim, a autora aponta a existência muito frequente de mulheres homossexuais entre esportistas, mulheres “de a o”, “de cabeça” e entre escritoras e artistas. Em comum, essas mulheres teriam a falta de disposi o de se entregarem   submissão e de perder seu tempo desempenhando um papel de mulher ou lutando contra os homens. No entanto, a lesbianidade, como “protesto viril” seria uma soluço limitada, pois a lésbica “pode deflorar a amiga com a mão ou usar um p nis artificial para imitar a posse: não deixa, contudo, de ser um castrado, mas pode sofrer profundamente. Inacabada como mulher, impotente como homem, seu mal-estar traduz-se  s vezes por psicoses (BEAUVOIR, 1967, p. 152). Além disso, há o conjunto

das responsabilidades que elas são obrigadas a assumir pelo fato de dispensarem homens, conduzindo-se “como homens em um mundo sem homem” (p.161).

Para Beauvoir (1967), a virilização da mulher ocorre apenas porque a igualdade dos sexos não foi ainda concretizada. No entanto, muitas mulheres escolhem outro caminho. Não querendo renegar sua reivindicação de ser humano, não desejam, no entanto, “mutilar-se” na sua feminilidade. Assim, não evitam os homens, mas procuram fazer deles instrumentos de seu prazer. Para a autora, os “amores sáfcicos” não contradizem a forma tradicional da divisão dos sexos; são, na maioria dos casos, formas de se assumir a feminilidade, não sua recusa. Os homens seriam muito mais questionados por mulheres heterossexuais autônomas do que por homossexuais “não agressivas”, pois só as primeiras contestam as prerrogativas masculinas. Assim, Beauvoir apresenta uma outra forma de vivência homossexual feminina: a lésbica que se entrega totalmente a sua feminilidade, procurando em outra mulher uma semelhante:

É somente quando seus próprios dedos modelam o corpo de uma mulher cujos dedos modelam o seu, que o milagre do espelho se realiza. (...) Entre mulheres, o amor é contemplação: as carícias são menos destinadas a se apropriar do outro do que a recriar-se lentamente através dele; a separação está abolida, não há nem luta, nem vitória, nem derrota; dentro de uma exata reciprocidade cada qual é ao mesmo tempo sujeito e objeto, a soberana e a escrava; a dualidade é cumplicidade (BEAUVOIR, 1967, p. 156).

Como consequência dessa similaridade, as relações entre mulheres seriam mais sinceras e o erotismo menos importante. Além disso, lésbicas experimentariam relacionamentos “tempestuosos”, em virtude de estarem mal integradas à sociedade. Assim, em Beauvoir (1967), os relacionamentos entre mulheres são definidos em relação à heterossexualidade, e negativamente, como seu fracasso, como um efeito colateral do machismo. Lésbicas são vistas por Beauvoir como mulheres frustradas que constroem sua sexualidade a partir de uma fuga ou protesto contra a condição feminina. Por outro lado, podem ser também mulheres aniquiladas pela feminilidade, buscando de forma narcísica a semelhança em outras mulheres. A autora nega até mesmo a lesbianidade como uma forma eficaz de contestar o poder dos homens, diferentemente do pensamento feminista lésbico.

Outras abordagens feministas concebem os relacionamentos afetivo-sexuais entre mulheres de forma positiva e até idealizada, contudo, também em função dos relacionamentos heterossexuais. É o que ocorreu com teorizações do feminismo a partir dos anos 1970, em especial com autoras do feminismo radical – que propunha a abordagem da desigualdade sexual e sua abolição pela destruição de sua raiz ou estrutura, ou seja, de um sistema de opressão patriarcal de homens sobre mulheres. A partir desse pensamento, mas se estendendo

além dele, surgiu a compreensão de que a heterossexualidade obrigatória está relacionada ao domínio masculino e oprime a todas as mulheres. As lésbicas escapariam a essa lógica e, portanto, seriam um modelo político para todas as mulheres.

Adrienne Rich (2010) aborda os relacionamentos entre mulheres a partir de seu papel político de resistência e recusa do patriarcado e da análise do apagamento da existência lésbica. Para a autora, a existência lésbica seria tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida: a heterossexualidade. Além disso, seria um ataque ao direito masculino de ter acesso às mulheres. Rich vê a lesbianidade como prática de relacionamento entre mulheres sem a intervenção masculina. Segundo a autora, o poder dos homens se manifesta de diversas formas no reforço da heterossexualidade sobre as mulheres. Um desses mecanismos seria a pornografia, que transmite a mensagem de que a submissão e a violência entre heterossexuais é sexualmente “normal”, “enquanto a sensualidade entre mulheres, inclusive mutualidade erótica e respeito, é ‘estranha’, ‘doentia’, mesmo pornográfica em si mesma e não muito excitante” (RICH, 2010, p. 26). Isso retira das mulheres sua autonomia, dignidade e seu potencial sexual, inclusive o de amar e ser amada por mulheres de forma íntegra e recíproca. A heterossexualidade obrigatória, fundamento do sistema patriarcal, ensina as mulheres a abandonarem o desejo pela mãe e pelas outras mulheres. De forma que as mulheres aprendem desde cedo a depender emocional, física e economicamente dos homens. As mulheres também têm sido convencidas de que o casamento e o desejo sexual pelos homens são essenciais às suas vidas, ainda que opressivos e não satisfatórios. A “preferência” heterossexual tem sido imposta às mulheres. Deste modo, a heterossexualidade é uma instituição política que retira o poder das mulheres e as mantém dentro dos limites sexuais masculinos.

De acordo com Rich, a existência lésbica sugere tanto o fato da presença histórica de lésbicas quanto da criação contínua do significado dessa existência. A autora também utiliza o termo “*continuum* lésbico” para se referir ao conjunto de experiências de identificação entre mulheres, e não apenas o fato ou o desejo de experiências sexuais entre mulheres. Ou seja, chamou de *continuum* lésbico à prática de amor, cuidado e confiança entre mulheres. Ampliando essa concepção, pode-se “abarcasr muito mais formas de intensidade primária entre mulheres, inclusive o compartilhamento de uma vida interior mais rica, um vínculo contra a tirania masculina, o dar e receber de apoio prático e político” (RICH, 2010, p. 35). A identificação entre mulheres, compreendida na ideia de *continuum* lésbico, é uma fonte de

energia e de poder feminino potencial, contido e minimizado pela instituição da heterossexualidade. Nesse sentido,

A negação da realidade e da visibilidade da paixão das mulheres por outras mulheres, da escolha das mulheres por outras como suas aliadas, companheiras de vida e de comunidade, ao se obrigar que tais relações sejam dissimuladas e até desintegradas sob intensa pressão tem representado uma perda incalculável do poder de todas as mulheres *em mudar as relações sociais entre os sexos e de cada uma de nós se libertar* (RICH, 2010, p. 40, grifos da autora).

Assim, para Rich, há um conteúdo político-feminista no ato de escolher uma mulher como amante ou companheira diante da heterossexualidade institucionalizada.

Também Monique Wittig (2006) defende que a heterossexualidade é um sistema de opressão das mulheres, do qual as lésbicas escapariam ao se recusarem a ser apropriadas pelos homens. Assim como Rich, Wittig demonstra o caráter político da lesbianidade. No entanto, a autora leva ainda mais longe essa concepção ao afirmar que lésbicas não são mulheres, pois o que constitui as mulheres é a sua servidão e opressão pelos homens, criada e mantida pela heterossexualidade. Dessa forma, seria incorreto dizer que as lésbicas se associam, fazem sexo e vivem com mulheres, pois “mulher” tem significado apenas em sistemas de pensamento heterossexuais e em sistemas econômicos heterossexuais. Nas palavras da autora:

O lesbianismo oferece, de momento, a única forma social na qual podemos viver livremente. Além disso, lésbica é o único conceito que conheço que está mais além das categorias de sexo (mulher e homem), pois o sujeito designado (lésbica) não é uma mulher nem economicamente, nem politicamente, nem ideologicamente. O que constitui uma mulher é uma relação social específica com um homem, uma relação que temos chamado de servidão, uma relação que implica obrigações pessoais e físicas e também econômicas [...] uma relação da qual as lésbicas escapam [...]. Somos desertoras de nossa classe [...] (WITTIG, 2006, p.43).

Wittig afirma que ter uma consciência lésbica supõe ter em vista que ser “a mulher” é algo limitador, totalmente opressivo e destrutivo. As lésbicas que resistiam a isso eram acusadas de não serem “verdadeiras” mulheres. No entanto, essa acusação deveria, para a autora, ser motivo de orgulho, pois mostra que o reconhecimento, pelo opressor, de que “mulher” não é um conceito tão simples, porque para ser uma seria necessário ser uma “verdadeira”. A autora acrescenta que, ao mesmo tempo, lésbicas eram acusadas de quererem ser homens. Aliás, para Wittig, uma das características da opressão das lésbicas consiste em se colocar as mulheres fora de seu alcance, já que as mulheres pertencem aos homens. Dessa forma, rejeitar converter-se ou manter-se heterossexual significa, conscientemente ou não, negar-se a converter-se numa mulher, ou num homem. Uma lésbica não apenas rejeita o papel de “mulher”, mas sim o poder econômico, ideológico e político de um homem. Politicamente,

Wittig propõe que deve-se lutar por uma sociedade sem sexos. É preciso destruir “a classe” – as mulheres – com a qual os homens se apropriam das mulheres. Isto só pode ser alcançado por meio da destruição da heterossexualidade como um sistema social baseado na opressão das mulheres e dos homens, um sistema que produz o corpo de doutrinas da diferença entre os sexos para justificar esta opressão.

Cheryl Clarke (1988) também aborda os relacionamentos entre mulheres pelo viés político. A autora compreende que “o sistema de dominação patriarcal é sustentado pela sujeição das mulheres através de um heterossexualidade forçada” (sem paginação). Para a autora, mulheres que se relacionam com mulheres vivem perigosamente, pois homens percebem as lésbicas que não se deixam manipular pelos homens como caricaturas perversas da masculinidade que ameaçam seu domínio sobre o corpo da mulher. Em suas palavras:

Ser lésbica em uma cultura tão supremacista-capitalista-misógina-racista-homofóbica e imperialista, é um ato de resistência, uma resistência que deve ser acolhida em todo o mundo por todas as forças progressistas. [...] Essa rebelião é um negócio perigoso no patriarcado. [...] A lésbica, essa mulher “que tomou outra mulher como amante” conseguiu resistir ao imperialismo do mestre nesta esfera de sua vida. A lésbica descolonizou seu corpo. Ela rejeitou uma vida de servidão que está implícita nas relações heterossexistas / heterossexuais ocidentais e aceitou o potencial da mutualidade em um relacionamento lésbico, não obstante os papéis. (CLARKE, 1988, sem paginação).

Diante disso, Clarke propõe que a lesbianidade seja escolhida abertamente como uma política, um modo de vida, uma filosofia e um plano vital. Assim, a autora considera os relacionamentos entre mulheres extrapolando a dimensão sexual.

A percepção de que se relacionar com mulheres e expor esses relacionamentos são ações políticas aparece nas declarações de algumas das cantoras estudadas. É muito comum que as fotos e mensagens amorosas de Maria Gadú tragam também referências políticas, como apelos ao orgulho, direitos, visibilidade. Em postagem sobre o Dia da Visibilidade Lésbica, no Instagram, em 29/08/2018, Maria Gadú e Lua Leça aparecem na foto abaixo. A imagem traz uma referência do feminino tradicional, as rosas vermelhas, ressignificadas ao acompanharem um casal lésbico fazendo gestos de rebeldia. No texto da postagem, Gadú faz uma homenagem ao seu casamento ao mesmo tempo em que afirma a importância política da data: “hoje é dia da visibilidade lesbica. que nosso direito de amar e circular por ai seja perpetuado. essa foto tiramos no dia do nosso casamento no civil. uma vitoria conquistada por muitas manas ao longo do tempo. seguimos buscando a liberdade e respeito. @lualeca te amo”.

Figura 8 – Maria Gadú e Lua Leça no dia de seu casamento civil.



Fonte Instagram @mariagadu, 29/08/2018.

Ellen Oléria também se refere com frequência ao significado político de se relacionar com uma mulher. A cantora foi capa da primeira edição da revista *Brejeiras*, voltada para o público lésbico (figura 9). Nesta capa, aparece abaixo da manchete uma declaração da cantora à revista, que mostra a relevância política para a cantora de sua orientação sexual: “Amar mulheres é um ato revolucionário”. Essa frase foi retirada de um trecho da entrevista com a cantora, na qual foi perguntada: “como é ser uma mulher lésbica no mundo da música?”. Oléria respondeu: “dizer que sou lésbica é cometer uma loucura de amor todos os dias. Num mundo gerido pela estrutura patriarcal onde o mito da rivalidade entre as mulheres é incitado o tempo inteiro, amar uma mulher é um ato revolucionário. E a gente se ama... como a gente se ama!”.

Figura 9 – Ellen Oléria na capa da revista *Brejeiras*.



Fonte: divulgação da editora (2018).

Voltando às perspectivas feministas sobre as relações lésbicas, Ochy Curiel (2007) igualmente compreende os relacionamentos entre mulheres como vivências políticas e intrinsecamente relacionadas ao feminismo.

O feminismo lésbico para muitas de nós não é nem uma identidade, nem uma orientação, nem uma opção sexual; mas sim uma posição política, posição que implica entender a heterossexualidade como um sistema e um regime político, implica aspirar e construir liberdade e autonomia das mulheres em todos os planos. É uma proposta transformadora que supõe não depender nem sexual, nem emocional, nem econômica, nem culturalmente dos homens. Significa entender que a sexualidade é muito mais do que o coito, supõe criar laços e solidariedades entre mulheres, sem hierarquias ou relações de poder. Significa entender como o patriarcado afeta os corpos das mulheres, corpos históricos que são afetados pela globalização e transnacionalização do capital, racismo, pobreza, guerra, mas também corpos que construíram resistência e oposição à desigualdade que produz o patriarcado, corpos que imaginaram e criaram outras relações sociais, outros paradigmas, outros mundos. (CURIEL, 2007, sem paginação).

Na mesma linha, da lesbianidade como política, Yuderkys Miñoso (2007), entende sua experiência de se relacionar com mulheres como produto de seu envolvimento com o feminismo:

[...] foi graças a este feminismo que encontrei e desenvolvi um desejo lésbico como política sexual e prazer na resistência. Creio sinceramente que uma política e uma prática feminista radical te conduzem inevitavelmente a uma “opção pelas mulheres”, um de cujos resultados tende a ser o desenvolvimento de uma erótica lésbica [...]. (p.127).

Lembrando com Navarro-Swain (1999) que as relações entre o feminismo e as lésbicas têm sido marcadas por tensões e aproximações no desenrolar das teorias feministas e dos movimentos sociais de mulheres. Os feminismos foram os lugares a partir dos quais os movimentos lésbicos surgiram e as teorias sobre lesbianidades – na maioria dos casos feitas por lésbicas – se desenvolveram. Ao mesmo tempo, os feminismos têm sido acusados de negligenciar e invisibilizar as demandas de lésbicas e de discriminá-las e excluí-las (RICH, 2010; BOURCIER, 2001).

Tanto Curiel quanto Miñoso enfatizam, como se percebe na citação da primeira autora, e na citação abaixo, da segunda autora, que relacionamentos afetivo-sexuais entre mulheres se dão como uma forma de contraposição a se relacionar com homens.

[...] um caminho de liberdade para as mulheres está ligado a uma revisão da relação com os homens em todos os níveis, e que isso levou muitas a desenvolver formas de sexualidade e relacionamento que exclui ou torna marginal a presença de homens em suas vidas. (MIÑOSO, 2007, p. 133).

Considero que a contribuição das autoras que abordam os relacionamentos entre mulheres do ponto de vista político é demonstrar como as vivências lésbicas podem ter efeitos políticos ao expressar uma ruptura com o poder masculino, contestando também a heterossexualidade como norma obrigatória para as mulheres. Além disso, essas autoras demonstram que os relacionamentos entre mulheres podem significar a identificação entre mulheres indo muito além da sexualidade, representando uma forma de empoderamento, solidariedade entre mulheres e meio de contestação da sua opressão. Caberia apenas questionar se a ênfase política da lesbianidade como conjunto de identificações entre mulheres e como contraposição à ordem heterossexista e patriarcal não promoveria uma outra forma de apagamento: o da vivência sexual lésbica. Outro problema dessas abordagens é entender os relacionamentos afetivo-sexuais entre mulheres como existindo negativamente em função dos homens, ou seja, como contraposição intencional aos homens, e não como relações que acontecem apenas entre mulheres, independentemente de homens. Questão que

uma dessas autoras, Rich, aponta em outras abordagens, não percebendo que sua consideração dos relacionamentos entre mulheres em termos políticos pode apagar sua dimensão sexual. Para Rich, as mulheres sempre resistiram à tirania masculina. Por isso, a existência lésbica muitas vezes é representada como um simples refúgio dos abusos masculinos ou como ódio pelos homens, mais do que uma forma de empoderamento entre mulheres. “Isso oculta a paixão física de mulher para mulher que é central para a existência lésbica: a sensualidade erótica que tem sido, seguramente, o fato mais violentamente apagado da experiência feminina” (2010, p. 40).

Ao criticar as perspectivas que invisibilizam a dimensão sexual e amorosa dos relacionamentos entre mulheres, não estou defendendo que estes deveriam ser percebidos apenas em termos de prática sexual ou de ligação amorosa, mas sim que essas são dimensões em si e essenciais dos relacionamentos, não devendo estes serem vistos em função da política. Assim como as autoras que enfatizam a dimensão política das relações entre mulheres, Audre Lorde (2012) defende que a lesbianidade não é simplesmente uma preferência sexual. Contudo, a autora enfatiza o erótico, como algo que extrapola o sexual e que não está em função da política. Ao contrário, o erotismo pode se expandir além de si, criando, entre outros, efeitos políticos.

O que define a qualidade desses atos não é com quem eu durmo e nem mesmo o que fazemos juntas, mas sim que afirmações de vida estou inclinada a tomar como natureza e efeito das minhas relações eróticas que se infiltram por toda minha vida, por todo meu ser? Sendo um veio profundo de nossas vidas eróticas e de nossos conhecimentos eróticos, como é que a sexualidade nos enriquece e empodera nossas ações? (LORDE, 2012, sem paginação)

Para Lorde (2012, sem paginação) a ponte que une o “espiritual” e o político “é formada pelo erótico – o sensual –, aquelas expressões físicas, emocionais e psíquicas do que há de mais profundo e forte e farto dentro de cada uma de nós, a ser compartilhado: as paixões do amor, em seus mais fundos significados.”. A participação intensa numa experiência compartilhada é, para a autora, frequentemente, o precedente à realização de ações conjuntas que antes não seriam possíveis. Assim, a dimensão erótica pode ser fonte de realização pessoal e poder, inclusive político, e não apenas um instrumento político. Essa potencialidade do amoroso/afetivo/sexual, apontada por Lorde, expressa-se na intensidade e frequência com que as cantoras os mobilizam em suas declarações públicas, sobretudo em suas redes sociais, sendo a forma mais frequente com a qual elas visibilizam suas orientações sexuais. Ellen Oléria comentou a respeito dessa importância de visibilizar o amor entre mulheres. Quando a

cantora participou do programa da TV Globo, *The Voice Brasil*, quando as imagens da plateia do estúdio mostravam sua então namorada, a produtora cultural e escritora, Poliana Martins, eram acompanhadas da legenda “namorada de Ellen”, conforme solicitação da cantora. Sobre esse fato, Ellen foi questionada, em entrevista à revista *Raça*, em 2013: “Durante o programa, houve uma reação positiva sobre a Globo ter colocado a Poliana como sua namorada na legenda. Você acha que este detalhe pode ser considerado uma conquista, mesmo que pequena?”, ao que a cantora respondeu:

Eu não acho pequena. Acredito que é uma conquista muito grande quando vemos a força da repercussão na sequência do fato. Acho que se falou muito disso por ser importante, e é muito legal ser referência de uma coisa boa como esta. Esta é uma categoria tão sofrida: ainda temos tantas coisas a fazer, tantas lutas, e ainda há tantas violências contra a nossa escolha. A questão da legenda foi algo muito bonito, pois ilumina quem demonstra seus afetos como eu. É importante que possamos celebrar essas conquistas juntos, como um grupo, já que infelizmente os nossos ancestrais não puderam viver isso.

Adriana Calcanhotto foi casada com a cineasta, diretora e atriz Susana de Moraes por 26 anos, até a morte desta última, em 2015. A cantora não fazia declarações sobre essa relação em suas redes sociais e evitou se pronunciar sobre o assunto em entrevistas por muito tempo. Contudo, não procurava ocultar seu relacionamento. As duas foram fotografadas juntas em diversas ocasiões. Em seu livro *Saga Lusa* (2008), Adriana faz diversas referências à Susana, simplesmente comentando fatos do cotidiano das duas, sem considerar essa questão um problema ou como algo que estava sendo revelado. Por exemplo: “Saí do Brasil exaurida como sempre saio, porque deixo uma casa funcionando, são cheques que não acabam mais, providências, recomendações, Susana de cama com uma gripe fortíssima” (p. 12). Adriana também conta trechos de telefonemas das duas: “- Susana? Alô? Taí? O que que corta esse tipo de coisa, pelo amor de deus? Ah, açúcar? Pastéis de Belém então devem servir, né? (p. 27)”; “Ligo de novo pra Susana, que instrui: - Respira com calma, alonga, liga a TV.” (p. 33). Em outro momento, explica uma piada íntima do casal:

Quando faço uma coisa muito legal, Susana diz *Flores para Tania*. Tania é a minha psicanalista, coitada. Mas, às vezes, dependendo do que eu tenha feito, Susana manda uma *Cruz de Ferro para Tania*. Algumas vezes mandou flores em *corbeilles* com os dizeres *Saudades de Tania*, mas nunca achei justo. (CALCANHOTTO, 2008, p. 43, grifos da autora).

Por mais irrelevantes que pareçam as citações, trago-as porque a novidade aqui é exatamente a banalidade dos acontecimentos de um relacionamento entre mulheres, visível e que não precisa ser explicado. Em uma participação de Adriana Calcanhotto no programa *Mais Você*, a apresentadora Ana Maria Braga tocou no assunto do adoecimento da companheira da

cantora. Adriana respondeu brevemente “São 25 anos. Dou muita força a ela diariamente. Ela está melhor” (ADRIANA, 2014).

A entrevista concedida ao programa português *Alta Definição* foi uma exceção à postura reservada da cantora, que falou sobre sua vida privada, incluindo seu casamento. O entrevistador perguntou: “O que a fascina no amor da sua vida?”. Adriana respondeu: “Tudo!”. (Sorri, nesse momento aparecem fotos de Adriana com Susana de Moraes, entre elas, a imagem abaixo).

Figura 10 – Adriana Calcanhotto com Susana de Moraes.



Fonte: Purepeople (SUZANA, 2015)

Em seguida, afirmou: “Como diria Maria Bethânia ‘é o amor’ [canta]. Tem gente que passa pela vida e não sabe o que é isso. Então, de novo, é um privilégio. Além de andar pelo mundo tocando violão e desenhando e lendo poesia, eu tenho um grande amor. Que mais eu posso querer? Eu só tenho que agradecer e retribuir. Dar, dar, dar.”. O assunto prossegue na entrevista:

Entrevistador (E): A música [Susana (analisada no capítulo 3 desta tese)] de ontem foi uma declaração de amor?

Adriana (A): É. (sorri)

E: O que é que Susana já lhe disse que nunca esquece?

A: Não tem uma coisa que ela tenha dito, são 25 anos de coisas que ela me diz.

E: Há um segredo para sustentar uma relação de 25 anos?

A: É o amor. O que mais pode sustentar uma relação verdadeira de 25 anos? Eu não casei por dinheiro, não é um casamento arranjado por famílias. Nós nos encontramos.

E: Ela a faz se sentir especial?

A: Ah sim (risos). Espero conseguir o mesmo.

Quando Susana de Moraes morreu, Adriana divulgou uma nota à imprensa, na qual dizia: “Fui a mulher mais feliz do mundo nestes 26 anos em que estive com ela. Uma grande mulher, inteligente, engraçada, culta, amiga dos amigos, que teve uma vida extraordinária, e que viveu cada segundo como nunca mais. Morreu de mãos dadas comigo. Foi-se o amor da minha vida.” (FOI-SE, 2015). Uma mulher poder lamentar publicamente a morte de outra mulher a quem ama também é uma novidade. De acordo com Butler (2015), as normas sociais, entre elas a heterocisnorma, definem quais vidas merecem viver e, portanto, quais mortes merecem ser choradas. A normatividade de gênero constrói uma zona abjeta, como exterior constitutivo das vidas que importam (BUTLER, 2002), habitada por aquelas/es cuja vida não é passível de luto (BUTLER, 2015).

Desde 2012, Ana Carolina já publicava fotos de namoradas em redes sociais. Em 20/07/2012 ela postou uma foto ao lado da cantora italiana Chiara Civello, sua então namorada. Na foto, Ana e Chiara aparecem abraçadas, Chiara mandando beijo para a câmera. Acompanha a foto o texto “Simplesmente aconteceu, cheguei do Brasil, A Chiara diretamente da China e Hollywood não será mais a mesma...rs.”. Em 2016, a imprensa de fofocas passou a divulgar que Ana se relacionava com a atriz Letícia Lima há mais de um ano. Ambas negaram o fato. Havia a especulação de que elas não assumiam o relacionamento pelo temor de prejuízos à carreira de Letícia, que representava um papel altamente feminilizado e sexualizado em uma novela da TV Globo. Anos depois, elas admitiram publicamente seu relacionamento. A partir daí, Ana passou a postar fotos e declarações amorosas em suas redes sociais com frequência. Como fez no Instagram, em 14/06/2018, quando, ao postar uma foto de Letícia de lingerie, escreveu “Feliz aniversário minha flautinha doce! O niver é seu mas eu tenho muito o que comemorar por estar do seu lado! ‘I can’t take my eyes off you’ te amo.” Já em 02/01/2018, postou no Instagram foto sua ao lado de Letícia, na qual as duas aparecem bem próximas e sorrindo. No texto da postagem colocou: “Cinco reveillons de amor e muita cumplicidade! 5 é um número de movimento, de velocidade, é um número transgressor, símbolo de evolução. @leticialima #primeirapostagemdoano”. Em um aniversário de Letícia,

Ana postou a foto abaixo, em que as duas aparecem se beijando, acompanhada de um texto em homenagem à atriz.

Figura 11 – Ana Carolina e Letícia Lima se beijando.



Fonte Instagram @sigaanacarolina, em 14/06/2017.

PRA ELA 2 Enquanto ela sorria, eu via uma tristeza em seus olhos. Eu via uma tristeza distante e profunda. Uma tristeza afastada. Uma tristeza de ilha. Enquanto ela falava, eu via sua enorme força! Uma força que vinha da sua maneira de elaborar a própria tristeza e transformá-la em humor e alegria. Ela é única. Ela gosta muito de falar. Ela até pode parar de falar, mas só se for pra ouvir coisas interessantes. A cor que ela mais ama é rose gold. Adora usar coques altíssimos. Não tem medo de dizer o que pensa. Às vezes sente as dores do mundo de uma vez só. Ama miniaturas. Ela faz tudo do jeito dela e nunca se arrepende. Cozinha como uma chef renomada. Guarda seu olhar mais encantador para as surpresas da vida. Adora experimentar. Adora comer. Adora arquitetura. Odeia pimenta. É dona de uma personalidade forte. Consegue dobrar pessoas ao meio, as vezes em 4. Gosta de experimentar um pouquinho de tudo. Morango com chocolate é seu pecado. É capaz de vender areia no deserto. É capaz de fazer comentários desconcertantes e de dizer palavras lindas e amorosas. Quando não gosta de alguma coisa, não gosta mesmo. É doce. Carinhosa. Ela me fez perceber que uma pessoa mais jovem pode ser mais adulta que muitas pessoas mais velhas. Ela me fez perceber que uma de nós é daltônica pois sempre que eu digo que algo é vermelho ela diz que é laranja! Ela é incrivelmente equilibrada emocionalmente. Compreensiva. Compreensiva demais. Não gosta de perder. Ama bichos. Tem uma pinta na palma da mão. Tem o terceiro dedo do pé maior que o segundo. Tem um terceiro olho invisível que a tudo

enxerga. Usa uma aliança feita com fio de ouro que retirei do meu coração. Nos amamos desde o primeiro dia que nos dissemos “Oi muito prazer”. Nos amamos pq somos honestas com nossos defeitos e qualidades. Nos amamos pq o que nos comunicamos sem palavras é muito especial. Ela não quer me transformar em outra pessoa. Eu, se pudesse triplicaria a Leticia pra ter várias e amar mais, sorrir mais e ser ainda mais feliz do que ela já me faz!
Feliz aniversário minha flautinha doce! Te amo!

Até muito recentemente, a imagem de duas mulheres se beijando era algo simbolicamente interdito no Brasil e em alguns países um ato criminoso. O beijo de duas mulheres, sobretudo sendo pessoas públicas, ainda é predominantemente concebido como algo que deveria ser escondido e talvez revelado por terceiros, como um flagrante. A publicação voluntária da foto de um beijo de uma das cantoras mais famosas do Brasil com uma atriz global, acompanhada de declarações amorosas e relatos de um cotidiano íntimo compartilhado, proporciona a visibilidade dos relacionamentos afetivo-sexuais entre mulheres, constituindo o fadado “amor que não ousa dizer seu nome” como uma possibilidade real.

A imagem abaixo é a reprodução de outra postagem de Ana Carolina falando publicamente sobre seu relacionamento com Leticia. No vídeo, elas aparecem dentro de uma blusa de moletom única. Leticia diz: “estamos aqui no dia dos namorados, bem agarradinhas”, e em seguida afirma que todos têm direito ao carinho, seja qual for sua orientação sexual. Diz que o preconceito está aí e que já sofreu muito com isso. Ana fala que acha que “a gente tem que ir no mesmo tom, no tom da liberdade, no tom do amor, para que numa mesma voz a gente possa cantar a música do amor e que ela abafe o som do preconceito”. As duas dizem “feliz dia dos namorados”. Ana finaliza dizendo “espalhe carinho”. Porém, esta postagem tem uma particularidade: trata-se de um vídeo patrocinado pela marca de medicamentos Vick. A veiculação por empresas de propagandas que contemplam ou até celebram a existência e os relacionamentos de pessoas LGBT é cada vez mais comum e expressa não apenas um momento de maior aceitação social dessas pessoas, – fruto da luta política de movimentos LGBT e da popularização do feminismo – como também a percepção por parte das marcas do potencial comercial da associação com o ideário da “diversidade sexual e de gênero”. Facco (2004) aponta que muitas vezes uma lógica mercadológica favorece a aceitação homossexual, pois quanto mais pessoas assumidas existirem, mais haverá consumidoras/es para produtos como bares e revistas.

Figura 12 – Ana Carolina e Letícia em campanha do dia das/os namoradas/os.



Fonte: Facebook de Ana Carolina, 12/06/2017.

Dessa forma, a publicação de imagens e discursos sobre as vivências homoeróticas indica não apenas tendências como uma maior autoaceitação, da visibilização desses relacionamentos ou de um posicionamento político. Pode indicar também que a publicização das sexualidades não heteronormativas pode ser uma estratégia comercial ao agradar um público que se vê contemplado nessas imagens e declarações, bem como a um público mais amplo que simpatiza com esse ideário. Assim, a visibilidade das sexualidades e identidades de gênero dissidentes pode também se configurar como produto. Ressalto que, como aparece frequentemente em reportagens, entrevistas, discussões entre fãs em espaços virtuais, as cantoras lésbicas e bissexuais têm um amplo público feminino, sendo grande parte deste constituído de lésbicas e bissexuais. Dessa forma, parece inviável ignorar as demandas por representação deste público. Em entrevista para a revista *Veja* (Sérgio MARTINS, 2017), veiculada em vídeo, Ana Carolina estava divulgando seu livro *Ruído Branco* (Ana

CAROLINA, 2016) e respondendo perguntas do público e da entrevistadora e entrevistador. A cantora admite que 90% do público dos seus shows é de mulheres. O entrevistador comenta que alguém que disse que há uma cantora ícone da MPB para cada tipo de lésbica (cult, romântica, etc), mas que Ana Carolina “pega todas”, referindo-se ao fato de que supostamente a cantora seria unanimidade entre lésbicas, mas também apelando para um duplo sentido, brincando com a suposição de que a cantora se relacionaria com muitas mulheres. Ana dá gargalhadas e brinca também com o assunto, contando que encontrou um vendedor na rua que vendia um CD pirata chamado “as sapatão”, com músicas de várias cantoras lésbicas, entre elas, Ana. Declarações como essas da cantora indicam que não apenas há condições de possibilidades dadas pelo contexto histórico atual para que discursos assim ocorram, mas parece haver uma pressão do público que ultrapassa a mera curiosidade ou especulação sobre a sexualidade de famosas/os. Fãs lésbicas e bissexuais que acompanharam a carreira e consumiram a música de cantoras que elas viam como também lésbicas ou bissexuais por décadas, possivelmente não aceitam mais uma identificação implícita, suposta, com a sexualidade das cantoras. É razoável supor, sem me basear em pesquisas, que LGBTs famosas/os são crescentemente pressionadas/os pela expectativa de representatividade do seu público.

Não encontrei em nenhuma entrevista qualquer referência a relacionamentos amorosos de Mart'nália. Também não há postagens nas redes sociais dela sobre o assunto. A cantora posta fotos da vida privada com alguma frequência, contudo, nelas aparecem apenas seus gatos, parentes, amigos e suas vivências cotidianas. Questionada sobre o assunto, em entrevista à revista *Quem*, (Laís RISSATO, 2013): “Qual é o seu estado civil Quer se casar, ter sua família?”, a cantora respondeu: “Estou na pista. Casar é meio esquisito, não fico pensando nisso. Quando vejo, estou grudada em alguém, alguém está na minha casa, aí de repente é tchau e vida que segue. Já tenho uma família grande pra caramba, oito irmãos, dez sobrinhos! Meus sobrinhos são como filhos.”. Em princípio, os dizeres da cantora parecem indicar apenas uma recusa da abordagem de sua vida íntima, o que pode se relacionar tanto à tentativa de ocultação de relacionamentos que não são socialmente valorizados quanto o desejo de privacidade. No entanto, nesse trecho da entrevista aparece a descrição de uma realidade muito comum a partir da reconfiguração da constituição das famílias – podendo se apresentar, entre tantos outros formatos, como tendo o afeto partilhado por várias pessoas e não apenas em um núcleo de mães/pais/filhos – e da abertura da possibilidade de mulheres

romperem com a obrigação da maternidade, o que é mais acentuado para lésbicas, na medida em que sua sexualidade pode ser radicalmente separada da reprodução. A figura da tia – que tradicionalmente foi representada na expressão pejorativa “ficar para titia”, indicando uma mulher que não conseguiu se casar – pode ser fonte de realização do desejo de criar, cuidar e usufruir do convívio de crianças, como Mart’nália frequentemente demonstra em suas postagens.

Isabella Taviani publica com muita frequência fotos dela com sua companheira, a também cantora Myllena Gusmão, muitas das quais são acompanhadas de declarações amorosas, como os escritos que estão juntos com a foto de uma postagem (Instagram 31/03/2019) na qual aparece ao lado de Myllena, ambas sorrindo diante de um espelho: “Desculpe se demorei pra te encontrar... nunca mais quero olhar no espelho e só ver a mim... [#deoutrasvidas#amorinfinito](#)❤[#eueela](#)”. Isabella parece atribuir bastante importância ao fato de ter constituído uma família com sua companheira, como ocorre em uma postagem do Instagram, em 31/12/2017, de uma montagem fotográfica na qual aparece ao centro Myllena e ao seu redor fotos de gatos, acompanhada do texto:

Oi meus amores! Minha família, meu Porto Seguro!

Amo tanto vcs...

Agradeço por estarem ao meu lado fazendo da minha vida um lugar melhor!!!

Desejo que no próximo ano continuemos juntos e que esta família linda aumente!!! Todos nós estamos esperando ansiosos pelo nosso novo membro! Então, meu desejo é que ele venha para aumentar este mural e encher nossas vidas de muito, mas muito AMOR!

Entre as muitas fotos que a cantora tem em suas redes sociais com sua companheira está a imagem abaixo, da cerimônia do seu casamento, ocorrida no final de 2018, menos de dois meses após a eleição de Jair Bolsonaro, momento em que ocorreram inúmeros casamentos de pessoas homossexuais que temiam a impossibilidade de fazê-lo após a posse do presidente. A multiplicação de casamentos homossexuais nesse contexto pode ser vista também como um ato de resistência dessas pessoas, como uma forma de mostrar que não recuariam diante do recrudescimento do conservadorismo moral.

Figura 13 – Isabella Taviani e Myllena Gusmão em seu casamento.



Fonte: Facebook, <https://www.facebook.com/IsabellaTavianiOficial> 25/12/2018.

A importância que Taviani dá à família que construiu com a companheira é perceptível também na publicação das fotos abaixo, que ocorreu quando as cantoras divulgaram a gravidez de Myllena, alguns meses após a cerimônia do casamento das duas. Nessas fotos são retratadas imagens comuns como de qualquer casal que passa pela espera de filhas/os a partir de uma gestação, como a demonstração de alegria, a mostra e o beijo na barriga, o desejo de dividir a notícia com outras pessoas. A novidade aqui está na exposição da gravidez ocorrendo em uma família formada por mulheres, algo que até hoje é percebido por muitas/os como indevido, ou mesmo impossível. As imagens em questão visibilizam a maternidade e as famílias lésbicas e também demonstram que, embora a maternidade não seja

mais uma obrigação social para mulheres, é uma possibilidade e um direito cada vez mais reconhecido para lésbicas e bissexuais.

Figura 14 – Myllena Gusmão grávida com Isabella Taviani.



Fonte Facebook <https://www.facebook.com/IsabellaTavianiOficial>, 16/05/2019.

Maria Gadú também posta fotos e declarações amorosas para sua companheira com muita frequência. Como fez em seu Instagram, em 24/12/2018.

aniversario da estonteante estrela que permanece ao meu lado. desejo tantas coisas boas que fica até constringedor escrever. no mais, o que eu mais amo, e por consequencia é o que eu mais desejo é que ela sorria. sorria muito, com vontade, com lagrimas, com alegria, sem, sorria muito. eu te amo, mimi. @lualeca

Diferentemente da entrevista ao jornal *O dia* (MARIA, 2013), citada no primeiro tópico deste capítulo, na qual, apesar de falar sobre seu casamento com uma mulher, dizia que

sua orientação e vida pessoal não deveriam interessar a ninguém, em 2017 Maria Gadú trata com tranquilidade o assunto quando abordada sobre seu relacionamento. Em entrevista à Revista *Quem* foi perguntada: “A vida de casada mudou a sua rotina?”; ao que respondeu:

Claro que mudou! Me casei no retorno de Saturno (trânsito astrológico que promoveria mudanças radicais no estilo de vida). Agora eu tenho uma cúmplice. Eu e Lua começamos a construir coisas juntas. Até meu processo criativo mudou. Eu sempre fui jovem, hiperativa, queria fazer tudo e estar em todos os lugares. Desde que casei eu não tenho a menor pretensão de passar daquela porta (risos). Virei uma idosa maravilhosa. E estou muito feliz assim, obrigada. (Danilo SARAIVA, 2017).

Maria Gadú também postou fotos de seu casamento, entre elas, a imagem abaixo.

Figura 15 - Maria Gadú e Lua Leça na festa de seu casamento.



Fonte Instagram @mariagadu, 05/06/2017.

Como visto, três das cantoras selecionadas para a pesquisa desta tese divulgaram fotos das cerimônias de seus casamentos. Essas imagens visibilizam os relacionamentos comprometidos e a constituição de famílias formadas por mulheres. Essas imagens retratam não apenas amores que eram invisíveis até recentemente, mas também o reconhecimento, inclusive legal, de relações que antes eram impensáveis entre homossexuais, os casamentos e suas celebrações. O conjunto das fotos – que não pode ser totalmente reproduzido aqui por uma questão de espaço – evidencia a reprodução de vários elementos comuns nessas cerimônias com as realizadas por heterossexuais: vestidos de noivas ou roupas brancas, buquês de flores, brindes com espumantes, bolos enfeitados e doces, etc. É bastante comum também que as cantoras procurem enfatizar em suas postagens e declarações que seus relacionamentos são “normais” e que utilizem o amor como um argumento para sensibilizar pessoas que discriminam LGBTs e suas relações. Isso é confirmado não apenas por fotos de casamentos e de outras vivências amorosas entre casais, mas pela demonstração da aceitação dos relacionamentos entre as cantoras e outras mulheres por suas famílias mais amplas. É o que ocorre na imagem abaixo, na qual a Ana Carolina e sua então companheira Letícia aparecem com a mãe e uma outra familiar da cantora.

Figura 17 – Letícia Lima, Ana Carolina e familiares da cantora.



Fonte: Facebook de Ana Carolina, 16/01/2017.

Esta é uma entre outras fotos de um álbum, acompanhado da legenda “Juiz de Fora esteve em festa para a celebração dos 80 anos da fofó! Só alegrias e muitos reencontros!”, nas quais o casal aparece com outros familiares de Ana. A cantora já postou fotos similares em outros eventos familiares. Se, por um lado, fotos de cerimônias de casamento e convivência familiar visibilizam as relações homoafetivas, promovem sua naturalização, no sentido de mostrá-las como relações comuns e fornecem imagens positivas de identificação para homossexuais, mostrando que suas relações podem ser reconhecidas, por outro lado, acabam também tendo como efeito promover a normatização dessas relações. O que, de certa forma, reforça o padrão heteronormativo por meio da valorização de suas instituições de base, como casamento e família. Consequentemente, isso pode funcionar como uma pressão sobre pessoas LGBT a se enquadrarem nesse padrão em busca de aceitação social e exclui aquelas/es que não se enquadram. De acordo com MacRae (1990), há quem tema a cooptação da homossexualidade pela moderna sociedade capitalista por meio de um processo de normatização que neutralizaria seu potencial subversivo da ordem instituída. Assim, o “se assumir” poderia não necessariamente significar uma revolução, mas sim uma acomodação de comportamentos e sentimentos que seriam integrados de forma funcional à estrutura vigente. Desse modo, novos padrões seriam estabelecidos e haveria uma nova demarcação entre o proibido e o permitido. Assim, as/os homossexuais bem comportadas/os, com valores e formas de vida parecidos com os de heterossexuais seriam aceitos. Mas as/os outros seriam rejeitadas/os. Problematicando essa tendência, Maria Gadú postou texto em seu Instagram, em 13/02/2019:

[...] todas as vezes que falo sobre nós, lésbicas, falo sobre amor. quando o assunto está ligado a privação de nossos direitos, quando temos que fazer apelos inacreditáveis pela nossa liberdade, nos cito em nome do amor. talvez em meu coração o amor sensibiliza as pessoas e a forma de agir nos cotidianos cristalizados. porem, a sexualidade das pessoas ta aliada a liberdade. você não respeita seu vizinho pq ele “ah é gay, mas são um casal direito, não são promíscuos”. Vc respeita pq eles existem, assim como você, e poderiam não formar um “casal direito”, e serem pessoas que frequentam baladas, que o respeito estaria lado a lado. hoje o stf julga se a LGBTQIAfobia deve ser criminalizada. precisamos de lei. parem de nos matar, assediar, “corrigir”, violentar. #criminalizastf

No texto desta postagem, a cantora mostra que o apelo ao amor pode ocultar o fato de que as relações entre pessoas do mesmo sexo/gênero são também sexuais, e não apenas, ou necessariamente, afetivas. Os relacionamentos homossexuais não precisam ser comprometidos e nem acompanhados de envolvimento amoroso. E, de qualquer forma, precisam ser respeitados. Essa é inclusive uma problematização muito frequente nas discussões teóricas ou em debates entre ativistas sobre a busca pelo direito ao casamento

homossexual. Por um lado, muitas/os questionam se faria sentido a luta por sua inclusão em instituições nas quais a heteronorma se fundamenta, em vez da destruição dessas instituições. Ochy Curiel (2007) relaciona a busca por aceitação social e pela inclusão em instituições tradicionalmente heterossexuais à mobilização da noção de diversidade sexual. Noção que, para a autora, “é um conceito desestruturador e fragmentador cuja finalidade é quebrar as ‘identidades’ (políticas)”. Nas palavras de Curiel,

A diversidade sexual tornou-se a política impactante nos últimos anos, na qual muitas lésbicas entraram sob a lógica da identidade sexual e de reconhecimento social sob o manto do pedido de tolerância. Nesta lógica, segue-se assumindo o paradigma heterossexual como o válido e legítimo, ao qual todas e todos devemos aspirar e a partir de onde devemos ser tolerados por aquelas/es dos quais somos “diferentes”. (CURIEL, 2007, sem paginação).

De acordo com Curiel (2007), não devemos aspirar a um mundo que nos tolere, mas sim à eliminação das desigualdades por questões de sexualidade, racialização e classe. Para a autora, supõe-se que a diversidade sexual é o que pode permitir alianças entre grupos de orientações sexuais diferentes da heterossexual. O tema da diversidade sexual reduz as ações à política da identidade e à celebração da diferença, sem levar em conta que o que as produz são sistemas de opressão e que elas não devem ser objetivos políticos em si mesmos, mas sim estratégias políticas.

Isso incentiva a luta pelo reconhecimento dentro das lógicas patriarcais, reivindicando o casamento como o ideal a alcançar, instituição que faz tempo que o feminismo mostrou que é uma das responsáveis por reproduzir a exploração de mulheres. Continuam a reproduzir-se casais com papéis e funções semelhantes às heterossexuais e não são criados outros modelos de relacionamentos fora da norma” (CURIEL, 2007, sem paginação).

Do outro lado, há aquelas/es que defendem que pessoas LGBT deveriam ter acesso a todos os direitos que pessoas cis/heterossexuais têm, inclusive ao casamento e proteção de suas relações. E isso não seria algo despolitizante, mas sim parte da luta política. Nessa linha posiciona-se Ellen Oléria, que em entrevista ao site *Ego* afirmou:

Caminhamos lentamente. E hoje muita gente não sabe que a legislação ainda não nos assiste e tem muitas brechas que permitem que juízes e juízas pelo Brasil se neguem a nos casar. Não temos uma lei que assegure o direito de nos unir civilmente como casal. Ter esse direito é nos assistir socialmente e em juízo pelo nosso amor. Imagine: estar casada me permite assegurar os desejos de minha esposa numa decisão sobre seu corpo em casos de atendimento hospitalar, por exemplo. Isso é sério e é direito nosso. (Mateus ALMEIDA, 2016).

Embora as cantoras, assim como outras pessoas LGBT, possam, como efeito colateral da seu desejo legítimo de vivenciar plenamente e de acordo com seus valores e aspirações, e

mesmo como efeito de sua luta política por reconhecimento e direitos, reforçar parcialmente instituições fundamentais para a heteronormatividade – como casamento, família, monogamia – é perceptível por suas manifestações públicas que a vivência e expressão de seus relacionamentos amorosos são fonte de realização pessoal, afirmação e visibilidade. O que significa a ruptura com um interdito milenar de silenciamento sobre os relacionamentos afetivo-sexuais entre mulheres, pois,

A autocensura, que às vezes pode calar a expressão erótica feminina em todas as suas formas, encontra-se obviamente enraizada nas práticas sociais vigentes, que tanto procuram controlar a sexualidade feminina, como restringir o acesso da mulher a uma linguagem adequada à representação de sua sexualidade. (Cristina PINTO-BALLEY, 2001 apud FACCO, 2004, p. 73).

Como mostra Audre Lorde (2012), a perpetuação de toda opressão depende da destruição das fontes de poder inerentes à cultura das pessoas oprimidas, fontes das quais pode surgir a energia da mudança. Para a autora, no caso das mulheres, isso se traduziu na supressão do erótico como fonte de poder e informação em suas vidas. De acordo com Lorde, o erótico tem sido frequentemente difamado pelos homens, e usado contra as mulheres. As mulheres foram ensinadas a desconfiar do erótico, que foi insultado e desvalorizado pela sociedade ocidental. Por um lado, o erótico foi visto como superficial e símbolo da inferioridade feminina; por outro lado, as mulheres foram induzidas a sofrer e se sentirem desprezíveis e suspeitas em virtude de sua existência. Como consequência, surgiu “a falsa crença de que só pela supressão do erótico de nossas vidas e consciências podemos ser verdadeiramente fortes. Mas tal força é ilusória, porque vem maquiada no contexto dos modelos masculinos de poder.” (LORDE, 2012, sem paginação). Segundo Lorde, o erótico “Tem sido tomado como uma sensação confusa, trivial, psicótica e plastificada. É por isso que temos muitas vezes nos afastado da exploração e consideração do erótico como uma fonte de poder e informação” (Idem). A autora prossegue apelando para a potência que o erótico ainda pode ter na vida das mulheres – como demonstram as declarações das cantoras – sobretudo as que sofrem algum tipo de discriminação:

A própria palavra erótico vem do grego eros, a personificação do amor em todos seus aspectos – nascido do Caos, e personificando o poder criativo e a harmonia. Então, quando falo do erótico, o estou pronunciando como uma declaração da força vital das mulheres, daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e uso estamos agora retomando em nossa linguagem, nossa história, nosso dançar, nosso amar, nosso trabalho, nossas vidas. (LORDE, 2012, sem paginação).

Dessa forma, Lorde (2012) apela para a potência que o erótico pode ter na vida das mulheres, sobretudo as que sofrem discriminações, como a racial e em função da sexualidade.

As declarações das cantoras, discutidas neste tópico, acerca de seus relacionamentos amorosos e vida familiar, demonstram esse poder do erótico. Ao publicarem fotos, declarações amorosas e se pronunciarem acerca de seus relacionamentos, as cantoras não apenas rompem com o silenciamento imposto sobre estes pela heteronormatividade, como visibilizam o amor e o desejo entre mulheres. Elas também afirmam seu orgulho por vivências que tradicionalmente eram carregadas de vergonha, convertendo-as em motivo de status social. Assim, podem fazer de seus amores e relações fonte de fortalecimento, alegria e proteção diante da discriminação. Deste modo, subvertem uma ordem opressiva ao transformarem o amor em fonte de poder.

4.3 POSICIONAMENTOS SOBRE LGBTFOBIAS, DISCRIMINAÇÕES E PRECONCEITOS

“Dedico esta obra a todas as mulheres ocultadas pela história cujo sofrimento e triunfo fizeram possível que eu possa dizer meu nome em voz alta.” Cheryl Clarke (1988).

Pronunciar-se sobre a discriminação e o ódio às pessoas LGBT é uma das formas mais frequentes pelas quais as cantoras se posicionam acerca das vivências e condições destas/es. Em muitos casos, esses pronunciamentos antecederam a autodeclaração a respeito da orientação sexual. Suas manifestações acerca das discriminações e LGBTfobias e “preconceitos”, como estas frequentemente são nomeadas pelas cantoras, feitas em tom de denúncia, são comumente formas iniciais de posicionamento político sobre essas questões. Contudo, é preciso lembrar que muitas dessas formas de declarações são comuns a artistas e outras/os profissionais famosos hetero/cissexuais em um contexto histórico em que não apenas há maior politização das questões referentes as homo/bi/transsexualidades, como também há maior pressão dos movimentos sociais pela manifestação de famosas/os. Além disso, como já dito, os posicionamentos políticos podem ser vistos como estratégias para atingir públicos consumidores específicos. Um exemplo disso foi o patrocínio e transmissão, pela primeira vez ao vivo, da 23ª Parada do Orgulho LGBT de São Paulo, em 2019, por grandes marcas como Natura, YouTube, Mercado Livre, Canal GNT, além da ampla participação de artistas, LGBT ou não, nesse evento e em sua transmissão.

Em entrevista à *IstoÉ* (ARAÚJO, 2001), perguntam à Cássia Eller sobre sua relação com Maria Eugênia: “Vocês já sofreram preconceito?”; a cantora respondeu: “Já, mas a gente nem liga. Com a família, por exemplo, foi bem difícil. O preconceito era velado, mas meu pai

não aceitava minha opção sexual. Hoje tá superlegal, minha mãe aceita na boa, meu pai, meus irmãos. Meu pai diz que meu casamento é o melhor da família.”. Dois meses antes de sua morte, em 2001, em entrevista à revista *Marie Claire* (SOUZA, 2001) perguntada se já havia passado alguma dificuldade por causa de sua orientação sexual, Cássia disse:

Já tive complicações burocráticas que não quero falar aqui. Mas eu gostaria de casar com a Eugênia, ter um contrato de casamento legalizado mesmo. Queria poder garantir os direitos dela e do Chico. No caso de separação ou de morte, a Eugênia não tem nenhum documento que prove que estamos casadas há 14 anos. É claro que, se me acontecer alguma coisa, meus bens têm que ir para ela e meu filho. E a guarda do meu filho tem que ser dela, é ela a mãe.

As declarações de Cássia nessa entrevista promoveram o apoio público à companheira da cantora na disputa judicial pela guarda do seu filho. Nesse trecho, Cássia demonstra a percepção de um contexto no qual não havia amparo e visibilidade para as famílias LGBTs. As discussões em torno do processo pela guarda da criança serviram de motivação e fundamentação em outros processos posteriores, na medida em que a tutela definitiva da criança por Maria Eugênia – concedida pela justiça após o acordo no qual o avô da criança desistiu da disputa – representou o reconhecimento das famílias LGBT.

Adriana Calcanhotto não costuma fazer declarações sobre fobias e exclusões voltados contra LGBTs. Mas admitiu a existência e a gravidade da homofobia e outras discriminações em entrevista ao programa *Alta Definição*, ao ser questionada: “a homofobia é decifrável para si?”. Ao que Adriana respondeu:

[...] eu não sei explicar a homofobia. Eu acho que é medo de si. É medo de se olhar. [...]. É isso que eu te falo sobre a espécie humana, entende? A gente tem essas coisas, intolerância racial, homofobia, intolerância religiosa. É porque é um desconhecido, é porque é um outro, é porque é uma ameaça. É muito pobre de espírito, acho. Espero que os mais novos consigam um meio de salvar a espécie.

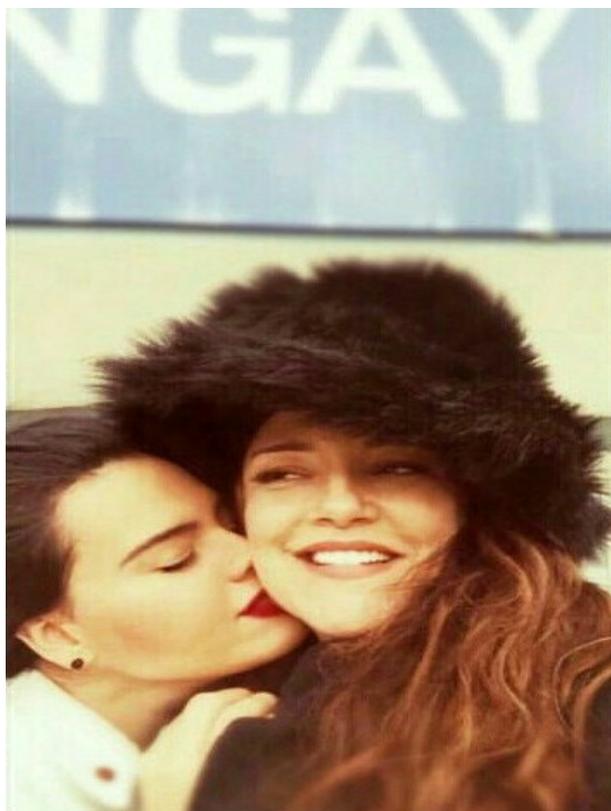
Zélia Duncan tem frequentemente se manifestado nos últimos anos acerca das fobias e discriminações sofridas por LGBTs. Entre suas declarações, está a publicação, em 17/05/2018, de um desenho de uma mão fechada pintada com as cores do arco-íris com os dizeres: “Você não precisa ser gay para lutar contra a homofobia. 17 de maio. Dia internacional contra a homofobia”. No texto da postagem Zélia escreveu: “Você só precisa ser gente.”.

Em carta aberta publicada no site *Uol*, em resposta às críticas que recebeu por se posicionar contrariamente a “levantar bandeira gay”, Ana Carolina declarou não sofrer discriminação por causa de sua orientação sexual.

Eu não me sinto diferente, nem sou tratada assim e vivo em um meio onde as pessoas não são consideradas por suas escolhas sexuais. Gostaria, do fundo do meu coração, que em todo mundo fosse assim! Por isso não levanto a mão pra dizer “sou bi, sou gay”, com proselitismo, não preciso dizer nada, porque sou uma pessoa normal! (LEVANTO, 2013).

Contudo, na mesma época, a cantora passou a fazer postagens com referências políticas, como homofobia, igualdade, visibilidade. Em resposta às críticas que recebeu por não querer levantar bandeiras, Ana postou no Instagram foto dela no palco com um tecido com as cores do arco-íris jogado sobre os ombros, em 31/05/2013. Em 20/06/2013 Ana Carolina postou no Facebook uma montagem com o escrito: “O que precisa de cura é a homofobia”. Ao longo dos anos seguintes, Ana também postou fotos de beijos homossexuais que apareceram em novelas, com escritos em tom comemorativo, por exemplo: postou no Facebook, em 01/02/2014, foto dos atores Mateus Solano e Thiago Fragoso se beijando na novela Amor à vida, que foi ao ar em 2014, acompanhada dos dizeres: “Vida vida seja do jeito que for!! Finalmente reconheceram que o amor é maior e mais forte que qualquer preconceito. Somos todos iguais e viemos ao mundo para ter e fazer a felicidade. Bravo!!”.

Figura 18 – Letícia Lima e Ana Carolina em postagem sobre homofobia.



Fonte Instagram @sigaanacarolina, 17/05/2017.

Na foto acima, na qual aparece recebendo um beijo no rosto da sua então companheira Letícia, Ana Carolina escreveu: “Dia internacional de combate à homofobia. [#liberdade](#) [#serfeliz](#) [#diganaoapreconceito](#) [#preconceitoéumaescolhasua](#) [#amaréumaescolhaminha](#)”. Assim, contraditoriamente à postura defendida pela cantora de “não levantar bandeiras” - como será melhor tratado no próximo tópico deste capítulo - Ana acaba por se posicionar politicamente, talvez sem percebê-lo, ao denunciar a discriminação contra pessoas LGBT.

Mart’ália, em entrevista à revista *Quem* (RISSATO, 2013), respondendo a perguntas do público, é questionada: “Já sofreu preconceito por ser gay? Seus pais aceitaram bem quando você se assumiu homossexual?”. A cantora respondeu:

Nunca sofri preconceito. Sempre fui assim e não teve nenhum papo sobre isso com minha família, sempre foi uma coisa simples. Minha avó dizia que nasci trocada. Meu pai, por exemplo, não se mete na minha vida e eu não me meto na dele. Ele não tem as mulheres dele? Eu tenho as minhas.

Em outros momentos, a cantora admitiu a existência de discriminações e até riscos para homossexuais, mas, ainda assim, minimizando esse fato, como ao ser perguntada (MART’NÁLIA, 2018) se não temia cantar na Copa do Mundo 2018, na Rússia - país que tem leis contra homossexuais - ela respondeu: “O mundo é esquisito... E eu sou black, né? Cada um tem a sua cultura. Vou representando o meu país. A cultura do meu país, o samba e só tô indo lá pra isto. [...] Cantar, sambar e alegrar quem quiser ficar mais alegre [...] E também não vou sair sozinha lá, né?”. Em outros momentos, como declarou em entrevista (Flávia ALMEIDA, 2015), Mart’ália parece procurar amenizar a concepção de que homossexuais sofrem discriminações e mesmo de que se justifique alguma luta contra isso:

[...] é claro que o Brasil é supercareta. Mas nem todo mundo tem que gostar de tudo. Tem gente que não gosta nem de preto, como vai aceitar homossexualidade? Esta rejeição foi só um susto, depois o pessoal vai relaxando. É o susto do medo da igualdade. Antigamente tinham medo de samba também e ele está aí.

Isso parece derivar de uma compreensão da cantora de que o contexto brasileiro seria mais igualitário do que de outros países e também de que vivemos um momento de mudanças significativas. Respondendo em uma entrevista (MART’NÁLIA, 2018) sobre sua atuação na série televisiva *Pé na cova*, transmitida pela TV Globo, a cantora é questionada: “Seu personagem era um homem transexual, e na série isso foi tratado de forma super natural, leve. Como você vê a importância disso?”, ao que respondeu:

Hoje já é tudo mais falado, né, mas isso já faz uns cinco anos - acho que esse assunto estava começando a aparecer mais na mídia. E eu acho que foi escrito de uma maneira bem brasileira, bem de igual pra igual: gordo é gordo, sapatão é sapatão, viado é viado, careca é careca, e ninguém no seriado via problema nisso.[risos] Acho que foi até uma maneira de começar esse debate com algumas pessoas.

E a namorada do Tamanco era stripper na internet, e ninguém da família falava nada, até porque os dois meio que sustentavam a família com os trabalhos deles.[risos] Acho que era uma família que só poderia existir no Brasil, mesmo. A gente mexeu nesse tema numa época boa, e de uma maneira boa: todo mundo queria saber se ia ter beijo entre meu personagem e a personagem da Luma Costa, e a gente nem precisou fazer nada disso pra falar do assunto. Hoje em dia, graças a Deus, as pessoas estão abrindo cada vez mais a cabeça pra esse tipo de coisa. (MART’NÁLIA, 2018).

Em entrevista a Leda Nagle (NAGLE, 2017) Mart’nália também se manifestou sobre sua personagem defendendo a série de Miguel Falabella como sendo uma oportunidade de contraposição ao “politicamente correto”, visto pela cantora como algo negativo. Leda comentou “no momento atual estamos vivendo um momento tão...”, no que Mart’nália a interrompe e completa “chato”, termo que a entrevistadora confirma. A cantora disse que agora ninguém pode mudar de opinião e ainda tem o politicamente correto, coloca a língua para fora em sinal de nojo. No final da entrevista, ela menciona sobre a série *Pé na cova*: “nessa coisa de ser chato, do politicamente correto, acho que pé na cova saiu na frente”. Nas declarações de Mart’nália percebo uma tendência, que ocorre também em muitos momentos com outras cantoras, não apenas de uma visão minimizadora das desigualdades sociais diversas no país, mas da generalização para outros LGBTs de uma interpretação da realidade a partir da percepção de uma vivência pessoal e familiar não marcada por discriminações em função da orientação sexual, ou talvez, de um lidar com a discriminação sem ser significativamente afetada por esta.

Em entrevista à *Rádio CBN* (ANDRADE, 2018) perguntam à Isabella Taviani se ela sofreu algum preconceito, ao que respondeu “pelo contrário” e diz que depois que falou sobre sua orientação sexual “só houve pessoas a agradecendo”. Em outro momento, a cantora afirmou, respondendo sobre ter ou não sofrido preconceito:

O que eu sofri como mulher, como homossexual, na minha adolescência, foi um processo natural, que acontece com todo mundo, de descoberta no seio da minha família de uma história de que ainda não se sabia. Com o tempo, eu passei a ser respeitada no seio da minha família. Meus relacionamentos sempre foram duradouros. [...]. Sou uma mulher para casar. Então minha família percebeu como esses relacionamentos [...] eram positivos para a construção da minha identidade, do meu caráter, para a minha felicidade. (FERREIRA, 2012).

Nessa entrevista, a cantora minimiza e naturaliza a existência e efeitos da discriminação por orientação sexual em sua vida, em virtude de um ambiente familiar privilegiado. Isabella Taviani participou da campanha pelo casamento igualitário, ou seja, em prol da igualdade de direito ao casamento entre casais homossexuais e heterossexuais, gravando um vídeo⁴²

42 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5Vcycuuf1EM&t=5s>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

(TAVIANI; Paulo IOTTI, 2013) para a série *Perguntas e respostas sobre o casamento civil igualitário*. No início do vídeo, Isabella perguntou ao jurista Paulo Iotti: “Alguns dizem que são contra o casamento civil entre pessoas do mesmo sexo porque ‘os gays devem se conformar com a união civil’. É verdade?”. No final do vídeo, Isabella disse: “Os argumentos contra a igualdade sempre são frágeis, porque sempre são manifestações do preconceito”. Dessa forma, a cantora acaba por admitir a existência de discriminações que ela minimizou na entrevista à *Rádio Globo* ao dizer que os conflitos familiares em torno da questão da homossexualidade são “um processo natural, que ocorre com todo mundo”.

Maria Gadú, em entrevista à revista *Rolling Stone*, em 2011, também minimizava a existência de discriminações contra pessoas LGBT e disse não ter sofrido preconceitos e atribuiu isso à sua postura decidida e sem grandes questionamentos ao lidar com o assunto: “Acho que quem comete preconceito também sabe que vai ferir o outro. A hora que você vê que não vai adiantar nada, que você vai só pagar um mico e não vai interferir na postura do outro...”, ela diz, segundo a revista (VELOSO, 2011) “dando de ombros entre goles de chope”. Alguns anos depois, a cantora começou a fazer postagens nas quais se pronunciava acerca das discriminações sofridas por LGTBs. Em 21/09/2017, Maria Gadú publicou no Instagram uma imagem com o desenho de uma mão pintada e fechada com as cores do arco-íris, da qual escorre sangue. Sobre o desenho está escrito: “Amor não é doença, é a cura. Trate seu preconceito.”. No texto da postagem, Gadú escreveu: “os senhores feudais passam mal, mas a liberdade de amar vai estar nas ruas, nos gritos, nas canções, nos shoppings, nos mercados, nos mares e a luta não para. #amarsemtemer”. Essa publicação ilustra a modificação radical de posicionamento da cantora, que passou a frequentemente denunciar as exclusões e ódio referentes às identidades de gênero e orientação sexual e também começou a se engajar politicamente quanto a essas questões, como mostrarei no próximo tópico.

Desde o início de sua carreira, Ellen Oléria se posiciona contra discriminações diversas, inclusive as sofridas por pessoas LGTBs. Perguntada em uma entrevista (LEON, 2015) sobre como se porta diante da intolerância quanto à homossexualidade, respondeu: “Eu ligo o ‘f...-se’ [foda-se] ! Mas esse ‘f...-se’ precisa ser bem consciente. Eu quero dizer para todo mundo que meu amor por essa mulher me transforma. Eu quero dizer que ser afrobrasileira, ser negra, me faz uma mulher feliz”. Como será melhor discutido nos próximos dois tópicos, a denúncia de discriminações pela cantora se dá acompanhada de

posicionamentos e ações intencionalmente políticas, de forma bastante combativa, como demonstra sua declaração acerca das discriminações contra LGBTs, em entrevista ao site *Ego*:

Precisamos de uma lei que criminalize a lesbofobia, a homofobia, a bifobia e a transfobia. Precisamos destituir esse grupo fundamentalista das esferas de poder, precisamos arrancar essa estrutura ignorante e arrancá-los do comando da máquina pública. Eles insistem em limitar nossos direitos como pessoas. (ALMEIDA, 2016).

Ressalto que nessa declaração Ellen Oléria nomeia separadamente o ódio e a violência direcionados a LGBTs: “lesbofobia, a homofobia, a bifobia e a transfobia”. Isso não é irrelevante. Como é perceptível na maior parte das declarações das cantoras sobre discriminações baseadas na orientação sexual e identidade de gênero, elas fazem referências às pessoas LGBT em geral. Evidentemente todas essas pessoas experimentam sofrimento e exclusões diversas por compartilharem a dissidência em relação à heterocisnorma. Contudo, lésbicas e mulheres bissexuais vivenciam opressões específicas, entre estas, a própria invisibilização dessas especificidade por movimentos sociais e abordagens teóricas.

De acordo com Rich (2010), uma forma de apagamento de lésbicas é que elas têm sido historicamente destituídas de sua existência política por meio de sua inclusão como versão feminina da homossexualidade masculina. Mas há diferenças, como a falta de privilégio econômico e cultural das mulheres, se comparadas aos homens, de acordo com a autora, que considera a experiência lésbica como profundamente feminina, não devendo, portanto, ser simplesmente agrupada com outras existências sexualmente estigmatizadas. Rich demonstra que a existência lésbica tem sido vivida sem acesso a memórias e apoio social, o que se expressa na destruição de registros que documentem as realidades de lésbicas. A autora propõe que se compreenda esse fato como um meio de manter a heterossexualidade compulsória para as mulheres. Rich denuncia o apagamento da existência lésbica inclusive de boa parte da literatura acadêmica feminista, afirmando que as lésbicas negras, em especial, têm sido apagadas mais profundamente da produção teórica feminista pelo duplo viés do racismo e da homofobia. A autora aponta que em virtude da heterossexualidade compulsória – ou seja, não como uma “preferência”, mas algo que tem sido imposto – a experiência lésbica é percebida através de uma escala que parte do desviante ao odioso, ou é simplesmente invisível. A existência lésbica tem sido esmagada, invalidada, forçada a se esconder ou recobrir. Mesmo dentro de instituições influenciadas pelo feminismo, lésbicas assumidas são demitidas e outras são persuadidas a ficar “no armário”, pois uma lésbica que não se disfarça enfrenta discriminação e mesmo perseguição e violência. A heterossexualidade obrigatória

provoca o aprisionamento psicológico de mulheres que tentam ajustar sua mente e sexualidade a esse padrão, incluindo as lésbicas que estão em uma vida dupla, ou seja: “A lésbica que está presa “no armário”, a ideia que está aprisionada por ideias prescritivas do que é “normal” compartilha as dores das alternativas não alcançadas, das conexões rompidas, do acesso perdido à sua autodefinição de modo livre e poderosamente assumido” (RICH, 2010, p. 41).

Miñoso (2007) denuncia o apagamento de lésbicas ao questionar o motivo do lugar secundário que elas têm ocupado em um espaço de articulação como o LGBT. Problematiza: “Como, tendo sido as lésbicas os referentes fundamentais na produção dos argumentos conceituais e teóricos que tem servido de sustentação aos movimentos sócio-sexuais, foram os gays e as travestis os que maior usufruto obtiveram, até o momento atual, dessas teorias?” (p. 136). A autora questiona ainda como uma conceitualização da heterossexualidade obrigatória, incompreensível fora de uma crítica do patriarcado, pode acabar sendo uma análise de menor proveito para as lésbicas. Para Miñoso, as próprias lésbicas feministas, muitas vezes em oposição a um feminismo opressivo para elas, transformou a radicalidade do feminismo lésbico em apêndice da política gay centrada na demanda de direitos e reconhecimento, e focada em demandas de inclusão como a legalização do casamento homossexual, atrativa às agências de financiamento. Dessa forma, lésbicas ficaram em um lugar secundário, invisibilizadas diante de gays e trans. Assim como um feminismo institucionalizado, dependente das agendas internacionais, ocasionou o quase desaparecimento da força política e simbólica das lésbicas no interior do movimento. Segundo Miñoso, do questionamento da heterossexualidade obrigatória como instituição patriarcal que oprime todas as mulheres, passou-se a uma política de respeito à diversidade sexual e/ou direitos sexuais e reprodutivos. Assim, o feminismo abriu mão das lésbicas como referente e imaginário de liberdade e independência feminina, disponível para todas as mulheres.

Platero Méndez (2008) aborda a lesbianidade a partir de sua invisibilização e do tipo de imagens e representações que são produzidas sobre lésbicas pelos meios de comunicação. Para Méndez, as lésbicas estão fora dos discursos dominantes e são muito escassas as suas auto representações, ao mesmo tempo em que são representadas de maneira alheia a elas, a partir de um olhar heterocentrado. A progressiva visibilidade lésbica não significa necessariamente uma representação positiva ou realista das vivências lésbicas, mas é uma forma de assimilar e também de mostrar e promover a mudança social. Por outro lado, facilita

a criação de estereótipos, situando limites para a conduta lésbica e convencendo-as de que são aceitas. O que dificulta a compreensão da lesbofobia como problema estrutural. Muitas vezes, não se trata do reconhecimento de seu status como parte da cidadania, mas sim como objetos de consumo. Para Platero Méndez, a lesbianidade também é vista como insulto, como um apelo negativo do qual as mulheres se defendem para demonstrar sua normalidade. A visão maniqueísta de boas e más, masculinas e femininas, assexuadas ou viciosas, gera uma frequente despersonalização. Além disso, assim são criados padrões dicotômicos em que algumas lésbicas são compreendidas como respeitáveis e outras são consideradas de segunda classe, à medida em que se aproximem ou afastem das normas heterossexuais. Desse modo, é preciso diversificar as imagens e representações lésbicas.

Destaco dessas perspectivas teóricas dois pontos fundamentais. Primeiramente, que mulheres que se relacionam afetivo-sexualmente com mulheres experimentam vivências e opressões específicas geradas pela intersecção da discriminação por orientação sexual com outros marcadores, principalmente gênero e raça. Uma dessas particularidades, a invisibilidade lésbica e bissexual, mostra a importância da ruptura promovida pela projeção das cantoras lésbicas e bissexuais na MPB. Em segundo lugar, que uma das particularidades dessa condição é a invisibilização das existências e demandas de lésbicas e mulheres bissexuais por movimentos sociais, perspectivas teóricas e pela sociedade mais ampla na inclusão delas como simples variante na diversidade contida na sigla LGBT ou, mais comumente, como versão feminina de gays. Como visto, raramente as cantoras selecionadas apelam para a especificidade das discriminações experimentadas por lésbicas e bissexuais. De qualquer modo, a denúncia das fobias e opressões sofridas por LGBTs é uma forma de evidenciar essas questões e o início de uma mobilização política de combate a estas.

4.4 LEVANTAR OU NÃO BANDEIRAS?: A CONSTITUIÇÃO DE ÍCONES LÉSBICOS E BISSEXUAIS DA MPB COMO SUJEITOS POLÍTICOS

As formas pelas quais as cantoras estudadas se pronunciam sobre as vivências homoeróticas entre mulheres, bem como sobre outras questões que afetam pessoas LGBT, tratadas nos tópicos anteriores – autodeclarações sobre orientação sexual, declarações sobre relacionamentos amorosos, denúncias das discriminações – evidentemente são perpassadas frequentemente por motivações políticas e necessariamente por implicações políticas, no mínimo, visibilizando essas questões. No primeiro tópico, especialmente, abordei a

importância da ruptura com a imposição do silenciamento que perpassa a existência de lésbicas e mulheres bissexuais a partir da sua autorrevelação e/ou autodefinição por meio de suas declarações públicas a respeito de sua orientação sexual. Como dito, isso em si já é um ato político e implica efeitos políticos. Contudo, muitas vezes a maior parte das cantoras vai além do revelar-se, engajando-se politicamente em torno de sua sexualidade, ou seja, nas palavras de Audre Lorde (2012), transformam o silêncio em linguagem e em ação. Neste tópico, abordo os posicionamentos explicitamente políticos, que muitas vezes são nomeados pelas cantoras como “levantar bandeiras”.

Destaco que em alguns casos as cantoras adotaram posturas diferenciadas ao longo do tempo acerca do seu envolvimento político com as causas LGBTs. Além disso, essas mudanças ocorreram no sentido de um crescente posicionamento afirmativo, o que estou chamando aqui de processo de constituição das cantoras como sujeitos políticos. Entendo que este processo se relaciona às mudanças nos contextos sociais/políticos/culturais ao longo do período histórico recortado para a pesquisa desta tese, dos anos 1990 até o ano presente, pensando, nos termos de Foucault, nas condições de possibilidade dos discursos. Contudo, não se trata de uma mudança linear e progressiva desse contexto. Ao contrário, creio que as mudanças de posicionamentos das cantoras se devem a uma postura de resistência frente ao recrudescimento do conservadorismo. Nesse sentido, parece-me inegável que há uma crescente aceitação, visibilidade e conquista de direitos pelas pessoas LGBT, fruto de sua própria luta política. Ao mesmo tempo, com a visibilidade e fortalecimento do conservadorismo, não apenas moral, mas também político e econômico, em nível mundial, surgiram fenômenos como a disseminação da concepção da existência da “ideologia de gênero”, as relações promíscuas entre o campo religioso e o político, o fortalecimento da xenofobia e de outras formas de ódio e violência. Fatos que talvez possam ser compreendidos até como uma reação ao avanço dos ideais progressistas como feminismo, liberdade sexual, direitos humanos, igualdade racial, diversidade sexual e de gênero, entre outros.

Considerarei necessário fazer essa contextualização porque percebi nos últimos três anos uma frequência muito maior de posicionamentos políticos por parte das cantoras, não apenas quanto às questões LGBT, mas sobre temas como igualdade racial e de gênero, desigualdades de classe, contexto eleitoral. No caso brasileiro, ocorreu o golpe político/jurídico/empresarial/midiático que destituiu a presidenta Dilma do cargo, o fortalecimento do poder político das igrejas evangélicas (pois a católica sempre foi poderosa), o dismantelamento das políticas

públicas e sociais, entre elas, as destinadas à promoção da igualdade sexual e de gênero, e o crescimento do conservadorismo em geral. Isso culminou com a eleição do candidato conservador de orientação fascista Jair Bolsonaro. As declarações políticas das cantoras giraram em torno dessas questões. Seus posicionamentos políticos passaram a ser muito mais pronunciados a partir de 2018, sobretudo pouco antes e após a eleição presidencial. A oposição a Bolsonaro é um ponto comum entre todas as cantoras, o que se expressa em diversas manifestações e no uso por todas elas das expressões/hashtags “ele não me representa” e “ele não”. Lembrando que desde a segunda metade do século XX grande parte das/os artistas da música participam da vanguarda política no Brasil e frequentemente são vinculadas/os a ações/ideologias de esquerda. Mas não ocorreu apenas uma oposição generalizada das cantoras ao presidente, suas ações e o que ele representa. As cantoras passaram a se posicionar com muito mais frequência a partir do contexto eleitoral quanto às questões LGBT, incluindo uma maior autoafirmação como homossexuais, uma maior exposição dos seus relacionamentos amorosos, a realização de mais denúncias sobre as LGBTfobias. O que é compreensível, visto que Bolsonaro é explicitamente homo/bi/transfóbico e representa milhões de pessoas que passaram a expor ainda mais frequentemente posições semelhantes às suas. Feitas essas contextualizações e observações, passo agora à análise das declarações políticas das cantoras, e suas atitudes sobre o posicionar-se ou não politicamente.

Cássia Eller não gostava de ser identificada como uma pessoa ativista. Perguntada, no programa *Gordo a Go Go*⁴³, acerca de levantar bandeiras sobre homossexualidade, a cantora disse que não gosta “dessas coisas”, assim como não defende nada que ela faça, “fumar maconha”, por exemplo. Respondendo à questão “Alguma vez você teve medo de virar uma artista de gueto pelo fato de não ter escondido sua opção (sic) sexual?”, Cássia afirmou à revista *Marie Claire*:

Muito, porque essas coisas independem da gente. Eu temia que os outros fizessem muita arruaça em torno disso. Tive medo de virar a patrona do mundo gay, fujo desse tipo de coisa. Tem aquela parada gay em São Paulo, que sempre me convida para participar, mas eu não vou. Acho lindo, maravilhoso que tenha a parada gay. Mas é que eu já faço isso o ano todo. Acho que participo vivendo minha vida abertamente, sem esconder nada. (SOUZA, 2001).

43 Década de 1990. Não consta data no vídeo no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3voTni5vJm4>>. Acesso em: 14 out. 2016.

É notável que Cássia Eller foi reconhecida por sua postura aberta sobre sua sexualidade e pelo impacto político, ainda que não intencional, que sua vida “fora do armário” teve. A esse respeito, Valéria Melki Busin, em texto de 2002, publicado no site *Umas & Outras* e reproduzido por Facco (2004), afirma:

[...] quem diria que a “marginal”, “masculinizada”, “drogada”, “inconveniente” e assumidíssima Cássia Eller despertaria tamanha comoção e solidariedade nacional pelo simples fato de ter sido sempre ela mesma, sem hipocrisia, sem máscaras e sem imagem bonitinha e agradável? Será que uma escorregadia Marina Lima (linda, não se discute) ou uma disfarçada Zélia Duncan (maravilhosa, sem dúvida) trariam tantos benefícios à tão falada “causa lésbica”?

Na declaração à *Marie Claire*, Cássia demonstrou uma percepção negativa acerca da possibilidade de ser vista como uma cantora representante do segmento homossexual, ou, na expressão que frequentemente artistas utilizam, “ser rotulada”. O que é compreensível, visto que pessoas LGBT tendem a ser marcadas por sua sexualidade e/ou identidade de gênero, como se estas fossem suas principais ou únicas características. Parece-me inegável que não assumir posicionamentos políticos seja uma opção legítima para qualquer pessoa. Além disso, a obrigação da adoção de uma postura ativista pode representar uma sobrecarga para pessoas que pertencem a grupos que sofrem discriminação. A fala da cantora expressa ainda a compreensão do papel político de explicitação da orientação sexual por uma pessoa famosa, independentemente de sua intencionalidade. Contudo, a cantora faz nessa declaração uma oposição não necessária entre viver uma vida aberta, fora do armário, e uma postura engajada politicamente. Como se uma coisa excluísse a outra.

Como visto no início do capítulo, Adriana Calcanhotto critica a pressão para que artistas homossexuais declarem sua orientação sexual. Em geral, a cantora faz poucas declarações sobre questões políticas em suas redes sociais ou em suas entrevistas. Quando o faz, é sobre eleições, questões ambientais, entre outros. E raramente posta sobre questões LGBT. Entre as exceções, está uma postagem da cantora no Twitter, em 20 de jul de 2010: “Marina Silva acredita que a sociedade deve discutir e decidir sobre o casamento gay e os direitos civis de homossexuais, isso é democracia. não ouvi Serra ou Dilma se pronunciarem A FAVOR do casamento gay” (ênfase da cantora). Em 28/06/2018 no Instagram de Adriana foi postada uma foto sua com um filtro com as cores da bandeira do arco-íris, e os dizeres: “Amor é igual para todos. Dia do orgulho LGBTQ+”. No texto da publicação estava escrito:

A data de hoje é lembrada mundialmente pelo episódio ocorrido em Nova Iorque em 1969, quando pessoas gays, lésbicas e trans que frequentavam o bar Stonewall Inn reagiram e resistiram a uma série de batidas policiais. Porém, a perseguição, discriminação e a violência contra pessoas por causa de sua orientação sexual ou identidade de gênero não acabou. Segundo a [@anistiabrasil](#), a homossexualidade

ainda é criminalizada por lei em vários países, e ainda existem diversas tentativas de tornar estas leis ainda mais severas. Que casos como o do Stonewall Inn continuem nos motivando a lutar pelo direito de amar. [#EAC](#) [#orgulholgbi](#)

A primeira postagem, no Twitter, parece ser muito mais uma instrumentalização da pauta do casamento igualitário em função da opção eleitoral da cantora. Já a segunda, no Instagram, é bastante recente, já no contexto de maior politização das ações de artistas em torno das questões LGBT e do ano de fortes disputas políticas em virtude das eleições e dos retrocessos conservadores, como já mencionei. Assim, a postagem indica a tendência de adoção de posicionamentos políticos e o reconhecimento da relevância das pautas LGBT. Ressalto que a postagem foi acompanhada da hashtag #EAC, o que indica que foi publicação da equipe de Adriana Calcanhotto, recurso bastante utilizado também por Ana Carolina em suas redes sociais. Dessa forma, as cantoras podem ao mesmo tempo se vincular ou não totalmente aos conteúdos postados, visto que são publicados em seus perfis, de forma que não podem expressar opiniões que elas não apoiem, mas também não são opiniões exatas das artistas, já que não foram declaradas pessoalmente. Assim, de certo modo separa-se a pessoa da artista.

É recente, mas cada vez mais frequente a manifestação de Zélia Duncan nas redes sociais e em entrevistas acerca de questões LGBTs. A cantora postou uma foto da bandeira do arco-íris em uma parada LGBT no Rio de Janeiro, em 20/11/2017. Em 16/07/2018 a cantora publicou um desenho com a personagem de histórias infantis Branca de Neve beijando uma mulher. No texto da postagem escreveu: “Boa noite meninas!” E um emoji⁴⁴ de rosa. No dia 30/08/2018 Zélia postou no Instagram um quadrinho com os escritos: “Maria sapatão/sapatão/sapatão/ de dia não é da tua conta/de noite também não.”. No seu perfil pessoal do Facebook (Zélia Duncan Moreira) publicou um vídeo com o escrito: “O beijo lésbico que incendiou um país”, da Playground BR. No texto da postagem escreveu: “‘Qualquer maneira de amor valerá...’ Qualquer maneira de amor vale a luta, para que um dia possamos não ter mais que lutar contra o mundo todo, por algo tão íntimo”, em 26/11/2018.

A frequência, as datas e o conteúdo das manifestações de Zélia Duncan em suas redes sociais indicam a tendência, que já mencionei anteriormente, do crescente envolvimento e posicionamento político de artistas em geral, e das cantoras lésbicas e bissexuais em especial, com as questões LGBT. Mas não apenas. Zélia Duncan, assim como Maria Gadú e Ellen

44 Figura que simboliza sentimentos (como um rosto sorrindo) ou substitui palavras (o desenho de uma casa, por exemplo) em publicações e interações em ambientes virtuais.

Oléria, está entre as cantoras mais engajadas com variadas causas políticas, como combate ao racismo, sexismo, desigualdades de classe, questões ambientais, entre outros. As duas primeiras são bastante envolvidas com ações políticas de esquerda, em especial as relativas à oposição aos governos Temer e Bolsonaro. A imagem abaixo é de uma postagem de Zélia Duncan sobre sua participação em um evento feminista de oposição à candidatura de Jair Bolsonaro. Acompanhando a imagem estava o texto: “Tá lindo no Largo da Batata e era só o começo @anacostaoficial @marina_iris Marielle presente! Ele não!”.

Figura 19 – As cantoras Ana Costa, Zélia Duncan e Marina Iris em manifestação.



Fonte Instagram @zeliaduncan, 29/09/2018.

Sobre seu engajamento, Zélia Duncan declarou à revista *Veja* (QUERINO, 2018).

Tenho aprendido muito com os mais jovens. Assim como a minha geração ajudou a resistir, eles agora me devolvem leveza, naturalidade e esse orgulho que enfrenta tudo. Nesse Brasil racista, homofóbico e

misógino, me sinto forte e muito bem acompanhada. Tem muita gente combatente e disposta fazer valer a dignidade. Estamos vivos, seguimos lutando.

Nesse trecho, a cantora expressa uma percepção crítica a respeito das desigualdades e discriminações estruturais no Brasil e a importância da luta política para combatê-las. Também manifesta uma compreensão de uma diferença de ação política entre as pessoas de sua geração e as mais jovens. Essa diferença frequentemente aparece de forma conflituosa em contextos de interação e expressão LGBT. Se, por um lado, vivemos em um momento de maior politização e visibilidade de existências e demandas de pessoas lésbicas/homo/bi/transsexuais, por outro lado, houve lutas em outros momentos históricos que contribuíram para a construção de condições de possibilidade das atuações das gerações atuais. Dessa forma, conforme já adiantei no capítulo 2, seria equivocada opor de forma simplista a expressão da sexualidade e a atuação política de cantoras lésbicas e bissexuais que obtiveram projeção artística após 1990 às cantoras precursoras.

Mart'nália faz publicações eventuais sobre questões políticas, como posicionamentos em contextos eleitorais, campanhas ambientais, entre outros. Contudo, raramente fazem referências a questões LGBT, com exceções que serão tratadas. O tema que aparece com mais frequência em suas postagens políticas é o combate ao racismo, como a que publicou no Facebook, em 01/03/2019:

Bonjour! No pós-abolição esse país não implementou medidas para que a população negra pudesse acessar cidadania. Lei da vadiagem, de 1941, autorizava a prisão de homens negros que estivessem na rua. Racismo nos violenta historicamente. Texto de Djamila Ribeiro.

Ao longo de 2018, Mart'nália se manifestou várias vezes em suas redes sociais se opondo à candidatura de Bolsonaro. Em uma dessas postagens, em seu Instagram, em 13/09/2018, fez referência à homofobia do candidato. A cantora postou uma montagem com os dizeres: “Conscientize outra mulher a não votar em candidato machista, homofóbico e racista”. Além de eventual, o posicionamento de Mart'nália acerca de questões LGBT é oscilante, não apresentando, como ocorreu com outras cantoras, uma mudança no sentido de maior atuação política com o passar dos anos. Em entrevista ao jornal *O Globo*, perguntam a Mart'nália: “Que benefícios a nova legislação traz aos trans, aos gays?”. Ao que a cantora respondeu:

Para mim, não muda nada. Para os que vêm agora, talvez. Não sofri preconceito, não tenho nada a ver com isso. Se a pessoa tiver necessidade de tirar ou botar peru, é um problema de cada um. Tem gente que diz: “Pô, você não gosta de falar disso”. É que eu não tenho o que falar. Pra mim, é simples. Não tenho história pra contar. (MARTINS, 2018).

Nessa declaração, assim como em outras apresentadas no tópico anterior, a cantora demonstra não perceber motivação para atuação política por não ter se sentido afetada por discriminações em função de sua orientação sexual. Contudo, há exceções a essa postura da cantora de normalmente não se manifestar sobre pautas LGBT, uma delas foi a postagem de uma foto sua com o filtro com as cores do arco-íris, em 2015. A colocação deste filtro sobre a foto é uma forma frequente de manifestação de apoio ou orgulho LGBT nos últimos anos.

Figura 20 – Foto do perfil de Mart'nália com as cores da bandeira LGBT.



Fonte: perfil pessoal de Mart'nália no Facebook (Mart'nália Mendonça Ferreira) 26/06/2015.

Outra exceção à postura da cantora de normalmente não se manifestar sobre pautas LGBT, foi quando Mart'nália participou do clipe musical do cantor Flávio Renegado, *Apenas*

*um beijo*⁴⁵, no qual é feita uma homenagem à diversidade de formas de amar. No vídeo aparecem várias pessoas se beijando, inclusive muitos casais homossexuais, beijando coisas ou animais, ou mandando beijos para a câmera. O então deputado federal Jean Wyllys aparece beijando a Constituição Federal e Mart'nália beija um pandeiro. A canção cantada por Flávio trata de mudanças sociais e liberdade, como se percebe nos trechos: “Então me diz o que te ofende mais, ele beijando uma pretinha ou outro rapaz. [...] Até quando iremos lutar por liberdade para amar”. O clipe é visto como um instrumento de combate à homofobia, como aparece em reportagens e postagens diversas. Além de participar do clipe, o que a vincula à ideia de combate às discriminações sexuais, Mart'nália reproduziu em seu Twitter a postagem de @textoecia, em 02/10/2014: “@FlavioRenegado mostra 40 beijos em seu videoclipe Apenas Um Beijo. @Jeanwyllys_real e @Martnalia aparecem no curta [...]”.

Isabella Taviani já se colocou como alguém que não quer “levantar bandeiras”. Perguntada pelo entrevistador da *IstoÉ Gente*: “O fato de a Cássia Eller ter assumido a homossexualidade nos anos 1990 foi importante para você em termos pessoais?”, a cantora respondeu:

[...] Ela ter se assumido lésbica foi muito bacana porque isso em nada mudou o trabalho artístico dela. Ela conseguiu mais respeito inclusive das pessoas. As pessoas querem ver coragem, verdade, autenticidade. Não é possível que no século 21 a gente ainda esteja acendendo fogueiras da inquisição, à caça dos homossexuais. Não estou pregando, nem levantando bandeira. (FERREIRA, 2012).

Nesse trecho, a cantora demonstra reconhecer que há discriminação em função da orientação sexual ainda na atualidade. Além disso, admite que a declaração da orientação sexual é um ato de coragem que pode inclusive trazer mais respeito do público. No entanto, a cantora enfatiza ao final da declaração que não está “levantando bandeira”, procurando mostrar que, embora expresse sua sexualidade, não a vê como motivação política. Contudo, em outros momentos, Taviani atuou de forma explicitamente política, como na já citada participação sua no vídeo em prol do casamento igualitário, ou quando postou no Facebook em 17/05/2017 uma foto de seu perfil com um filtro com as cores do arco-íris e os dizeres “Dia internacional contra a homofobia”. Ocorre que em muitos momentos as cantoras lésbicas e bissexuais, assim como grande parte das pessoas de diversos grupos sociais, parecem não compreender o papel dos movimentos sociais e de ideologias políticas. Em entrevista à *Rádio CBN* Isabella Taviani é perguntada se é feminista, ao que respondeu que falar que é feminista “soa preconceituoso”:

45 Disponível em: <<http://youtu.be/T90hJVXDCYk>>. Acesso em: 08 abr. 2018.

Feminista não. Tem uma coisa nessa bandeira feminista que me irrita um pouco. Eu sou aquela que carrego mala mesmo, abro porta de carro pra homem ou pra mulher. Acho que a gente tem que brigar muito por outras coisas, não pra ficar demonstrando ter poder e força. Eu acho que a gente tem que brigar muito pelos nossos lugares, as buscas que a gente faz incessantemente nesse país para ter igualdade. (ANDRADE, 2018).

Nesta declaração, Isabella confunde o feminismo como orientações que lhe são completamente estranhas, mesmo consideradas as diversas correntes em seu interior, como o suposto impedimento de que mulheres carreguem malas ou a busca simplista por demonstração de força e poder por parte delas. Ao mesmo tempo, a cantora contrapõe ao feminismo noções que o constituem, como a luta por espaços e igualdade. Diferentemente de Isabella, Maria Gadú, Ellen Oléria e Zélia Duncan se declaram feministas. Esta última, ao ser questionada, em 2017, sobre o feminismo afirmou: “Pagu. É uma música muito importante para mim e que é cantada no Brasil como um símbolo do feminismo. Tenho muito orgulho nisso, acho que nunca fui tão feminista como sou hoje.” E, logo em seguida, é perguntada: “Esse seu feminismo expressa-se em quê?”, ao que respondeu: “Está presente sempre. Acho que o feminismo é a coisa mais humana do mundo — óbvio que há um feminismo que às vezes cai no vazio —, mas o feminismo é ser igual, não é o contrário do machismo, que é um dos maiores males do mundo” (Tânia PEREIRINHA, 2017).

Compreendo a relação dessas cantoras com o feminismo como parte do processo de sua constituição como sujeitos políticos. Como afirma Teresa de Lauretis (2000), “é através do feminismo que a identidade lésbica pode ser assumida, fazer-se discurso e articular-se em conceito político”. (p. 79). Foi da união intencional e coletiva, entre práticas sexuais, amorosas e alianças entre mulheres, em detrimento de relações obrigatórias com os homens, ou seja, da mobilização política da lesbianidade, que ocorreram muitas transformações do pensamento e de práticas políticas (Jules FALQUET, 2004). Platero Méndez (2008) evidencia que embora as lésbicas não existam identitariamente, ou seja, não apresentem uma essência homogênea, podem constituir um sujeito político estratégico, tendo em vista as situações específicas de discriminações vivenciadas por elas. Dessa forma, constroem espaços de pertencimento, de resistência e de demandas políticas. Contudo, esse não é o posicionamento de todas as cantoras.

Desde suas primeiras declarações sobre sua orientação sexual, como a que fez em 2005 à revista *Veja*, Ana Carolina enfatiza que, embora não tenha problemas em falar sobre

ela, recusa-se a fazer de sua sexualidade motivação política, ou, em seus termos, “levantar bandeira gay”. Em entrevista ao *Uol Música*, a cantora declarou:

[...] levantar bandeira é um preconceito ao contrário. [...] Não gosto disso. Fica essa coisa de nós gays contra os héteros. [...] Acho legal a Daniela [Mercury] estar casada e a postura que ela teve influencia aquela pessoa babaca, ignorante, que gosta da Daniela. Ele pensa: Talvez eu esteja errado. Fico um pouco assim com as pessoas que levantam bandeirinha, mas fica puta se o filho for gay. Não precisa levantar bandeira. É só agir de maneira honesta e respeitosa. (Tiago DIAS, 2013).

A cantora foi criticada pelo jornalista Vitor Angelo, do blog *Blogay da Folha de São Paulo*, por essas declarações.

Levantar bandeira seja contra, seja a favor, é tomar posições e isto é coisa para os fortes, a covardia dos egodistônicos, aqueles que estão em desintonia (sic) com seus desejos e vivências sexuais públicas e privadas, é a maior tristeza vivencial de alguém que não é heterossexual, pois traça em vis desculpas a incapacidade de assumir para si e para o mundo o que realmente ama. (ANGELO, 2013).

Ana Carolina publicou carta aberta em resposta às críticas do blogueiro.

Se levantar a bandeira a favor dos gays significa fazer algo a favor da causa, ora, eu faço isso há muitos anos. Sou parte dessa luta e desse movimento. É só ouvir o que eu canto, é só assistir aos meus shows. Já levantei, sacudi e me envolvi na bandeira gay em meus shows e falo sobre o assunto em muitas de minhas canções. [...] Não acho que sacudir bandeirinha coloridinha tenha mais importância do que dissipar da sociedade o preconceito real dando voz aos amores gays nas minhas músicas, sendo verdadeira nas minhas atitudes. Cada um que aja como pode, sem patrulha, sem agressão. O que eu disse é que quando um pai entrar em uma cerimônia de casamento ao lado do filho ou filha e entregar “sua mão” a alguém do mesmo sexo e isso for visto como natural por todos dentro e fora daquele lugar, aí é que teremos chegado ao que verdadeiramente deveria ocorrer. [...] Ser gay ou bi tem que ser igual, normal, natural!! E é assim que eu levanto a minha bandeira: vivendo minha vida privada com normalidade e sem alarde. (LEVANTO, 2013).

Em entrevista ao *Jornal das 8*, da TVI de Portugal, Ana Carolina voltou a se posicionar contra “levantar bandeiras”:

Acho que as pessoas não precisam levantar bandeiras e irem para as ruas gritarem e dizerem que somos gays e simplesmente diminuir isso a um termo. Isso causa uma diferença que me incomoda. Tomei essa posição muito jovem e acho que estou ajudando fazendo do jeito que eu faço do que indo às ruas colocar chapéus e gritar. Existe uma maneira mais proveitosa de fazer isso. (ASTUTO, 2014).

Nessas declarações, Ana Carolina, assim como Cássia Eller, demonstra separar uma vivência aberta da sexualidade de uma postura engajada, como se uma excluísse a outra. Um elemento problemático nas falas de Ana é colocar a afirmação da homossexualidade como um tipo de discriminação contra heterossexuais, ou, em suas palavras, “preconceito ao contrário”, como se as posições e condições sociais destas/es e de homossexuais fossem equivalentes, ignorando assim as desigualdades, exclusões e discriminações que perpassam a existência das/os homossexuais. Outro ponto questionável dos dizeres da cantora, é a suposição implícita, ao usar termos e expressões como “agir de maneira honesta e respeitosa” e “vida

privada com normalidade e sem alarde”, é que pessoas LGBT geralmente não viveriam segundo esses valores, que deveriam viver de acordo com os padrões de normalidade e que não fazê-lo seria a causa das discriminações sofridas. Fica evidente também a visão negativa da cantora sobre a ação ativista, que, segundo ela, “cria uma diferença” que a incomoda, não seria necessária, e não seria a maneira mais proveitosa de influenciar pessoas contra o “preconceito real”. Ana ainda supõe que a percepção da homossexualidade com naturalidade é o que deveria ocorrer, ignorando que esse seria um estado de coisas possível apenas em uma sociedade igualitária, o que talvez seja alcançável somente com a luta política. Ao mesmo tempo, os dizeres da cantora apontam um elemento relevante para a compreensão das especificidades dos impactos políticos das atuações das cantoras lésbicas ou bissexuais ícones da MPB. Primeiramente, que ações com consequências políticas não precisam ser intencionais. É perceptível que há uma influência na identificação, afirmação e visibilidade LGBT na medida em que cantoras reconhecidas, com grandes públicos, são sabidamente lésbicas ou bissexuais, até porque o declaram. Em segundo lugar, que não há apenas uma forma de ação política. As canções e performances de Ana, assim como as das outras cantoras/compositoras lésbicas ou bissexuais, visibilizam as vivências homoeróticas, independentemente de carregarem intencionalidade política.

Maria Gadú também se colocou contrária a “levantar bandeiras” por algum tempo. Em entrevista à revista *Rolling Stone*, questionada sobre sua orientação sexual, a cantora respondeu:

Não sei [...] Não consigo crivar nenhum tipo de avaliação sobre mim em nenhum aspecto. Também não gosto de levantar nenhuma bandeira, porque é tão comum gostar de pessoas - e tem que ficar mais comum ainda. Ninguém chega em casa e fala: “Mãe, sou hetero”. Então por que tem que chegar e dizer: “Mãe, sou gay”? [...] Não afirmo não por não querer afirmar, mas pra não precisar afirmar nem pra ninguém, nem pra mim mesma. (VELOSO, 2011).

A declaração de Gadú, bem como as de outras cantoras sobre “se rotular” e “levantar bandeiras”, remetem a uma tendência de parte das lésbicas ou bissexuais de expressarem publicamente seu desejo sexual por outras mulheres, mas evitando fazer disso uma questão política. Facco (2004) cita uma reportagem da revista *Época*, de 2002, que trata das lésbicas “assumidas”, como “lésbicas de hoje”. Estas estariam deixando os guetos e se expondo publicamente, sem representarem o estereótipo masculinizado, podendo eventualmente namorar homens. Em virtude da carga negativa do termo lésbica, muitas delas procurariam um caminho mais experimental e evitariam rótulos. “O descompromisso com a bandeira gay e

com a própria condição homossexual tem contribuído para o aumento da exposição.” (p. 79). Assim, uma maior visibilidade de lésbicas e bissexuais não significa necessariamente maior politização delas.

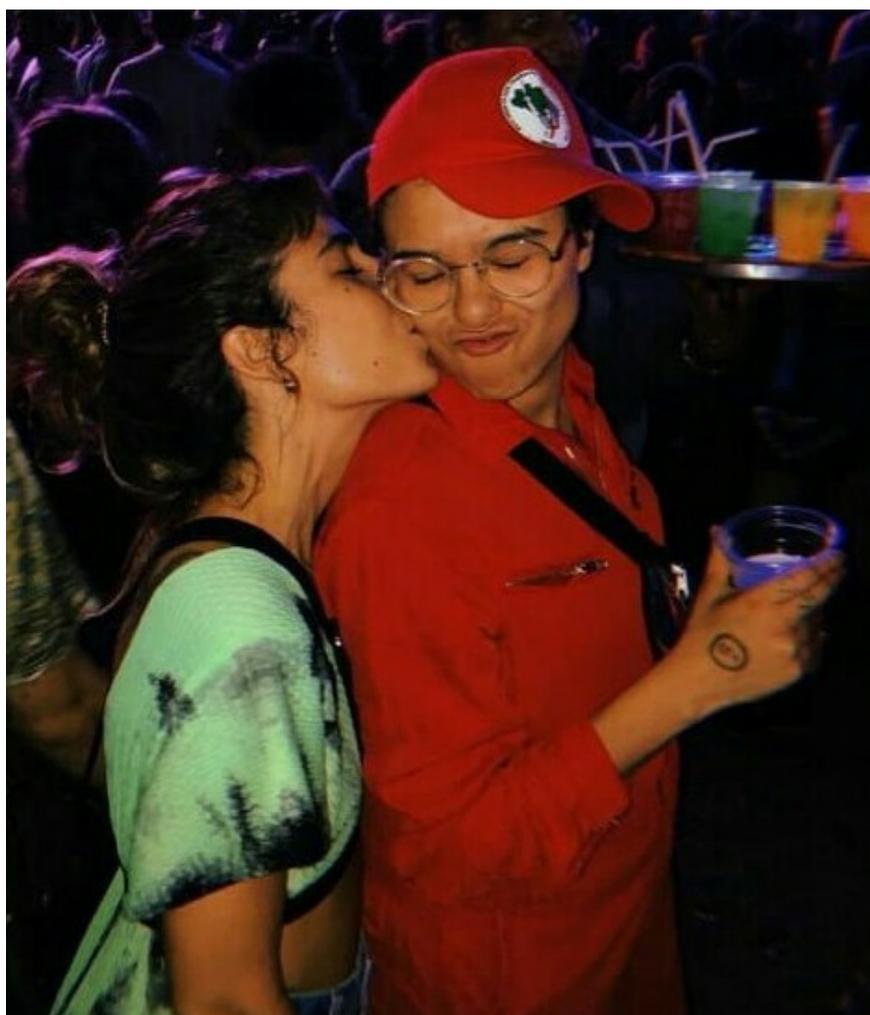
Em comum com a postura de Ana Carolina, Gadú parecia não reconhecer as desigualdades de condições e posições sociais entre heterossexuais e homossexuais. Assim como Ana, a cantora também percebia a afirmação da homossexualidade como causa da discriminação, visto que seria “tão comum gostar de pessoas”, bastaria tratar isso com naturalidade. Diferente de Ana Carolina, porém, era a recusa de Maria Gadú de assumir algum tipo de identidade sexual. Contudo, sua postura a respeito de declarações sobre sexualidade, de pronunciamentos sobre discriminações e em termos de atuação política mudou significativamente com o passar dos anos. Sendo a cantora a meu ver a que mais representa a tendência de uma constituição processual como sujeito político. Em poucos anos, Gadú passou da indiferença quanto à identificação em termos de orientação sexual e de uma visão negativa sobre o ativismo para a frequente exposição de sua sexualidade e vida amorosa e também se tornou bastante engajada politicamente, não apenas com relação a questões LGBT, mas quanto a muitas outras pautas e causas, principalmente a questão indígena e a atuação política de esquerda. Em 2018, Maria Gadú foi aos eventos Prêmio da Música Brasileira e Prêmio Multishow usando pintura e adereços indígenas e foi fotografada no primeiro ao lado de sua companheira que usava uma bandana de uma campanha pelo aborto legal e seguro. Questionada, em entrevista ao portal *POPline* (Helena MARQUES, 2018), sobre sua militância indígena ter sido evidenciada em grandes prêmios da música, a cantora respondeu “A minha família é indígena, nós somos do Alto do Xingu e eu milito pela causa indígena há muitos anos, mas não tinha abertura e voz. O meu nome é Mayra, o meu pai é Moacyr, meu irmão Cauê e somos todos uma mistura de negros com índios.”. Definida pela entrevistadora como “voz atuante nas redes em prol dos direitos das mulheres”, a cantora ainda comentou a importância de se posicionar politicamente: “Não sou ninguém para impor algo porque acredito no livre arbítrio, o que eu tenho certeza é que sou contra Bolsonaro e a favor da minha vida íntegra como uma mulher gay. Então, vou lutando pelas coisas que eu acredito.”. Maria Gadú, em postagem no Instagram, em 28/06/2018, demonstrou sua recente tendência de se posicionar politicamente.

[...] hoje é dia de brindar em nome de todxs que lutam diariamente pela liberdade de ser, estar, amar, caminhar de mãos dadas por aí nas ruas, nos shoppings, no metrô, de dia, de noite, fazer piqueniques nas manhas, discutir relação nos bares, namorar beijos longos nas avenidas, trabalhar em qualquer

profissão, jantar com os pais, fazer as lancheiras dos filhos, constar nas escrituras, nos planos, na história. um salve do maior respeito a todxs que morreram, apanharam, foram renegados, humilhados, despatriados, rebaixados. a frente. que o hoje melhore o nosso ontem e construa um amanhã muito mais digno 🌈 #orgulholgbtqia #mariellepresente #sigabemcaminhoneira #foratemer #bolsonarojamais

No texto dessa postagem, as vivências das pessoas LGBT são exaltadas por serem ordinárias, comuns como as de quaisquer grupos sociais, no entanto, precisam ser objeto de lutas. Aqui também aparece a denúncia às discriminações e exclusões sofridas por essas pessoas. Por fim, as hashtags fazem referências às vinculações políticas da Gadú: o orgulho LGBTQIA (como prefere a cantora), o termo de referência lésbica “siga bem caminhoneira”, a oposição ao governo Temer e à candidatura de Bolsonaro, além do apelo à memória da vereadora e ativista negra e bissexual, Marielle Franco, assassinada em março de 2018.

Figura 21 – Lua Leça beijando Maria Gadú em show.



Fonte Instagram @mariagadu, 16/01/2019.

Maria Gadú frequentemente posta em seu Instagram fotos do seu cotidiano, mas também relacionadas aos seus envolvimento políticos, como a imagem acima, acompanhada da legenda “festival coala, provavelmente show da @luedjluna (...) tava rolando amorzinho, militância e cerveja na plateia. minha crush @lualeca”. Na foto, percebe-se que a cantora está com o boné do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, vinculando-se à causa da reforma agrária. Há ainda a visibilização de seu relacionamento amoroso com uma mulher. Na legenda, há a afirmação de que se trata também de um momento de militância. A publicação dessa foto recebeu inúmeros comentários com discursos de ódio, o que mostra parte do possível custo do posicionamento político de pessoas famosas, pois essa ação promove maior admiração por parte do público, mas também resulta em perda de prestígio e mesmo a perda de um público consumidor potencial de seu trabalho artístico.

Ellen Oléria, como já foi dito, desde o início de sua carreira se posiciona politicamente, não apenas quanto às questões LGBT, mas em diversas lutas, como combate ao racismo, veganismo, feminismo, contra a gordofobia, contra desigualdade econômica, entre outras. A respeito da importância da luta política, a cantora declarou em entrevista ao site *Ego*:

Num mundo onde as mulheres são mortas violentamente pelos homens eu me mantenho viva e amo. Enquanto mulher negra e lésbica eu preciso dizer que tenho muita esperança. Acredito que me identificar como lésbica me integra a uma rede complexa de pertencimentos a partir dos afetos. Que as pessoas brancas se integrem e se conectem ao debate antirracista com mais responsabilidade e respeito, entendendo que o racismo é da conta de todo mundo. Tenho esperança que os homens se aproximem como aliados das mulheres na luta feminista pelo respeito à nossa humanização e pela autonomia de nossos corpos. Tenho esperança que as pessoas heterossexuais se percebam no mundo com mais sensibilidade e para além do fluxo da multiplicação desenfreada e egocêntrica. (ALMEIDA, 2016).

Neste tópico pretendo apenas esboçar a ideia de que Ellen é uma cantora comprometida politicamente. Discutirei mais profundamente a atuação da cantora no próximo tópico – em continuação à discussão iniciada no capítulo 3 sobre o ativismo nas canções de Oléria – por duas características que considero marcantes e que distinguem Oléria das outras cantoras, visto que ela é muito mais enfática nestes pontos que as outras. Primeiramente, o papel transformador da música é consciente e intencional na carreira de Ellen Oléria. É o que se percebe na descrição feita por sua equipe no convite de um show seu, postado no Facebook, em 12/09/2017.

A artista apresenta um espetáculo inédito: ZAMI ressalta a função social da música, que pode se articular a seu caráter de fruição quando a artista Ellen Oléria – conhecida por sua voz e ativismo político – atualiza canções da MPB que fizeram muita gente pensar sobre seu lugar de pertencimento e ajudaram no fortalecimento de identidades não normativas. [...] O espetáculo é costurado por poemas

de Audre Lorde, escritora afro-estadunidense com produção marcada por um ativismo veemente em prol do amor entre mulheres.

Defendo que a cantora não é apenas uma artista que faz política. É mais uma ativista que faz política por meio da arte. A política é matéria de sua música e de outras atuações artísticas, já que Ellen é também atriz e apresentadora. As causas pelas quais luta são indissociáveis do seu trabalho. Por isso, como será explicado melhor posteriormente, chamarei a cantora de artevista. Em segundo lugar, Ellen não apenas se envolve com várias causas, ela luta por diversas causas políticas que são também pessoais, no sentido de que referem-se a identificações que perpassam sua existência. A cantora posiciona-se como mulher, negra, lésbica, latina, gorda, vegana e com origem periférica.

4.5 MULTIPLICIDADE, INTERSECCIONALIDADE E ARTEVISMO

“Eu não posso me dar ao luxo de lutar por uma forma de opressão apenas. Não posso me permitir acreditar que ser livre de intolerância é um direito de um grupo particular. E eu não posso tomar a liberdade de escolher entre as fontes nas quais devo batalhar contra essas forças de discriminação, onde quer que elas apareçam para me destruir”. Audre Lorde (2015)

Como indicado no último tópico, Ellen Oléria mobiliza uma série de identidades culturais (mulher, negra, lésbica, gorda, entre outras) e um posicionamento afirmativo quanto a desigualdades sociais diversas. Miñoso (2007) afirma que múltiplas opressões vividas fazem com que as pessoas sejam sujeitas de múltiplas identidades coletivas. Na reprodução de entrevista com Ellen Oléria, o entrevistador afirma sobre a cantora que “debates e provocações sobre a violência social – assim como sobre o racismo e a questão de gênero – tornaram-se marcas da cantora, que passa a ser conhecida não somente por conta do forte timbre, mas igualmente pelo discurso de combate à intolerância (Diego LEON, 2015). No próprio *site* de Ellen, sua equipe a apresenta como “representativa para as periferias e comunidade negra do brasil (sic) ao combinar suas diversas identidades de resistência – jovem, compositora, negra periférica, lésbica” (SITE, 2015). Nas palavras de Oléria: “Canto o universo de uma negra, lésbica, criada no Chaparral, região entre Taguatinga e Ceilândia” (LIMA, 2009). No primeiro tópico, indiquei que a identidade tem sido problematizada por várias perspectivas teóricas, de forma que não é possível supor uma essência de comportamentos e subjetividades de pessoas pertencentes a determinados grupos sociais a partir de uma identidade, lésbica, por exemplo. Também esbocei que a identidade pode ter um uso estratégico. Neste tópico, ampliarei essa discussão a partir dos usos políticos que Ellen

Oléria faz de “suas identidades” por meio de seus posicionamentos públicos a partir de múltiplos referenciais, o que suscita reflexões sobre a multiplicidade das identidades sociais.

Desde o final do século XX, a questão da identidade tem sido extensamente discutida na teoria social. Argumenta-se que as identidades modernas estariam entrando em colapso. Nesse raciocínio, uma mudança estrutural tem transformando as sociedades modernas, de forma que há uma fragmentação dos referenciais culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, supostamente, antes ofereciam sólidas localizações para os indivíduos. Diante disso, as identidades pessoais também estariam mudando, causando um abalo na ideia que as pessoas têm de si como sujeitos integrados. Assim, há um deslocamento ou descentração duplos do sujeito: de seu lugar no mundo social e cultural e de si mesmos. Isso representaria uma “crise de identidade”. Nessa concepção, as identidades não são unificadas, mas sim, cada vez mais fragmentadas e fraturadas (Stuart HALL, 2011).

Com relação às discussões acerca da fragmentação das identidades, Mara Lago (1999) considera que várias/os cientistas sociais têm acreditado que na pós-modernidade os indivíduos são portadores de inúmeras identidades. Para autora, há uma confusão entre a fragmentação de identidades culturais e a fragmentação do sujeito em variadas identidades pessoais. Na condição pós-moderna, diante do esfacelamento dos projetos unitários de sociedade, acontece a fragmentação e exacerbação das identidades de grupos sociais em lutas reivindicatórias, competindo por espaços, pelo acesso a bens materiais e culturais. Contudo, de acordo com Lago (1999), a identidade, como representação ficcional do eu, procura dar conta das contradições do sujeito, organizando-as numa história coerente. Assim, a identidade pessoal, subjetiva, pressupõe uma história de vida com um mínimo de coerência e unidade, o que se contrapõe às visões de sujeito como portador de múltiplas identidades. Para a autora, há semelhanças entre os processos de construção de identidades pessoais, pelos sujeitos, e identidades culturais, pelos grupos sociais. Ambas se constroem no campo social, nas relações, e resultam de relações contrastivas e de identificação entre eu, nós, outro(s) (LAGO, 2004). Assim, quando me refiro às “identidades de Ellen Oléria”, aludo às referências identitárias culturais que a interpelam e às posições de sujeito que a artista pode assumir, e não a inúmeras identidades pessoais fragmentadas que a constituiriam.

Stuart Hall (2000) define o termo identidade como o ponto de encontro ou de sutura entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos interpelar, ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro

lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar. As identidades são, segundo o autor, pontos de apego temporário às posições de sujeito que as práticas discursivas constroem para nós. As identidades são específicas quando aos locais históricos e institucionais nos quais são produzidas e quanto às formações e práticas discursivas, e estratégias de sua construção. Assim, Hall defende o uso de um conceito de identidade que não seja essencialista, mas sim estratégico e posicional.

Tomaz Tadeu da Silva (2000), tratando das identidades sociais, relaciona identidade com diferença e afirma que ambas são mutuamente determinadas. O autor aponta que identidade e diferença são processos de produção social, que envolvem relações de poder, implicam operações de incluir, excluir, classificar e hierarquizar. Assim: “A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais” (p. 81). O autor assinala que a identidade e a diferença são criações sociais e culturais, criadas por meio da linguagem, pois precisam ser nomeadas e ativamente produzidas, pois não são naturais ou transcendentais. O caráter afirmativo, relacional, estratégico e posicional das identidades remete à noção de política das identidades. No contexto desta, cada movimento apela para a identidade social de suas/seus sustentadoras/es, por exemplo, o feminismo apela às mulheres, as lutas raciais às/aos negras/os. Assim, há uma identidade coletiva para cada movimento (HALL, 2011). Ella Shohat e Robert Stam (2006) afirmam que vivemos em uma atmosfera política dominada pelas políticas das identidades e as questões de autorrepresentação, questões sobre as tensões políticas a respeito de quem fala, quando, como e em nome de quem. As políticas das identidades lutam, em especial, pela autorrepresentação de comunidades marginalizadas, pelo direito de falar por si mesma/o.

Ellen Oléria, em suas afirmações públicas e em sua obra, mobiliza diversas identidades sociais: negra, mulher, lésbica, gorda, vegana, de origem periférica. Seus posicionamentos vão ao encontro da política de vários movimentos sociais, com os quais Oléria frequentemente dialoga. A artista se manifesta em prol de diversas causas políticas, como: combate ao racismo, direitos dos animais, proteção às crianças e adolescentes, contra a redução da maioridade penal, seja por meio de redes sociais, em seu site, ou nas entrevistas que concede. Em uma de suas postagens no Twitter em 26/08/2015, afirmou “o especismo é um retrocesso. animais não são mercadoria. vergonha da categoria que se intitula humana. #pelavida #pelosbichos”. Ellen Oléria também participa de eventos

políticos, como a mediação que fez da mesa da Comissão Extraordinária de Direitos Humanos e Minorias (em dezembro de 2013), da campanha Rio Sem Preconceito. Ellen foi uma das atrações do festival “Todo Mundo tem Direitos”, ocorrido em 10/12/2015, pelo dia internacional dos direitos humanos. A respeito do evento, Oléria escreveu no Facebook em 15/12/2015: “tô ligada que a gente precisa fazer muito mais pra parar a máquina do racismo, por ora queremos celebrar o que todo dia tentou nos matar e não conseguiu”. Esta última afirmação ilustra como Ellen Oléria presta apoio político a diversas causas e grupos subalternizados, mas, na maioria das vezes, seus apelos estão relacionados à sua própria experiência, a situações que ela vivencia. Avtar Brah (2006) afirma que experiência é um lugar de contestação: um espaço discursivo onde posições de sujeito e subjetividades diferentes são inscritas, reiteradas ou repudiadas. Nesse sentido, pode-se compreender a frequente exposição de Oléria, assim como de parte das outras cantoras, sobretudo Maria Gadú e Isabella Taviani, de elementos de sua vida pessoal, sobretudo no que toca à sua sexualidade. A defesa feminista dos “saberes situados”, citando Donna Haraway (1993) se choca com a generalidade abstrata do sujeito patriarcal. Isso se expressa quando Ellen Oléria afirma: “pra saber de nossas histórias, tivemos que cavar bem fundo. só eu sei o que sou e, como disse bell hooks, só eu conheço o corpo que é meu” (Ellen OLÉRIA, 2014).

De acordo com Cláudia Lima Costa e Eliana Ávila (2005), quando vozes de mulheres oprimidas se tornaram proeminentes, a dicotomia de gênero deixou de ser o centro da discussão sobre diferença, que passou a ser focada na exploração das diferenças entre as mulheres, o que marcou o pensamento e a prática feminista na década de 1980. No Brasil, Lélia González (1988), na década de 80, já defendia a articulação entre as categorias de raça, classe, sexo e poder para desmascarar as estruturas de dominação de uma sociedade (CARDOSO, 2014). Segundo Adriana Piscitelli (2008), no final da década de 1990, emergem as categorias que fazem referência à multiplicidade de diferenciações que, articulando-se a gênero, permeiam o social. Em especial, as categorias de articulação e interseccionalidades permitem apreender a relação de múltiplas diferenças e desigualdades, para dar conta das interações entre possíveis diferenças presentes em contextos específicos. As autoras que trabalham com essas categorias enfatizam que discriminações de raça e de gênero não são fenômenos mutuamente excludentes. Por isso, é necessário a identificação das várias formas de subordinação derivadas da interação entre os dois. Essas discriminações causam opressões

específicas para mulheres negras ao operarem juntas. Ellen Oléria já se pronunciou a respeito das intersecções das opressões que vivencia:

Passei a vida apagando da memória os episódios de racismo que sofri” [...]. Penso que sou uma espécie de intersecção de processos discriminatórios. Sou mulher, lésbica, gorda e negra. Nenhum é mais expressivo que o outro, cada um tem sua especificidade. Mas eu posso não dizer que sou lésbica ou me passar por homem [...] o recorte econômico também não precisa ser exposto, e posso perder peso até, mas não posso esconder minha negritude. Sou negra, aqui ou em qualquer lugar (OLÉRIA, 2014).

Nesse trecho, Oléria expressa a conexão das opressões que vivencia, mas enfatiza a questão racial. Para Brah (2006), processos de racialização do gênero, classe e sexualidade são historicamente específicos. No entanto, “raça” ainda atua como um marcador aparentemente inerradicável de diferença social (p. 331). Para Aníbal Quijano (2002), no atual padrão de poder mundial, a ideia de “raça” funciona como um dos elementos mais importantes da colonialidade do poder, ou seja, como fundamento do padrão universal de classificação social básica e de dominação social. Na América Latina, em especial, o discurso de que somos sociedades multiétnicas e multiculturais não implica a real descolonização da sociedade nem do Estado, e muitas vezes serve para reforçar o racismo e deslegitimar as lutas sociais contra essa forma de dominação. Acerca do racismo, Ellen Oléria, em entrevista a Pedro Sanches (2013), afirmou:

O racismo não é uma doença (...) é um mal que é real, que alguns entre nós insistem em negar [...] Todo o nosso projeto de nação foi pautado em cima do especismo, do sexismo, misoginia e classismo. E fundamentalmente de racismo, isso é real e está no imaginário das pessoas.

À análise de Quijano, María Lugones (2014) acrescenta que nas situações coloniais presentes na primeira modernidade houve a construção dos sujeitos coloniais nas tensões criadas pela imposição brutal do sistema moderno colonial de gênero. Para a autora, a colonialidade do gênero ainda permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial. Também Lélia Gonzalez (1988) propunha a abordagem interligada do racismo, colonialismo, imperialismo e seus efeitos. A autora enfocava as histórias de resistência e luta dos povos colonizados contra a violência colonial, assinalando a história da dinâmica cultural de adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas afrocentradas.

Para Chandra Mohanty (2008), no discurso acadêmico feminista ocidental há a produção da “mulher do terceiro mundo” como o “Outro”, um sujeito monolítico singular. Nesse discurso, há a pressuposição de mulheres como um grupo já constituído e coerente,

oprimido e subordinado, com interesses idênticos, sem importar a classe social, as questões raciais ou étnicas. Contudo, para a autora, as mulheres, além de diversas, não são simplesmente vítimas, pois resistem, desafiam e subvertem processos de opressão. Também Lugones (2014) enfatiza a resistência, apontando-a como começo da luta política, interessada que está na proliferação relacional subjetiva/intersubjetiva de libertação, tanto adaptativa quanto criativamente opositiva. A resistência é a tensão entre a sujeitificação (a formação/informação do sujeito) e a subjetividade ativa. Nas existências colonizadas, racialmente gendradas e oprimidas, as pessoas são diferentes do que o hegemônico as torna. Para Lugones, isso é uma “vitória infrapolítica”. A música também pode ser esse espaço de afirmação, contestação e resistência. Quanto à importância política da música, Ellen Oléria disse: “Talvez o fato de estar na música sempre tenha me garantido um trânsito mais tranquilo. Outras mulheres negras vieram antes para garantir meu lugar. Minha geração é feliz porque colhe frutos de uma luta antiga. A música é um espaço legitimado” (OLÉRIA, 2014).

Lugones (2014) aborda o sujeito na fronteira, ou seja, no ponto de cruzamento de identidades e diferenças múltiplas, o qual é um lugar de opressão, mas também de resistência.

Quero marcar especialmente a necessidade de manter uma leitura múltipla do ente relacional que resiste. [...] a percepção e a habitação múltiplas, a fratura do lócus, a consciência dupla ou múltipla são estabelecidas em parte por essa diferença lógica. O lócus fraturado inclui a dicotomia hierárquica que constitui a sujeitificação dos/as colonizados/as. Mas o lócus é fraturado pela presença que resiste, a subjetividade ativa dos/as colonizados/as contra a invasão colonial de si próprios/as na comunidade desde o habitar-se a si mesmos/as (LUGONES, 2014, p. 942-943).

Não se trata, para a autora, de priorizar o ponto de vista da/o oprimida/o, mas de considerar a multiplicidade e a coalizão no ponto da diferença. As respostas a partir dos lócus fragmentados podem estar criativamente em coalizão. Na lógica da coalizão, as diferenças não são vistas em termos dicotômicos. A multiplicidade não é reduzida.

Também abordando a multiplicidade de referências que constituem o sujeito, Anzaldúa (2005), na interpretação de Cláudia Pons Cardoso (2014), adota uma linguagem híbrida, denotativa de um discurso polifônico, proferido por múltiplas vozes, e representativa de uma nova identidade, mestiça. A palavra mestiça se refere à origem chicana de Anzaldúa, mas também à multiplicidade de suas referências identitárias. “*Estoy norteada por todas las voces que me hablan simultáneamente*” (ANZALDÚA, 2005, p. 704). A mestiça de Anzaldúa, com sua consciência múltipla, ocupa, de acordo com Costa e Ávila (2005), em

sobreposição/deslocamento, os entre lugares da diferença, resultantes dos desequilíbrios históricos e das exclusões múltiplas. Em suas palavras,

Comecei a pensar: “Sim, sou chicana, mas isso não define quem eu sou. Sim, sou mulher, mas isso também não me define. Sim, sou lésbica, mas isso não define tudo que sou. Sim, venho da classe proletária, mas não sou mais da classe proletária. Sim, venho de uma mestiçagem, mas quais são as partes dessa mestiçagem que se tornam privilegiadas? [...] Comecei a pensar em termos de consciência mestiça. O que acontece com gente como eu que está ali no entre-lugar de todas essas categorias diferentes? O que é que isso faz com nossos conceitos de nacionalismo, de raça, de etnia, e mesmo de gênero? Eu estava tentando articular e criar uma teoria de existência nas fronteiras (ANZALDÚA, 2000 apud COSTA; ÁVILA, 2005, p. 691).

As fronteiras de Anzaldúa são físicas, mas também se referem às de raça, classe, gênero, orientação sexual, às fronteiras rígidas construídas pelo pensamento binário do Ocidente. Mas a fronteira é também um local de enunciação. Anzaldúa faz uma mediação tradutória, sempre cruzando mundos e identidades. A “consciência mestiça”, estrategicamente transgride parâmetros identitários, derrubando noções de “pureza”, que impeçam o deslocamento e a transgressão de fronteiras simbólicas e materiais (TORRES, 2005). Seria Ellen Oléria, como Anzaldúa, uma habitante dos entre lugares da fronteira, uma tradutora de diversos mundos/grupos/referências? Junto com uma foto em que aparece com sua companheira, reproduzida abaixo, na qual elas se beijam – retratando o desejo e o afeto entre mulheres – Ellen Oléria publicou no Facebook, em 29/08/2016, em homenagem ao Dia Nacional da Visibilidade Lésbica, escritos de Audre Lorde, que expressam a consciência da cantora de como suas vivências são marcadas pela diferenciação social:

sermos mulheres juntas não era o suficiente.
 éramos diferentes.
 sermos garotas homo juntas não era suficiente. éramos diferentes.
 sermos negras juntas não era suficiente. éramos diferentes.
 sermos mulheres negras juntas não era suficiente. éramos diferentes.
 sermos sapatas negras juntas não era suficiente. éramos diferentes...
 levou um tempo para percebermos que nosso lugar era não a segurança de uma diferença em particular,
 mas a própria casa da diferença.
 (audre lorde, tradução da tate  <3)

A autora citada por Ellen nessa postagem, Audre Lorde, em outros momentos também abordou, assim como Anzaldúa, a condição de pertencer a vários grupos que experimentam opressões e de se sentir inadequada e discriminada dentro de cada um deles.

Como negra, lésbica, feminista, socialista, poeta, mãe de duas crianças — incluindo um menino — e membro de um casal interracial, com frequência me vejo parte de algum grupo no qual a maioria me define como desviante, difícil, inferior ou apenas “errada”. Da minha participação em todos esses

grupos, aprendi que opressão e intolerância a diferenças aparecem em todas as formas e sexos e cores e sexualidades [...]. Eu aprendi que sexismo e heterossexismo surgem da mesma fonte do racismo. (LORDE, 2015, sem paginação).

Figura 22 – Ellen Oléria e Poliana Martins se beijando.



Fonte: Facebook de Ellen Oléria, 07/08/2017.

Essa condição fronteira, do habitar o lugar da diferença, tem, para Lorde, consequências para a luta política, pois não é possível optar por algum marcador social e batalhar contra uma opressão somente.

[...] por tanto tempo a gente é dividida por causa de nossas identidades particulares que nós não podemos juntar-nos todos numa ação política efetiva. Dentro da comunidade lésbica eu sou negra, e dentro da comunidade negra eu sou lésbica. Qualquer ataque contra pessoas negras é uma questão lésbica e gay, porque eu e milhares de outras mulheres negras somos parte da comunidade lésbica. Qualquer ataque contra lésbicas e gays é uma questão de negrxs, porque milhares de lésbicas e gays são negrxs. Não existe hierarquia de opressão. (LORDE, 2015, sem paginação).

Assim como no “lócus fraturado” de Lugones (2014), as mestiçagens múltiplas e os entre lugares das fronteiras e diferenças, como apontam Anzandúa e Lorde, representam, ao mesmo tempo, processos de sujeição e possibilidades de resistência e liberdade. Para Anzaldúa (2005), “o contrapositionamento refuta os pontos de vista e as crenças da cultura

dominante e, por isso, é orgulhosamente desafiador” (p.705). Nesse processo, a nova mestiça é quem irá reinterpretar a história universalizante, recusando tanto o essencialismo identitário quanto o hibridismo hegemônico (COSTA; ÁVILA, 2005).

Como *mestiza*, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como uma lésbica não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a queer em mim existe em todas as raças.) Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/à outro/a e ao planeta. *Soy un amasamiento*, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados (ANZALDÚA, 2005, p. 707).

As perspectivas de Lugones, Anzaldúa e Lorde levam-me a pensar que Ellen Oléria não apenas vivencia múltiplas opressões, mas está também em uma posição privilegiada para compreender essas opressões e resistir a elas. Mas isso não significa apenas uma melhor visão das desigualdades e a possibilidade de contraposição individual a elas. A “consciência múltipla” (LUGONES, 2014), a “consciência mestiça” (ANZALDÚA, 2005) ou “o lugar da diferença” (LORDE, 2015), derivados da vivência das diversas diferenças inter-relacionadas, permitem que Oléria traduza suas experiências a partir de múltiplas referências culturais e sociais. Com isso, a artista pode ser representativa para vários grupos subalternizados, por meio de sua postura afirmativa. Uma cantora que apela para marcadores identitários diversos e se coloca como voz periférica, ou ligada a grupos tradicionalmente oprimidos, mas que contesta a ordem vigente com sua atuação. Uma voz, a partir de tantas outras vozes. No entanto, sua música questionadora, subversiva, pode ser pensada também como uma forma de criação de uma nova história, como diz Anzaldúa.

E a criação dessa nova história se faz, no caso de Ellen Oléria, por meio do seu ativismo artístico, ou, como prefiro nomear aqui, de seu artevismo. Caroline Barreto e Laila Rosa (2018) concebem o artevismo como o uso de processos criativos como estratégias políticas, ou, em seus termos, “um processo criativo pautado pela amorosidade e coletividade, a arte como fortalecimento de pessoas [...] e, igualmente, de intervenção e crítica social.” (p. 23). Buscando uma definição de artevismo, as autoras citam a discussão a respeito do tema da artevista nigeriana Amina Doherty:

Há pouco mais de um ano, reivindiquei pela primeira vez o termo “artevista” - combinação de ativista e artista – o qual faz referência ao indivíduo que utiliza sua arte (defino arte como todas as formas de expressão artística) para lutar e combater contra a injustiça e opressão por qualquer meio que seja

necessário. Agora me defino como alguém que crê no poder da expressão criativa para conquistar a mudança social.

Acredito que minha arte e meu ativismo têm sido sempre uma e a mesma coisa.

Como feminista sempre – e as vezes escritora, pintora autodidata, fotógrafa incipiente com um crescente interesse por cinema, aspirante a DJ e curadora cultural – sinto a obrigação de fazer perguntas, de compartilhar experiências, de contar histórias e fazê-lo de uma maneira que afrente a opressão em todos os níveis.

Através da minha arte, me interessa particularmente explorar os temas de “identidade” e pertencimento em relação à raça, a gênero e sexualidade, em combinação com ideias de amor, de comunidade e de justiça e liberdade. Pretendo documentar as imagens, os sons e as vivências que frequentemente são suprimidas das narrativas tradicionais. (p. 24).

A postura artevista rompe com a pressuposição de que a arte é autônoma em relação ao mundo social. Assume que os marcadores sociais como raça, classe, gênero e sexualidade constituem a obra da/o artista. Percebe as desigualdades sociais e mobiliza a arte para combatê-las. Em entrevista à revista *Brejeiras*, em 2018, perguntaram a Ellen Oléria: “Sua vida artística conjuga com a militância?”. Ao que a cantora respondeu:

Não costumo dizer que milito. Militares militam. Eu prefiro “ativismo”. Falo desde sempre sobre o que anda na moda hoje. É só ouvir os meus discos. Assistir ao programa “Estação Plural”, que apresento na TV Brasil, ou me visitar no teatro na temporada de “L- o musical” pra sacar que não seria possível como uma mulher negra lésbica não ser uma ativista. Alguns grupos lutam para receber melhores salários, nós ainda lutamos para permanecermos vivas.”.

No primeiro tópico deste capítulo, citei o posicionamento do escritor Caio Fernando Abreu, que não acreditava em definições sexuais e se recusava a ser visto como escritor gay. Postura que parece-me oposta a das/os artevistas. Acerca das declarações do escritor, Stella Ferraz, que escreveu livros com temática lésbica, afirmou em entrevista a Facco (2004):

Concordo plenamente com Caio Fernando Abreu. Eu também não sou uma escritora lésbica ou gay. Sou uma escritora. E uma escritora que lança seu olhar sobre o mundo de relacionamentos e modus vivendi de uma minoria homoerótica, mas não apenas sobre esta minoria. Eu me recuso a ter minha literatura e minha arte reduzidas por um adjetivo qualquer. É tão ridículo falar em literatura lésbica como em literatura baiana, no caso de um Jorge Amado, ou literatura carioca, no caso de um Machado de Assis. O universo machadiano pode ser carioca, fluminense e de classe média, mas a literatura é universal, porque abarca os grandes temas. (p. 160).

A postura de Ferraz, assim como a de Caio Fernando, é a de tentar desvincular sua obra de suas vivências pessoais e das relações sociais, apelando para a ideia de uma arte universal, autônoma e descomprometida. O reconhecimento de que a arte é marcada socialmente é o início da ação artevista, na medida em que é necessário o reconhecimento da existência de desigualdades por parte das/os artistas e a crença em seu potencial para alterar a ordem das coisas com sua obra e ação para que se possa dispor a assumir esse papel. Dessa forma, o artevismo que se expressa na postura de Ellen Oléria é uma ruptura não apenas com

normas sociais e o enfrentamento às diversas desigualdades e opressões, mas também à própria compreensão preponderante entre grande parte das/os artistas de que sua obra não é marcada socialmente e não deve ser mobilizada politicamente.

Contudo, como já visto com mais detalhes no capítulo 2, o campo musical popular brasileiro foi fortemente marcado pelo engajamento político de cantoras/es e compositoras/es, sobretudo no momento do surgimento da canção de protesto, no contexto da ditadura militar. Essa característica parece-me ter se diluído a partir de meados da década de 1980 e tem ressurgido e se fortalecido a partir do início da década de 2010. Porém, o engajamento político de artistas musicais da atualidade apresenta especificidades. Não é mais centrado nas desigualdades de classe e busca de liberdade política. Acompanhando a multiplicidade das demandas e movimentos sociais, artistas musicais se engajam também (pois não abandonaram totalmente as demandas anteriores, como a postura de Zélia Duncan e Maria Gadú demonstram) em torno de questões como as de raça, gênero e sexualidade. Não que essas últimas estivessem totalmente ausentes da ação e canções de artistas de outras gerações. A diferença é que elas parecem ter se tornado as problemáticas mais centrais para a mobilização política de artistas musicais. Outra particularidade da ação política contemporânea de musicistas/músicos é que esta não se dá apenas sobre um tema específico, mas se dá articulando diversas questões, como de classe, ambientais, raça, gênero e sexualidade. Isso ocorre principalmente na obra de cantoras/compositoras/instrumentistas lésbicas ou bissexuais negras. Quanto a esse ponto, enfatizo a atuação, além de Ellen Oléria, de Luedji Luna, Bia Ferreira, Doralyce, Luana Hansen e Marina Iris. Por uma questão de recorte, não tratarei aqui da obra e carreira dessas cantoras. Apenas deixo indicado que essas cantoras negras, lésbicas ou bissexuais, são as protagonistas não só da tendência de engajamento político de artistas da música e do apelo a múltiplas questões sociais, mas da característica que indiquei que diferenciava Ellen Oléria das outras cantoras selecionadas para a tese: o fazer de sua arte instrumento político, ou seja, do artevismo. Dessa forma, não são apenas artistas que fazem política, mas sim ativistas que utilizam a carreira musical como meio de sua ação política. Ressalto também que são mulheres negras, que experimentam múltiplos processos interseccionalizados de opressão, e também de múltiplas motivações/possibilidades de resistência, que encabeçam essa tendência, como indiquei ao tratar de Ellen Oléria.

Uma outra peculiaridade das cantoras da geração mais nova é que não são ainda grandes nomes, no sentido de estarem entre poucas cantoras que são ícones e de serem

acompanhadas por um grande público. O mercado musical parece estar cada vez mais segmentado, muitas vezes atendendo a nichos específicos⁴⁶. A música feita por e, muitas vezes para LGBTs, é um bom exemplo disso. São incontáveis os grupos com essa proposta. Ao mesmo tempo em que artistas musicais atuantes desde a metade do século XX continuam sendo referências, esses grandes nomes dividem o público com inúmeros outros artistas. Talvez parte das condições de possibilidade de artistas exporem suas orientações sexuais e identidades de gênero, bem como abordarem essas questões em sua obra, e até mesmo se engajarem politicamente em torno delas, reside em não precisarem agradar um público majoritário, pois sempre haverá quem os contemple e mesmo os busque pela expectativa de representatividade. Tendo em vista a tendência de segmentação do mercado musical, bem como da multiplicidade de referenciais identitários e de mobilizações políticas em torno deles, é possível que essa seja a última geração de cantoras ícones da MPB, com grandes públicos e influência, com a especificidade de serem lésbicas ou bissexuais, serem vistas como tais, e serem referenciais para lésbicas e bissexuais por causa disto. Ou talvez essas cantoras ícones continuem apenas dividam o mercado com outras cantoras com pequenos públicos, como ocorre atualmente.

Para finalizar este capítulo, quero ressaltar que ao distinguir Ellen Oléria das outras cantoras por seu artevismo mais pronunciado, bem como apontar os nomes de novas cantoras que não apenas são visíveis na música, como, por meio da música, visibilizam não apenas lésbicas e bissexuais, mas outros grupos dos quais participam e suas demandas, com ênfase na questão racial, não pretendo estabelecer uma descontinuidade entre a atuação artística e política das cantoras que se projetaram a partir dos anos 1990 e as que o fizeram após o ano 2000. Assim como não vejo rupturas fundamentais entre as cantoras dos anos 1990 em diante com as precursoras. Como também não pretendo afirmar que há uma linha progressiva de visibilidade, aceitação e afirmação de lésbicas e bissexuais na/pela música, como sublinhei ao tratar do atual contexto de recrudescimento do conservadorismo. As diferentes gerações de artistas da música popular brasileira atuaram em contextos históricos diferentes e em distintos estados da disputa política em torno das relações de gênero e sexualidade. No entanto, elas

46 Para saber sobre as transformações do mercado musical nas últimas décadas, como fragmentação, mudanças nas atividades profissionais, formação de nichos de público, mudanças tecnológicas, novas formas de consumo e apreciação musical, alterações nas dinâmicas do mercado fonográfico e no poder das grandes gravadoras, novas formas de negócios, distribuição, acesso e compartilhamento musicais na atualidade, consultar Juan Gallego (2011), George Yúdice (2011), Jeder Janotti Jr, Suzana Gonçalves e Victor Pires (2011), Simone de Sá (2010), Micael Herschmann (2010).

colhem frutos em comum dessas lutas, mas também as influenciam, ainda que de formas diferenciadas. A maioria das cantoras precursoras, como visto, não faziam declarações sobre sua orientação sexual, nem sobre seus relacionamentos amorosos e nem sobre questões e demandas LGBTs. Como também não se engajavam politicamente quanto a estas. A principal exceção a essa postura veio justamente de uma cantora negra e lésbica, Leci Brandão. Contudo, as precursoras contribuíram com a visibilidade lésbica e bissexual de outras formas, como em seu discurso musical, expresso nas canções que cantavam ou compunham, e em suas performances, como visto no capítulo 2.

As cantoras que se projetaram após 1990, ainda que de formas diferenciadas de acordo com suas singularidades e com os momentos de suas vidas, em sua maioria fazem declarações sobre sua orientação sexual, publicizam seus relacionamentos amorosos, posicionam-se contra discriminações e exclusões sofridas por LGBTs e outros grupos sociais e, cada vez mais, se engajam politicamente em torno dessas questões. Dessa forma, não apenas visibilizam as existências e demandas políticas de mulheres lésbicas e bissexuais, como colaboram para mudar suas condições. Isso é algo que o contexto histórico lhes permite fazer, mas, inversamente, seus posicionamentos públicos transformam esse contexto, criando novas condições de possibilidade para discursos e ações transgressoras de uma ordem cisheteronormativa. Neste capítulo, centrei-me nas declarações das cantoras. Mas elas visibilizam as existências e relacionamentos afetivos-sexuais entre mulheres de outras formas. Como visto no capítulo anterior, também o fazem em letras de canções cantadas ou compostas por elas. No próximo capítulo, discutirei outra forma de vizibilização de lésbicas e bissexuais pelas cantoras: suas performances artísticas relacionadas as suas expressões de gênero. Em outros termos, suas performances artísticas constituídas, constituintes e subversivas da performatividade de gênero.

5 VISIBILIDADE LÉSBICA E BISEXUAL NAS PERFORMANCES DE ÍCONES LÉSBICOS E BISEXUAIS DA MPB

5.1 PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO E PERFORMANCES ARTÍSTICAS

Para analisar como o gênero e a sexualidade são construídos nas performances artísticas das cantoras ícones lésbicas e bissexuais da MPB, recorro à teoria da performatividade de gênero de Judith Butler. Para a autora, há um processo de performatividade que regula socialmente a atuação e construção corporal do gênero. Ao mesmo tempo, a atuação de gênero reproduz, ou modifica, sua construção social. A performatividade deve ser compreendida não como um ato singular ou deliberado, mas sim, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que nomeia (BUTLER, 2002). Segundo Butler (2003), o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos reiterados dentro de um marco regulador altamente rígido. Esses atos, gestos e atuações são performáticos, no sentido de que a essência ou a identidade que supostamente expressam são construções manufaturadas e sustentadas através de signos corporais e de outros meios discursivos. Ser de um gênero é um efeito. Atos e gestos produzem o efeito de uma substância. A sedimentação, pela repetição, ao longo do tempo, produz um conjunto de estilos corporais que, em forma reificada, aparecem como a configuração natural dos corpos em sexos que existem numa relação binária uns com os outros. Assim, o gênero é uma espécie de “imitação persistente que passa como real” (BUTLER, 2003, p.8). Butler exemplifica isso citando a performance *drag*, que ao imitar o gênero, revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. A paródia que se faz é da própria ideia de um original. Dessa forma, a aparência de gênero não é um sinal de sua verdade interna ou inerente (BUTLER, 2016). Ou seja, não há gênero por trás das “expressões” de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seu resultado. Além disso, o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos. E o gênero também estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas (BUTLER, 2003).

Para Judith Butler (2003), tanto o sexo quanto o gênero são construídos a partir de significações dadas pelas relações de poder – entendidas sob a ótica de Foucault (2005), na qual o poder não está personificado num sujeito metafísico anterior ao humano, mas é compreendido como um complexo de relações que são responsáveis pela emergência e

viabilidade dos sujeitos. Butler (2003) utiliza o conceito de matriz heterossexual para designar a grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados. Trata-se do modelo discursivo/epistemológico hegemônico da inteligibilidade do gênero, o qual presume que para os corpos serem coerentes e fazerem sentido (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), é necessário haver um sexo estável, ao qual corresponde um gênero estável, que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade. Segundo Butler (2003), as pessoas só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade de gênero. Gêneros inteligíveis são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. A matriz cultural através da qual isso se torna possível exige que certos tipos de “identidade” não possam existir.

A construção da coerência oculta as discontinuidades do gênero, que grassam nos contextos heterossexuais, bissexuais, gays e lésbicos, nos quais o gênero não decorre necessariamente do sexo, e o desejo, ou a sexualidade em geral, não parece decorrer do gênero — nos quais, a rigor, nenhuma dessas dimensões de corporeidade significante expressa ou reflete outra. (BUTLER, 2003, p. 194).

Segundo Butler (2018), dizer que o gênero é performativo é mostrar que ele é um certo tipo de representação. Não pode haver reprodução de normas generificadas sem a representação corporal dessas normas. O que não significa que uma pessoa é primeiro o seu gênero e então, depois, decide como e quando representá-lo. A representação constitui o sujeito. De acordo com Butler (2003), o gênero é um ato no sentido em que, como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente e também a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. Para Butler (2002), a construção não faz com que essa obra seja uma ilusão ou artificialidade. O gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero e as normas reguladoras do sexo. Tanto o sexo quanto o gênero são marcados por práticas discursivas e simultaneamente materiais. Para a autora, o sexo é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Nesse sentido, a construção do sexo não é um dado corporal sobre o qual o construto do gênero é artificialmente imposto,

mas sim uma norma cultural que governa a materialização dos corpos. Segundo Butler (2003), certas configurações culturais do gênero assumem o lugar do “real” e consolidam e incrementam sua hegemonia por meio da autonaturalização apta e bem-sucedida. Contudo, a naturalidade é uma fabricação e o “gênero verdadeiro” é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos: “‘tornar-se’ um gênero é um laborioso processo de tornar-se naturalizado” (p. 107). O que mostra que o gênero também é uma norma que não pode nunca ser completamente internalizada. As ilusões de substância são ideais a que os corpos são obrigados a se aproximar, mas nunca podem realmente fazê-lo. No entanto, o que determina o efeito de autenticidade é a habilidade para fazer que o personagem pareça crível, para produzir o efeito naturalizado. Este efeito é em si mesmo o resultado de uma corporização, reiteração e encarnação de normas (BUTLER, 2002).

Butler (2018) aponta que a formulação de que o gênero é performativo deu origem a duas interpretações contrárias de sua obra: a primeira é que pessoas radicalmente escolhem seu gênero; e a segunda é a de que somos completamente determinados pelas normas de gênero. Para a autora (2002), não existe um sujeito voluntário e instrumental que decide sobre seu gênero, escolhendo como assumi-lo em cada momento, e que existe separadamente das normas regulatórias às quais ela ou ele se opõe. Uma identidade ser um efeito significa que ela não é nem inevitavelmente determinada nem totalmente artificial e arbitrária. Segundo Butler (2003), o fato de o gênero ser construído não implica a ausência de ação do sujeito. Construção não se opõe à ação, a construção é o cenário necessário da ação. A performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária – um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito. O gênero como um estilo corporal, um ato, é tanto intencional como performativo, onde este termo sugere uma construção dramática e contingente de sentido.

Butler (2002) afirma que a agência denotada pela performatividade implica que o gênero é parte do que determina o sujeito, mas, ao mesmo tempo, as práticas de gênero são lugares de atividade crítica. A necessidade de reiteração das normas demonstra que a materialização não é nunca totalmente completa. A agência deve ser encontrada, paradoxalmente, nas possibilidades abertas pela apropriação constrangida da lei regulatória, por sua materialização, apropriação e identificação compulsória com as demandas normativas. Assim, a lei seria citada, mas para produzi-la diferentemente, para reiterar e cooptar seu

poder, denunciando a matriz heterossexual e deslocando o efeito de sua necessidade. Desse modo, para Butler (2002), o sexo e o gênero são produzidos e, ao mesmo tempo, desestabilizados no decorrer dessa reiteração. É por meio da reiteração que o sexo adquire seu efeito naturalizado, no entanto, é também em virtude dessa reiteração que fossos e fissuras são abertos. Estes podem ser vistos como as instabilidades constitutivas dessas construções, como aquilo que escapa ou excede a norma, como aquilo que não pode ser totalmente fixado pela repetição da norma: “a ordem de *ser* de um dado gênero produz fracassos necessários, uma variedade de configurações incoerentes que, em sua multiplicidade, excedem e desafiam a ordem pela qual foram geradas” (BUTLER, 2003, p. 209).

Butler (2018) afirma que, em princípio, somos obrigadas/os a representar o gênero que nos foi atribuído, e isso inclui, em um nível inconsciente, ser formado por um conjunto de fantasias alheias que são transmitidas por meio de interpelações de vários tipos. O que significa que o gênero possui uma dimensão psíquica⁴⁷. Embora as normas de gênero precedam e atuem sobre os sujeitos, pode ocorrer que outro conjunto de convenções culturais causem “confusão ou conflito dentro de um campo de normas, ou, no meio da nossa representação, outro desejo começa a governar, e formas de resistência se desenvolvem, [...] fazendo a nós mesmos de uma maneira que não era exatamente o que tinha imaginado para nós”(BUTLER, 2018, p. 38).

Um exemplo de como isso acontece mais claramente é quando se rejeitam os termos da atribuição de gênero; de fato, podemos muito bem incorporar ou representar essa rejeição antes de colocar nosso ponto de vista em palavras. Na verdade, podemos conhecer essa rejeição, primeiramente, como uma recusa visceral em se conformar às normas transmitidas pela atribuição de gênero. Embora estejamos de algumas maneiras obrigados a reproduzir as normas de gênero, a polícia responsável por nos vigiar algumas vezes dorme em serviço. E nos vemos desviando do caminho designado, fazendo isso parcialmente no escuro, imaginando se em determinadas ocasiões agimos como uma menina, ou se agimos praticamente como uma menina, ou se agimos suficientemente como um menino, ou se o ser menino está bem exemplificado no menino que deveríamos ser, ou se de algum modo erramos o alvo e nos vemos vivendo felizes ou não tão felizes entre as categorias de gênero estabelecidas. A possibilidade de errar o alvo está sempre presente na representação de um gênero; na verdade, o gênero pode ser uma representação na qual errar o alvo seja uma característica definidora. Existe uma idealidade, quando não uma dimensão fantasmática, para as normas culturais de gênero, e mesmo que humanos emergentes busquem reiterar e acomodar essas normas, eles certamente também tomam consciência de uma persistente lacuna entre esses ideais – muitos dos quais são conflitantes uns com os outros – e os nossos vários esforços de corporificação vividos. (BUTLER, 2018, p. 37).

47 Neste trabalho meu foco é o sujeito já atuando o gênero, principalmente na manifestação do gênero em sua construção corporal, por isso não entrarei na discussão acerca da dimensão psíquica do gênero. Para saber sobre o processo de configuração psíquica do gênero, ver: Butler (2017), A vida psíquica do poder e Butler (2002), Cuerpos que inportan.

Butler (2002) afirma que a desidentificação com as normas regulatórias pelas quais a diferença sexual é materializada é uma oportunidade para a política feminista e queer de transformação das normas de gênero. Há a possibilidade de parodiá-las, reelaborá-las e ressignificá-las, como as cantoras pesquisadas nesta tese fazem majoritariamente, o que mostrarei no próximo tópico. Dessa forma, práticas parodísticas rompem as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, ocasionando sua re-significação subversiva e sua proliferação além da estrutura binária e fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2003). De acordo com a autora, “como efeito de uma *performatividade* sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu *status* fundamentalmente fantasístico.” (BUTLER, 2003, p. 211). Assim, as construções de gênero se desviam de seus propósitos originais e mobilizam possibilidades de sujeitos que ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural e expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível. A persistência e proliferação de seres ininteligíveis em termos de gênero “criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero.” (BUTLER, 2003, p. 39). Como exemplo disso, manifestam-se “transgênero, genderqueer, butch, femme e modos hiperbólicos ou dissidentes de masculinidade e feminilidade, e mesmo zonas de vida generificada que se opõem a todas as distinções categóricas como essas” (BUTLER, 2018, p. 39).

[...] a heterossexualidade apresenta posições sexuais normativas que são intrinsecamente impossíveis de incorporar, e a impossibilidade persistente de identificar-se plenamente e sem incoerências com essas posições a revela não só como lei compulsória, mas como comédia inevitável. Aliás, eu ofereceria essa visão da heterossexualidade como um sistema compulsório e uma comédia intrínseca, paródia constante de si mesma, como uma perspectiva gay/lésbica alternativa. (BUTLER, 2003, p. 176).

A subversão das normas de gênero apresenta outras implicações políticas além de sua desconstrução, proliferação e enfraquecimento do heterossexismo. Visto que o gênero é a matriz por meio da qual toda intenção torna-se inicialmente possível, isso é anterior à emergência do humano. Esta matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige também a produção simultânea de um campo de seres abjetos, ou seja, aqueles que não são propriamente sujeitos, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do

sujeito. Dessa forma, é a própria humanidade dos seres abjetos, isto é, que não parecem apropriadamente generificados, que se torna questionada. (BUTLER, 2002). Nesse sentido, a performatividade de gênero é especialmente politicamente relevante porque está atrelada às maneiras diferenciais que sujeitos se tornam elegíveis ao reconhecimento. (BUTLER, 2016). Segundo Butler (2018), ser radicalmente privada/o de reconhecimento ameaça a própria possibilidade de existir e persistir. Assim, aquelas/es que não expressam o gênero de modos inteligíveis estão expostas/os a um risco mais elevado de assédio, patologização e violência. Isso porque as normas de gênero se relacionam intrinsecamente com como podemos aparecer no espaço público: “na realidade, a demanda compulsória por aparecer de um modo em vez de outro funciona como uma pré-condição para aparecer por si só” (p. 42). No entanto, o campo altamente regulado, hierarquizado e excludente da aparência não admite todas as pessoas, de forma que apenas determinados tipos de seres podem aparecer como sujeitos reconhecíveis, e outros não podem. Contudo, as existências inconformes às normas frequentemente reivindicam o direito de aparecer em público porque “não é possível separar o gênero que somos e a sexualidade na qual tomamos parte do direito que cada um de nós tem de afirmar essas realidades em público, livremente e protegido da violência” (BUTLER, 2018, p. 64). Por isso, “os “ilegíveis” podem se constituir como um grupo, desenvolvendo formas de se tornar legíveis uns para os outros, eles existem – e persistem – nos limites das regras estabelecidas para o pensamento, a corporização e até mesmo a pessoalidade” (p. 45), o que se expressa em certas configurações corporais construídas por lésbicas e bissexuais, como as cantoras pesquisadas exemplificam. Butler (2018) assinala que “uma vida possível de ser vivida pode resultar de uma reivindicação por viver o sentido corpóreo de gênero, escapando assim de uma restrição que não permite que esse modo de ser viva livremente no mundo.” (p. 47). Desse modo, podemos chamar de performativo tanto o “exercício de gênero quanto a reivindicação política corporificada por igualdade, proteção contra a violência, e pela capacidade de se mover com e dentro dessa categoria social no espaço público.” (BUTLER, 2016, p. 37). Assim, “é apenas por meio de uma forma insistente de aparecer precisamente quando e onde somos apagados que a esfera da aparência se rompe e se abre de novas maneiras.” (BUTLER, 2018, p. 44). O que evidencia a relevância das cantoras mostrarem em suas performances artísticas, tanto em seu gestual, atitudes e aparência, formas de corporificação do gênero que expressam suas sexualidades, subvertendo padrões de

feminilidade, transgredindo a heteronormatividade e tornando visíveis as existências lésbicas e bissexuais.

A teoria da performatividade de gênero de Butler serviu de fundamentação para que algumas/uns autoras/es refletissem sobre como a performance artística é um locus de construção e desconstrução do gênero, sendo também por ele constituída. No campo dos estudos sobre música isso ocorreu, por exemplo, nos estudos de Laila Rosa (2009), Thalitha Moreira (2012) e Rafael Noleto (2012, 2014), de que tratarei mais adiante. Mas outras teorizações também procuraram analisar como as artes em geral se relacionam com a construção do gênero. Dentre essas, destaco e me utilizo da abordagem de Teresa de Lauretis (1994). A partir da teorização foucaultiana, que concebe a sexualidade como uma “tecnologia sexual”, a autora propõe que o gênero é produzido por diferentes tecnologias sociais, discursos, epistemologias, práticas críticas institucionalizadas, bem como pelas práticas da vida cotidiana. Para De Lauretis, a construção do gênero se faz também, embora de modo menos evidente, “na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo.” (DE LAURETIS, 1994, p. 209). Segundo a autora, gênero é uma representação, que, no entanto, tem implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. De Lauretis afirma que “A construção do gênero é o produto e o processo tanto de sua representação quanto de sua auto-representação.” (p. 217). Discursos e tecnologias sociais têm o poder de controlar o campo de significado social e, desta forma, produzir, promover e “implantar” representações de gênero. Entendendo como tecnologia de gênero técnicas e estratégias discursivas por meio das quais o gênero é construído, De Lauretis aborda mais detalhadamente o cinema como tecnologia de gênero, apontando como outras produções artísticas também podem sê-lo: “a representação do gênero é a sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção.” (DE LAURETIS, 1994, p. 209). No entanto, mudanças na construção do gênero também ocorrem nas bordas das representações dominantes: “Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível ‘local’ de resistências, na subjetividade e na auto-representação.” (p. 228). Dessa forma, baseio-me nas concepções de De Lauretis para argumentar que a música também é uma tecnologia de gênero, na qual representações, discursos, práticas e construções de gênero são efetuadas e na

qual podem ser modificadas, seja por meio da divisão generificada do trabalho musical, das letras de canções, das performances instrumentais, vocais e cênicas, na construção corporal de cantoras/es, entre outros.

Mas para compreender melhor como música e gênero se relacionam, em especial na performance musical, é preciso antes refletir sobre como a performance artística se constitui socialmente. A categoria performance tenta englobar os conceitos ocidentais de música, dança, canto, teatro, execução de instrumentos musicais (Paula VILAS, 2008). Mas, diante do que está em questão nas reflexões deste capítulo da tese, destaco a definição de Davini (2008): “entendemos a voz e a palavra como música e ato; o teatro e a música como performance artística; e a performance artística como uma modalidade de performance cultural” (p.313). No entanto, a performance é um fenômeno heterogêneo, que não é possível de ser definido de uma maneira geral e simples. (ZUMTHOR, 2018). Há uma multidimensionalidade da performance que se manifesta nos seus sentidos locais, rituais, sagrados, comunitários. (VILAS, 2008). Arianna Sforzini (2015) afirma que na performance contemporânea são diluídas as fronteiras entre ficção e realidade. A performance não é mais simplesmente um jogo teatral, mas sim a encenação dramatizada da experiência de saída de si e dos papéis convencionais representados em cena. Segundo Vilas (2008), a indagação dos aspectos performáticos é sobre *o como* se faz, por isso: “toda palavra proferida em performance, cênica ou ritual, é ação” (p. 290), o que mostra seu parentesco com a performatividade de gênero.

Zumthor (2018), para quem até a literatura é teatral, a performance é um processo global de significação.

A ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. [...] O termo e a ideia de *performance* tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade (ZUMTHOR, 2018, p. 19, ênfases do autor).

Segundo Zumthor (2018), a maioria das perspectivas enfatiza o meio, oral ou gestual, da performance, no entanto, ele prefere destacar “a emergência, a reiterabilidade, o reconhecimento, que englobo sob o termo *ritual*” (p. 43, ênfase do autor). A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional. É uma operação cognitiva, um ato performativo de quem contempla e de quem desempenha. Performance é reconhecimento, pois “realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (p.

30). A performance modifica o conhecimento daquilo que se transmite: “Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca.” (p. 31). De acordo com Zumthor (2018), a performance implica competência, que, à primeira vista, é um saber fazer. Mas também é o saber-ser: “um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta [...] uma ordem de valores encarnada num corpo vivo.” (p. 30). O autor enfatiza que performance se refere mais imediatamente a um acontecimento oral e gestual, portanto, seu elemento irreduzível é a presença do corpo: “Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra.” (p. 37). Também enfatizando o corpo na performance, Davini (2008) aponta que não se deve pensar em uma divisão dicotômica que separa as emoções e o intelecto do corpo: “Não há sujeito nem personagem sem corpo. No corpo entendido como lugar, as sensações evidenciam a existência das emoções e de uma atividade intelectual. Nele se manifestam todas nossas instâncias de individuação, no cotidiano e na cena, na forma de papéis ou personagens.” (p.314). No caso da música, isso não se aplica apenas à presença da/o cantor/a: “Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília.” (ZUMTHOR, 2018, p. 63).

As perspectivas que ressaltam o corpo como totalidade, e sua centralidade na performance, considerando-se tanto produção quanto recepção artística, é especialmente relevante na abordagem da performance musical. Yara Caznok (2015) assinala que embora haja um esforço de limitação de cada linguagem artística, fazendo-as corresponder a modalidades sensoriais específicas, há uma multisensorialidade nas artes e uma unidade dos sentidos em sua recepção, ou seja, uma unidade perceptiva das obras, que deriva de sua expressividade sensível, de seu poder de evocar, o que não está explicitamente presente, mas que tem presença sensível. Na tradição da música ocidental, a audição esteve sempre estreitamente ligada à visão, o ouvir articula-se ao ver. Estudos sobre relatos de escuta demonstraram a presença de aspectos que poderiam ser qualificados como visuais (cores e formas, por exemplo) no momento da escuta. Em um repertório vocal a visão cumpre um papel quase tão relevante quanto o da audição: “ouvir não significa apenas registrar o audível, mas ascender a um estado de escuta que permita perceber a presença do audível e do visível virtuais, ou seja, de um ser-imagem da música e de um ser-música da imagem.” (CAZNOK, 2015, p. 229). A autora afirma que a música que se desenvolveu a partir do século XX, desvencilhando-se da ideia de agenciar elementos excessivamente audíveis, passou a solicitar

da/o ouvinte outras formas de relacionamento com o mundo sonoro, de forma que “descortinaram-se as potencialidades sinestésicas: texturas, densidades, corporeidade plástica e espacial, entre outras, tornaram-se características marcantes desse repertório.” (p. 230). Por isso, na consideração de uma performance musical é importante considerar que se há uma unidade perceptiva do público, a atuação da/o cantor/a deve ser pensada também em sua totalidade, o que inclui o gestual, as vestimentas, os instrumentos musicais, a presença de tecnologias, o cenário, a performance vocal, entre muitos outros elementos.

Para entender como a performance musical pode contribuir com a construção e a reformulação do gênero e da sexualidade é preciso refletir sobre o papel da participação musical dos sujeitos na vida social. De acordo com Christopher Small (1998), a música não é uma coisa, é uma atividade que as pessoas fazem. Então o termo deveria ser visto como verbo: musicar. Musicar é tomar parte, de qualquer forma, de uma atuação musical. E isso não inclui apenas tocar ou cantar, mas participar de uma performance musical de formas diversas, como assistente, por exemplo e inclusive como ouvinte. Essa noção não se aplica a espetáculos públicos somente, mas sim a toda atuação musical, em todos os contextos da vida, como um cantar parabéns em um aniversário, ou entoar uma canção de ninar. Para Small (1999), uma atuação musical é um encontro entre seres humanos que ocorre por meio de sons organizados. Relações sociais são criadas durante o encontro que todas as pessoas envolvidas fazem em uma atuação musical, o que inclui envolvimento emocional, aprendizados, pertencimentos, mas hierarquias e antagonismos também. Por isso, mesmo os significados primários da música não são individuais, mas sim sociais. A performance musical tem um papel importante no processo criativo. Intérpretes também são criadoras/es de significado musical. A performance musical não é uma comunicação que se dá em sentido único, partindo da/o compositor/a, chegando à/ao ouvinte individual, por meio da/o intérprete. Se assim fosse, a tarefa da/o ouvinte seria contemplar a música a partir do que lhe apresentou a/o intérprete, sem contribuir com seu significado, que já estaria dado, completo. Desse modo, a performance não deveria ser vista como subordinada ao ato de compor, por isso o autor defende que a performance não existe para apresentar uma obra musical, mas, ao contrário, as obras musicais existem para que as/os musicistas/músicos tenham o que tocar e cantar. O fundamental em música não reside em objetos, instrumentos e obras musicais, mas sim na ação, o que as pessoas fazem ao musicar. Somente entendendo o que as pessoas fazem quando participam de atos musicais é que é possível compreender a natureza da música e sua função

na vida humana. Participar de atos musicais é central para nossa humanidade mesma, isso é tão importante quanto fazer parte de atos de fala.

Considerar a música como uma atividade eminentemente social, tem permitido que estudiosas/os compreendam a imbricação entre gênero, sexualidade e música. Talitha Moreira (2012) trabalha com uma perspectiva sobre música não apenas enquanto instância de comunicação, entre seres e indivíduos estáveis, mas principalmente como uma instância material, plenamente mundana, capaz de gerar ou até desencadear transformações e desestabilizações nos seres com os quais interage, compreendidos não como sujeitos determinados, fixos, acabados, mas como individualidades fluidas e permeáveis ao contato e a afecções. Para a autora, a música é muito mais participante do que simbólica, conseqüentemente, muito mais estrutural dos fenômenos sociais do que a ênfase em suas dimensões representativas e comunicativas pode mostrar. Assim, a música não é somente passiva, instrumental, ou representativa em meio às relações humanas, mas apresenta um potencial de operar mudanças nos seres e na vida social. Sendo carregada de devires, a música exprime possibilidades múltiplas de relações, afecções, identificações, dos seres que com ela entram em contato. A perspectiva da autora da música como potência criadora, ativa, possível de afetar, desencadear processos vários, permite perceber que a música é um locus de construção e reformulação do gênero.

Quando se pensa em uma afecção ao contato com a música, entendida como carregada de afetos, devires, sejam eles humanos, animais, sobrenaturais, lida-se com uma transitoriedade de estados, uma vez que são várias as musicalidades, e várias as potencialidades carregadas. Torna-se ainda mais possível pensar-se não mais em estados fixos de ser, mas devires; não mais identidades de gênero fixas, mas performances de gênero; não mais em fronteiras definidas, mas em permeabilidades; não mais em representação, mas em participação, transformação concreta, não metafórica. Percebo, neste ponto, que determinadas teorias de música e gênero caminham em uma mesma direção, que é a da explosão de fronteiras, explosão de fixidez, transbordamento, indiscernibilidade. (MOREIRA, 2012, p. 151)

Maria Ignez Mello (2005), em uma etnografia do ritual de *iamurikuma* entre os índios Wauja, do Alto Xingu, MT, analisado principalmente em sua dimensão musical, mostrou como as relações de gênero se constroem nas performances musicais em um complexo músico-ritual que se configura na forma de uma divisão sexual desse universo social e musical. Nesse sistema, o ritual de *iamurikuma*, realizado pelas mulheres, é entendido como um dos lados que envolve humanos e “espíritos” *apapaatai*, tendo como sua outra face o mundo das flautas *kawoká*, que são tocadas pelos homens e não podem ser vistas pelas mulheres. A música, através de sua formalização e do jogo em torno dos sentidos e das

proporções, é considerada o elemento central do ritual, constituindo a forma ideal de expressão dos afetos. A análise da autora demonstrou a imbricação entre gênero, música e sociedade, destacando que “o poder e o controle social agem, através das relações de gênero, de forma similar à forma como a música é pensada e organizada” (2005, p. 11).

Mobilizando a teoria da performatividade de gênero para analisar como o gênero se constitui na performance musical, Laila Rosa (2009) analisou as músicas e performances das entidades espirituais femininas da jurema, culto religioso praticado no Ilê Axé Oyá Meguê de nação Xambá (Olinda-PE) e também as relações de gênero e poder presentes neste universo. A autora mostrou como as entidades deste ritual que estudou possuem diferentes repertórios musicais e performances. Rosa abordou as performances femininas como narrativas do divino e do humano mostrando como se entrelaçam compondo práticas cotidianas que constroem e desconstroem, reafirmam binarismos ou subvertem a ordem de gênero. Assim, a autora discutiu como a performatividade de gênero é constituída nas performances musicais de um ritual religioso e como também o constitui.

Também se baseando na teorização de Butler, Rafael Noleto (2012) mostrou a influência de cantoras de MPB (que se projetaram antes dos anos 1990, algumas lésbicas, outras heterossexuais) na construção das performances de gênero de seus fãs homens gays. O autor afirma que existe uma imbricação entre técnicas cotidianas de um fazer corporal e técnicas de um fazer corporal próprio para a performance musical, o que indica que a performance da artista não se encerra em suas apresentações, mas se expande para outras realidades em que a cantora atua. Noleto (2014) acredita que o corpo de cantoras/es representa e é representado pelos grupos sociais aos quais está atrelado. Para ao autor, o uso performático do corpo e da voz de artistas pode ser um recurso contestatório da ordem moral e da configuração política que se constrói a partir desta. No caso de Gal Costa durante a Tropicália, o autor mostrou que sua imagem era construída na intenção de desencadear sentimentos de desejo tanto pela música que ela cantava quanto pelo ideal de libertação sexual feminina que ela representava, pois a imagem também pode ser utilizada como ferramenta de *marketing* para promover uma/um artista e determinados valores vinculados a elas/eles (NOLETO, 2014). Na performance artística, o figurino é um elemento que reforça o discurso performático de uma/um artista e também um demarcador dos diferentes espaços ocupados e papéis desempenhados pelo artista e pelo público: “Problematizar a performance musical do cantor, buscando os aspectos subjetivos da construção do corpo em sua atuação cênica, requer

também uma análise acerca dos adereços que ratificam a formulação social desse corpo em sua trajetória pública. (NOLETO, 2014, p. 65).

Tratando também de outras cantoras que são ícones para um público homossexual, Noleto (2012) afirma que elas são catalisadoras de relações, pois potencializam a afetividade, a ocupação dos espaços urbanos, a produção de performances e processos de performatividade de gênero, os desafetos, as superações pessoais, a busca por conhecimento musical, a experiência estética e outros acontecimentos que produzem significado para a vida em sociedade. O autor sugere ainda que a identidade musical é também produzida entre os sujeitos na interação homossexual como uma forma de positivar suas identidades sexuais num contexto social mais amplo, desvencilhando pessoas LGBT do estigma de serem essencialmente sexuais. Nesse sentido, para Noleto, não é o gosto musical que é relevante. O que está em jogo é a forma de valorizar certos atributos percebidos nas performances dessas artistas, o que mostra que a sexualidade é um marcador capaz de orientar a percepção do acontecimento artístico. O autor enfatiza que o fato de ser fã de uma cantora de MPB não implica que uma pessoa seja homossexual. Essas artistas possuem públicos heterogêneos. Porém, elas são cantoras muito relevantes em determinados contextos de sociabilidade homossexual. O repertório e a imagem das cantoras que subvertem a ordem tradicional são construídos sobre valores marginais. Assim, parece haver um encontro que permite o reconhecimento e a identificação entre o aspecto marginal da sexualidade das/os fãs e as marginalidades presentes nas trajetórias artísticas das cantoras. Há uma identificação entre fã e cantora pautada na não conformidade aos padrões hegemônicos de comportamento, simbolizados por figurinos ousados, letras de canções homoafetivas e pelo destaque dado ao exercício de uma sexualidade não reprodutiva.

Partindo dessas abordagens que mostram a música como um âmbito de formação e transformação do gênero e da sexualidade, que a performance artística é um locus privilegiado onde isso ocorre, e que esta também é construída a partir das relações de gênero e sexualidade, no restante deste capítulo discuto como performatividades de gênero são constituídas nas e constituintes das performances artísticas dos ícones lésbicos e bissexuais da MPB. Analisarei como as performances das cantoras acontecem por diversos meios, como shows, videoclipes, fotografias de divulgação ou de álbuns, áudios em CDs ou digitais, ou seja, nos diferentes momentos em que aparecem como artistas, seja por suas vozes ou imagens. Mais especificamente, reflito sobre a construção de uma performatividade de gênero

relacionada a sexualidades lésbicas e bissexuais que, por sua vez, são visibilizadas na atuação dessas cantoras. Aqui alerto que reconheço, a partir de Rubin (1989), que a sexualidade é um campo distinto de relações, que têm também uma lógica própria. Mas apoio-me na concepção de Butler (2003), entre outras autoras, de que gênero e sexualidades não são dimensões completamente autônomas, pois o gênero é fundamentalmente construído para garantir a reprodução da heterossexualidade. Dessa forma, importa analisar o que determinadas construções de gênero dizem sobre sexualidades. Para tanto, no tópico 5.2, analiso a atuação de gênero das cantoras em suas performances musicais, destacando suas construções corporais em suas aparências (em seus vestuários, cabelos, maquiagens, acessórios, etc) e em seus gestuais, e também comportamentos/atos. No tópico 5.3, mostro as performances das cantoras que visibilizam o amor, o desejo e o sexo entre mulheres, ou seja, como os relacionamentos afetivo-sexuais entre mulheres aparecem em suas apresentações, clipes musicais, entre outros. No tópico 5.4, discuto a performance vocal das cantoras, enfatizando como determinadas características das vozes e o uso que as cantoras fazem delas participam da constituição de subjetividades lésbicas. No tópico 5.5, abordo a mobilização que as cantoras fazem de instrumentos musicais em suas performances, sobretudo a relação delas com o violão e o que isso aponta sobre relações de gênero e a imagem de lésbicas e bissexuais. No tópico 5.6, faço breves considerações finais sobre o capítulo.

No tópico 5.2 muitas vezes farei descrições de comportamentos ou aparências das cantoras, classificando-os como masculinos ou femininos. Evidentemente, não estou pensando nesses termos de forma essencialista ou homogênea, nem estou adotando o binarismo que constitui as representações de gênero em nossa sociedade e tempo histórico. Tenho em conta que os signos de masculinidade e feminilidade apresentam-se de formas diferenciadas de acordo com o contexto social e histórico, os marcadores de classe, raça e geração (SOARES; SARDENBERG, 2018). Dessa forma, **sempre que eu caracterizar algo como masculino ou feminino quero dizer que este é socialmente considerado, visto, tido como tal**, tendo consciência que isso não é fixo e nem uma essência biológica e nem mesmo cultural do gênero. Assim, quando me refiro a masculinidades ou feminilidades nos corpos e ações das cantoras, estou considerando o que é mais padronizado em nossa sociedade e tempo histórico, sabendo que deslocamentos, rupturas, apropriações diferenciadas dos padrões hegemônicos da apresentação de gênero não são atributos exclusivos de lésbicas ou bissexuais. Contudo, adotar certos estilos corporais pode se configurar como uma exigência

da sociabilidade lésbica e expressar pertencimento: “o correlato ou não entre apresentação de gênero e práticas sexuais ou a prática de variar a apresentação de gênero — de um modelo mais masculino a outro hiperfeminilizado — como estratégia de sedução exprimem modos de se *embodificar* a tríade ‘gosto-corpo-desejo’. (LACOMBE, 2010, p. 176).

Embora não seja seu objetivo, há estudos que acabam por discutir mais detalhadamente performatividades lésbicas, como os de Regina Facchini (2008), Andrea Lacombe (2010) e Adriana Agostini (2015). As autoras apresentam formas diversas de apresentação de gênero em lésbicas, sendo que as duas primeiras as relacionam com marcadores como geração, classe, raça e as localizam em contextos históricos, frequência a espaços específicos de sociabilidade e regiões das cidades, configurações de casais. Já o último estudo, centra-se em imagens de expressão de gênero lésbicas, sobretudo as midiáticas. Criar, a partir desses estudos, tipologias de apresentações lésbicas de gênero para comparar com as construções de gênero das cantoras selecionadas para esta tese extrapolaria o recorte do meu trabalho e criaria a ilusão de que essas configurações podem ser delimitadas de forma exaustiva e coerente, em vez de diversas e variáveis. Entretanto, tenho em vista os tipos mais comuns de configurações de gênero que constituem performatividades lésbicas apresentados nesses estudos ao analisar as construções de gênero das cantoras selecionadas. Além disso, conto com minhas vivências como lésbica e frequentadora de espaços lésbicos na descrição e análise do material pesquisado. De toda forma, é inevitável (e não sei se isso é um problema) que as subjetividades das pesquisadoras estejam envolvidas nessa tentativa de percepção e descrição de algo muitas vezes tão sutil e difícil de definir como a expressão de gênero. Feitas essas observações, passo agora a análise das performances das cantoras.

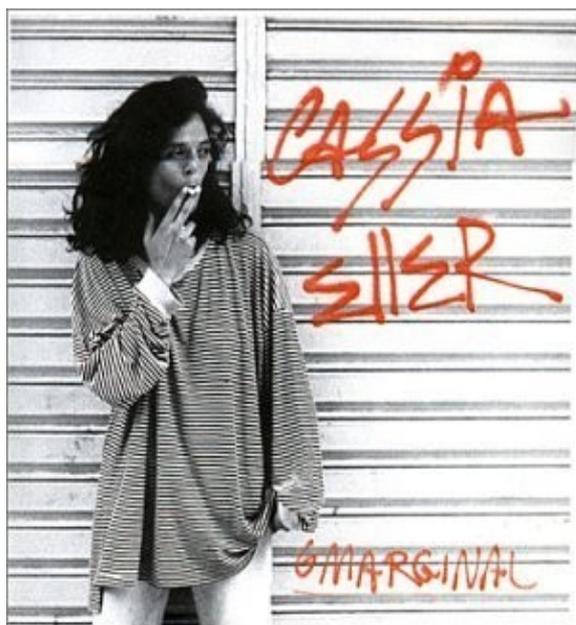
5.2 ATUAÇÃO DE GÊNERO E CONSTRUÇÃO CORPORAL

5.2.1 Masculinidades em mulheres

A apresentação de gênero foi uma das marcas registradas de Cássia Eller. Ela modificava com frequência o visual dos cabelos, alterando cor, corte e penteados. Contudo, sua aparência quase sempre apresentava variações dentro do padrão masculino. Seu gestual corporal também era masculino. Isso se expressa nas capas dos discos que gravou. No primeiro, de 1990, Cássia está sem maquiagem, cabelos despenteados, ar rebelde, como se estivesse enfrentando alguém. Na contracapa, está de roupa bem esportiva e masculina, chutando um balde. Na capa do álbum *Marginal*, de 1992, está na rua, fumando, cabelos

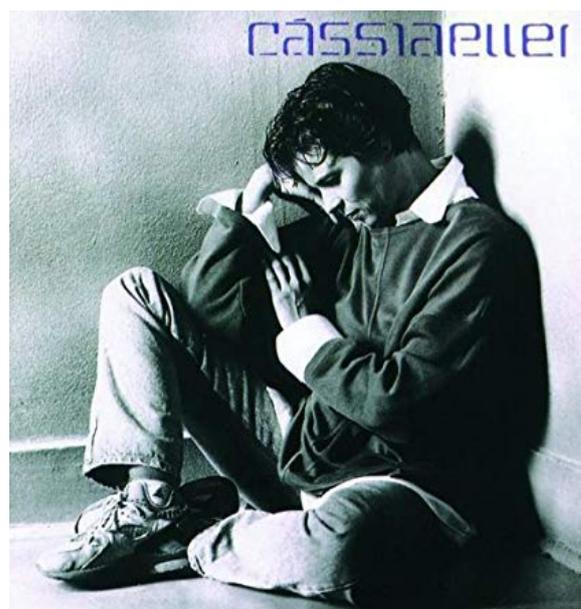
bagunçados, roupa solta. No CD *Cássia Eller*, de 1993, sua aparência é bem masculina, cabelos curtos e roupas confortáveis, despojadas e tênis. Em *Veneno Antimonotonia*, de 1997, está de terno e cabelos bem curtos (figura 26).

Figura 23 – Capa do disco *O marginal*.



Fonte: CD *Marginal* (1992).

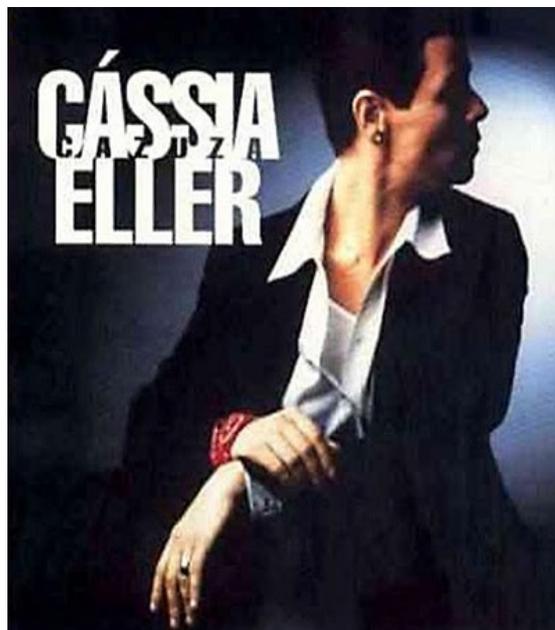
Figura 24 – Capa do disco *Cássia Eller*.



Fonte: CD *Cássia Eller* (1993).

Na figura 25, do CD *Cássia Rock Eller*, de 2000, seu visual é de inspiração punk/rock, o que mostra outra característica da aparência e gestual corporal da cantora: não era propriamente apenas masculina, havia uma coisa roqueira e rebelde muito forte em sua performance, o que em si já é uma transgressão de gênero. Construir uma imagem pouco convencional, mesmo no mundo artístico, é algo que os homens normalmente têm mais liberdade para fazer. O mundo do rock é intrinsecamente masculino e as performances artísticas e o visual ligados a ele são significados socialmente como masculinos. Assim, no que se refere à expressão⁴⁸ de gênero, a cantora subvertia, no estilo e nas atitudes, o que era esperado de mulheres.

48 Quando eu utilizar a palavra expressão de gênero, quero dizer como alguém manifesta/apresenta/atua o gênero. Contudo, entendo, a partir de Butler, que o sujeito não expressa uma essência de gênero preexistente. A expressão é momento de construção do gênero, e não manifestação de uma verdade interna.

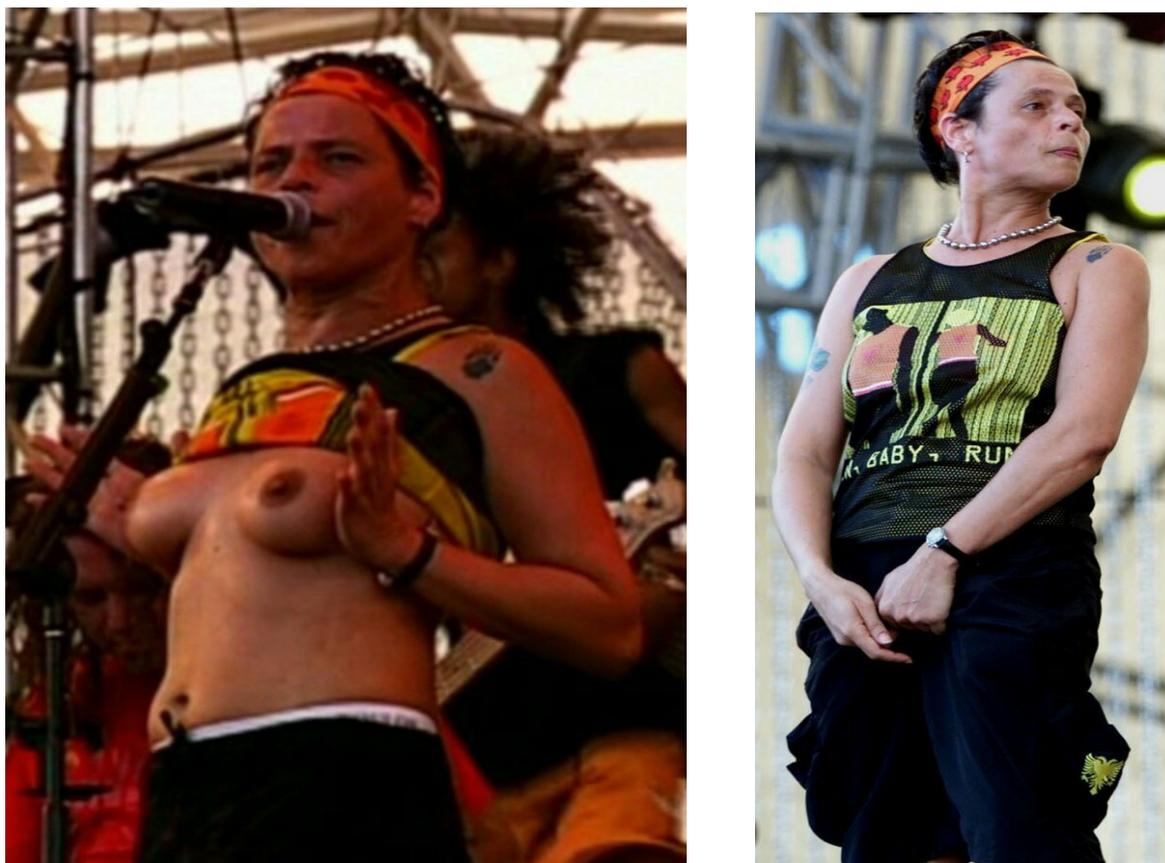
Figura 25 – Capa do CD *Cássia Rock Eller*.Fonte: CD *Cássia Rock Eller* (2000).Figura 26 – CD *Veneno antimonotonia*.Fonte: CD *Veneno Antimonotonia* (1997).

Cássia Eller era muito teatral, intensa, expressiva, dramática. Amaral (2002), a chamou de “a cantora-atriz”, que “ao interpretar com todo o corpo, gesticulando de um modo só seu, exibiu uma sensibilidade invulgar”⁴⁹. Desse modo, a cantora modificava frequentemente sua performance artística a depender da canção, mas comumente agia de forma excêntrica, irreverente, rebelde e até agressiva no palco. Essa performance de Cássia, no entanto, contrastava com suas falas. A cantora frequentemente demonstrava uma grande timidez, dizia que tinha medo de gente e afirmava que não gostava de ser entrevistada. Contudo, isso mudava no palco, como a cantora afirmou na entrevista ao programa *Gordo a Go Go*: “é a única hora que eu consigo falar as coisas que eu tenho vontade”. O palco era o local por excelência de seus momentos de ousadia e ruptura com os comportamentos prescritos às mulheres, como exemplifica o show *Do lado do avesso solo* (2001). Nele Cássia Eller estava à vontade, vestida de forma despojada, com calças e blusa largas, jeito moleque, debochada, irreverente, irônica, sarcástica. Ela cuspiu várias vezes e disse que o fez porque senão iria “começar a arrotar” e “a coisa vai ficar feia”. Cantando *Diamante verdadeiro*, errou várias vezes, disse que queria imitar a Maria Bethânia e ficou nervosa. Xingou: “vai se fuder”. Fez gestos obscenos. Nesse DVD, a cantora fez várias improvisações, conversou com a

49 Introdução da bibliografia de Cássia Eller, sem numeração de página.

equipe de som, cometeu atos falhos, cuspiu longos jatos de água, comportamentos que a edição não retirou. No mesmo show, na execução de *Gatas extraordinárias*⁵⁰ Cássia substituiu parte da letra e cantou: “o amor me pegou e eu não descanso enquanto não pegar aquela gostosa que não me quer”.

Figura 27 – Cenas de Cássia Eller no Rock in Rio.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=nOI8XGtacu0> (2015).

Uma apresentação emblemática da expressão de gênero e performance artística de Cássia Eller ocorreu em sua apresentação no Rock in Rio III⁵¹, na qual foi assistida por uma plateia de 100.000 pessoas. Ela estava no auge da carreira, e se tornou ainda mais reconhecida por seu desempenho no show, que ocorreu em janeiro de 2001, ano da morte da cantora, poucos meses antes de se tornar consagrada com o álbum *Cássia Eller Acústico*, que vendeu 500.000 cópias em poucos meses, quando a indústria fonográfica já estava em crise há anos. Com visual esportivo e masculino, estava vestida com bermudão, regata, calçava sandálias

50 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8wwrRlo4Ics>>. Acesso em: 13 out. 2016.

51 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nOI8XGtacu0&t=1s>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

largas, cabelos curtos, amarrados com um lenço colorido. Cássia estava à vontade, dominava o palco, o violão e a voz. Interpretava brilhantemente canções dos mais diferentes tipos. Demonstrava versatilidade, bom humor, potência vocal, irreverência, atitude, rebeldia. Cuspia, gritava, fazia gestos obscenos, assobiava, falava palavrões, mostrou os seios (atitude frequente e que era uma marca sua).

Cássia Eller não adotava simplesmente um visual e posturas que são socialmente considerados masculinos. A cantora eventualmente confundia as fronteiras do gênero. Isso ocorreu, por exemplo, no clipe⁵² no qual Cássia e Edson Cordeiro executam a canção *I can't get no (Satisfaction)* e a ária *A rainha da noite*. Neste vídeo, não é possível delimitar bem elementos masculinos ou femininos no visual e performance da cantora e do cantor. Na verdade, a divisão binária do gênero não parece fazer sentido nele. A construção corporal de Edson Cordeiro é andrógina. Ele estava com uma roupa preta (regata e calça) muito justa, os cabelos compridos, cinto largo, tipo feminino, sapato plataforma. Em alguns momentos se utiliza de um tecido fino vermelho esvoaçante, tornando a sua imagem ainda menos masculina. Cássia estava caracterizada de forma mais feminina. Cabelos repicados, roupa preta, com blusa translúcida mostrando um soutien (sem apelo de sensualidade, mais parecido com um top de alças finas), maquiagem feminina. Mas a performance corporal da cantora, embora não propriamente masculina, é bastante agressiva, investindo mais em um gestual roqueiro, rebelde. Sua expressão de gênero nessa performance, acaba por ser também como a de Cordeiro, andrógina. A performance vocal das cantoras será tratada em tópico específico, contudo, para a compreensão da transgressão operada neste clipe, é preciso adiantar aqui que há um contraste entre as vozes da cantora e do cantor que subverte as expectativas generificadas sobre as vozes de mulheres e de homens. Edson Cordeiro cantou com voz muito aguda e “fina”, e executada em estilo próprio de óperas⁵³. Já a performance vocal de Cássia era tipicamente roqueira, e com voz grave e encorpada. A gravação sendo apenas ouvida, a impressão é de que o canto de Edson é de uma mulher e o de Cássia de um homem.

52 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AR649Y55Bml>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

53 Para uma discussão sobre o “travestismo vocal” efetuado por homens no surgimento de óperas, bem como sobre o papel destas na construção de representações sobre vozes femininas ver o livro *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, de Adriana Cavarero (2011). A autora faz uma longa e interessante discussão sobre o canto de mulheres e do imaginário construído sobre ele ao longo da história, que não será possível apresentar nesta tese. No entanto, refletirei sobre algumas contribuições da autora no tópico 5.4 o uso da voz.

Figura 28 – Cena do clipe *I can't get no (Satisfaction)*.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=AR649Y55BmI> (2012).

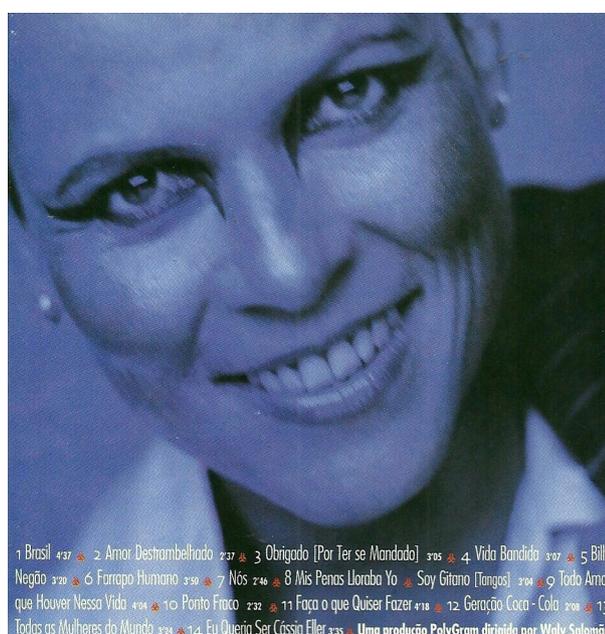
Cássia afirmou vivenciar uma dualidade de gênero em entrevista ao *Jornal O Globo* (1999 apud AMARAL, 2002). A cantora trazia consigo uma guia de Oxumaré. A seu respeito disse: “Ele é cobra dos rios e do mar. Quando está no mar é homem e quando está no rio é mulher. Um pouco parecido comigo.” O filme sobre Cássia Eller (CÁSSIA, 2014) mostra que a cantora já se caracterizou de forma feminina no início de sua carreira, atuando no musical *Gigolôs*, em 1986, quando ainda não havia alcançado projeção nacional. Contudo, ali tratava-se da interpretação de personagens, e não de sua maneira habitual de se apresentar. Depois de se tornar conhecida, Cássia raramente utilizou roupas ou acessórios femininos, mas mesmo quando o fazia agia de forma transgressora com relação às normas de gênero. Isso fica explícito em um vídeo de um show no qual canta *Rubens*⁵⁴, em 1990. Neste, Cássia estava vestida com calça bem justa, blusa solta e cheia de brilhos, usava batom, cabelos bem curtos,

54 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DSkgsKkLDXc>>. Acesso em: 05 set. 2017.

mas com estilo feminino. Na performance corporal, Cássia Eller parece parodiar um tipo de masculinidade. A cantora executa a canção com tom irônico, sarcástico. É muito teatral, sorri, faz caretas, assobia, senta-se com as pernas abertas, coça a orelha e faz menção de estar jogando sujeira fora, tem uma postura corporal e gestual tidos comumente como masculinos, mas de uma forma caricatural. Acrescenta palavras que não constavam na letra original e que a torna mais maliciosa, como “sua pica na minha”, “quero te dar”, “bicha”, “porra”. Há um momento em que se encosta em uma parede e simula estar urinando em pé, volta acariciando a região genital, aperta os seios. Interpretando a fala de um homem na canção, masculiniza a voz, usa gírias.

Algum investimento em androginia na imagem de Cássia Eller ocorreu em função de momentos específicos de sua carreira. Contudo, ainda que de forma atenuada em relação à aparência habitual da cantora, os elementos masculinos pareciam predominar em seu visual. Isso aconteceu parcialmente em 1998, época do CD *Veneno vivo*, cuja capa aparece em imagem abaixo. Note-se que a cantora utilizou maquiagem nos olhos, mas que não remetia ao feminino, e sim a um visual ligado ao punk e rock.

Figura 29 – Cássia Eller com visual andrógino.

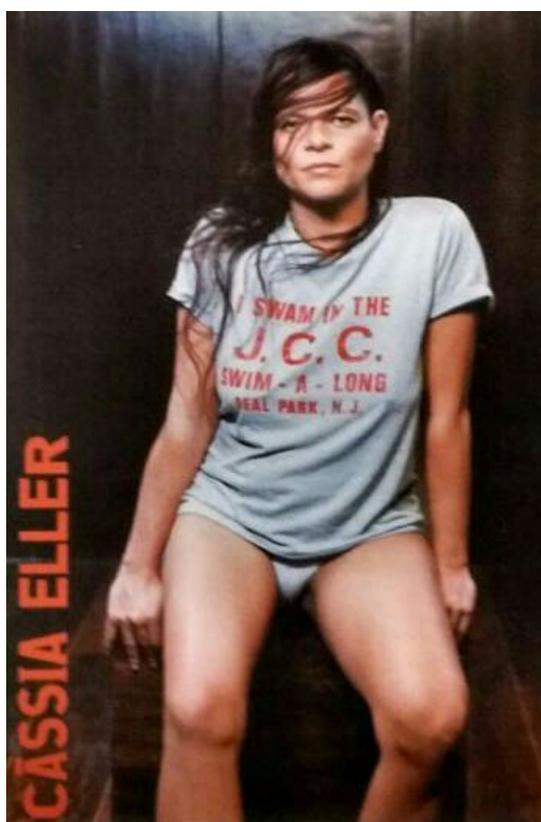


Fonte: CD *Veneno vivo* (1998).

Sua imagem foi mais androginizada nos momentos de lançamento dos álbuns *Com você meu mundo ficaria completo* (1999) e *Acústico MTV* (2001). A figura 30 é um recorte da

capa do primeiro, no qual Cássia está vestida de camiseta e cueca, parte do cabelo raspado, parte comprido. No encarte deste CD a cantora aparece nua, mas com seios e região genital tampados por seus braços e pernas, do lado de um buquê de flores, aparentemente na tentativa de conferir mais feminilidade à sua aparência. No show com canções do *Acústico MTV* (figura 31), estava com cabelos menos curtos, um pouco escovados, maquiagem quase imperceptível ou “natural”, roupa toda preta com desenho unissex e alguma transparência.

Figura 30 – Recorte de capa de CD de Cássia Eller.



Fonte: CD *Com você o meu mundo ficaria completo* (1999).

Figura 31 – Capa do CD *Acústico*.



Fonte: CD *Cássia Eller acústico* (2001).

No filme sobre Cássia Eller, uma das produtoras deste show afirmou que o visual da cantora foi pensado para que a imagem não chamasse mais atenção que seu canto. A androginização, apresentação de gênero de Cássia que foi acompanhada por uma suavização de sua performance corporal e vocal, parece ter se devido principalmente à influência de Nando Reis, que dirigiu os dois álbuns. Ele afirmou, também no filme sobre Cassia Eller, sobre esses momentos: “Eu estava descobrindo que a Cássia não só não era aquela reduzida imagem quase estereotipada da cantora sapatona que canta blues e põe a mão no saco. Eu

achava aquilo primeiro pobre” e que não definia o que Cássia era, pois a própria cantora queria ampliar seus horizontes. Vale lembrar que a atenuação da masculinidade na imagem dela ocorreu paralelamente ao aumento de reconhecimento e vendagem de discos da cantora, o que indica que isso ocorreu para que ela fosse mais aceitável para o grande público. Mas a maior confusão de gênero expressa por Cássia Eller foi a vivência da maternidade. No filme documentário *Cássia Eller*, Zélia Duncan fala do quanto Cássia surpreendeu o público se tornando mãe:

Cássia era tão perturbadora: de repente aquela mulher, mulher macho, mulher que cospe, de repente aparece de vestido, grávida. Isso deixa as pessoas desesperadas. Como assim, mas eu tava chamando aquela mulher ali de sapatão, de homem, e de repente ela fica grávida, linda, de vestido?

Quando Cássia Eller teve seu filho o jornal *O domingo* estampou na capa foto (figura 32) dela o amamentando, com a manchete “Cássia, a mulher”, como se a maternidade fosse o que confirmava que ela era uma mulher, indicando, ao mesmo tempo, que essa constatação seria algo estranho.

Figura 32 – Cássia Eller amamentando o filho.



Fonte: *IstoÉ gente* (2002)

A relação de Cássia Eller com o filho foi mostrada em fotos em encartes de seus álbuns, ou em vídeos de shows ou em making of, nos quais aparecia cuidando do menino. O clipe *No recreio*⁵⁵ foi feito com vídeos reais do cotidiano da cantora com seu filho. Em alguns momentos, sua companheira também aparece. As imagens mostram Cássia grávida e na mesa de parto com lágrimas nos olhos, depois amamentando. Depois mostra fases do crescimento do menino. Aparecem trocas de carinhos entre Cássia e o filho, brincadeiras entre ela e ele, situações de cuidado. As imagens enfatizam a importância da maternidade na vida da cantora, o que Cássia também afirmava em suas declarações públicas. No filme *Cássia Eller* aparecem trechos de entrevista nos quais a cantora falava sobre como ser mãe a tornou mais responsável e calma, deixando de ter uma vida completamente desregrada, e da relação da maternidade até com mudanças em sua voz e forma de cantar, que tornaram-se mais suaves, do que tratarei posteriormente. Dessa forma, a própria cantora parecia associar a maternidade com algo de feminino que vivenciava, ainda que residualmente em sua atuação de gênero, como quando afirmou em entrevista à revista *Marie Claire* (Déborah SOUZA, 2001): “eu amava amamentar. Morro de saudade de ver meu peito espirrando leite”. Em outro trecho da entrevista, a cantora demonstrou que eventualmente jogava com a possibilidade de performar feminilidade, ao ser questionada “O que te comove?”, respondeu: “Qualquer coisa. Estou na TPM.”, apelando para um dos mais clássicos e naturalizadores estereótipos sobre as mulheres.

Dentre as cantoras selecionadas para a pesquisa, Mart'nália é a que mais se apropriou da masculinidade em sua apresentação corporal nas suas performances artísticas. Isso porque é a que me parece que inequivocamente se utiliza de adereços e gestual corporal masculinos, sem que isso se confunda com algo distinto do gênero, ainda que com ele se relacione, como acontecia com Cássia Eller, que apresentava certos comportamentos e construções corporais ligadas ao punk e ao rock, que não eram exatamente masculinos em si (mas que certamente se afastavam de expressões femininas), mas sim masculina era sua liberdade para se apropriar deles, visto que o visual e gestual de roqueiro e punk são significados como masculinos. Outro motivo, é que a expressão masculina de gênero em Mart'nália foi praticamente constante ao longo de sua carreira, com uma exceção parcial na capa do primeiro disco – lançado dez anos antes dos outros, que vieram em sequência, indicando uma certa interrupção em sua exposição pública, de forma que este disco está quase à parte em sua carreira. A imagem abaixo é a capa deste álbum, gravado em LP.

55 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mIdZvHHJZdk>>. Acesso em: 11 fev. 2017.

Figura 33 – Capa do primeiro álbum em vinil de Mart'nália (1987).



Fonte: Discogs (sem data).

Nota-se na imagem que embora a cantora utilize roupas, cabelos e acessórios tendendo ao masculino, seu rosto é apresentado de forma feminina. Mart'nália está com sobrancelhas desenhadas, e maquiagem pouco aparente com lápis nos olhos e batom quase imperceptível, além da expressão facial delicada. Na capa deste LP é usada predominantemente a cor azul, mas conjugado com rosa – ambas as cores significadas como polos do binarismo de gênero em nossa sociedade – remetendo a uma ideia de menina-menino, uma certa mistura de gênero.

Quando gravou seu primeiro CD – cuja capa está na figura 34 – e firmou-se como cantora reconhecida, sua expressão de gênero, em termos de aparência, já era apresentada totalmente masculina e assim permaneceu até a atualidade. A masculinidade é construída no visual da cantora geralmente com roupas esportivas e confortáveis, como calças ou bermudas largas, camisetas ou camisas, tênis ou sandálias e acessórios como cintos e colares. Seu gestual corporal também é bastante masculino. A cantora também já comentou em entrevistas que não precisou enfatizar que é lésbica porque sempre foi vista como menino, conforme visto no capítulo anterior.

Figura 34 – Mart'nália na capa do primeiro CD.



Fonte: Biscoito Fino (2009).

Figura 35 – DVD *Mart'nália*.



Fonte: martnalia.com.br/discografia (2005).

Figura 36- Mart'nália



Fonte: Vevo (2015).

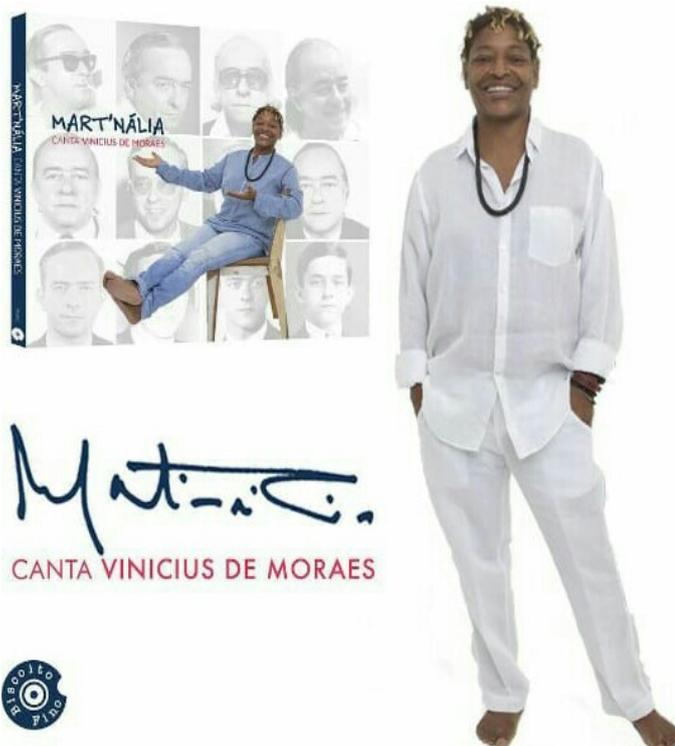
Figura 37 – Mart'nália em show.



Fonte: Ziriguidum (2014).

Alguma diferença na aparência de Mart'nália no passar dos anos se encontra no maior ou menor grau do uso de elementos que indicam jovialidade, seja nas roupas, nos cabelos ou na movimentação corporal, pois quando era mais jovem a cantora investia na construção de um tipo “moleque”. Atualmente sua imagem é mais sóbria e menos esportiva.

Figura 38 – Mart'nália na atualidade.



Fonte: Pida music (2019).

Mart'nália apareceu com caracterização mais fortemente masculinizada ainda em sua atuação como a personagem Tamanco, da série humorística da TV Globo, *Pé na cova*, na qual interpretava uma lésbica que trabalhava como borracheira (figura 39). Em termos de comportamento apresentado publicamente, Mart'nália é discreta, meiga e sorridente, reproduzindo neste campo o que é prescrito ao feminino. Contudo, a cantora ousou em sua performance artística, rompendo também as barreiras de gênero que prescrevem às mulheres um comportamento recatado, ao tirar a blusa e ficar com os seios à mostra, como se vê na figura 40, no que foi acompanhada por Zélia Duncan e outras artistas, em show no Rock in Rio (2015) em homenagem à Cássia Eller, reproduzindo o gesto que era uma marca registrada desta (Amanda PRADO, 2015).

Figura 39 – Mart'nália interpretando Tamanco.



Fonte: Extra (2014).

Figura 40 – Mart'nália e Zélia Duncan mostram os seios.



Fonte: Veja (Amanda PRADO, 2015).

Até o momento tratei da apresentação de gênero de duas cantoras que considere como predominantemente masculinas, sem problematizar o alcance desse termo quando aplicado a pessoas designadas socialmente mulheres. No senso comum, lésbicas são vistas como intrinsecamente masculinas, mesmo quando não o manifestam em seu visual, visto que na expectativa social de coerência entre gênero e desejo (BUTLER, 2003) a atração por mulheres é acompanhada pela masculinidade. Além disso, o acesso às mulheres é uma prerrogativa masculina, usurpada por lésbicas. Dessa forma, a imagem mais difundida de lésbicas é a masculina. Do mesmo modo, mulheres que expressam masculinidades são vistas como evidentemente lésbicas. Isso ocorre porque, segundo Platero Méndez (2008), as representações das lésbicas são construídas em torno de arquétipos e imagens estereotipadas, que reduzem a diversidade das experiências identitárias, sociais, culturais e sexuais a um conjunto de perfis. Por um lado, são promovidas imagens que reforçam a feminilidade das lésbicas pensadas como ícones eróticos e pornográficos para homens e que as mostra dentro dos padrões de gênero desejáveis para as mulheres: ser mães e esposas. Por outro lado, as lésbicas masculinas são vistas como mulheres ruins, que merecem castigo e vigilância. Neste sentido, perpetua-se a visão da masculinidade como própria e exclusiva dos homens, sendo que a transgressão dessa norma pelas mulheres masculinas se identifica com patologia e desajuste social, supondo uma ameaça ainda maior se inclui o desejo lésbico. Também Miñoso (2007) afirma que lésbicas masculinas são vistas frequentemente como uma “vil reprodução de uma masculinidade indesejada” (p. 160), contudo, para ela, estas são as que lhe parecem promover um maior rompimento com as fronteiras aprisionantes do gênero.

Contudo, diversas/os autoras/es argumentam que a masculinidade não é exclusiva aos homens, pois pode constituir corpos de mulheres, independente de sua orientação sexual. De acordo com Gilberta Soares e Cecília Sardenberg, na “perspectiva histórica e na contemporaneidade, a masculinidade se expressa em corpos de mulheres de formas variadas, pondo em risco as classificações normativas do gênero e propondo novas formas e modelos de identificação do gênero, marginais aos pactos culturais convencionais.” (2018, p. 119). Mas, segundo as autoras, mulheres experimentaram masculinidades historicamente. Durante os séculos XVII, XVIII e XIX, por exemplo, na Europa e Américas, mulheres vestiram-se de homem para estudar, lutar nas forças armadas, rompendo as fronteiras do mundo privado, destinado às mulheres.

Rubin (1989) mostrou diversas maneiras como pessoas com corpos designados de mulheres constroem a masculinidade por meio de vestimentas e cabelos, contudo também podem significar a masculinidade de outras formas, como se perceberem como homens, passarem por homens ou se travestirem. Apresentando como a masculinidade em mulheres têm sido discutida teoricamente, e o que esta representa em termos de ruptura com a normatividade e naturalização do gênero, Andrea Lacombe afirmou:

Existe uma certa bibliografia inserida nos estudos *queer* que analisa aquelas mulheres que, sem deixar de sê-lo, incorporam comportamentos tidos como exclusivos dos homens. Mesmo assim, o ponto de partida deve ser colocado em um patamar anterior: o fato de explicitar a possibilidade de uma *masculinidade de mulheres* implica previamente desconsiderar a masculinidade como incidível da estrutura biológica do homem e desenhá-la como uma ficção que se constrói performática e socialmente. No seu livro *Female Masculinity*, Judith Halberstam desenvolve seu argumento com relação ao que ela chama de *masculinidades sem homens*, numa tentativa de desobrigar a masculinidade de habitar só o corpo do homem, historicizando-a, desconstruindo-a e levantando a questão de ser uma categoria teórica mais do que uma concepção da natureza. Assim, a autora estrutura a masculinidade de mulheres como uma alternativa àquela considerada hegemônica (a dos homens brancos, heterossexuais, de classe média, de países centrais). Nessa mesma linha crítica, podemos mencionar *Dislocating masculinity*, coletânea organizada por Andrea Cornwall e Nancy Lindisfarne (1994), que revê o sentido unívoco da masculinidade, lançando uma luz sobre os diferentes modos em que ela se apresenta na socialização. Esta coletânea está integrada por artigos que analisam a masculinidade em diferentes sociedades, tanto em homens como em mulheres. (LACOMBE, 2007, p. 215).

De acordo com Soares e Sardenberg (2018), “o uso de ferramentas de gênero para a produção das masculinidades se insere numa dinâmica de subversões e resistências à disciplinarização dos movimentos, dos corpos, da sexualidade e do gênero” (p. 120). Para as autoras, as vestimentas, em especial, representam artifício importante na repetição de atos instituintes da masculinidade e referem-se a um arquivo das expressões dissidentes de gênero. Sobre a desestabilização de gênero operada pela performatividade masculina em mulheres, Lacombe (2007) afirmou:

Como considerar uma imagem de mulher que, sem se pensar homem, extrapola os limites estabelecidos para “ser mulher”? [...] Pensar em mulheres masculinas não implica necessariamente aplicar uma “inversão” dos papéis genéricos; significa uma nova volta do parafuso: estabelecer modos alternativos de masculinidade que não estejam necessariamente inscritos em um corpo social e biológico de homem ou, de outro lado, modos de ser mulher que não correspondam àqueles estipulados como papéis femininos. (LACOMBE, 2007, p. 223).

Argumento, como desenvolverei em outros momentos, que o mesmo se aplica à mobilização da androginia e outras confusões de gênero e aos usos alternativos de signos da feminilidade.

Ao se abordar a masculinidade em lésbicas é preciso considerar que sua representação é perpassada por questões de classe e raça: “A *butch*⁵⁶ ou caminhoneira, geralmente associada às classes trabalhadoras, é percebida como pesada, vulgar, mal cuidada, machista, enquanto que as lésbicas masculinizadas de outros estratos sociais são vistas como andróginas, com elegância, zelo, bom gosto e autocuidado.” (SOARES; SARDENBERG, 2018, p. 117). Essa percepção negativa e estereotipada da masculinidade em mulheres lésbicas é reforçada em mulheres negras. Há quem argumente que a representação de lésbicas masculinas foi divulgada a partir de lésbicas negras presidiárias (AGOSTINI, 2015). Embora eu discorde das críticas ao fato da personagem Tamanco, interpretada por Mart’nália, ser um simples estereótipo lésbico, visto que esse é um tipo existente no mundo “real” e pouco representado na mídia, entendo que a escolha de uma mulher negra para representar uma personagem com um caráter um tanto caricatural pode se relacionar à racialização da imagem da lésbica masculina.

5.2.2 Androginia, trânsitos e outras confusões de gênero

Neste subtópico discuto a expressão de gênero nas performances artísticas de cantoras que procedem a deslocamentos em relação ao binarismo de gênero, seja pelo trânsito entre construções masculinas e femininas, pela ambiguidade, pela não marcação ou pelas confusões de gênero. Em outros termos, são cantoras que não adotaram de forma mais ou menos recorrente ao longo de suas carreiras um visual e/ou gestual predominantemente masculino ou feminino.

Desde o início de sua projeção nacional, até os dias atuais, em maior ou menor grau, Zélia Duncan apresenta uma construção corporal destoante do padrão feminino. Mesmo quando eventualmente está maquiada, ou com peças femininas, há algo em seu visual e gestual que parece ser a recusa de uma feminilidade normativa. Na fotografia abaixo, do CD *Zélia Duncan* (1994), ela aparecia com os cabelos compridos, volumosos e meio despenteados, maquiagem imperceptível, uma imagem típica da cantora sapatão, como aparecia inclusive nos programas de humor depreciativo, como já dito. Com o passar dos

56 No Brasil a *butch*, lésbica masculina, é mais conhecida por bofe. Soares e Sardenberg (2018) explicam que “Butch é a forma reduzida de *butcher* (açougueiro), em inglês, utilizada inicialmente para se referir à criança briguenta (*tough kid*). A denominação *tomboy* surgiu para se referir a uma menina com performance de menino. *Butch* ganhou o significado de lésbica com jeito masculino nos anos de 1940; é correlata de *bicha* (gay afeminado) no universo de lésbicas, gays, travestis e transexuais.” (p. 108).

anos, a cantora passou a apresentar cabelos ora curtos ora médios, acompanhando as tendências da moda.

Figura 41 – Zélia Duncan no início da projeção nacional.



Fonte: CD *Zélia Duncan* (1994).

O destoar do feminino na expressão de gênero de Zélia Duncan é mais perceptível no frequente contraste com a de cantoras que performam feminilidades padrão, especialmente em apresentações em parceria⁵⁷. Um exemplo disso ocorreu no show gravado em DVD, *Amigo é casa* (2008), no qual a cantora divide o palco com Simone. Neste show, Simone, apresenta uma aparência mais feminina. Está vestida com roupas claras de tecido fino, um pouco translúcido, blusa decotada e com brilho, cabelos escovados, maquiagem discreta, jóias/bijouterias femininas. Zélia Duncan, embora esteja com o rosto com maquiagem bastante evidente – olhos marcados por sombra, rímel e lápis, e lábios com batom vermelho

57 Por exemplo: com Anelis Assumpção no clipe *Milágrimas*, no DVD *Zélia Duncan* (2011 [com gravações feitas em 1994 e 1997]; disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9JeRBCgLEt8&list=RD9JeRBCgLEt8&start_radio=1>. Acesso em: 03 mar. 2017); Fernanda Takai, no DVD *Pelo sabor do gesto* (2011, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yuuh0za326k>>. Acesso em: 08 jan. 2018), com Maria Bethânia, na interpretação de *Baila comigo/Shangrilá*. (Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TjI_WA_Fnac>. Acesso em: 13 jan. 2019).

brilhoso – o que é raro em sua apresentação do rosto – mostra um visual andrógino. A cantora está vestida com calças pretas e retas, uma camisa branca sem mangas, joias/bijouterias unissex colocadas de forma jovial (vários brincos pequenos de argolas em muitos pontos das orelhas, por exemplo), cabelos curtos, muitas tatuagens à mostra. Contudo, o maior contraste é no gestual corporal. Simone aposta em sensualidade e movimentos delicados. Zélia Duncan se coloca de forma afirmativa, com movimentos muito expressivos, reproduzindo ora um pouco de expressão corporal masculina, ora e predominantemente o que chamo de “jeitão sapatão”, expressão comum em meios de sociabilidade lésbica, para designar mulheres que não chegam a expressar masculinidades, mas que não performam a feminilidade apropriadamente, seja em termos de falta de empenho ou de competência para imitar a imitação, nos termos de Butler (2003), uma certa forma de movimentar o corpo que parece denunciar que ele é pouco disciplinado pelas normas de gênero, ou, em outras palavras, que se rebela contra elas.

Figura 42 – Gestual de Zélia Duncan.



Fonte: Divulgação da equipe de Zélia Duncan (2018).

Esse modo de colocar o corpo foi constante em sua apresentação ao longo dos anos, independentemente de seu figurino, maquiagem, acessórios ou cabelos. Isso é perceptível na imagem acima (figura 42), na qual a cantora apresenta uma postura nada de acordo com os modos, o “recato” prescrito às mulheres: está com pernas e braços abertos, o corpo projetado de forma confiante, o sorriso que indica um gargalhar, um ar despojado, nada de um apelo à sensualidade e delicadeza. Mas vale lembrar que a cantora possui a especificidade de ser esportista. Duncan foi jogadora de basquete da infância até a adolescência e há mais de uma década é maratonista. O que provavelmente lhe confere uma relação diferenciada com o corpo. Lembrando que a construção corporal de esportistas é geralmente alternativa aos padrões de feminilidade, visto que, embora mulheres participem amplamente de práticas esportivas, esse é um mundo masculino por excelência no campo da representação e a própria movimentação e exploração dos limites corporais é tida por masculina.

Contudo, Zélia Duncan não simplesmente destoa do padrão feminino. A cantora frequentemente faz trânsitos e misturas de gênero. Em alguns momentos, a cantora apostou mais em elementos masculinos, como ocorreu no clipe *Aberto*⁵⁸, do DVD *Zélia Duncan* (2011). Neste vídeo, Zélia está caracterizada com roupas, sapato e acessórios e corte de cabelo masculinos. Seu gestual corporal no clipe também se aproxima do masculino.

Figura 43 – Zélia Duncan em cena do clipe *Aberto*.



Fonte: DVD *Zélia Duncan* (2011).

58 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CSz4bYTSgDM>>. Acesso em: 09 dez. 2017.

Houve outros momentos, embora mais raros, em que a cantora performou alguma feminilidade, como ocorreu no show, gravado em DVD, *Pelo sabor do gesto*⁵⁹ (2011), inclusive no gestual corporal, embora ainda haja algo de um “jeitão sapatão”, contudo mais atenuado.

Figura 44 – Zélia Duncan.



Fonte: DVD *Pelo sabor do gesto* (2011).

No espetáculo *Totatiando*⁶⁰ (2013), musical baseado na obra de Luiz Tatit, gravado em DVD, Zélia Duncan canta, mas atua principalmente como atriz⁶¹. Nessa peça, sua expressão de gênero é andrógina, com predomínio do masculino no vestuário. Duncan passa a maior

59 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cqm99qsRePw>>. Acesso em: 17 set. 2017.

60 Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL6SphTtH5jGfkAe9qROlk3X7H_0wKKxTI>. Acesso em: 14 nov. 2017.

61 No making of do DVD, a diretora, Regina Braga, enfatiza que o trabalho de Zélia foi de atriz, de construção de personagens, e não de uma cantora dizendo textos. Diz que ela faz personagens diversos e isso é perceptível no olhar, nos gestos e no tom de voz.

parte do tempo vestida com blazer e calça masculinos e pretos. Em alguns momentos, peças do figurino vão sendo trocadas: ela tira o blazer, a camisa, permanece com uma regata, calça sapatos de palhaço, coloca gravata. Em geral, nas canções executadas e nas falas, o eu lírico parece ser masculino. Na apresentação da única canção com sujeito feminino, *Falta alguma coisa*, Zélia coloca tecidos finos sobre a roupa, criando saias. Mas não modifica seu gestual, que não parece generificado de modo binário. Seus cabelos são fixados com gel bem rente à cabeça, e presos no formato “rabo de cavalo”, de forma que tornaram-se pouco aparentes. Sua maquiagem deixa visível apenas sombras pretas nas pálpebras.⁶² É notável a harmonia entre a voz, o gestual e a caracterização de Zélia Duncan.

Figura 45 – Zélia Duncan em *Totatiando*.



Fonte: Site oficial de Zélia Duncan (sem data).

Cabe lembrar que nesse espetáculo a apresentação de gênero não é a da cantora, mas sim de personagens que ela interpreta. Mas, em algum grau, toda performance de uma cantora não criaria personagens? De qualquer forma, ela o faz com desenvoltura, essa expressão lhe cai coerentemente. Além disso, creio que efeitos de sentido específicos são criados na medida

62 Nos extras do DVD a maquiadora e produtora do cabelo de Duncan, Silvana Gurgel explica que ela precisou considerar o personagem andrógino de Zélia, que inclui “um homem lindo e uma mulher linda” ao mesmo tempo. Então Gurgel pensou em uma produção que fosse um pouco dramática e também melancólica, contida e quase romântica, com “uma pitadinha de triste” e a alegria ficaria por conta de Zélia, da movimentação dela.

em que uma cantora sabidamente lésbica transite por expressões de gênero diversas em suas performances artísticas, ainda que atuando como atriz⁶³. De qualquer forma, Zélia Duncan comumente procede a uma construção corporal andrógina em sua performance artística em outras apresentações.

Figura 46 – Vestuário de Zélia Duncan em *Totatiando*.



Fonte: http://www.teatrotuca.com.br/espetaculos/espetaculo_to_tatiando.html (2012).

Quando me refiro à androginia frequente na construção corporal de Zélia Duncan, com este termo pretendo explicar uma imagem que não tende para um dos polos do binarismo de gênero, ou seja, não é masculino nem feminino, não apresenta marcas significativa de gênero ou as mistura ou integra de uma forma diluída, de modo a formar algo novo. Adriana Agostini (2015) entende a androginia⁶⁴ como uma construção da imagem corporal, associada a outras

63 Zélia Duncan também atuou como atriz no musical *Alegria, Alegria* (2017), na peça *Mordidas* (2018) e, no momento de escrita deste capítulo, estava em gravação como atriz em um curta-metragem no qual fará o papel de uma motoqueira lésbica.

64 Adriana Agostini explica a etimologia do termo andrógino e a relaciona ao surgimento de representações negativas sobre lésbicas: “a palavra androginia vem do grego *andros*, que significa homem, masculino, e *gimnos*, mulher, feminino. O primeiro registro de seu uso está no texto *O banquete*, de Platão, em que o filósofo explica o surgimento do amor. Ele defende a existência original de três sexos, os quais chamou masculino, feminino e o andrógino. (p. 128) [...] Eles eram a criação que Zeus mais admirava. Muito orgulhosos, enfrentaram os deuses. Para puni-los sem extinguir a espécie, Zeus optou por cortá-los ao meio,

figuras que historicamente embaralharam os códigos culturais que organizam as construções de gênero, transitando entre o feminino e o masculino, de uma forma ambígua, quase brincalhona, inclusive nos gestos e comportamento. Contudo, a autora defende que a androginia seria uma apropriação do masculino pelo feminino, na qual este prevalece. A afirmação faz sentido no conjunto das explicações da autora, que se preocupa em diferenciar nitidamente lésbicas andróginas das masculinas, demonstrando uma visão negativa destas.

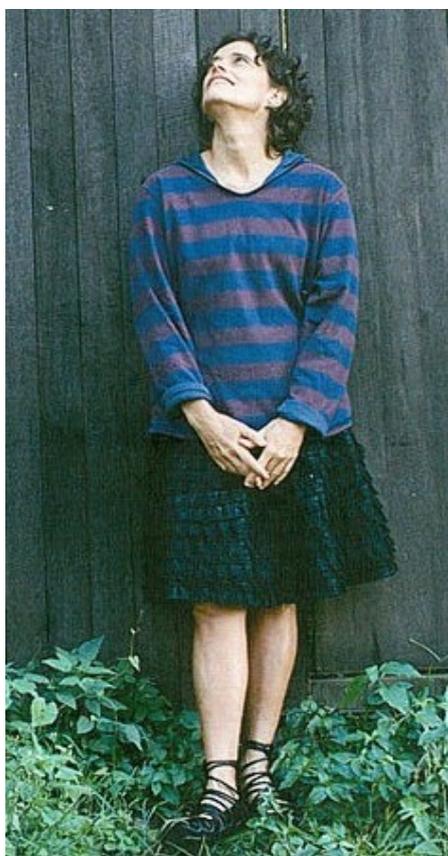
Parte-se do pressuposto de que há duas diferenças principais. Primeiro, a aparência da *butch*, na verdade, sugere a intenção de estar no lugar da aparência do homem, o que a torna uma cópia, pode-se dizer, malfeita da imagem do homem. Essa desapareição da vestimenta e dos gestos femininos dá lugar à adoção da referênciamasculina. É um esforço daquele corpo feminino em parecer masculino. Não há um espaço de trânsito entre os gêneros. [...] A lésbica andrógina, por sua vez, está nesse entre lugar, identificando-se em sua aparência um *mix* harmônico do masculino e do feminino. Sua beleza e poder de sedução estão exatamente nesse espaço de trânsito. É uma despreensão de ser um ou outro, muito naturalmente, embora sempre prevaleça no conjunto o feminino. A segunda é que a lésbica andrógina sempre parece ter uma preocupação com a aparência como linguagem, embora muitas vezes, desprentensiva. É um corte de cabelo, uma roupa e são predominantemente magras. A *butch*, por mais que, às vezes, envolva também uma produção visual, acaba passando um ar mais desleixado. É muito mais fácil, por exemplo, ter uma *butch* com sobrepeso do que uma andrógina. (AGOSTINI, 2015, p. 141-142).

Vale lembrar que frequentemente a construção andrógina é valorizada socialmente por ser compreendida como um atributo de pessoas cultas e/ou economicamente privilegiadas, em detrimento da imagem das lésbicas masculinas, vistas como inferiores e como pertencentes aos extratos sociais mais baixos. Percebe-se na última frase da citação da autora o caráter gordofóbico de sua visão sobre lésbicas masculinas. A androginia é frequentemente associada à magreza e esta à beleza, de forma que em muitos contextos mulheres são estigmatizadas como feias “entendendo por *feia* uma estética mais masculina – porém não andrógina – corpos mais gordos que não denotam cuidado de academia, longe da estética das *moderninhas* [...] tudo em corpos magros onde as curvas não são um valor, quer dizer onde a androginia é o resultado procurado.” (LACOMBE, 2010, p. 96).

fazendo com que cada um virasse dois. Porém, cindidos, passaram a buscar suas metades, mas a cada encontro não era mais possível um encaixe. Zeus então optou por passar as partes pudendas para a frente do corpo. Dessa forma, se macho e fêmea se juntassem, poderiam se reproduzir e, se dois machos se encontrassem, “da reunião resultaria pelo menos a satisfação e, acalmados, se entregariam ao trabalho, cuidariam de outros interesses da vida” (PLATAO, 2003, p. 19). A partir desse mito, Platão explica não só a origem do amor, mas também a das mulheres homossexuais. “Todos os varões, portanto, que são segmento do que é comum a dois, são chamados de andróginos, são mulherengos e a maioria dos adúlteros deriva daquele sexo, e todas as mulheres caídas por homens e adúlteras procedem daquele sexo. No entanto, todas as mulheres que são segmentos da fêmea não dão a mínima atenção aos varões; ao contrário, são mais voltadas para as mulheres, e é daquele sexo que as lésbicas procedem. (PLATÃO, 2003, p. 19).” (AGOSTINI, 2015, p. 129).

Muitas vezes a construção não binarizada de gênero de Zélia Duncan não é feita a partir de elementos unissex. O figurino da cantora frequentemente é construído com peças consideradas femininas, como vestidos e saias, sobretudo nos últimos anos. Contudo, a cantora tem a peculiaridade de compor o visual a partir da mistura de elementos tidos por masculinos, femininos e neutros. Como na figura 47, recorte da capa do CD *Pelo sabor do gesto* (2009), na qual está com sandálias femininas e saia, mas com blusa mais masculina. Mas nada parece destoar. Saias, vestidos, batom, tênis, calças aparentam em seu corpo detalhes como quaisquer outros de composição estética. Não parecem parte de um visual feminino ou masculino. Assim como há homens que se maquam, ou usam saias, ou mulheres que utilizam uma gravata em um visual não masculino. Outra particularidade de sua aparência é que os vestidos e saias do seu figurino não são peças propriamente femininas, o que se percebe pelas cores, cortes e tipos de tecidos, como mostra a figura 48, e na figura, 42, já mostrada, na qual está com um vestido branco, largo, de corte reto e sem detalhes femininos.

Figura 47 – Misturas de gênero em Duncan. Figura 48 – Visual de Zélia Duncan.



Fonte CD *Pelo sabor do gesto* (2009).



Fonte: Instagram @zeliaduncan (2018).

A cantora se apresenta com roupas mais cênicas, aparentemente mais específicas para apresentações artísticas, que não se parecem com roupas comuns. Talvez pela liberdade criativa de estilistas que desenham figurinos, suas peças possam ter essa característica de subverterem o desenho tradicional de gênero. Em *Pelo sabor do gesto* (2011), por exemplo, há cenas gravadas em estúdio, nas quais a cantora está com um vestido largo, com corte reto, muito colorido, na altura dos joelhos, com desenhos fantasiosos. A cantora completa o visual com tênis e está sem maquiagem.

Assim como Zélia Duncan, Maria Gadú apresenta em suas performances artísticas predominantemente trânsitos do masculino ao andrógino, mas também procedendo eventualmente a misturas e confusões de gênero de uma forma aparentemente mais explícita e proposital que Duncan, algo queer não apenas na desconstrução, mas como uma brincadeira provocadora de gênero.

Figura 49 – Gadú atuando na minissérie Maysa. Figura 50 – Gadú na época do primeiro CD.



Fonte: Gshow Globo (2009).



Fonte: Divulgação CD *Maria Gadú* (2009).

Maria Gadú ascendeu rapidamente, ainda muito jovem, aos 21 anos, em 2008, quando fez uma temporada de shows no Rio de Janeiro e se tornou conhecida por famosos. A figura 49 é uma imagem de sua participação na série da TV Globo, *Maysa*, de 2009. No mesmo ano, a cantora gravou seu primeiro CD. A figura 50 é um recorte da capa deste. Em ambas imagens a cantora apresenta um visual andrógino. Porém, na primeira a vestimenta é masculina, a segunda está mais para um feminino alternativo. Os cabelos e acessórios são masculinos em ambas. No mesmo ano a cantora gravou o clipe *Shimbalaiê*, no qual sua construção corporal é totalmente a de um garoto, não havia nada em sua aparência ou gestual que indicasse que tratava-se de uma mulher. Contudo, a delicadeza de suas feições, o semblante sorridente, o corpo à época ainda miúdo, e a ausência de um gestual masculinizado ao ponto de Mart'nália ou Cássia Eller, embora tampouco feminino, a postura tímida, pouco confiante, até um tanto humilde, faziam com que ela acabasse por compor uma imagem mais neutra em termos de gênero.

No making of do show gravado em DVD *Maria Gadú e Caetano Veloso Multishow ao vivo*⁶⁵ (2011), o cantor comenta que quando viu uma apresentação da cantora achava que ela lembrava Cássia Eller, “parecia um moleque”, “mas tinha o peito grande”. Ao que a cantora respondeu sorrindo “andrógino”. Caetano disse em outro momento que Gadú faz “uma linda confusão de gênero”. O cantor acrescenta que ao cantar, no entanto, ela está mais para uma linha Marisa Monte que Cássia Eller. Há nos extras desse DVD um momento em que Gadú e Caetano comparam as bordas de suas cuecas, como a mostrar que havia mais semelhanças que diferenças de gênero entre ela e ele. Nas imagens abaixo há outras mostras de trânsitos de gênero da cantora no início de sua carreira. A figura 51 é uma fotografia na qual ela se caracteriza de forma masculina. A figura 52 é um recorte de uma cena do DVD *Multishow ao vivo Maria Gadú*⁶⁶ (2010) no qual a cantora utiliza uma roupa que a rigor seria indicada para mulheres, mas como uma inspiração unissex, pois trata-se de um macacão largo e de corte reto, sem decote, cores neutras, além de acessórios e cabelos que remetem ao andrógino. Nesse show, seu gestual corporal não expressa delicadeza e sensualidade femininas, mas seu comportamento meigo e seu semblante “doce” a afastam do masculino.

65 Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLB2AC04ABC3FE6DED>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

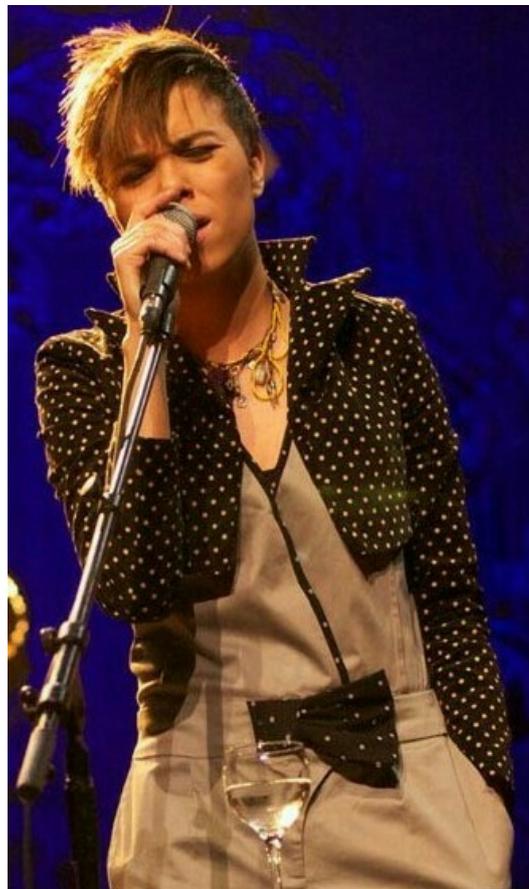
66 Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLe0QOIuOjOpE3Pm8oZcLKb3bJh9ivxPsi>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

Figura 51 – Maria Gadú.



Fonte: Metrôpoles (sem data).

Figura 52 – Gadú no primeiro DVD.



Fonte: DVD *Multishow ao vivo Maria Gadú* (2010).

Nos últimos anos, como indica a figura 53, Maria Gadú tem apresentado uma construção corporal mais masculina, mesmo no gestual, sem que se possa dizer que ela saiu do campo da androginia. No show em DVD *Guelã*⁶⁷ (2016) – do qual recortei a imagem da figura 54 – Maria Gadú está caracterizada de forma masculina, desde os sapatos até o corte de cabelo. Ela está vestida com calça, colete e camisa largos e de corte reto, sem maquiagem, sem brincos ou qualquer outro signo do feminino. Seu gestual corporal também é masculino. A cantora passaria por um homem se não soubéssemos de quem se trata. Ela também parece mais autoconfiante, menos meiga. Já na figura 55, que é da divulgação do álbum do qual surgiu este show, há alguma referência andrógina em sua aparência, como o tecido translúcido da camisa e o esmalte nas unhas. A androginia em Gadú também aparece na figura 56.

67 Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLjG0GBIHs265PT96QosXUGt9Q1KTunKsb>>. Acesso em: 16 ago. 2017.

Figura 53 – Aparência e gestual de Gadú.



Fonte Instagram @mariagadu (2017).

Figura 54 – Cena do show *Guelã*.



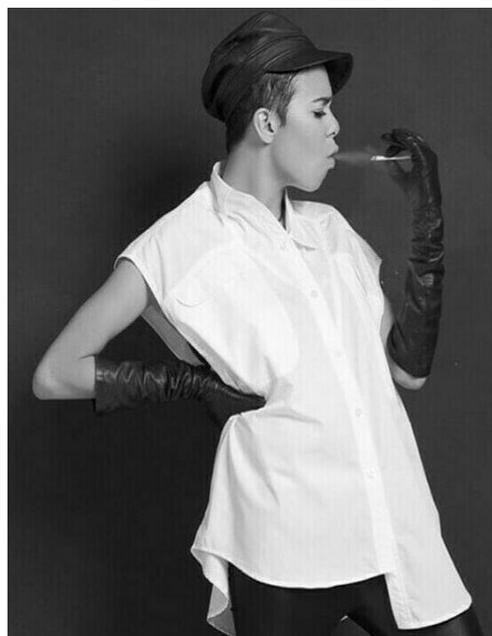
Fonte: DVD *Guelã* (2016).

Figura 55 – Misturas de gênero em Gadú.



Fonte: divulgação *Guelã* (2016).

Figura 56 – Gadú com visual andrógino.



Fonte: mariagadu.net divulgação (2017).

Maria Gadú faz constantes alterações de visual, sobretudo no corte e cor dos cabelos, vestindo roupas e acessórios muito diferentes entre si. Outra peculiaridade é que a cantora (ou sua equipe) parece se inspirar na moda, mas fazendo criações livres a partir dela. Suas vestimentas raramente são comuns e seu visual sempre carrega muita mistura de elementos diferentes. Os figurinos de suas apresentações parecem criações específicas para serem usadas em cena. Eventualmente, Maria Gadú usa vestidos e maquiagem, mas da mesma forma que Zélia Duncan, como elementos que parecem deslocados do feminino. Muitas vezes, esses elementos em seu corpo parecem caracterizações como quaisquer outras, sem gênero. Por exemplo, no clipe *Veja bem meu bem*⁶⁸ a cantora está com quase toda a roupa masculina, corte de cabelo masculino, rosto sem maquiagem, mas usando saias.

Figura 57 – Exemplo de estilo de Gadú.



Fonte: AgNews e Rio News (2010).

Figura 58 – Visual misto de Gadú.

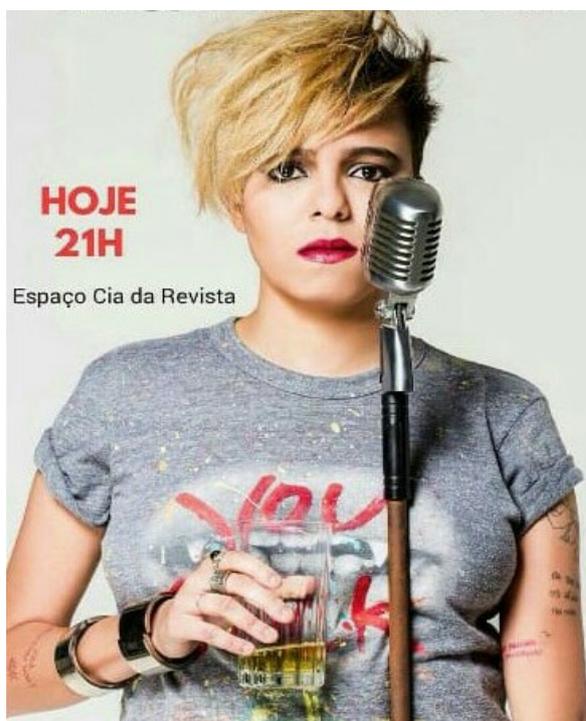


Fonte: Extra (09/11/2018).

68 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WU_-t7VBGh8>. Acesso em: 17 jul. 2018.

Outras vezes a construção de gênero de Gadú parece parodiar a masculinidade ou feminilidade, pelo exagero, por não parecer uma tentativa de apresentação coerente. Em outros momentos, mistura elementos masculinos e femininos. Maria Gadú demonstra perceber o gênero como parte do que ele de fato é: uma estilização corporal. E parece atuá-lo de um modo queer, como uma gozação (nos sentidos de deboche e de fruição que o termo carrega).

Figura 59 – Gadú maquiada.



Fonte: Instagram @mariagadu (2015).

Figura 60 – Caracterização masculina em Gadú.



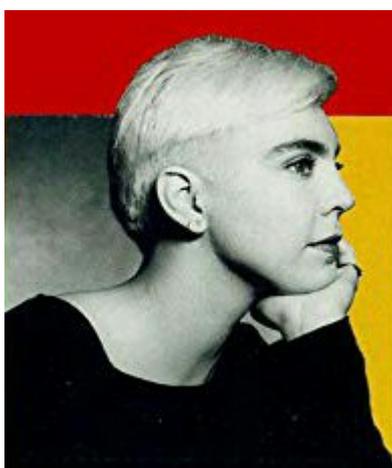
Fonte: divulgação mariagadu.net (2017).

Considero que Adriana Calcanhotto também faz trânsitos e confusões de gênero em sua construção corporal. A análise das performances artísticas da cantora é complicada por algo que ela afirmou nos extras do DVD *Loucura* (2015): “Acho que faço teatro que é viabilizado pela música”(CALCANHOTTO, 2008, p. 45). Entendo que Calcanhotto, sobretudo nos últimos anos, é teatral em um sentido mais amplo que Cássia Eller. Esta era teatral na interpretação intensa das canções, criando personagens para cada uma, que executava com dramaticidade. Em muitos momentos, as apresentações de Adriana Calcanhotto tiveram cenários bem trabalhados e específicos, que não eram apenas palcos musicais, com luzes e instrumentos. A cantora explora sonoridades de diversos objetos, até

mesmo de folhas de papel. Muitas vezes parece estar fazendo até artes plásticas, pela forma como interage com estes objetos, “desenhando” cenas. Específicos também são seus figurinos, que raramente são compostos de peças comuns e predominantemente não reproduzem o padrão de gênero. Calcanhotto transita entre diversas expressões de gênero⁶⁹, como a ultra feminina, a andrógina, a masculina. Essas aparências parecem ser de personagens, relacionados com a proposta de cada projeto de álbum ou show. De qualquer modo, assim como afirmei acerca de Zélia Duncan em *Totatiando*, é significativo que uma cantora possa transitar com tanta desenvoltura por tantas expressões de gênero. O que no Brasil parece ser raro entre cantoras tidas por heterossexuais.

Adriana Calcanhotto se projetou no cenário musical nacional com um visual que variava do andrógino ao feminino alternativo e assim permaneceu por muitos anos. A cantora usava cabelos curtos, do tipo chamado “joãozinho” (nome que já indica uma apropriação de um elemento masculino) maquiagem às vezes ausente, frequentemente aparente, mas sutil, calças e blusas típicas às vezes de um feminino não tradicional, eventualmente peças unissex. Atualmente (figura 62) sua aparência está andrógina, mas foi modificada em muitos momentos. Sua postura corporal desde então, e até os dias atuais, não reproduz a delicadeza, sensualidade e passividade esperada de mulheres, mas tampouco performa corporalidades sapatão (o que chamei de “jeitão”), construídas frequentemente por lésbicas e também não executa um gestual masculino.

Figura 61 – Calcanhotto no início da carreira. Figura 62 – Calcanhotto na atualidade.



Fonte: CD *Senhas* (1992).



Fonte: Instagram @adrianacalcanhotto (2019).

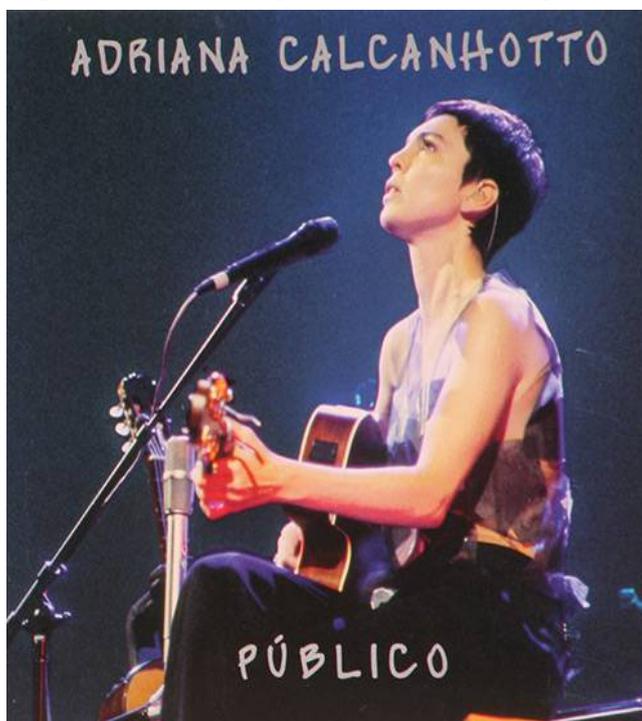
69 Não estou considerando os álbuns e shows do projeto *Adriana Partimpim*, com músicas infantis, por seu caráter demasiadamente específico e direcionado a crianças. Não creio que esse projeto possa dizer muito sobre como a cantora tem se apresentado para o público mais amplo.

Figura 63 – Primeiro CD de Calcanhotto.



Fonte: CD Enguiço (1990).

Figura 64 – Visual típico de Calcanhotto por vários anos.



Fonte: DVD *Público* (2000).

Nos últimos anos, Adriana Calcanhotto tem feito alterações mais frequentes no visual. Estas indicam que a expressão de gênero é algo que tem importado na construção de suas performances artísticas. No show gravado em DVD *Olhos de onda*⁷⁰ (2014) a construção corporal de Adriana Calcanhotto era totalmente feminina padrão, como percebe-se na imagem abaixo, excetuando-se as unhas curtas e sem esmalte. A cantora está com vestido comprido, de tecido fino, com maquiagem feminina e aparente (nos olhos sobretudo, marcados com rímel, delineador e sombra), brincos grandes e com muitas pedras, anéis delicados e tradicionais, cabelos presos com coque. Seu gestual também é mais feminino nesse show, porém sem recurso à sensualidade ou sexualização. O que é coerente como projeto musical,

70 Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLAN-LeRFEJxjWXDPTiaFBlwPxTznbbQB6>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

visto que o DVD apresenta canções mais românticas, dramáticas e emotivas. Diferentemente da construção que foi se consolidando na expressão de gênero de Ana Carolina, a feminilidade de Calcanhotto em *Olhos de onda* parece ser um recurso cênico e não um “fingimento” (lembrando que para Butler (2003) toda atuação de gênero em algum grau o seria), ou seja, seria mais a construção de uma personagem feminina, e não uma forma de convencer o público que ela performa o gênero coerentemente.

Figura 65 – Caracterização feminina padrão em Calcanhotto.



Fonte: DVD *Olhos de onda* (2014).

No show *Micróbio Vivo*⁷¹ (2012), gravado em DVD, do qual foi retirada a imagem da figura 66, Adriana Calcanhotto está caracterizada de forma mais andrógina, quase sem marcas

71 Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLfeRO7MnVf4_GYVzSq6X8DglQFVE85EcC>. Acesso em: 02 abr. 2017.

de gênero. A cantora está vestida com calças e camisa pretas, de tecido leve, com uma sobreposição de panos esvoaçantes sobre a camisa, com corte largo, porém não reto, a roupa tampa quase seu corpo inteiro. Seus cabelos estão presos com um coque e colados à cabeça, ficando pouco aparentes. A maquiagem não é aparente. Suas orelhas contêm inúmeros brincos pequenos. Os sapatos são masculinos. A cantora não se desloca muito pelo palco, mas se movimenta mais que o habitual, provavelmente porque as canções que apresenta são uma leitura do samba e também porque seu corpo está mais livre, visto que por causa de um problema em um punho ela não podia tocar violão nessa época. Calcanhotto apresenta uma feição leve, está sorridente a maior parte do tempo. Seu gestual corporal é mais para feminino, porém sem sexualização nem sensualidade. No momento em que interpreta *Dos prazeres, das canções* – cuja letra cita a presença apenas de homens reconhecidos no samba – Adriana Calcanhotto utiliza um chapéu, como que representando o masculino, sem colocá-lo na cabeça, mas mantendo-o parte do tempo tampando seu rosto, e o restante do tempo segurando-o junto ao peito. O chapéu parece simbolizar que a cantora está autorizada a estar na posição do sambista. Ao mesmo tempo, não pode ser plenamente usufruído, como que não lhe cabendo.

Figura 66 – Calcanhotto encenando com um chapéu.



Fonte: DVD *Micróbio Vivo* (2012).

Ao final da execução de *Deixa gueixa* – canção de sua autoria, na qual o sujeito pede para que a gueixa o deixe lavar a louça e lhe servir e cuidar de diversas maneiras – a cantora pega uma bandeja com xícaras, pires e colheres e caminha a passos curtos, fazendo sinal de reverência abaixando o corpo, como uma gueixa, e, ao chegar ao microfone, faz uma sonorização com esses objetos, trocando suas posições e batendo-os uns contra os outros. A feição de Calcanhotto é sarcástica e a performance parece ser uma ironia sobre papéis femininos, ao transformar uma posição de quem serve em quem produz som e ao fazer de objetos do universo da cozinha, tido como feminino, instrumentos musicais. O mesmo parece ocorrer quando a cantora utiliza um secador de cabelos para produzir sons.

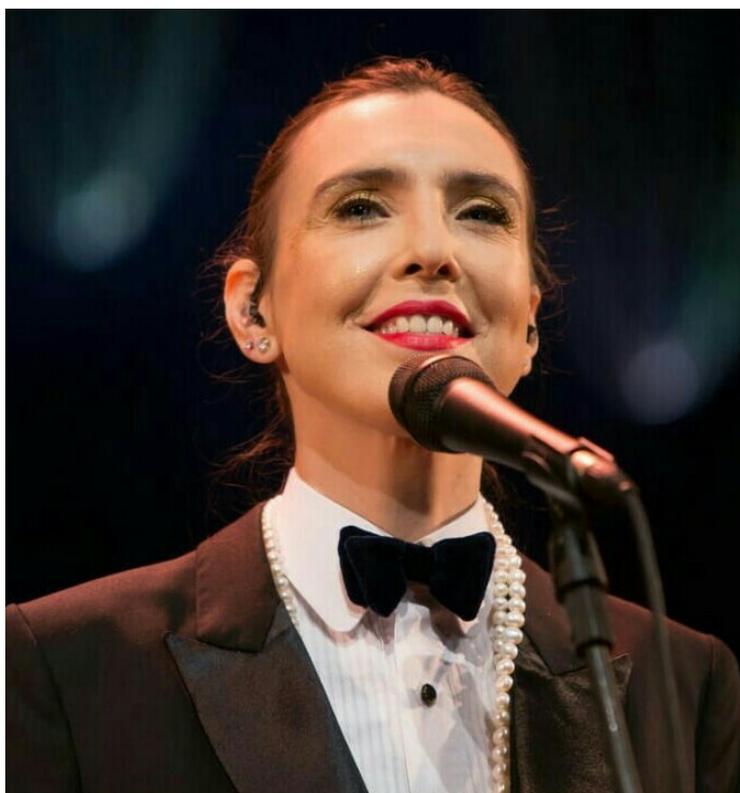
Figura 67 – Cenas de Calcanhotto interpretando *Deixa gueixa*.



Fonte: DVD *Micróbio Vivo* (2012).

No show *Loucura*⁷² (2015), gravado em DVD, feito em comemoração ao centenário do nascimento de Lupicínio Rodrigues, Adriana Calcanhotto executa canções deste. A cantora está vestida com smoking, gravata borboleta e sapatos masculinos. Os cabelos, presos em coque discreto, ficam pouco aparentes. Contudo, Calcanhotto está maquiada, com batom vermelho e colar de pérolas, criando um visual com mistura de gênero. Mas não há propriamente confusão ou ambiguidade de gênero. O binarismo é mantido dentro da construção. Ficam evidentes quais signos são masculinos ou femininos. Trata-se de uma mulher feminina interpretando um homem. O que não deixa de ter um caráter de embaralhamento das fronteiras do gênero.

Figura 68 – Misturas de gênero em Adriana Calcanhotto.



Fonte: DVD *Loucura* (2015).

Diferentemente da interpretação de *Rubens* por Cássia Eller, não há a imitação caricatural do masculino. Fica evidente que trata-se da representação de uma posição. Assim, a cantora não precisa parecer um homem, pois assumir um lugar masculino está em função de cantar a obra de um homem. Seu gestual às vezes é levemente masculino, como quando coloca as mãos no

72 Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLKjFKnzFIgy9pqziVsrP2fVIU6pxHgKQY>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

bolso, ou quando acende e fuma um charuto. Trata-se de uma masculinidade específica a ser representada, que reproduz um certo drama e um cantar triste, que a cantora afirma que é típico do Rio Grande do Sul. Calcanhotto faz pouca movimentação corporal, às vezes introduzindo um leve dançar que destoa dessa figura masculina séria e ranzinza, desconstruindo um tanto essa posição.

Figura 69 – Encenação de Calcanhotto com charuto.



Fonte: DVD *Loucura* (2015).

Figura 70 – Os sapatos de Calcanhotto.



Fonte: DVD *Loucura* (2015).

Os sapatos masculinos que Adriana Calcanhotto calça são focados várias vezes no DVD, como mostra a figura 70. Mantive o *print* da página inteira do vídeo para mostrar que a imagem abaixo não foi um recorte meu, mas sim uma close da gravação. É bastante tentador supor que o destaque dos sapatos é um jogo com a ideia de que a cantora é sapatão (até porque esse evidenciar dos sapatos também ocorre em vídeos de Ana Carolina). Contudo, é mais plausível imaginar que as imagens enfatizam a masculinidade que a cantora representa neste momento. Nos extras deste mesmo DVD, Adriana Calcanhotto toca com mais três homens, em estúdio, no clipe *Cenário de Mangueira*, instrumentos eletrônicos, dos quais retiram sonoridades diversas. A vestimenta parece colocar a cantora em comunhão com um mundo masculino. Contudo, seu rosto apresenta uma feminilidade hiperbólica, com maquiagem forte, olhos muito marcados com rímel, delineador e cílios postiços, boca com batom vermelho.

Figura 71 – Calcanhotto com maquiagem feminina, terno e gravata.



Fonte: DVD Loucura, cenas extras (2015).

Ainda nos extras, no documentário *A Luz do refletor* a cantora conversa a maior parte do tempo com o músico Domenico Lancellotti. Também são mostradas cenas em que recebe uma maquiagem muito marcada e explica que utiliza batom vermelho em homenagem a um

momento em que Caetano Veloso usava batom vermelho e foi conversar com Lupicínio Rodrigues, se esquecendo de tirar a maquiagem, sem contudo surpreender este. Adriana Calcanhotto, além de fazer uma construção queer de gênero, com a mistura de códigos, parece tentar exercitar um controle sobre o quanto de feminilidade quer expressar, por meio de uma caracterização do rosto e na cor da gravata, um pink muito chamativo, um cinto rosa, mas com um corpo caracterizado de forma masculina, de certo modo reproduzindo o binarismo, mas ao mesmo tempo denunciando-o. O caráter arbitrário do uso de elementos como batom e gravata para expressar o gênero é “desmascarado”. O que parece ser denunciado em sua caracterização também é que o terno lhe dá acesso a um mundo masculino, tornando-a “quase igual” aos outros. Essa quase igualdade é mostrada no momento em que a cantora propõe que eles afrouxem as gravatas e conversem mais à vontade.

Figura 72 – Calcanhotto e Lancellotti afrouxando as gravatas.



Fonte: DVD Loucura, cenas extras (2015).

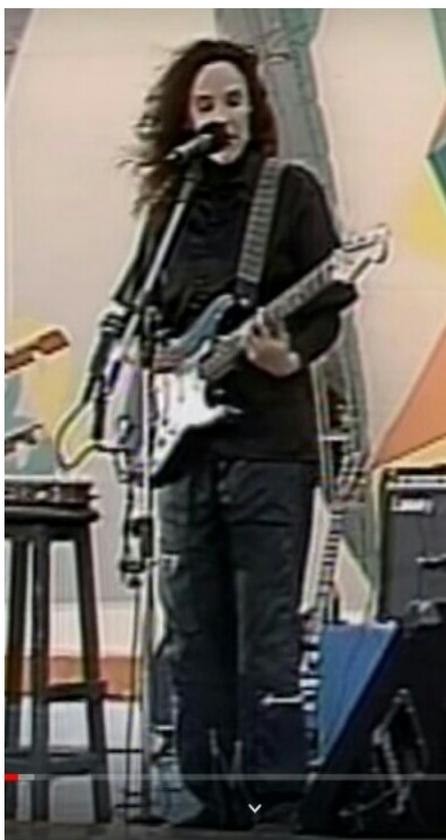
Queer em seu modo de transitar, resignificar, deslocar, misturar e confundir as construções de gênero, assim como Zélia Duncan e Maria Gadú, Adriana Calcanhotto parece se diferenciar das outras cantoras por um uso mais explícito e proposital do gênero como parte da performance artística. Em outros termos, não se trata simplesmente da escolha do visual de

uma artista, mas da utilização do gênero como um recurso cênico, a percepção e mobilização da sua dimensão teatral.

5.2.3 Usos alternativos e estratégicos do feminino

Ana Carolina é uma das cantoras que tem feito, em maior ou menor grau, o que estou chamando de uso alternativo do feminino na expressão de gênero. Com isso quero dizer que elas mobilizam muitos elementos das construções femininas na aparência e/ou gestual sem aderir plenamente a formas padronizadas e, sobretudo, tradicionais da apresentação feminina. O sentido do termo “estratégico” explicarei posteriormente. No início da projeção pública de sua carreira, Ana Carolina apresentava uma expressão de gênero bastante destoante do feminino, sem contudo fazer uma construção corporal propriamente masculina, como Cássia Eller e Mart’nália.

Figura 73 – Ana Carolina no início da carreira. Figura 74 – Visual roqueiro de Ana Carolina.



Fonte: TV Cultura (1999).



Fonte: TV Cultura (2001).

Como é perceptível nas duas imagens acima (figuras 73 e 74), não seria esperado que alguém olhasse para Ana Carolina e a confundisse com um homem, como seria possível no

caso destas duas cantoras ou de Maria Gadú em alguns momentos. Seu visual parecia com os de outras mulheres que trabalham no campo do rock. Isso se expressava em elementos como cabelos volumosos e cacheados, tingidos de um vermelho intenso, maquiagem inexistente ou discreta (raramente aparecia com um batom mais marcante, como no clipe *Garganta* (1999), roupas despojadas e com inspiração esportiva. As imagens das figuras 73 e 74 são de shows do programa *Bem Brasil*, transmitido pela TV Cultura, um em 1999⁷³ e o outro em 2001⁷⁴. No primeiro, a cantora está vestindo roupas predominantemente masculinas, como as calças largas e cheias de bolsos, camisa e está calçando tênis. No segundo show, usa elementos mais neutros, comumente chamados unissex.

Na capa de seu primeiro DVD, *Estampado* (2003), a cantora está com roupas e sandálias femininas, diferentemente do que é usual para ela, mas com uma expressão facial séria e pouca maquiagem. No show reproduzido nesse DVD, a cantora ainda mantém o visual alternativo ao padrão feminino: roupas largas, com linhas retas, cabelos volumosos, maquiagem imperceptível. Mas o que essa gravação mostrava melhor da forma de Ana Carolina destoar do feminino padrão era seu gestual corporal e performance cênica. A cantora falava palavrões, gritava, apresentava um “ar” rebelde, assertivo. O tom sarcástico, malicioso, a ousadia e a expressão sexual um tanto agressiva – que se percebia, por exemplo, quando a cantora acrescentava na interpretação da canção *Garganta*⁷⁵ “se eu tô te dando linha é pra comer você” – eram marcas de Ana. A cantora também apresentava uma postura corporal que destoava do padrão mais generalizado do uso de corpos femininos – como gestos delicados, postura contida, emotividade, olhares e sorrisos meigos ou sedutores (a depender da exigência do momento), passividade, manobra do nível de expressão da sexualidade/sensualidade. Assim, Ana Carolina reproduzia em sua corporalidade aquilo que tenho chamado neste tópico de “jeitão sapatão”, ou seja, o gestual que falha ou recusa a reprodução do feminino.

No DVD *Estampado* também há um filme que mostra o processo de composição de canções por Ana Carolina com outros músicos, momentos de ensaios e gravações em estúdio, parte do cotidiano pessoal da cantora, reflexões suas sobre seu trabalho. Há também extras com vídeos da cantora cantando sozinha, com o seu desempenho no violão e pandeiro e seu alcance vocal sendo destacados. Nos momentos de interação com os músicos, a cantora

73 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PfMR550f0qs&t=380s>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

74 Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL85XJ0EEL7Z1ZxJ5wYsZmUvMNRzHelUYa>>. Acesso em: 15 out. 2017.

75 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U7UpWMqtTFo>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

parece muito à vontade em um mundo totalmente masculino. Seus gestuais inclusive se parecem, como gargalhadas, o sentar com pernas abertas, o despojamento. Também são mostradas no filme mulheres que realizam a assistência pessoal e serviços domésticos na casa da cantora, uma delas, amiga de longa data, faz uma rápida participação na percussão no show. No restante da apresentação apenas homens tocam. De forma que o DVD mostra uma nítida divisão tradicional: masculino na sala e palco fazendo música; feminino, na cozinha, realizando trabalho doméstico. Ana Carolina no mundo dos homens.

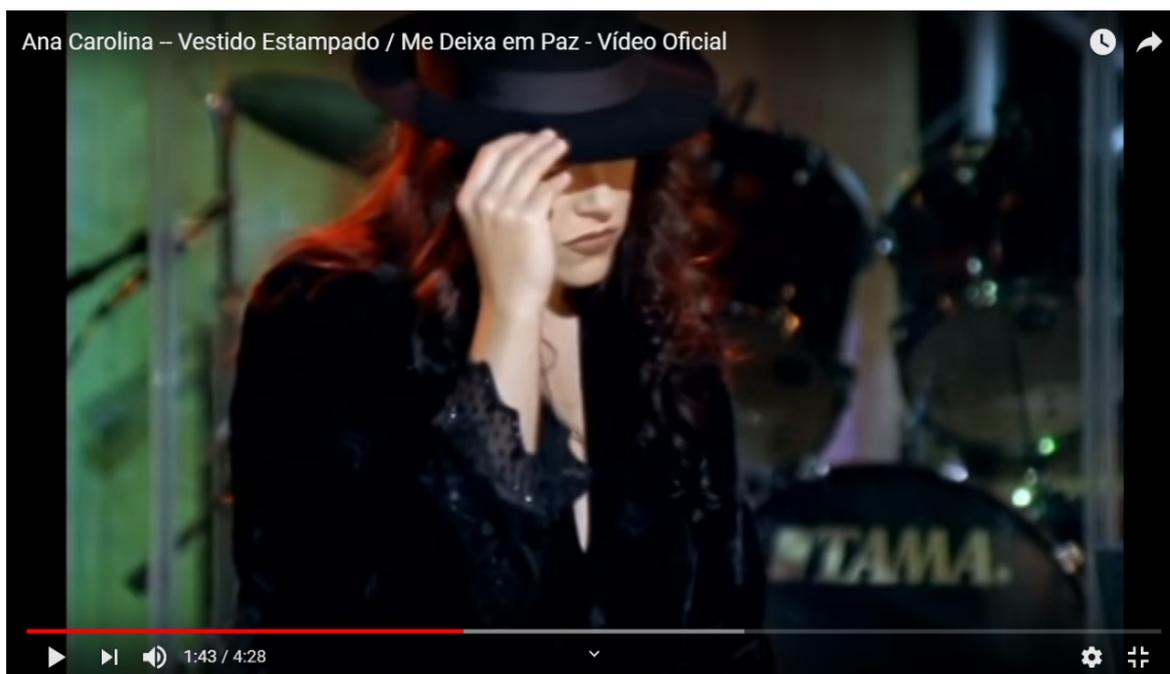
No próximo DVD, *Estampado: um instante que não pára*⁷⁶ (2004) a aparência de Ana Carolina já começa a sofrer alterações. A partir daí, sua apresentação em capas de CDs ou DVDs e em palco passou a se tornar crescentemente feminina. Seu gestual corporal foi sendo suavizado, um pouco mais ou menos dependendo do momento e da proposta de cada álbum. Seu vestuário deixou de ter o “ar rebelde de roqueira” e passou a ser sóbrio, escuro, peças largas e com linhas retas, predominantemente tailleur com calças, eventualmente algum acessório ou detalhe com brilho, sapatos masculinos. Com exceções, suas roupas não são cênicas, parecem ser roupas comuns. Porém, seu rosto e cabelos passaram a ser objeto de expressão de uma feminilidade altamente padrão. Seus cabelos passaram a ser escovados, alisados ou ondulados com babyliiss, mas sempre com o volume contido. Sua maquiagem é sempre muito marcada com o uso de cílios postiços, bastante rímel e sombra, batons escuros, geralmente vermelhos. No entanto, suas unhas, sempre curtas, raramente são pintadas. De forma que usualmente a cantora se apresenta com um evidente contraste entre um corpo com vestimentas andróginas e gestual sapatão, e rosto e cabelos femininos ao extremo, de modo quase caricatural, uma feminilidade hiperbólica. Isso não parece uma paródia, mas uma falta de coerência. De acordo com Soares e Sardenberg, sendo os signos da masculinidade, ou de ruptura com feminilidades, em mulheres, frequentemente associados à orientação sexual, de acordo com o processo social de performatividade que conforma o gênero, o corpo com o tempo poderá “expressar, em sua materialidade, o gênero performatizado, figurando um corpo com jeito masculino; que não combina com roupa feminina” (2018, p. 115), ou com acessórios, maquiagem, cabelos, femininos, gerando um destoar, uma falta de coerência, algo que denuncia não apenas a não conformidade de gênero, mas também a não conformidade às normas da (hetero)sexualidade. Diferentemente da impressão que tenho ao ver a

76 Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLY-yjaZKAbaKEJEXwBh9iaLifcjRCAsBS>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

corporalidade de Zélia Duncan, que apresenta um gestual não disciplinado pelas normas de feminilidade, mas com o qual a cantora parece estar à vontade, que faz sentido na totalidade de sua expressão de gênero, a aparência de Ana Carolina causa a impressão de uma tentativa de convencimento, como se o rosto fosse uma concessão de feminilidade em um corpo que fracassa em reproduzi-la e o faz de modo desajeitado.

No show reproduzido no DVD *Estampado: um instante que não para*, Ana Carolina apresenta uma performance mais suavizada e teatral em relação às anteriores. A cantora investe em uma certa sensualidade. Os movimentos corporais são mais femininos. Mas há momentos em que ocorrem jogos nos quais manobra elementos masculinos, integrando-os a sua nova atuação mais delicada. Isso acontece, por exemplo, quando a cantora interpreta *Vestido estampado*.

Figura 75 – Ana Carolina manobrando padrões de gênero.



Fonte: DVD, *Estampado: um instante que não pára* (2004).

Ela retira um chapéu do tipo utilizado por sambistas da cabeça de um músico que está no palco e coloca em sua cabeça, momento em que há um close em seu rosto e a imagem aparece com efeito de câmera lenta. Em seguida, com uma performance erotizada em movimentos suaves coloca as mãos sobre os seios, que também são enfatizados na filmagem. Destaco que o show era ao vivo, mas o making of do DVD mostra que as cenas do show

foram dirigidas, a cantora recebe instruções sobre como se movimentar, para quais câmeras olhar, que expressões adotar. Até mesmo o público recebeu orientações sobre como se portar.

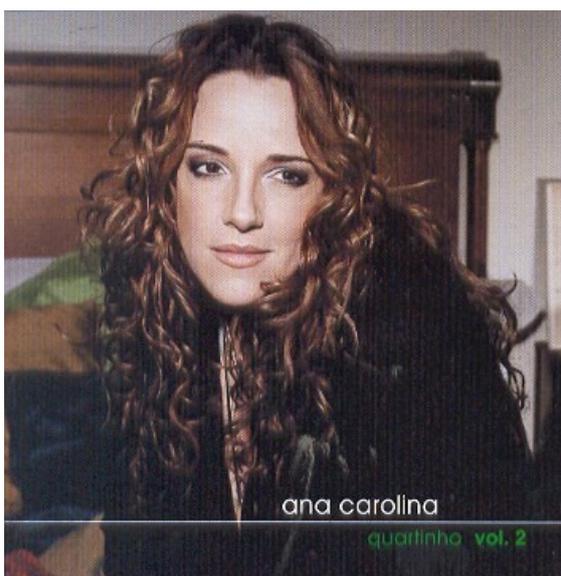
No show em DVD *Ana e Jorge*⁷⁷ (2005), Ana Carolina aparece ainda mais feminina, bastante maquiada, embora com cores suaves, muitos acessórios como colares de pérolas e brilho na blusa. Além do que várias fotos do CD e da divulgação da turnê induziram a imagem da cantora e o cantor formando um casal. O momento em que sua aparência foi mais alterada foi no lançamento do álbum *Dois quartos* (2006), cuja capa aparece na figura 76.

Figura 77 – Ana Carolina com Seu Jorge.



Fonte: DVD *Ana e Jorge* (2005).

Figura 76 – Ana Carolina mudando o visual.



Fonte: CD *Quartinho*, vol. 2 do *Dois Quartos* (2006).

No show em DVD *Dois quartos Multishow ao vivo*⁷⁸ (2008) Ana Carolina também apareceu caracterizada de forma bastante feminina (figura 78), o que se manifestava sobretudo por seus novos cabelos tingidos de loiro. A cantora também estava bem mais magra. Lembrando que o emagrecimento e o branqueamento são formas de se aproximar da

77 Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLbkxG7t0AslC2OozoST7TAjBK9FCbvVEr>>. Acesso em 12 mar. 2017.

78 Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLBsTHKOQBWqxWDrjToeERNTIZrF6hIMqW>>. Acesso em 06 ago. 2018.

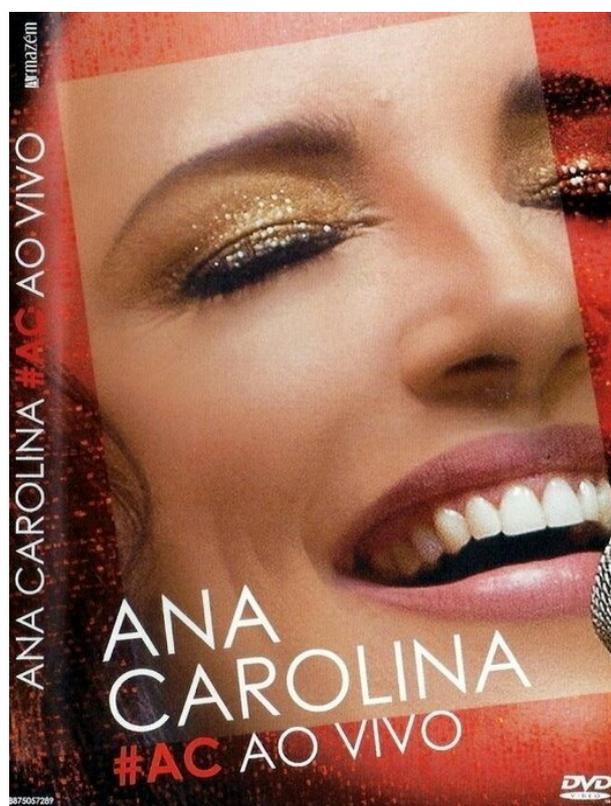
feminilidade padrão de nossa sociedade. Seu rosto tinha maquiagem bastante marcada e Ana usava acessórios chamativos. Neste show, a cantora executa uma performance artística mais suavizada e dançante e apresenta muitas canções sem o violão. Há ainda um investimento maior em sensualidade, com exceções, como na execução de *O cristo de madeira* – que trata da história de um ex-presidiário – à qual a cantora imprime um tom mais dramático e movimentação corporal mais agressiva, como ocorre quando joga o suporte do microfone longe ou quando dança batendo os cabelos e pulando como que com raiva. É nessa interpretação que fica mais evidente o que já se percebe em outros momentos do show e nunca, até o momento, foi totalmente contido: um restante de corpo que se rebela contra uma feminilidade exagerada do pescoço para cima. O apelo à sexualidade ocorreu na execução de *Eu comi a Madona*, na qual foi acompanhada por imagens de interações sexualizadas entre mulheres, que estavam de lingerie, simulando cenas de dominação sexual, embora carregadas de humor. Referências sexuais sempre estiveram presentes nas performances de Ana Carolina em palco. Contudo, ressalto que isso ocorre sem a objetificação da cantora, como é comum na sexualização das imagens de mulheres.

Figura 78 – Ana Carolina.



Fonte: DVD *Dois quartos Multishow ao vivo* (2008).

Figura 79 – Caracterização do rosto de Ana Carolina.



Fonte: DVD *#AC ao vivo* (2015).

Como visto, a tendência de feminização do visual de Ana Carolina foi aumentando com o passar dos anos, e continua até a atualidade. Na capa do DVD *#AC ao vivo*⁷⁹ (2015), reproduzida acima, na figura 79, o rosto da cantora recebeu uma maquiagem muito marcada, com bastante brilho nos olhos, construindo uma aparência feminina hiperbólica, remetendo a uma inspiração quase drag queen. O filtro vermelho colocado sobre o rosto da cantora, recortando-o, intensifica esse efeito. O mesmo ocorreu no show gravado nesse vídeo, mas a expressão feminina foi ainda mais ressaltada pelos cabelos escovados e bastante brilho na roupa (que continuou a ser calça e blazer pretos, no entanto) e unhas pintadas. Até a guitarra da cantora foi feminizada, aparecendo com estampa de pedras brilhantes. Contudo, ela calçava sapatos masculinos que visivelmente destoavam do restante do visual da cantora. Sendo o gênero um projeto pessoal, como afirmam Connell e Pearse (2015), e também uma construção que precisa ser repetida ao longo do tempo, sem contudo nunca ser completada, podendo ser desviada (BUTLER, 2003), evidentemente a expressão de gênero de um indivíduo pode ser alterada por motivos diversos e também ser atuada com níveis diferenciados de investimento e desempenho ao longo de sua vida. Entretanto, tratando-se de uma cantora que foi alcançando um crescente público, tendo vendido mais de 5 milhões de álbuns (em diversos formatos) ao longo de sua carreira, é preciso considerar a possível manobra que a cantora e sua equipe devem fazer para que sua imagem se aproxime o máximo de uma apresentação hegemônica, agradando um público heterossexual. Contudo, o teor transgressor de suas canções e performances pode manter satisfeito um público LGBT e/ou mais progressista. Por esse motivo, referi-me no título deste subtópico a um uso estratégico do feminino pelas cantoras, o que me parece ser mais pronunciado na construção da imagem de Ana Carolina.

Isabella Taviani é outra cantora que tem feito investimentos predominantes em uma expressão de gênero feminina, ainda que não plenamente padronizada e de forma diferenciada ao longo do tempo. Sobretudo no início de sua projeção nacional, a cantora apresentava um visual que reproduzia uma feminilidade alternativa. Isso se expressava no uso de cabelos curtos (e temporariamente até raspados), roupas esportivas e unissex, como calças jeans, blusas regatas, mesclados com elementos mais femininos como maquiagem marcada e sapatos femininos. Dessa forma, a performance artística de Isabella Taviani incluía uma

79 Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLY-yjaZKAbaneZa0SQUoHtPYKqW3BOIvW>>. Acesso em 07 abr. 2016.

aparência de gênero construída de um dos modos frequentemente performados por lésbicas. Contudo, essa expressão se completa com o gestual corporal da cantora, que denuncia a não adesão ao feminino padrão em seu andar, movimentação corporal, entre outros, apresentando, um certo “jeitão sapatão”, no entanto, de forma atenuada em relação a Ana Carolina ou Zélia Duncan, por exemplo. Esse gestual é bastante evidente no show *Isabella Taviani ao vivo*⁸⁰ (2005), do qual foi retirada a imagem abaixo.

Figura 80 – Construção corporal de Isabella Taviani.



Fonte: DVD *Isabella Taviani ao vivo* (2005).

A fotografia abaixo (figura 81) é da capa do terceiro CD da cantora, *Diga sim* (2007). Nela também se expressa o jogo da reprodução e transgressão parcial das normas de expressão do gênero. Taviani está com maquiagem pouco aparente, cabelos curtos e com um repicado que lhe conferem um “ar rebelde”, roupa com corte feminino, contudo de inspiração andrógina (blazer e camisa). A cantora se associa com o feminino ao carregar um buquê de rosas vermelhas e apresentar uma expressão facial delicada. No entanto, ao se considerar o conteúdo do CD, o buquê pode ser ressignificado, pois faz referência à canção *Diga sim*, no

80 Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL7F45D341EA9415C0>>. Acesso em 17 mar. 2018.

qual uma mulher faz um pedido de casamento. Ainda que o gênero do objeto amoroso da canção não esteja explícito, a posição do sujeito é transgressora, na medida em que tradicionalmente homens oferecem rosas vermelhas a mulheres e fazem pedidos de casamento. O álbum também inclui canções explicitamente lésbicas, o que completa o sentido de sua capa.

Figura 81 – O feminino alternativo em Isabella Taviani.



Fonte: CD *Diga sim* (2007).

A próxima fotografia (figura 82) é da capa do CD *Eu raio-x* (2012), na qual a cantora aparece com os cabelos raspados, algo que raramente mulheres apresentam, pois os cabelos, em especial cabelos longos, são um dos mais fortes signos da feminilidade. Porém, a cantora compõe seu visual com elementos femininos, como esmalte e maquiagem. Note-se, contudo, que sua expressão facial é grave, sem o apelo de docilidade feminina. Já em 2016, durante a turnê *Carpenters Avenue*, Isabella Taviani apresentou uma aparência de gênero bem mais feminina, com roupas como vestidos e saias, acessórios e maquiagem de acordo com esse padrão, além dos cabelos mais compridos que o geralmente utilizado pela cantora, que estavam tingidos de loiro, repicados e escovados, como se vê na figura 83. Nos clipes do

projeto *Carpenters*⁸¹, disponíveis no YouTube, a cantora apresenta uma performance vocal e cênica mais delicada, além de um gestual corporal mais feminino.

Figura 82 – Isabella Taviani com cabelos raspados.



Fonte: CD *Eu raio-x* (2012).

Figura 83 – Taviani na época da turnê *Carpenters Avenue*.

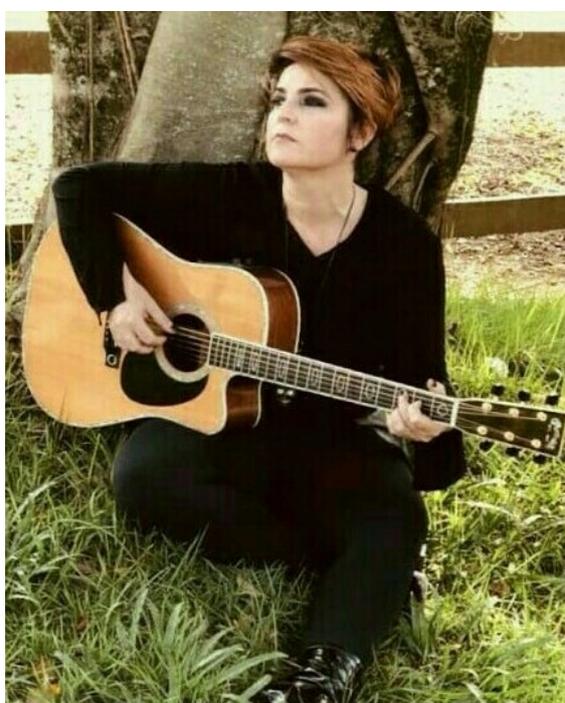


Fonte: @isabellatavianioficial divulgação *Carpenters Avenue* (2016).

81 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AHo_I40Vpr4>. Acesso em 06 fev. 2018.

Sobre sua atuação em *Carpenters*, Taviani afirmou: “Eu aprendi muito gravando, trabalhei uma suavidade que não é típica minha, sou uma cantora mais intensa, mais agressiva”(Bernardo ARAÚJO, 2016). Após essa turnê, Isabella Taviani voltou a construir sua aparência de forma alternativa ao feminino padrão, mantendo um gestual pouco feminino na performance nos palcos, mas investindo um pouco mais em vestimentas e acessórios femininos do que no início de sua carreira, como se percebe nas imagens abaixo.

Figura 84 – Taviani recentemente.



Fonte: @isabellatavianoioficial (2018).

Figura 85 – Isabella Taviani com Zélia Duncan.



Fonte: canal Novabrasil fm no Youtube (2018).

Entre as cantoras pesquisadas, Ellen Oléria é a que apresenta a aparência mais feminina. Isso ocorre desde o início de sua carreira. Essa característica foi acentuada quando a cantora conquistou projeção nacional. Contudo, argumentarei que ela também não performa uma feminilidade tradicional nem padrão. Até 2013, Oléria utilizava mais frequentemente maquiagem pouco aparente e cabelos curtos. Às vezes se vestia com algumas peças unissex, como calças ou camisas, mas comumente usava vestidos e acessórios femininos, como brincos grandes, em especial de argolas, que é um adereço comum na estilização de lésbicas femininas. Contudo, para se refletir acerca da construção corporal e padrões de gênero é necessário considerar as intersecções entre marcadores sociais. Nesse quesito, em especial, é

preciso levar em conta os ideais de branquitude e magreza vigentes, correspondentes ao racismo e gordofobia estruturais em nossa sociedade e tempo histórico.

Figura 86 – Ellen Oléria no início da projeção nacional.



Fonte: Programa *Altas horas* (2013).

Figura 87 – Ellen Oléria.



Fonte: Canal Ellen Oléria no Youtube (2013).

A figura de uma mulher negra, que se apresenta de maneira não sexualizada e afirmativa (voltarei a este aspecto), e gorda, não será percebida como plenamente feminina, mesmo que o gestual e adereços apontem para isso. Primeiramente, o corpo negro e gordo alcança com dificuldade o status até de humanidade, o que dirá de feminilidade. Também por isso, a estilização corporal e o investimento na imagem adquirem significados pessoais e políticos diferenciados. A beleza é com muita frequência tratada por feministas como um ideal opressivo para mulheres. No entanto, muitas estudiosas e ativistas negras apontam o papel empoderador que o investimento na aparência tem para pessoas que têm os corpos estigmatizados como feios pelo imaginário racista. Nesse sentido, o embelezamento, diferentemente de uma simples adesão a ideais normativos, pode representar um ato de resistência, a começar pela construção da autoestima, mas também trata-se da celebração de corpos que são negados.

Figura 88 – A ancestralidade na caracterização de Oléria



Fonte: Diego Leon (2015).

Evidentemente, embelezamento não precisa ser sinônimo de feminização. Contudo, há uma forte construção social da ligação entre beleza e feminilidade para mulheres. Lembrando que o sujeito se constitui em parte no medo diante da possibilidade de não existir se não se

expressar de forma adequadamente generificada (BUTLER, 2003), o que pode ser mais acentuado para mulheres negras e gordas. À medida que Ellen Oléria foi se tornando mais conhecida, passou a investir mais em sua aparência e a se aproximar ainda mais de uma expressão de gênero feminina, no que se refere ao uso de roupas, maquiagem, acessórios e apresentação dos cabelos mais compridos e com enfeites. O que também é perpassado pela questão racial, visto que a cantora frequentemente utiliza elementos comumente mobilizados na afirmação negra, em especial os de inspiração africana, na construção de seu visual, como turbantes, tecidos com figuras específicas, cortes de cabelo, penteados e maquiagens que ressaltam as especificidades da beleza negra.

Como nota-se na figura 89, Ellen Oléria emagreceu significativamente a partir de 2013. A cantora afirmou em diversas entrevistas que o fez por questões de saúde (aqui, a primeira equação do padrão, magreza é igual a saúde). Já é sintomático que uma pessoa que emagreça seja insistentemente questionada e mesmo elogiada a esse respeito. Independentemente das motivações pessoais da cantora para emagrecer – o que não vem ao caso – seu emagrecimento a aproximou do padrão de feminilidade, visto que não apenas o ideal normativo de beleza é magro. A feminilidade é magra. Sofisticar sua imagem tornando-se mais magra, estilizada, e feminina é, até certo ponto, uma exigência profissional que uma artista precisa manobrar para se manter num mercado que se funda na fama e reconhecimento. E investir em imagem, como apontei ao tratar de Ana Carolina, é investir em feminilidade. Mas há algo em que Ellen Oléria parece não ter mudado em sua performance artística, seu gestual corporal. Por isso disse anteriormente que sua postura é afirmativa e não sexualizada. Isso a afasta do ideal de feminilidade. Primeiramente, porque na conformação racista da generificação brasileira, mulheres negras são concebidas como belas e femininas apenas na medida em que sejam apresentadas de forma sexualizada⁸², como objeto de consumo masculino. A feminilidade hegemônica também pressupõe passividade e delicadeza. Oléria – que é atriz por formação acadêmica – apresenta uma presença de palco bastante pronunciada e marcada por alegria, autoconfiança, despojamento (que aparece, por exemplo, em suas gargalhadas) e movimentação dançante (mas sem coreografias ou grandes deslocamentos no palco) inspirada em musicalidades como o rap. Seu gestual corporal não tem nada de

82 Uma apresentação sexualizada não precisa necessariamente implicar em objetificação nem em desempoderamento, embora isso seja frequente. De qualquer forma, Ellen Oléria não parece investir em sexualização nem em sedução (como Ana Carolina e Isabella Taviani fazem) em suas performances.

masculino, e nem mesmo do “jeito sapatão”, que utilizei para pensar a construção corporal de Zélia Duncan e Ana Carolina.

Figura 89 – Ellen Oléria após projeção nacional.



Fonte: DiegoBresani/Divulgação (2016).

Em contraste com seu canto pontente, a cantora fala – em entrevistas e na apresentação do programa *Estação Plural*⁸³, por exemplo – de forma gentil, meiga, com gesticulação e articulação suaves das palavras. Mas Oléria também não performa feminilidades padrão, não apenas por sua postura afirmativa, mas também porque suas roupas, acessórios, maquiagem e cabelo não parecem reproduzir de forma submissa o feminino. Parecem mais uma mobilização de elementos femininos de forma empoderada e ousada. O que se expressa no uso de cores vibrantes, acessórios grandes, por exemplo, que a afastam da sutileza de uma aparência feminina tradicional, sem aproximá-la de uma sexualização da imagem.

83 Disponível em: <<http://tvbrasil.etc.com.br/estacaoplural>>. (Lista. Várias datas de postagem e acesso).

Figura 90 – Caracterização feminina em Ellen Oléria.



Fonte: @ellenoleriaoficial (2015).

Para encerrar este tópico, quero levantar alguns pontos, que considero problemáticos, que frequentemente aparecem nas abordagens sobre feminilidades lésbicas. Primeiramente, lésbicas ou bissexuais com apresentação feminina, mesmo quando reproduzem predominantemente o visual padrão de gênero prescrito às mulheres, não escapam por isso de coerções de gênero e nem de discriminações, mesmo entre LGBTs. Como mostra Butler (2016), se há corpos que sofrem consequências por serem gênero-inconformes, aqueles que se conformam bem demais à norma o fazem a altos custos, pois há renúncias e um pesado trabalho diário e repetido ao longo da vida para reproduzir as normas. Em grupos de lésbicas estudadas por Lacombe (2010) que frequentavam bailes, havia aquelas que rejeitavam o binômio *butch-femme*, mas estigmatizando as mais femininas por considerá-las muito sexualizadas e exageradas na produção e no comportamento, caracterização que remete a uma concepção de que estas seriam vulgares: “Esta recuperação de um *physique du rôle* hiperfeminilizado, algumas vezes, pode significar o custo da rejeição de determinados grupos

que consideram esta escolha um estereótipo da reprodução da imagem de um tipo de mulher heterossexual e da expressão do imperativo social do feminino.” (LACOMBE, 2010, p. 176). Mesmo nos estudos sobre expressões lésbicas de gênero, muitas vezes ocorre um certo julgamento acerca da realização ou não de um papel político nas teoricamente ruptura ou reprodução de padrões. Vange Leonel (2001), citada por Facco (2004) afirmou sobre o padrão feminino em lésbicas: “No começo dos anos 90 a mídia nova-iorquina lançou o *light lesbian chic* para designar as *lipstick lesbians* – lésbicas de batom – uma maneira de tornar as lésbicas mais palatáveis ao gosto da sociedade heteropatriarcal.” (p. 79). É fato que os meios de comunicação podem priorizar e disseminar determinados tipos de construção corporal, e isso tem consequências para a constituição de nosso imaginário. Mas é ir bem além dessa consideração supor que construções corporais femininas para lésbicas e bissexuais foram criadas e impostas midiaticamente. A frase de Leonel leva também à suposição de que a visibilidade de lésbicas femininas não apresenta impacto político. Na mesma linha, mas menosprezando também o potencial político das construções corporais das lésbicas masculinas, Facco afirmou:

É paradoxal o fato de, se o estereótipo masculinizado, a butch, é mais compreensível, por ser uma figura que não fere “os princípios heterossexuais de convivência”, já que se aceita melhor uma mulher “quase-homem” do que uma mulher que transa com mulheres; por outro lado, o modelo *lesbian chic*, a femme, é o que o mercado homossexual tenta impingir, por imaginar que é o mais aceito socialmente. Na verdade, este modelo é, sim, mais palatável, na medida em que é mais disfarçado, menos evidente, não “agride” tanto. (FACCO, 2004, p. 81).

Quando separei ao longo deste tópico cantoras por apresentações de gênero masculinas, andróginas ou não binárias e femininas, e discuti seus potenciais de subversão de padrões de gênero, não pretendi adotar concepções que hierarquizam expressões de gênero de acordo com seu impacto político. Embora inúmeras estudiosas feministas demonstrem que na maioria das sociedades pesquisadas os arranjos de gênero estejam ligados a relações de poder, que se apresentam predominantemente na forma de desigualdades entre homens e mulheres e, frequentemente por relações de dominação delas por eles, concordo com Connell e Pearse (2015) quando afirmam que diferenciações de gênero não implicam necessariamente em desigualdade, opressão e dominação, o que demonstra a existência de ordens de gênero diversas. As autoras defendem que o gênero é inerentemente político não apenas porque seus arranjos são fontes de injustiça e danos, mas também de prazer, de reconhecimento e de identidade. Nesse sentido, uma contribuição interessante da política queer é justamente

demonstrar os prazeres de atuar o gênero, na inventividade erótica, em corporificações alternativas. Mas a construção do gênero na reprodução de normas também pode ser fonte de prazer para muitas pessoas. Por isso, pode ocorrer o que as autoras chama de “vertigem de gênero”, que são momentos em que a integridade de um projeto de gênero é perdida e que podem ser extremamente estressantes para o sujeito. Diferentemente de teóricas como Wittig (2006), que propõe uma sociedade “sem sexos”, ou seja, sem diferenciação de gênero, Connell e Pearse (2015) propõem não a abolição do gênero, mas sim sua democratização. Essa proposta teria, para as autoras, a vantagem de preservar a parte boa do gênero – os prazeres, as riquezas culturais, as identidades – que as pessoas valorizam. A democratização da ordem de gênero viria, para além das subversões das configurações de gênero, pela busca de igualdade de participação, poder, recursos e respeito, como têm feito teorias críticas e movimentos sociais.

Butler, tentando explicar o que ela considera um equívoco na interpretação de sua obra, que seria supor que ela considera que construções transgressoras de padrões de gênero, como paródias, as performances drag, entre outras, seriam as politicamente relevantes, afirmou:

A teoria da performatividade de gênero nunca prescreveu quais performances de gênero seriam corretas, ou mais subversivas, e quais seriam erradas e reacionárias. O ponto era precisamente o de relaxar a pressão coercitiva das normas sobre a vida generificada – o que não é o mesmo que transcender todas as normas – com o propósito de viver uma vida mais vivível. (BUTLER, 2016, p. 33).

Assim, não há formas mais adequadas ou politicamente significativas de apresentação e subversão do gênero. O que há são maneiras diferenciadas de atuar, expressar, construir e desconstruir o gênero, bem como efeitos políticos distintos destas.

5.3 AMOR, DESEJO E SEXO ENTRE MULHERES NOS PALCOS E TELAS

Um dos modos pelos quais as vivências de lésbicas e de mulheres bissexuais são visibilizadas nas performances artísticas de ícones da MPB é na representação dos relacionamentos afetivo-sexuais entre mulheres em suas atuações, seja em clipes musicais, nas interpretações de canções, nas interações entre cantoras em shows e outras apresentações, como peças teatrais, e nas imagens fotográficas geradas a partir destes. A expressão do amor e do desejo entre mulheres aparece também na interação das cantoras com o público e nas referências feitas por cantoras a essas vivências em situações de atuação artística, por

exemplo, como faz Ellen Oléria como uma das apresentadoras do programa *Estação Plural*, da TV Brasil. Entendo que destas formas as performances artísticas das cantoras estão gerando novas subjetividades visuais de desejo (BLANCA, 2011).

Entre as cantoras selecionadas, Ana Carolina é a que mais apresenta performances nas quais representa o amor e desejo entre mulheres em situações de sedução, interações sexualizadas, ou na interpretação de músicas, seja em shows ou clipes. No show em DVD *Estampado: um instante que não pára* (2004) Ana Carolina apresenta sua interpretação da canção *Eu gosto é de mulher*⁸⁴. A versão original, do Ultraje a rigor, era executada como rock. O vocalista cantava a música aos berros, com uma postura agressiva, acompanhado por batidas fortes de guitarristas e baterista. Ana Carolina arranjou a canção no formato de bossa e a executou tocando violão. Estava sentada em um banquinho alto, como é típico em apresentações de cantoras em bares de socialização lésbica. Esse foi um dos momentos de maior participação do público no show. Ouvem-se muitos gritos femininos. Ana interage com a plateia com sorrisos e olhares maliciosos. A forma mais suavizada de cantar e tocar que o habitual da cantora, aliadas a sua performance sensualizada e seu tom bem-humorado, mas sem o escracho típico do vocalista do Ultraje a rigor, pareceram – em conjunto com as mudanças, já tratadas no capítulo 3, que Ana Carolina fez na letra da canção – alterar completamente o sentido da canção, de um manifesto machista para uma música que celebra e visibiliza o desejo entre mulheres.

No DVD *Multishow Registro 9+um* (2009), a cantora canta em parceria com vários cantores e cantoras, entre elas, algumas lésbicas e bissexuais, com as quais Ana Carolina interagiu de forma diferenciada. A associação é óbvia demais a ponto de parecer forçada. Mas creio que eram interações intencionais, provavelmente visando agradar a um público lésbico, lembrando que este não era um show ao vivo, mas sim com gravação em cenário que reproduzia um local de festa. Com Angela Ro Ro, cantando *Homens e mulheres*⁸⁵, Ana Carolina demonstrou proximidade, intimidade. A canção *Resta*, teve a participação de Chiara Civello, sua então namorada, com a qual Ana Carolina interpretou uma situação de atração amorosa, romantizada. Com Maria Bethânia, cantou *Eu que não sei quase nada do mar*⁸⁶ – canção que no capítulo 3 considereirei que faz referências cifradas a uma relação sexual lésbica

84 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l8LXw1M3iDM>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

85 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gHwVhsDhC-U>>. Acesso em: 13 set. 2017.

86 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PiDwuxPpxVs>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

– interagindo com “ar” de cumplicidade e admiração, o que é perceptível pelos olhares e sorrisos que Ana lançou a Bethânia. Esta, por sua vez, atuou com sua performance habitual de sedução, com olhares “penetrantes”, sorrisos maliciosos, mordiscadas nos próprios lábios, fazendo com que a interação entre as duas em alguns momentos carregasse uma certa sensualidade. Mas foi com Maria Gadú, cantando *Mais que a mim*⁸⁷, que Ana Carolina interpretou uma situação mais fortemente erotizada, embora de forma sutil, baseada em olhares e expressões faciais. Primeiramente, a canção é romântica. Embora sua letra trate de um término não superado de relacionamento, a melodia, o arranjo e a performance vocal das cantoras ressaltam a ligação profunda que o sujeito ainda tem com o objeto amoroso. No vídeo, as cantoras estão sentadas muito próximas. O que mais chama atenção são as trocas intensas de olhares entre as cantoras, o que encena envolvimento entre elas. Gadú, em especial, olha fixamente Ana com expressão de encantamento, às vezes literalmente boquiaberta. Mas há detalhes também como os sorrisos, o mexer dos lábios, todos ressaltados pela edição da gravação que manteve muitos closes.

Figura 91- Ana Carolina e Maria Gadú cantando juntas.



Fonte: DVD *Multishow Registro 9+um* (2009).

87 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zPX2YoaqL2k>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

No final do vídeo a câmera vai se afastando e cortando a visão das cantoras à medida que se aproximam num abraço deixando visível um instante em que Ana encosta o rosto no pescoço de Gadú, como se o deslocamento do enquadramento estivesse deixando um momento íntimo oculto.

Figura 92 – A interação entre Ana Carolina e Maria Gadú.



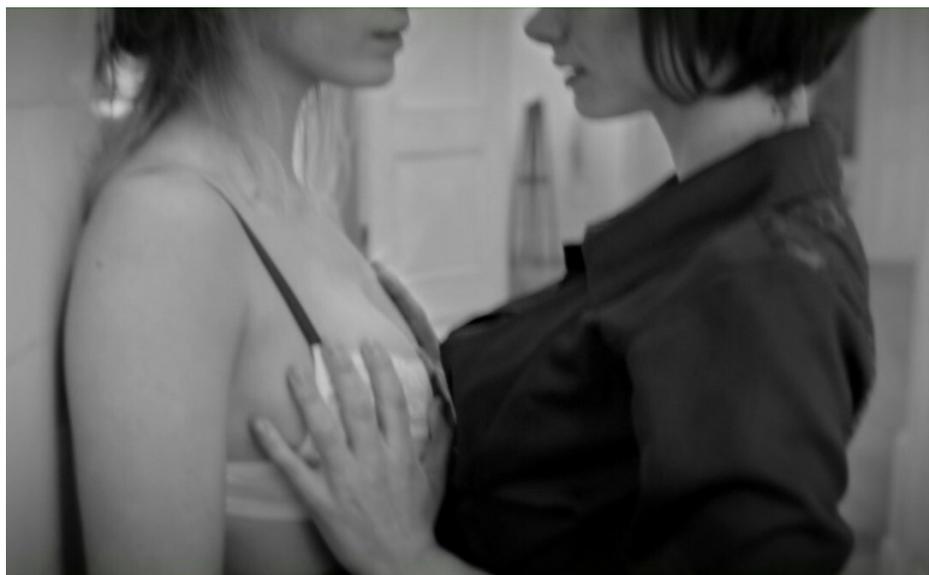
Fonte: DVD *Multishow Registro 9+um* (2009).

No clipe *Problemas*⁸⁸, no DVD *Ensaio de cores* (2011), Ana Carolina não atua como atriz. Mas resolvi abordá-lo por considerar seu conteúdo significativo com relação à visibilidade dos relacionamentos afetivo-sexuais entre mulheres. E entendo que faz parte da performance artística da cantora, visto que ela também aparece no clipe. Suas imagens cantando e tocando violão são mescladas com cenas de interações amorosas, sexuais e de conflitos entre duas mulheres. O rosto de Ana Carolina está caracterizado de forma bastante feminina, com maquiagem bem marcada, cabelos alisados, mas com uma roupa escura e neutra em termos de gênero e sem destaque nas filmagens. O clipe é em preto e branco. As atrizes são magras e brancas e expressam uma construção de gênero muito feminina. Além da versão original do DVD, o clipe também está disponível em uma “versão light”, na qual foram cortadas as cenas de interações sexuais entre as atrizes. A letra da canção, que é uma balada romântica, não é marcada quanto à orientação sexual. Nas primeiras cenas, as atrizes trocam carícias e beijos. Em seguida, apoiadas sobre uma parede, e depois sobre uma cama, representam uma relação sexual, com interações como a colocação de uma mão de uma atriz

88 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9FUmdnHYKsg>>. Acesso em: 26 jul. 2016.

dentro do short da outra, a retirada das roupas de ambas, que permanecem apenas de lingerie, o pressionar dos corpos um contra o outro, toques de mãos nos seios, nádegas e coxas, o morder e beijar de pescoço, lábios e orelhas, o toque em várias partes dos corpos, cenas sugestivas de dominação sexual, como o momento em que uma atriz se coloca sobre as costas da outra e a puxa pelos cabelos.

Figura 93 – Cenas do clipe *Problemas*.



Fonte: DVD *Ensaio de cores* (2011).

As cenas finais são carregadas de um tom romantizado, o que se percebe pelo tipo de trocas de olhares e carícias e também indicam sofrimento e conflito, como é comum em representações sobre relacionamentos lésbicos. De qualquer forma, o clipe visibiliza a existência de desejo e de relações sexuais entre mulheres, com uma intensidade e um nível de explicitação destas pouco comum até em filmes lésbicos.

No clipe *Libido*⁸⁹, presente no DVD *#AC ao vivo* (2015), Ana Carolina aparece em interações sexuais com algumas mulheres e homens, representando uma orgia. A letra da canção trata de como a libido está em toda parte, em tudo o que fazemos cotidianamente. A música é uma mistura pop eletrônica. Escuta-se um som vocal de fundo com sussurros e gemidos.

Figura 94 – Ana Carolina representa participação em uma orgia no clipe *Libido*.



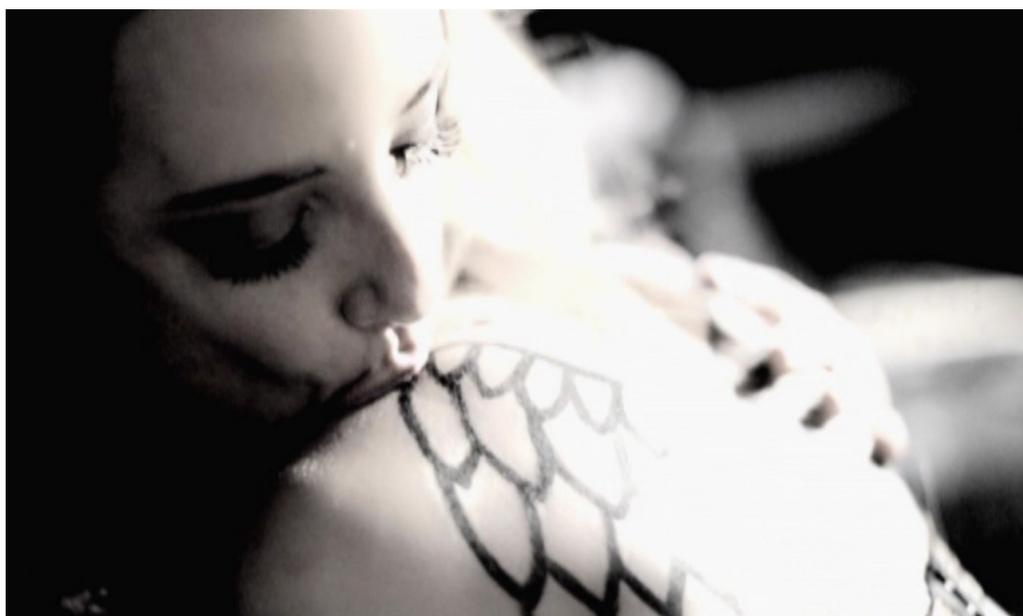
Fonte: DVD *#AC ao vivo* (2015).

O clipe é em preto e branco. A cantora está com uma caracterização muito feminina, com maquiagem bastante marcada nos olhos e batom escuro, suas unhas estão pintadas de uma cor forte e está vestida com uma blusa escura de tecido fino, às vezes deixa à mostra um *soutien* rendado. As/os outras/os estão com roupas íntimas, com alguma peça de roupa ou com partes nuas, como costas, pernas ou peitos de homens. As atrizes e atores do clipe são pessoas magras e brancas. Elas e eles se beijam, pressionam e esfregam seus corpos uns contra os

89 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RiiDEywfZFQ>>. Acesso em 09 set. 2017.

outros, lambem-se, mordiscam-se, tocam-se. As interações de Ana Carolina com as/os atrizes e atores aparecem com ênfase. Entre estas, destaco a cantora chupando o ombro de uma atriz, quando beija intensamente atrizes e atores, lambendo o braço de outra atriz, quando seus dedos tocam a barriga de outra, uma atriz tocando os seios da cantora, Ana Carolina apertando o próprio seio.

Figura 95 – Ana Carolina em cena sexualizada.



Fonte: DVD #AC ao vivo (2015).

Figura 96 – Cenas Ana Carolina beijando mulheres em *Libido*.



Fonte: DVD #AC ao vivo (2015).

Grande parte das cenas ocorre em seqüências de recortes curtos, focalizando trechos dos corpos, como a formar um quebra-cabeças, levando quem assiste a imaginar o todo. Nesses recortes são focadas partes do corpo e gestos que enfatizam a carga erótica, como bocas, dentes, línguas, beijos com os lábios entreabertos mostrando línguas se tocando, seios, olhos se fechando, mãos tocando coxas e nádegas. A tatuagem de violão que Ana Carolina tem no braço é lambida por uma atriz e parecem em alguns momentos um violão na cama e acessórios cênicos, como um cachecol de plumas, que induzem à imaginação de que a situação se passa numa situação musical, de forma que ela representaria a si mesma como uma personagem.

Figura 97 – Mãos de Ana Carolina no corpo de uma mulher e violão ao fundo.



Fonte: DVD *#AC ao vivo* (2015).

As cenas com cortes mais amplos mostram a mistura de vários corpos. Nem sempre é possível perceber quando são corpos de mulheres ou homens. Nesse vídeo são visibilizadas as vivências sexuais entre mulheres e a bissexualidade, e mesmo a possibilidade de que experimentações sexuais não sejam marcadas por gênero, remetendo à pansexualidade. Além disso, ocorre a transgressão de uma moralidade sexual monogâmica.

Figura 98 – Ana Carolina entre um homem e duas mulheres.



Fonte: DVD #AC ao vivo (2015).

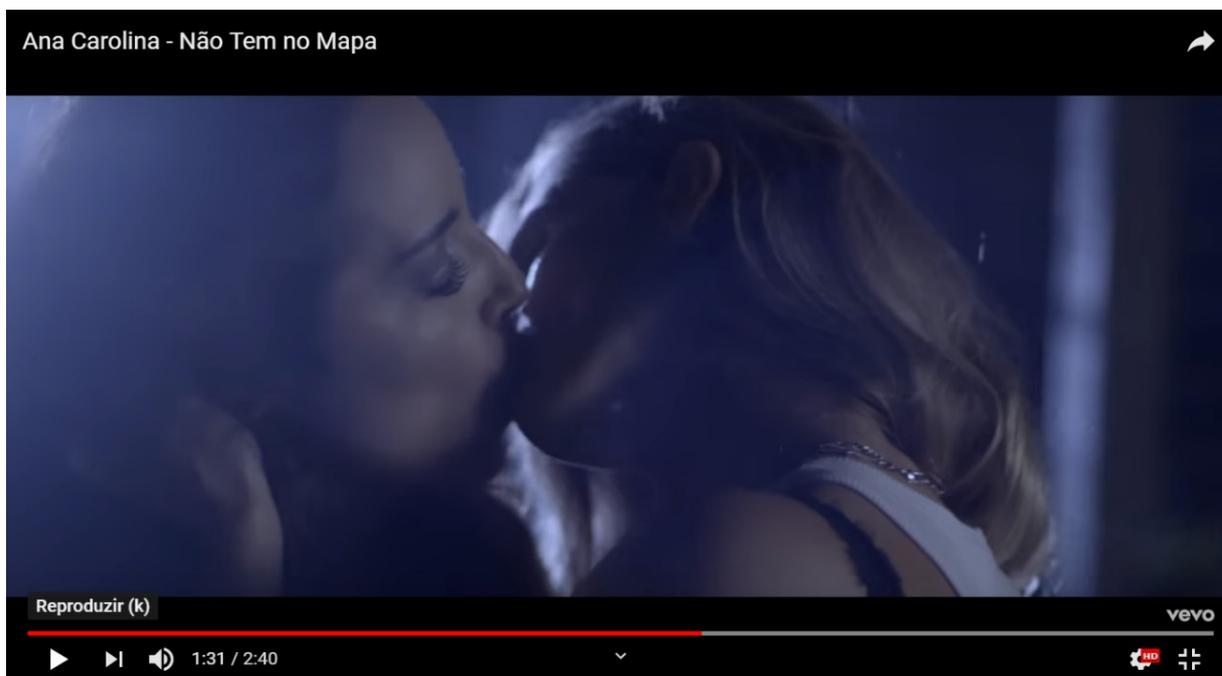
Figura 99 – Ana Carolina entre vários corpos em cena de *Libido*.



Fonte: DVD #AC ao vivo (2015).

O clipe *Não tem no mapa*⁹⁰ (2019), com Ana Carolina, retrata um relacionamento amoroso e sexual, interpretado pela cantora e uma atriz.

Figura 100 – Ana Carolina beija atriz em clipe.



Fonte: Canal anacarolina no Youtube (2019).

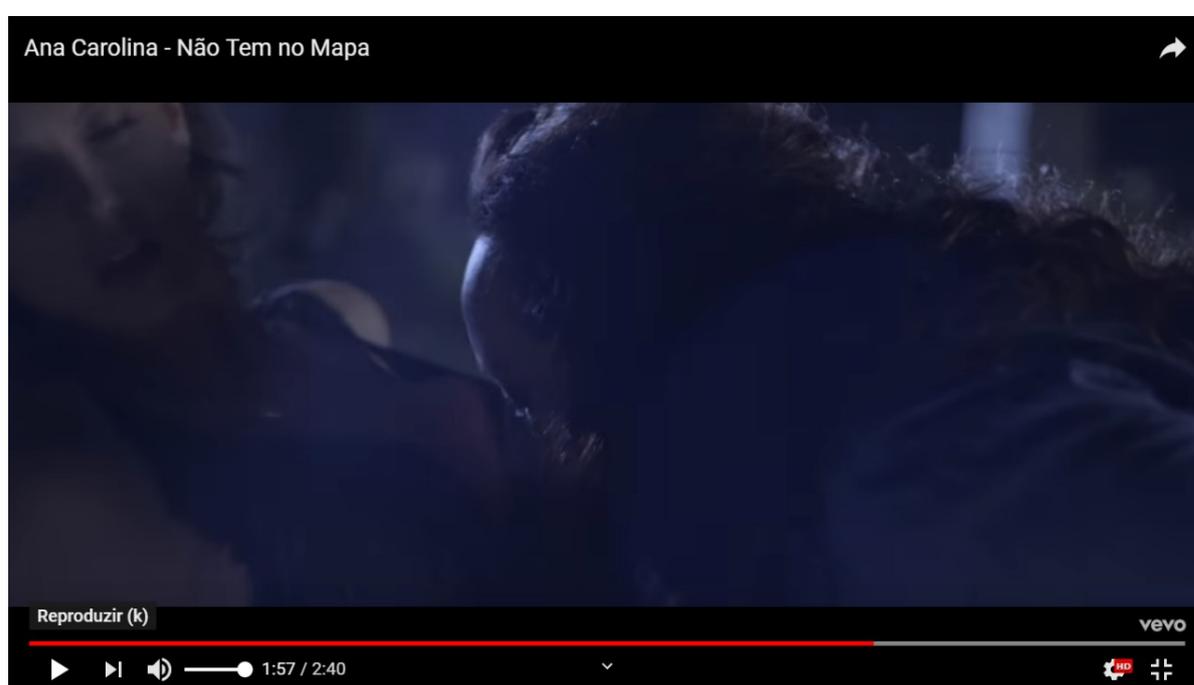
A canção executada no clipe é de estilo romântico, não se diferenciando muito de uma música sertaneja, tanto pela letra⁹¹, quanto pela melodia, arranjo instrumental e performance vocal da cantora. O cenário é uma estrada de terra em uma paisagem rural e, em conjunto com a imagem da cantora caminhando com o violão e vestida com jeans, botas e casaco de couro com franjas, remete ao universo country. A cantora está com os cabelos quase lisos e soltos e com maquiagem quase imperceptível, diferentemente da forma como tem apresentado seu rosto nos últimos anos. Nas cenas iniciais, Ana Carolina está dirigindo um carro conversível – posição frequentemente ocupada por homens em clipes, peças publicitárias e filmes – acompanhada por uma mulher, com uma construção bastante feminina do corpo, no banco de carona. A cantora e a moça trocam sorrisos e olhares de sedução, interpretando uma interação com descontração, felicidade e desejo. Há forte luz solar e céu azul. Essas cenas são revezadas com momentos em que Ana Carolina caminha na estrada tocando violão. Em

90 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sigMc1OGRzw>>. Acesso em 18 jun. 2019.

91 Como se percebe no refrão da canção: “Eu acelero e corro/ Não tem placa/ É outra rua que não tem no mapa/ Perdida por você/ Deixada por você”.

seguida, passa-se a uma cena à noite, com a iluminação apenas dos faróis do carro, mas que permite a visualização das mulheres. O carro está parado. A cantora está encostada no capô do veículo e a moça caminha até ela começando a tirar a roupa. As duas se beijam. A partir daí ocorre o revezamento das cenas da cantora caminhando tocando violão com cenas do início de uma relação sexual, incluindo interações como toques nas coxas, lambidas, mordiscadas, os corpos se pressionando, enquanto continuam tirando a roupa.

Figura 101 – Ana Carolina beija corpo de atriz em *Não tem no mapa*.



Fonte: Canal anacarolina no Youtube (2019).

Não é frequente que cantoras/es, mesmo em representações heterossexuais, interpretem interações amorosas e sexuais em clipes. O mais comum é que utilizem atrizes e atores para essas encenações. Como visto, Ana Carolina já havia atuado no clipe *Libido* em exceção a essa tendência. Entre os inúmeros clipes que assisti de cantoras lésbicas ou bissexuais, desconheço outro em que uma artista interprete cenas tão sexualizadas com outras mulheres de forma tão explícita como ocorre em *Libido* e *Não tem no mapa*, o que confirma a tendência da cantora de subverter normas de gênero e sexualidade em sua carreira. Contudo, relembro que as atrizes e atores que atuam nos clipes de Ana Carolina são pessoas brancas e magras, sendo as mulheres bastante femininas, de forma que esses vídeos, mesmo sendo transgressores das normas de gênero e sexualidade, acabam por reforçar outros padrões. Algo

que também me chamou a atenção é que os cliques são em preto e branco ou com pouca luminosidade, de modo que a visibilidade é literalmente parcial, como que adotando uma visão de que as vivências representadas neles são proibidas.

Figura 102 – Ana Carolina em cena sexual com atriz em clipe.



Fonte: Canal anacarolina no Youtube (2019).

Mart'nália atuou na série humorística da TV Globo *Pé na cova*, interpretando Tamanco, personagem masculinizada que formava um par romântico com uma mulher com expressão de gênero muito feminina. Já encontrei entrevista (Márcio LYNCOLN, 2018) que se referia a Tamanco como um homem trans. Contudo, no próprio site da Globo ela é referida como “a mecânica” e “sapatão” (NA ESTREIA, 2016). Nos comentários e reportagens na internet as pessoas se referem ao par como casal lésbico. A série, por meio da performance de Mart'nália, ao trazer um casal de lésbicas para a trama visibiliza a existência de relações afetivo-sexuais entre mulheres. Também estaria subvertendo os padrões de gênero e sexualidade se fosse um casal formado por um homem trans e uma mulher cis. E as imagens

visibilizadas pela série apresentam a especificidade de serem centradas em um tipo de casal que raramente aparece nas representações midiáticas sobre relações lésbicas: o par butch-femme ou bofe-lady, como é conhecido no Brasil, que se refere à construção de um casal com uma mulher que performa masculinidade com outra que performa feminilidade.

Figura 103 – O casal Tamanco e Odete na série Pé na cova.



Fonte: Divulgação rede Globo (2015).

A série recebeu críticas⁹² de pessoas que consideraram que a caracterização do casal era caricatural e reforçaria estereótipos sobre lésbicas (Júlia ANDRADE, 2017). Contudo, a lésbica masculinizada se relacionando com lésbicas femininas ocorrem com frequência no mundo “real”, mas carecem de representações. Nas novelas da própria Rede Globo, os casais

92 Compartilho da opinião, que já ouvi em conversas ou li em locais diversos, os quais não saberia precisar agora, de que Miguel Falabella, diretor da série, tem um histórico de criações marcadas por machismo, classismo e racismo.

lésbicos são sempre formados por mulheres muito femininas, talvez para amenizar o impacto na percepção das sexualidades não dissidentes, trazendo para a tela imagens de mulheres que ao menos não rompem com o mandato da expressão de gênero. Além disso, casais de lésbicas femininas podem ser objetificados por homens.

No tópico anterior passei por discussões teóricas acerca das apresentações de gênero de lésbicas como andróginas, masculinas e femininas. No entanto, há também debates em torno especificamente do casal *butch-femme/bofe-lady*, que é invisibilizado mesmo por ativistas e estudiosas/os do campo de gênero/sexualidade como uma configuração que teoricamente reproduziria acriticamente o padrão heterossexual nas relações lésbicas. Visto que supostamente haveria nesses casais uma divisão de papéis no relacionamento, inclusive sexual. Além disso, a construção corporal de *bofes* e *ladies* reconstituiria o binarismo de gênero. Miñoso (2007) aponta que os estereótipos de gênero nas relações de casais lésbicos – mais especificamente a tendência a se formarem casais entre lésbicas mais masculinas com mais femininas – é um tema clássico nos ambientes lésbicos e uma preocupação na teoria lésbica feminista, que frequentemente entende que esses casais reproduzem a heteronorma, com o que a autora discorda. Na mesma linha, Butler afirma:

A noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais do travestismo e na estilização sexual das identidades *butch/femme*. Na teoria feminista, essas identidades parodísticas têm sido entendidas seja como degradantes das mulheres, no caso do *drag* e do travestismo, seja como uma apropriação acrítica da estereotípia dos papéis sexuais da prática heterossexual, especialmente no caso das identidades lésbicas *butch/femme*. Mas a relação entre a “imitação” e o “original” é mais complicada, penso eu, do que essa crítica costuma admitir. Além disso, ela nos dá uma indicação sobre a maneira como a relação entre a identificação primária — isto é, os significados originais atribuídos aos gêneros—e as experiências posteriores do gênero pode ser reformulada. (BUTLER, 2003, p. 196).

Em sua pesquisa sobre lésbicas masculinas, Soares e Sardenberg (2018) encontraram interlocutoras para quem a expressão da masculinidade e a atração por mulheres era algo tão imbricado que não seria possível separar uma coisa da outra. Ocorre muitas vezes que a construção de gênero masculinizada de lésbica se associe à preferência sexual por mulheres femininas, algo que o imaginário generaliza para todos os relacionamentos lésbicos. Assim, é relativamente comum que lésbicas masculinas, ou *butch*, formem casais com mulheres hiperfemininas, ou *femmes* ou *ladies*, o que Marie-Hélène/Sam Bourcier⁹³ (2001) denomina cultura *butch/femme*. Bourcier denuncia o fato de que a cultura e a história lésbica são marcadas pela invisibilidade dessa cultura. Esta seria definida como um conjunto de práticas

93 A/o autora/autor assim se define na atualidade, adotando o feminino e o masculino ao mesmo tempo.

sexuais e de gênero, na qual haveria um papel masculino e um feminino. Há uma percepção desta como uma especificidade das classes trabalhadoras ou lésbicas menos cultas, sendo que essas são vistas como perigosas e despolitizadas. No entanto, a construção butch/femme não é menosprezada quando ela de alguma forma se manifesta entre lésbicas socialmente favorecidas. Mas neste caso, destacam-se apenas as características da parte “feminina”.

Bourcier (2001) afirma que a invisibilidade da cultura butch/femme ocorre, primeiramente, para restringir o acesso à qualidade de sujeito político às feministas burguesas. O critério de classe atua de forma que as lésbicas das classes trabalhadoras são vistas como ineducadas, por conseguinte despolitizadas. Sua vinculação às construções butch/femme é vista como metáfora de uma preferência política antidemocrática. Mas a segunda razão do confinamento social das lésbicas de classe trabalhadora pelas feministas e as outras lésbicas, é o de desejarem esconder o fato de que a cultura butch/femme existe também nas esferas burguesas, mas estas entram em uma economia do “armário” com seus códigos de visibilidade/invisibilidade e de respeitabilidade. Bourcier aponta ainda que o feminismo gera exclusões como a ausência do sujeito lésbico como sujeito do feminismo, que não pode ser outro que o sujeito “mulher”. Além disso, a invisibilização da cultura butch/femme é devida também ao fato de não se levar em conta a transversalidade entre classe, sexo e gênero. A discriminação da cultura butch/femme é a rejeição de um sistema que assinala muito claramente a não concordância com o sistema de sexo-gênero dominante e que obriga a não fazer sempre do sexo uma metáfora política. Esse discurso político acaba sendo normativo sobre a sexualidade e o gênero, e parte de uma posição heterocentrada e naturalizada, ao considerar que toda configuração feminina/masculina reproduziria o padrão dicotômico. No entanto, invisibilizar a cultura butch/femme não é apenas uma prerrogativa do feminismo. Isso está refletido na historiografia tradicional. O que resulta em uma história parcial que invisibiliza certas vivências lésbicas. Assim, a história e representação das lésbicas, inclusive dos tipos de casais que formam, tem sido feita em função de definições extremamente restritivas e excludoras da lesbianidade.

A sensualidade na interação entre mulheres foi um recurso cênico que ocorreu na performance de Zélia Duncan e Simone nas apresentações conjuntas delas no DVD *Amigo é casa* (2008), e em outros shows ou participações com as canções desse álbum. Em alguns momentos dessas apresentações, em especial, na execução da canção *Mãos atadas*⁹⁴,

94 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cGaKQJOJk2g>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

composição de Simone Saback, em show na casa de espetáculos Tom Brasil, em 2006, Zélia Duncan e Simone realizam uma performance erotizada, como um jogo de sedução. As cantoras trocam carícias e olhares e sorrisos sensuais. Simone, que age de forma muito mais audaciosa que Zélia, abraça-a por trás, dirige-lhe gestos e palavras inexistentes na letra original. Isso ocorre quando Zélia canta “quero cantar você”, ao que Simone responde “eu também”. Posteriormente, Zélia canta “eu sou louco é de paixão”, ao que se seguiria “e você?”. Porém, Simone a interrompe, aponta os dedos para Zélia e canta “por você”.

Figura 104 – Interação sensualizada entre Simone e Zélia Duncan em show.



Fonte canal Café Simone no Youtube (2006).

A plateia interage com as cantoras, participando do jogo de sedução ao reagir com assobios e gritos nos momentos de maior proximidade e ousadia das cantoras. Na execução da mesma canção, contudo no DVD, a performance é mais contida, mas ainda carregada de uma interação sensualizada entre as cantoras. Também há o acréscimo de palavras, como quando Simone abraça Zélia por trás e canta próximo à orelha desta “tenho as mãos atadas ao redor do seu pescoço” (na letra seria “do meu pescoço”). Nesse vídeo, Duncan também age de forma mais retraída que Simone, correspondendo suas investidas com sorrisos e olhares que demonstram intimidade, mas com uma postura que representa uma certa passividade, como se estivesse sendo conquistada.

Uma interação carregada de atração amorosa/sexual ocorreu também na performance de Adriana Calcanhotto e Maria Bethânia, em 2001, na interpretação da canção *Depois de ter você (Cantada)*⁹⁵, em um show de comemoração dos 35 anos de carreira desta última. No início da apresentação, Adriana e Bethânia seguraram as mãos uma da outra e cumprimentam-se abaixando-se em gesto de reverência. Em seguida, sentaram-se bem próximas e foram cantando de forma revezada trechos da música, como que dirigindo-os uma a outra. As cantoras trocaram olhares e sorrisos cúmplices e carregados de erotismo. Maria Bethânia, mais atirada, move o corpo algumas vezes em direção à Adriana, agindo como quem tenta seduzi-la, fecha os olhos, canta às vezes quase sussurrando. Ao final Bethânia se aproximou de Calcanhotto e as duas beijaram-se, causando grande agitação na plateia. O fato ganhou a primeira página do *Jornal O Globo*, estampando a foto do beijo (FAOUR, 2006).

Figura 105 – Maria Bethânia e Adriana Calcanhotto beijam-se em show.



Fonte: <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/> (2013).

Adriana Calcanhotto colocou em sua performance artística uma outra forma de visibilização dos relacionamentos entre mulheres, que ocorre também na atuação de outras cantoras, principalmente Ana Carolina: a interação com a plateia. Nos intervalos entre

95 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9DdtmGA-RIE>>. Acesso em: 07 fev. 2017.

músicas do show *Público* (2000)⁹⁶, gravado em DVD, Adriana Calcanhotto conta acontecimentos da sua vida. Em um destes, diz que a babá que trabalhava em sua casa ouvia rádio durante o período em que permanecia na casa e que por isso Adriana estabeleceu “um contato íntimo com a programação” de rádio AM, falando de forma maliciosa, levando a plateia a supor que ela poderia ter se relacionado com a babá. Em seguida, ela conta que seu pai tinha reações desproporcionais ao fato dela ouvir aquelas músicas, como se a tivesse “pego com a babá”. Ao que o público reage com gargalhadas. Calcanhotto, geralmente séria e discreta, parece aqui executar uma performance irônica, maliciosa e remetendo a especulações sobre seu desejo sexual, ao mesmo tempo visibilizando a possibilidade do desejo entre mulheres, como uma concessão que a aproximaria de um público que espera representatividade de suas sexualidades na obra da cantora.

Outra maneira pela qual o amor e o desejo entre mulheres aparece nas performances das cantoras é a interação com suas namoradas/parceiras em atuações conjuntas, mobilizando de forma mais ou menos explícita, atrações e envolvimento que ocorrem em suas vidas “reais”, mas, sobretudo, o imaginário do público acerca destes. Isso ocorre com frequência em participações em shows dos casais Ana Carolina /Chiara Civello e Isabella Taviani/Myllena Gusmão. Em termos gerais, nessas atuações conjuntas há trocas de olhares e sorrisos carregados de afetividade ou desejo, trocas de carícias ou de corpos, falas que remetem aos relacionamentos.

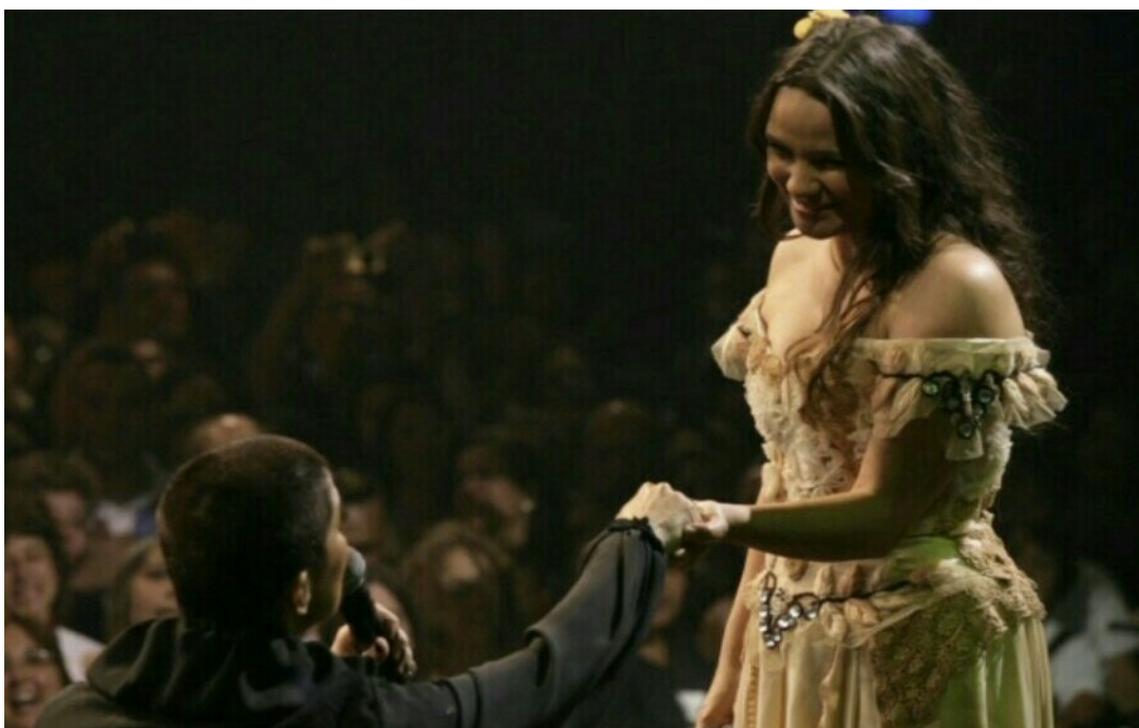
Mas essas cantoras também atuam em parcerias em clipes ou shows representando papéis de parceiras amorosas, o que extrapola seus relacionamentos pessoais. É o que ocorre com Isabella Taviani e Myllena no show, gravado em DVD, *Eu raio-x ao vivo* (2014) – do foi recortada a imagem da figura 106 – no qual as cantoras apresentam a canção *A imperatriz e a princesa*⁹⁷, de autoria de ambas. Como visto no capítulo 3, *A imperatriz e a princesa* narra um conto de fadas de uma história de amor entre duas mulheres. No vídeo, Isabella está com os cabelos raspados, veste uma roupa toda preta, calça justa, casaco solto, e blusa coberta por recortes de filme de raio-x. A caracterização de Myllena, como é mais visível na imagem, aparenta-se às de princesas em estórias infantis. Há um contraste entre a aparência um pouco mais sóbria e andrógina de Isabella e a construção mais delicada e mais tradicionalmente feminina de Myllena, tanto no gestual como no vestuário das cantoras. Mas isso não parece

96 Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLAN-LeRFEJxjPf_jCLo4uavQlizeyQObdj>. Acesso em: 29 jan. 2017.

97 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cNd8C2P--v8>>. Acesso em: 21 set. 2017.

ser uma reprodução nem uma paródia do binarismo de gênero da heterossexualidade, mas sim a apresentação de formas diferenciadas de expressão de gênero, no caso de Myllena, mais próxima do padrão.

Figura 106- Isabella Taviani e Myllena em *A imperatriz e a princesa*.



Fonte: DVD *Eu raio-x ao vivo* (2014).

As cantoras entram no palco por lados opostos e encontram-se no centro deste. Cumprimentam-se com o leve toque de mãos e postura de reverência, ambas abaixando-se. Na maior parte da apresentação, as cantoras cantam de frente uma para a outra, como se estivessem cantando uma para a outra, ou mesmo declarando-se uma para a outra, excetuando-se os momentos em que interagem com a plateia. Trocam muitos sorrisos e olhares de cumplicidade. Há momentos em que tocam-se, como quando Isabella passa os dedos pelos cabelos de Myllena. As interpretações das cantoras contém uma alta carga emotiva. O gestual é delicado, expressando afetuosidade e romantismo. Um momento em que isso é evidenciado é quando Isabella segura a mão de Myllena e ajoelha-se em frente a ela. O gesto é repetido por Myllena instantes depois, com o acompanhamento da plateia, que também ajoelha-se. Em suas interações, as cantoras deixam transparecer seu envolvimento amoroso. Mas não se trata propriamente da exposição de seu relacionamento, mas de uma

atuação em que dramatizam uma estória de amor entre mulheres, de forma que pareça convincente. No final da apresentação, as cantoras ficam de mãos dadas e parecem colocar-se de forma afirmativa, inclusive balançando as cabeças como se dissessem “sim” quando erguem as mãos grudadas no momento em que cantam “trovadores cantam em rimas, para que o mundo lembre que elas foram tão felizes para sempre”.

Isabella Taviani e Myllena também expressaram seu relacionamento pessoal em um show especialmente voltado à comemoração do dia das/os namorados/as. A imagem da figura 107 é o cartaz de propaganda deste, chamado *Falando de amor*.

Figura 107 – Isabella Taviani e Myllena em cartaz do show *Falando de amor*.



Fonte: @isabellatavianioficial (2018).

No cartaz é feita uma montagem de um envelope de carta com os nomes das cantoras e o título do espetáculo, ao lado de uma foto, presa com fitas, delas abraçadas, remetendo a ideia de uma foto de namoradas enviada por uma carta e fixada em um lugar visível. Dessa forma, tanto nesta imagem, como em suas apresentações conjuntas, as cantoras mobilizam seu relacionamento amoroso como parte de sua atuação artística. Ao mesmo tempo, suas atuações artísticas conjuntas visibilizam vivências amorosas entre mulheres.

Ellen Oléria atuou no espetáculo *L, o musical*. O tema deste foi o amor entre mulheres, narrando histórias de envolvimento afetivos entre seis personagens femininas a partir de canções com temática lésbica da MPB. A peça foi exibida nos teatros do Centro Cultural Banco do Brasil entre o segundo semestre de 2017 e primeiro semestre de 2018. O autor e diretor Sérgio Maggio afirmou sobre a escrita do musical “Realizei uma pesquisa espontânea em comunidades virtuais de lésbicas que me passaram listas de músicas que embalavam seus amores, encontros e desencontros” (*L, O MUSICAL*, 2017b). Maggio explicou também que o universo de canções que norteia o espetáculo foi montado a partir de pesquisa e referências a cantoras brasileiras que são ora publicamente lésbicas ou bissexuais ora que promovem uma identificação afetiva com esse público. Ellen Oléria assinou junto com o diretor o roteiro musical – que inclui várias das canções e das cantoras abordadas nesta tese, tanto das precursoras quanto das que se projetaram pós-1990.

Figura 108 – Cena de *L, o musical*.

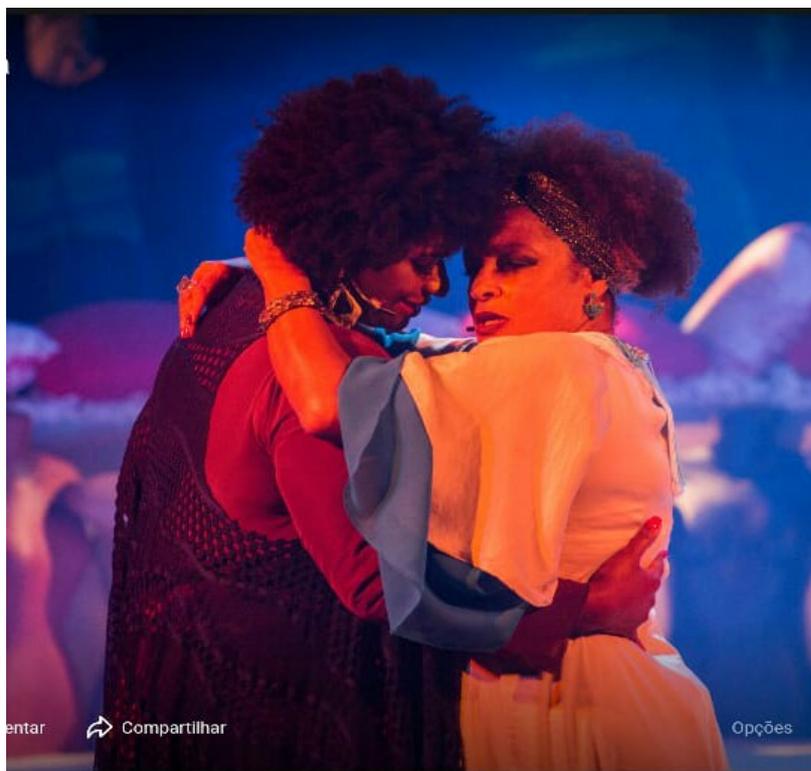


Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil, divulgação do espetáculo (2017).

O amor e o desejo entre mulheres foi visibilizado nas performances artísticas das atrizes, em especial pelas protagonistas Ellen Oléria e Elisa Lucinda, gerando visões da lesbianidade que foram assistidas presencialmente por milhares de pessoas ou vistas em

vídeos e imagens fotográficas, como as que apresento abaixo, nas quais elas aparecem representando cenas de vivências amorosas entre mulheres.

Figura 109 – Cenas de Ellen Oléria e Elisa Lucinda em *L, o musical*.



Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil, divulgação do espetáculo (2017).

Contraditoriamente, Ellen Oléria foi a única atriz declaradamente lésbica a atuar na peça (NO RIO, 2017). Evidentemente, não devem faltar atrizes lésbicas que poderiam

interpretar as personagens, ou cantoras lésbicas – fartamente existentes no campo musical brasileiro – que pudessem atuar. Convidar atrizes lésbicas ou bissexuais para o espetáculo não seria um modo de conferir maior veracidade às performances (o que também seria possível), mas de não reforçar formas de exclusão de lésbicas e bissexuais.

Uma forma de expressão dos relacionamentos entre mulheres ocorre nas interações carregadas de cumplicidade, intimidade e amizade entre cantoras lésbicas e bissexuais, como apontei na apresentação conjunta de Ana Carolina com Angela Ro Ro, ou como ocorreu entre Maria Bethânia em *Shangrilá/Baila comigo*⁹⁸ com Zélia Duncan, ou desta última com Mart'nália, em show⁹⁹ em homenagem à Cássia Eller, no Rock in Rio em 2015, do qual foi recortada a imagem abaixo.

Figura 110 – Mart'nália e Zélia Duncan.



Fonte: *Veja* (PRADO, 2015).

98 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TjI_WA_Fnac>. Acesso em: 14 dez. 2018.

99 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cb_T9zc0trI>. Acesso em: 04 nov. 2017.

Autoras feministas, em especial, Rich (2010), mostram que mulheres são ensinadas a perceber umas às outras como rivais e a cortar os laços que as unem desde a gestação de uma menina, passando por sua criação, as redes de apoio que formam com mulheres ao longo da vida. A afirmação da heterossexualidade, como mostra Butler (2002) passa pelo rechaço das ligações de afeto e desejo entre pessoas do mesmo sexo/gênero. De forma que mulheres, principalmente lésbicas ou bissexuais em interações com mulheres heterossexuais, precisam cuidar para não extrapolar os limites de aproximação física e emocional que asseguram que não haja, ou que não se expresse, um relacionamento amoroso/sexual entre elas. Várias das cantoras selecionadas declaram publicamente amizades entre si. Mas mesmo quando não é o caso, frequentemente cantoras lésbicas ou bissexuais colocam em cena corpos de mulheres se tocando, dançando colados, olhares e sorrisos cúmplices, sem que isso signifique uma manifestação de atração, ou sem que a existência ou não de atração represente um problema, visibilizando, deste modo, as ligações entre mulheres.

5.4 PERFORMANCE VOCAL

A voz, em especial no que interessa à abordagem desta tese, ou seja, conforme executada no canto, representa um papel relevante na constituição subjetiva e na conformação de relações sociais. A voz tem um caráter transindividual, é ancorada em um corpo histórico-social.

somos alguma coisa para ser cantada. E cantante. Sustentamo-nos na voz. [...] A voz que (me) canta é a voz que governa (meus) mundos. Em geral, pela nossa trajetória histórica e genética, pensamo-nos (nós: latino-americanos) com o corpo todo (*homo ludens* pulsando), e a voz tem presença decisiva nesse processo, como uma resposta intuitiva ao raciocínio colonizador, visto que a voz convida ao movimento: à dança. (OLIVEIRA, 2014, p. 228).

A voz, abordada na sincronia da performance e como vocalidade é um lugar simbólico por excelência, território soberano da diferença. Escutar outrem é ouvir a sua voz. A voz é também um entrelugar que desafia todo binarismo. (VILAS, 2008). Segundo Paul Zumthor (2018), “a voz é uma forma arquetípica, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo.” (p. 79). Para o autor, “a voz é um motor de energia coletiva” (p. 58).

A música comunica não apenas porque transmite informações ou mensagens pelas letras, “mas porque ela é capaz de estabelecer uma empatia e envolver os ouvintes afetivamente” (VALVERDE, 2008, p. 275), e isso ocorre em grande parte por meio da voz. A

voz, se originando do corpo da/o intérprete, faz parte das materialidades da comunicação que são elementos constitutivos da canção (ao lado dos aparatos tecnológicos, instrumentos musicais) (Tereza ALMEIDA, 2008). O canto é a “mais patente manifestação da afinidade entre palavra e música, cujo consórcio então se encarna num corpo materialmente sonoro” (Cláudia MATOS, 2008, p. 88). Para Valverde, o fato de que canções são ouvidas por pessoas que não dominam a língua na qual foi escrita sua letra, mostra que a adesão a uma música depende da identificação da/o ouvinte com a gestualidade vocal que se realiza através dela. Mesmo a voz que se ouve numa gravação presentifica um outro ser humano, que pode ser concebido como uma/um interlocutor/a imaginária/o, mas que é reconhecido como um semelhante.

A voz necessita de uma abordagem interdisciplinar (Paul ZUMTHOR, 2018), pois é multidimensional. Para Elizabeth Travassos (2008), a voz é um fenômeno biopsicossocial e sua compreensão deve integrar som e sentido. É inegável que a voz individual tem uma fisionomia própria. A matriz geradora do timbre pessoal da voz é a diferença anatômica entre os órgãos fonadores dos indivíduos (tamanho e densidade das pregas vocais, comprimento e área do trato vocal etc.). No entanto, de acordo com a autora, existem conexões entre a voz cantada e marcadores sociais como classe, etnicidade, identidade, pertencimento a um grupo, entre outros. Mas os elementos sociais da voz ainda são pouco explicados. Por isso, para a compreensão das interpretações ou produções de voz, é preciso considerar o caráter sócio-histórico da vocalidade. Assim, “O intérprete como modelo da ‘voz única’ pode ser discutido em contraponto ao modelo do narrador da voz de múltiplas perspectivas, ecos e ressonâncias.” (Paula VILAS, 2008, p. 292). Paul Zumthor (2018) tenta superar a noção de oralidade com a concepção de vocalidade, destacando seu ancoramento corporal na voz e ressaltando também a dimensão histórico-social da vocalidade enquanto produção humana. Assim, a vocalidade pode ser entendida como a produção da voz e palavra por parte de um grupo dado e lugar determinados. Apoiando-se nesta perspectiva, Vilas (2008) afirma: “O caráter histórico-social da voz, fundante do conceito de vocalidade, implica pensar a voz humana como um universal que se manifesta na particularidade contingente e restrita de um tempo-espço.” (p. 281).

A voz é um elemento fundamental da performance artística. Nessa linha, Zumthor considera “a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena.” (2018, p. 27). Vilas (2008)

destaca que perspectivas embasadas na fisiologia, presentes na área da voz no teatro e no canto, normatizam o que a voz pode produzir, ocultando seu caráter de contingente produção discursiva. Para Davini (2008, p.309), “a voz remete ao corpo que a produz, lugar do sujeito.

A voz não se restringe a comunicar, nem a fazer mediações entre corpo e linguagem. A voz como ato é produzida no corpo que a abandona, para afetar outros corpos e retornar, eventualmente, através da escuta, ao corpo onde se gerou. [...] A voz, em sua potência libidinal, atribui um lugar ao sujeito e à personagem. Não “usamos” a voz. A voz “habita” corpo e linguagem. (DAVINI, 2008, p.314).

Segundo esta autora, de todas as produções do corpo, a voz se caracteriza por ser capaz de gerar significados complexos, cuja produção é susceptível de ser controlada em cena. Por isso, a autora considera “a voz como uma produção do corpo, na mesma categoria que o movimento. Porém, por constituir-se em lugar da palavra, a voz comporta uma capacidade de definição discursiva muito maior que o movimento.” (DAVINI, 2008, p. 312). A autora considera a cena a partir de suas dimensões visual e acústica. O espaço acústico em performance é constituído pelas esferas da sonoplastia, da música, da voz e palavra. Nessa concepção, “Por produzir-se no corpo, definimos voz e palavra como um fenômeno acústico que se dá na conjunção das dimensões visual e acústica da cena” (p. 313). De acordo com Davini, pode-se falar de “gestualidade num sentido mais amplo, compreendendo a dimensão visual como vinculada à gestualidade cinética e a acústica como vinculada à gestualidade vocal” (p. 313).

O fato da voz ter um caráter eminentemente corporal não diz apenas sobre sua potencialidade na performance artística. Há uma representação negativa da voz como corporal e feminina. Adriana Cavarero (2011) mostra que historicamente o canto tem sido considerado como próprio do feminino e tratado como sedutor, carnal, primitivo, perigoso, sobretudo a partir da leitura misógina do mito das sereias homéricas, que de narradoras oniscientes cantantes, passaram a ser vistas como uma “voz feminina que seduz até a morte e que não tem palavras” (p.131). De acordo com a autora:

Segundo a tradição, o canto convém à mulher bem mais que ao homem, sobretudo porque cabe a ela representar a esfera do corpo como oposta àquela, bem mais importante, do espírito. Sintomaticamente, a ordem simbólica patriarcal que identifica o masculino com o racional e o feminino com o corpóreo é a mesma que privilegia o semântico em relação ao vocálico. Dito de outro modo, mesmo a tradição androcêntrica sabe que a voz provém de uma “vibração de uma garganta de carne” e, exatamente porque o sabe, classifica-a na esfera corpórea – secundária, transitória e inessencial – reservada às mulheres. Feminilizados por princípio, tanto o aspecto vocálico da palavra quanto principalmente o canto comparecem como elementos antagonistas de uma esfera racional masculina centrada, por sua vez, no elemento semântico. Para dizer com uma fórmula: a mulher canta, o homem pensa. (CAVARERO, 2011, p. 20).

Para Cavarero, a tradição metafísica tem tentado neutralizar a potência musical e sedutora da voz. Segundo a autora “o mito é repleto de figuras vocais rigorosamente femininas” (p. 194), vistas de forma negativa, o que é radicalizado na figura da ninfa Eco, que sequer canta, apenas repete as palavras dos outros. Justamente porque o vocal é significado como feminino, no extremo, a ordem patriarcal constrói como ideal a mulher muda. Já na tradição cartesiana, o trabalho do pensamento é silencioso, “não tem voz, não invoca nem fala: *cogita*. O pensar é estruturalmente imune àquela interferência, musical e relacional, da esfera acústica inerente à fala.” (CAVARERO, 2011, p. 203). Segundo Cavarero, as mulheres tradicionalmente têm sido representadas como o signo de um corpo que não acede à palavra a não ser como tagarelice. Na economia binária da ordem simbólica patriarcal, de um lado está o corpo e a voz; de outro, a mente e a palavra. Desse modo, tenta-se desvocalizar a palavra, pois “a voz força a palavra a ser portadora de uma unicidade encarnada e musicalmente relacional” (p. 231). Para a autora, “o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ela o excede” (CAVARERO, 2011, p. 28), e o logocentrismo trata esse excedente como insensatez. Contudo, “Mediante a corporeidade da voz, o feminino, então, se re-insinua no registro masculino da palavra” (p. 240), de forma que a palavra é ambígua: sua dimensão semântica é ligada à racionalidade tida como masculina, o vocálico a detém numa esfera do corpo que é tida por feminina. Por isso, a desvocalização do logos se esforça precisamente para eliminar essa ambiguidade e deixar às figuras femininas a tarefa de encarnar aquilo que resta, isto é, a voz.” (idem, p. 240). Por outro lado, Cavarero aponta que há perspectivas, influenciadas sobretudo pela psicanálise, que valorizam o componente pulsional e pré-semântico da esfera acústica: “Capaz de organizar não apenas o canto, mas também o texto poético – ou mesmo o *texto* em geral e, logo, também a escrita -, a voz é encarregada, neste caso, de uma função eversiva em relação aos códigos disciplinadores da linguagem.” (p. 26).

Essa ressonância, inaugurada no dueto entre mãe e filho, não é simplesmente música: é a música da palavra, isto é, o modo específico pelo qual a palavra, qualquer palavra, e a concatenação delas canta musicalmente. É, em outros termos, o modo musical com o qual quem fala não pode evitar a comunicação, invocando e convocando o outro. O fato de que não existe uma língua sem música, sem acentos, sem ritmos depende dessa lei da ressonância que está na origem de toda comunicação. O falar não encontra na voz um instrumento, encontra o *sentido* que lhe é maternalmente destinado. (CAVARERO, 2011, p. 210, ênfases da autora).

Desse modo, sem apelar para essencialismos, a autora mobiliza parte dessas perspectivas procurando uma ressignificação da representação da voz como feminina. E considera as implicações políticas da ruptura com a desvocalização do logos. Em

contraposição ao fato de que a tradição tem removido da esfera política, atribuída ao homem como sujeito universal, um âmbito corpóreo da voz, atribuído à mulher, Cavarero (2011) propõe uma política das vozes, isto é, uma “política em que os falantes, ao dizerem qualquer coisa, comunicam antes de tudo a própria unicidade vocálica e o eco de uma ressonância como pré-requisitos essenciais da comunicação verbal. [...] Única e relacional, a voz doa em forma de música a sua verdade à palavra.”(p. 243). Assim, a unicidade de cada falante se faria ouvir como uma pluralidade das vozes já enlaçadas, umas às outras, na ressonância, que “alude à musicalidade de um comunicar-se que, desde o primeiro vagido, saboreia o prazer que está na esfera vocálica da relação.” (p. 232). “a ressonância é musicalidade na relação, é unicidade da voz que se dá na ligação acústica de uma voz com a outra. É a troca vocálica em que a repetição do som e todas as suas variantes rítmicas tonais expõem a unicidade como um acordo e uma dependência recíproca.” (idem, p. 213).

[...] é como voz que os únicos constituem a política mediante a tomada da palavra. Mais que o entendimento, o logos que a eles se refere orienta-se, quer dizer, já se orientou para a ressonância: como uma espécie de canto a várias vozes cujo princípio melódico é o distinguir-se do timbre inconfundível de cada uma. Ou melhor, como se um canto desse tipo fosse a dimensão ideal, o cânone transcendental da política. (CAVARERO, 2011, p. 233).

Assim, Cavarero (2011) não propõe uma perspectiva individualizante da voz, pois para a autora nada comunica a unicidade mais do que a voz. Contudo, o singular implica o plural, pois se constitui na relação e isso tem implicações políticas. Evidentemente, vozes também são particulares, únicas e caracterizáveis. Para Zumthor (2018), a voz é uma coisa, possui plena materialidade, seus traços são descritíveis e interpretáveis. Por outro lado, de acordo com Vilas (2008), há algo de incapturável e irreproduzível na voz. Para a autora, uma voz é reconhecida por seu timbre que, simultaneamente, “é capaz de se flexibilizar tanto quanto necessário para denotar todos os estados anímicos. O timbre [...] é constitutivo da performance vocal. Ele tem caráter autoral; território do uno e do múltiplo, ele é, enquanto sinal acústico, selo identitário.” (2008, p. 283). Quando, em breve, neste tópico, eu tratar das performances vocais das cantoras pesquisadas, utilizarei a noção de timbre para me referir às características próprias de uma voz específica, ou seja, “o caráter de uma configuração geral” (TRAVASSOS, 2008, p.115) da voz, ou ainda “traço vocal mais singular” (SOUZA, 2018, p. 499) sabendo que este é um uso, segundo Travassos (2008) leigo (e não a definição acústica de timbre¹⁰⁰, especializada). Contudo, o “timbre está antes no sujeito que na natureza” (p. 115)

100 Que também não é unânime entre autoras/es ou preciso. Para saber mais sobre esse conceito, ver Travassos (2008).

e é um fenômeno da percepção, relacionado às representações que a informam. Mas na caracterização das performances vocais das cantoras não enfatizarei o timbre. Levarei mais em conta outros elementos do uso da voz que me parecem dizer mais fortemente sobre os marcadores sociais da voz e com maiores implicações para a representação das sexualidades no canto, entre estes, as classificações generificadas da voz. Pedro de Souza, citando Gilles Deleuze, aponta que este autor concebia que “o problema da voz em música é o de ultrapassar a diferença dos sexos”. (1997, p. 111 apud SOUZA, 2014, sem paginação), referindo-se ao fato de que “os sexos, com suas sonoridades vocais particulares são uma territorialização da voz” (SOUZA, 2014, s/p).

De acordo com Travassos (2008), na literatura musical especializada, as vozes são classificadas primeiramente por gênero, pois as/os autoras/es consideram que se trata de um traço sexual secundário, em segundo lugar “pela região que ocupam na escala de alturas, cada uma identificada por seu âmbito, compreendido entre uma nota grave e outra aguda” (p. 103). O que caracteriza seu âmbito, extensão, tessitura ou registro, a depender da perspectiva da/o autora/r e apresenta inconsistências. A variação de terminologias indica “o caráter eminentemente cultural dessas subdivisões do contínuo sonoro” (p. 103). Silvia Davini (2008, p. 307) aponta que mais comumente “Chamamos de registro às regiões grave, média e aguda de uma voz [...] Assim, qualificamos as vozes femininas como sopranos, mezzo-sopranos e contraltos”. É a esta característica que me referirei quando, neste tópico, classificar as vozes das cantoras em graves, agudas ou médias. Segundo Travassos (2008), são reconhecidas seis ou oito extensões que se superpõem parcialmente, masculinas e femininas: seu núcleo básico é o quarteto soprano/alto/tenor/baixo, mais as vozes intermediárias. A autora aponta ainda que “A taxonomia vocal vigente instala-se [...] no mesmo movimento que consagra um conjunto de gêneros com características e funções precisas, cultivadas em instituições com poder normatizador.” (p. 104). Nos discursos sobre a voz, há a tentativa de colocar as diferenças percebidas dentro de parâmetros objetivos, contudo, as classificações costumam ser pouco explicativas e tentam dar precisão a algo que não é possível. Além disso, existem outras tipologias, que assim como essas, sobre a extensão vocal, que são mais apropriadas apenas para o canto erudito. Contudo, para Travassos (2008), variações de altura, intensidade e duração de sons desempenham um papel na produção de sentido na fala e no canto. A performance vocal contribui para a criação de significado e o estilo vocal é um elemento relevante nas análises musicais.

Cássia Eller era classificada como contralto, pois sua voz era emitida predominantemente no grave. Mas a cantora também era capaz de alcançar sons bastante agudos. Seu timbre era incomum, arrouqueado, a voz encorpada, podendo ser confundida com uma voz masculina. Isso ficou bem explicitado quando, no DVD *Do lado do avesso solo*¹⁰¹ (2001), em gravação retirada de um programa da MTV, Cássia Eller interpretou a canção *Relicário*¹⁰², junto com Nando Reis. Havia um grande contraste entre suas vozes e também a subversão das expectativas quanto a vozes masculinas e femininas. Nando cantava com a voz bastante aguda e “fina”. Cássia com uma voz grave e potente, mais parecida com as masculinas. Mas o que mais se destacava no canto dela era propriamente sua performance vocal, visto que a cantora apresentava grande domínio da voz, alterando suas características básicas, brincando com ela, imitando sonoridades não vocais, mudando o registro. No mesmo DVD há um show no qual Cássia Eller colocou muitos efeitos na voz, como roucos, gritos, assobios, barulhos que reproduzem sonoridades diversas, como estalos, chupados. A palavra interpretação, para definir execuções específicas e personalizadas de canções, encontrava na performance de Cássia um uso extremamente apropriado. Uma das maiores marcas de Cássia Eller era o canto amplo, em alto volume, expressando uma grande potência vocal. Mas a cantora também conseguia cantar de forma suave, com emissões mais curtas, o que ficava bem evidenciado quando ela cantava *Por enquanto*, de Renato Russo. Isso começou a ocorrer nos últimos anos de sua carreira. No filme *Cássia Eller* (2014) aparecem vários depoimentos e trechos de entrevistas com a cantora nos quais se discute as mudanças pelas quais o canto e a voz dela mudaram, tornando-se mais suave em alguns momentos, sobretudo a partir do álbum *Com você o meu mundo ficaria completo*. A cantora atribuiu isso, além da interferência de Nando Reis, que começou a dirigir seus álbuns, à influência de seu filho, que lhe dizia que preferia o canto de Marisa Monte, pois, segundo a criança, a mãe cantava gritando. Cássia disse ainda que sentiu o desejo naquela época de exercitar mais ternura no cantar, o que ela também relacionou à maternidade. A versatilidade na performance vocal da cantora foi evidenciada no show *Cássia Eller Acústico MTV*¹⁰³ (2001), no qual ela passou do canto delicado em várias músicas até performances roqueiras (*Top Top*, dos Mutantes, por

101 Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_k2LTzuKbLjyFAh8ttavVsR4MOGMhSBbY0>. Acesso em 08 nov. 2017.

102 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yKfJlzZKaU>>. Acesso em 11 out. 2017.

103 Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLA55CDAA55485E52F>>. Acesso em 14 fev. 2016.

exemplo). O mesmo aconteceu no show do *Rock in rio* (2001), no qual mudou sua forma de cantar e até seu timbre vocal várias vezes, mas mostrou como nunca sua força e domínio vocal, na expressão potente, “rasgada” cheia de efeitos, sobretudo nas músicas de rock, em especial, *Smells like teen spirit* (do Nirvana).

Ana Carolina também é contralto, sua voz é ainda mais marcadamente grave do que a de Cássia Eller. Em comum com esta, em termos gerais, Ana tem a potência vocal, a voz encorpada e o canto amplo e em alto volume. A canção Garganta (de Totonho Villeroy), que marcou o início de sua carreira, mas que ela executa com frequência ainda hoje, diz muito sobre o timbre e performance vocal da cantora: “Minha garganta estranha/quando não te vejo/me vem um desejo doido de gritar/Minha garganta arranha a tinta e os azulejos”. Essa é uma descrição acertada da performance comum de Ana Carolina de suas canções mais próximas do rock, que são acompanhadas por suas batidas mais intensas no violão e guitarra, nas quais ela quase grita, estende seu canto, explora seu alcance vocal até o limite. A voz e o canto de Ana Carolina, pensada no contexto de *Garganta*, me traz a imagem de um canto sapatão, confiante, agressivo, impróprio para mulheres, fissurando as superfícies da heterocisnorma. A cantora frequentemente interpreta canções românticas, às quais imprime uma performance mais dramática, nas quais mobiliza menos potência e alcance da voz, mas que intensificam sua característica grave e encorpada.

Isabella Taviani é contralto. A voz dela é encorpada. Seu timbre é forte e marcante. Sua voz não soa suave e é entoada de forma intensa, porém não carrega agressividade. O canto dela é amplo e destaca seu domínio de técnicas vocais e afinação, o que provavelmente se relaciona ao fato de que a cantora estudou canto lírico. Isabella Taviani canta usualmente canções românticas, por isso costumeiramente imprime um caráter dramático a sua voz, combinado com bastante sensualidade, o que a aproxima parcialmente do canto mais tipicamente executado por mulheres. Mas, ao mesmo tempo, frequentemente, sobretudo em músicas mais dançantes ou inspiradas no rock, emite sua voz com mais força, enfatizando o registro grave, o que a distingue do padrão feminino.

Zélia Duncan é contralto, sua voz é ainda mais marcadamente grave que das outras cantoras aqui analisadas, cantando predominantemente num registro muito baixo. Sua voz, embora não muito encorpada, é relativamente densa. Mas causa uma sensação de maciez. Seu timbre é mais próximo do mais comumente masculino, não lembrando a voz feminina, nem por suas características nem pela performance vocal. Diferentemente das três cantoras tratadas

acima, seu canto não é emitido com amplitude. Além disso, é entoado em volume mais baixo, sem intensidade, entretanto, também sem delicadeza. A cantora geralmente não procura criar efeitos nem ressaltar muito a voz, destacando mais um modo de cantar (equilibrado, harmonioso) em sua performance do que o uso que faz da voz, ou seja, Zélia não parece se preocupar em enfatizar sua capacidade vocal.

Mart'nália pode ser classificada como contralto, cantando em altura predominantemente baixa. Seu timbre é bastante peculiar. Sua voz é pouco encorpada, mas não chega a ser delicada. Suas emissões vocais são ainda mais curtas que as de Zélia Duncan e em volume baixo. Sua voz rouca e grave é distinta da apresentação mais comum do canto feminino. Mas é discrepante também do cantar potente, que considero como tipicamente sapatão (pensando não apenas nas cantoras pesquisadas nesta tese), pois Mart'nália canta de maneira suave, “doce”, muito suingada, às vezes quase falada ou até sussurrada, colocada de forma envolvente em canções mais melodiosas, mas executada com efeitos rasgados em sambas mais ritmados, momentos nos quais seu canto é menos feminino.

Ellen Oléria é classificada em seu próprio site artístico como soprano dramático. Soprano é a mais aguda das vozes femininas, ou seja, a que alcança maiores alturas. Contudo, a soprano dramática é a mais grave entre as vozes soprano, sendo um pouco “pesada” nos tons mais baixos (Gustavo MORAES, 2018), mas podendo se estender a agudos vibrantes. Possui intensidade e grande extensão. Cantoras assim, possuem muita resistência vocal e alcançam um volume mais alto por maior tempo. É um tipo relativamente raro de voz. Essas características se exprimem bem no timbre e na forma de cantar de Ellen Oléria. A cantora geralmente entoa sua voz, que é bem encorpada, em alto volume e de modo amplo, extenso, vigoroso, potente. A performance vocal da cantora é muito expressiva, teatral, o que aparece às vezes em força, outras em alegria, ou em emotividade. O domínio da capacidade vocal da cantora é demonstrado também nos efeitos colocados na voz reproduzindo sons como os de instrumentos musicais ou na execução vocal de sonoridades do rap, como fica bem nítido na interpretação de *Antiga poesia*¹⁰⁴.

Maria Gadú é contralto, cantando predominantemente no grave. Seu timbre é arrouqueado, a voz pouco encorpada. A cantora geralmente faz emissões vocais curtas e em baixo volume. No início de sua carreira, ela cantava de forma mais terna. Ainda assim, sua

104 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u0lxuiyW6f0&list=RDU0lxuiyW6f0&start_radio=1>. Acesso em 19 jul. 2015.

voz aproximava-se mais das tipicamente masculinas, assemelhando-se bastante a de um rapaz jovem. Souza (2014) assim caracterizava o timbre vocal da cantora nesse momento: “entre rouca e suave, pode tanto ser a de uma juvenil feminilidade, [...] ou a de um garoto inquieto [...] em fase de transição vocal. Para o autor, a cantora apresenta uma dissonância entre imagem construída com signos masculinos e voz suave, que não nega nem afirma, mas confunde “as contiguidades gestuais e vocais da diferença sexual” (s/p), apontando para uma política de desidentificação, um caso singular de deslocamento territorial da voz, um desmanche identitário que perturba. Nos últimos anos, sobretudo a partir do álbum *Guelã* (2015), a voz da cantora parece um pouco mais densa e grave, e sua performance vocal mais marcada e ampla, contudo, nada que a aproxime da intensidade e extensão de “vozeirões” como o de Ana Carolina, por exemplo. Permanece ainda no timbre e modo de cantar de Maria Gadú uma certa suavidade, porém sem nenhuma sensualidade ou delicadeza mais tipicamente femininas.

Adriana Calcanhotto pode ser classificada como mezzo-soprano, ou seja, um registro intermediário entre a contralto e a soprano, partindo de um médio grave a uma extensão não muito aguda. A voz de cantora é medianamente encorpada. Suas emissões vocais são pouco amplas e suaves. Entre as cantoras pesquisadas nesta tese, ela é que tem o timbre e a performance vocal mais próprios ao padrão feminino, por seu modo delicado de cantar, a voz pouco potente. É preciso lembrar que a performance de Adriana Calcanhotto é teatral como um todo, de modo que sua interpretação musical não se concentra na voz. A própria cantora já afirmou “As questões da interpretação eu acho que vêm antes, são mais importantes do que as questões técnicas do canto.” (CALCANHOTTO, 2008, p. 52). Tampouco a cantora procura fazer grandes efeitos vocais, concentrando sua expressividade no modo, embora emotivo, mais contido, minimalista de uso da voz.

Pedro de Souza (2018) mostra que a voz é um dos elementos de constituição do sujeito. Em especial, o ato de cantar constitui modalidades de subjetivação. O processo de constituição subjetiva pela voz é capturável, por exemplo, pela voz em sua materialidade, nos discursos que se faz sobre ela, no “corpo e a voz sendo emitida nele, no tempo e no espaço do ato de enunciar cantando” (p. 491), e mesmo “nada mais além do vozeado entoando, na letra e na melodia” (p. 491). Dessa forma, ao se enunciar pela palavra cantada, alguém se constitui e é constituído como sujeito no instante em que canta. Para o autor, os efeitos de sentido da voz e a posição de sujeito dependem das condições históricas da emergência de uma/um cantante,

ou seja, de um “regime discursivo segundo o qual, ao soltar a voz, emitindo uma sequência de notas musicais, alguém pode ou não ser reconhecido como cantor” (SOUZA, 2018, p. 488). Na época de ouro do rádio, segundo o autor, “a referência era a voz articulando o belo canto (bel canto) e exibindo sua extensão e profundidade que para as mulheres o traço constitutivo era o agudo e para os homens o grave” (p. 492). Dessa forma, há modos históricos específicos de subjetivação do feminino e do masculino operados na voz cantada. Na era do rádio, o regime de discurso vigente determinava a colocação de um drama na voz como parte das condições de produção do sujeito que canta e da própria possibilidade de uma mulher cantar e ser ouvida por outras mulheres que não poderiam fazê-lo, e às vezes nem mesmo acessar o espaço público. A dramaticidade era colocada nas vozes dessas cantoras por meio de extensão vocal, volume e intensidade melodiosa, de forma “que a cantora pusesse em cena na e pela voz o sofrimento misturado à passividade” (SOUZA, 2015, p.194). Assim, “a voz da cantora tinha que soar de modo a colocar em cena a mulher perante o drama de submeter-se” (p.194).

Considerando como contemporâneas as cantoras historicamente localizáveis a partir da década de 1980, o autor afirma que estas passaram a expressar novas maneiras de colocar a voz no canto feminino: “a voz feminina no seu jeito de soar se descola de certa modulação para uma outra em que não mais se ouve contemporaneamente o mesmo efeito de sujeito verificado feito na tradição radiofônica” (SOUZA, 2015, p. 209). Nesse contexto, “o sentido da voz desloca-se da valorização da grande extensão para o elogio estético da emissão vocal, tanto no canto lírico quanto no popular” (p. 208). Assim, tornam-se dominantes vozes consideradas menores, o que o autor chama de mínimas vozes, que já começavam a ganhar espaço desde o final dos anos 1940, ainda como exceção, e se consagrou na bossa nova. O autor ressalta “o marco genealógico em que o tamanho e o alcance limitados de uma emissão vocal não são mais impedimento, mas exigência para que aquela que canta faça valer seu acesso à posição de cantora.” (p. 206). A estética vocal minimalista se tornou hegemônica sobretudo na passagem dos anos 80 para os 90, e se expressa em vozes de timbre suave e aveludado e performances como as de Fernanda Takai, Marisa Monte, Adriana Calcanhotto e Maria Gadú. Nas palavras do autor: “Na dominância do vozeado suave e sussurrado, o eixo da subjetivação fica colocado em suspenso. Pode-se supor que há como que uma indeterminação no jogo de posições de sujeito no que tange à presença do feminino na canção.” (SOUZA, 2015, p. 206). O que ocorre é que na atualidade as condições em que a voz da cantora pode ser ouvida e o que diz do sujeito que se constitui no seu canto são

completamente diferentes. Além disso, os sentimentos expressos como efeito operado na voz de mulheres têm outro referencial de subjetividade feminina.

Quero partir da perspectiva de Pedro de Souza – tanto de sua afirmação de que o sujeito se constitui pela voz cantada, quanto de que o regime discursivo no qual as cantoras contemporâneas o fazem constrói como dominante o padrão de vozes de timbres suaves, emitidas em curta extensão – mas para defender o argumento de que os sujeitos lésbico e bissexual se constituem na MPB a partir de construções específicas de performance vocal que se distanciam em geral dessa configuração vocal que o autor descreve. Nesse ponto, discordo da afirmação de Souza (2015) de que a partir dos anos de 1980 a força, extensão e intensidade da voz feminina tornam-se vazias de função enunciativa. Como apresentei na caracterização dos timbres e performances vocais das cantoras pesquisadas nesta tese, predominam vozes graves, encorpadas, emitidas em ampla extensão, com força e intensidade, em volumes mais altos. Em cada um desses aspectos há exceções, como visto. Contudo, estas indicam apenas a diversidade interna desse sujeito, assim como são diversas as existências de mulheres lésbicas e bissexuais não cantoras. Entre essas características vocais prevaletentes entre as cantoras pesquisadas, enfatizo o registro grave. Essa é uma característica que historicamente não tem sido hegemônica para vozes femininas na música popular brasileira, desde seus primórdios até a atualidade. Dessa forma, o grave é a forma marcante da construção do vozeirão sapatão na MPB. Não estou defendendo uma essência vocal cultural, muito menos biológica, ancorada na orientação sexual, mas sim procuro apreender as peculiaridades das formas de subjetividade lésbica e bissexual construídas na performance vocal das cantoras pesquisadas. Ressalto que não há um efeito de passividade, sujeição ou sofrimento nas vozes amplas e intensas dessas cantoras, como ocorria nas vozes femininas hegemônicas na era do rádio. Ao contrário, parece haver em seus cantos algo de afirmativo, de imponente, de um sujeito que toma espaço com suas vozes graves, rasurantes e potentes. Baseando-me em Adriana Cavarero (2011), creio que essa foi a forma encontrada por cantoras não heterossexuais de tomarem a palavra, promovendo efeitos políticos com seu canto. Assim, a lesbianidade e a bissexualidade na MPB não são apenas literalmente visíveis, como demonstram as construções corporais das cantoras, mas também audíveis por suas vozes e formas de usá-las. Dessa forma, essas cantoras constroem um espaço de audibilidade lésbica e bissexual que se converte em visibilidade, no sentido não literal do termo, ou seja, de poder e relevância.

5.5 A RELAÇÃO DAS CANTORAS COM O VIOLÃO E OUTROS INSTRUMENTOS MUSICAIS

O fato de tocarem violão não é uma informação adicional sobre as cantoras selecionadas para a pesquisa desta tese, mas sim intrinsecamente relacionado às suas performances artísticas, de forma que este instrumento é inseparável de suas imagens, como se percebe em muitas das fotografias incluídas neste capítulo e como é possível verificar fartamente nas apresentações das cantoras. Não é simplesmente uma coincidência a peculiaridade de todas essas cantoras tocarem violão. Evidentemente, há outras cantoras tidas por heterossexuais que tocam violão, como Marisa Monte e Rita Lee, por exemplo, contudo são em número muito mais reduzido e mesmo as que tocam o instrumento não o tem tão presente em suas performances e tão colados às suas imagens como os ícones lésbicos e bissexuais. No entanto, não se trata aqui de uma questão quantitativa, e sim da força da representação da cantora sapatão tocando um violão. Essa é uma figura amplamente disseminada no imaginário de/sobre lésbicas e ela também está presente fisicamente nos espaços de convivência lésbica, sobretudo em apresentações em barzinhos, onde a maioria das cantoras pesquisadas iniciaram suas carreiras.

Os exemplos da associação entre lésbicas, MPB e o violão podem ser encontrados em inúmeras reportagens ou debates em espaços virtuais lésbicos. Acerca do evento *Terça da visibilidade*, realizado em agosto de 2017, em Campinas-SP, por ativistas lésbicas, uma das organizadoras afirmou (Fabiana RIBEIRO, 2017): “Passamos a noite entre mulheres conversando sobre nossas vidas, nossas experiências, cantando músicas ao som do violão (como boas sapatonas que somos) e ouvindo músicas cantadas por mulheres.”. Sobre uma reunião que deu origem à *Revista Brejeiras*, voltada para lésbicas, uma das editoras comentou: “Subimos a serra e fomos para um sítio em Rio Bonito de Lumiar, sem internet e sem sinal no celular. Como toda sapatão brejeira, levamos violão, cerveja e vinho.” (Ana Carolina PINHEIRO, 2018). Na crônica humorística *Manual da Sapatão – parte III: De Girina no Brejo a Sapa Veterana*, a autora, não identificada, escreveu: “E sapa que é sapa tem uns hábitos que parece que são generalizados. Cultura lésbica nem todo mundo acompanha, é verdade. Mas sapatão tem uma tendência de gostar de [...] Tocar violão. Gostar de futebol. Gostar de MPB. Reparou que nossas cantoras lésbicas são de MPB?” (MANUAL, 2009). A questão chega a ser tema de reportagens, como indica o título desta “Camisa xadrez, cerveja, violão: será que tudo que se diz das lésbicas é verdade?” (CAMISA, 2014). Essa noção não é

encontrada apenas em espaços de discussões lésbicos, mas também nos estereótipos do senso comum. No site *Yahoo! Respostas*¹⁰⁵, alguém perguntou “TODA mulher que toca violão e canta e lesbica sapatuda?” (ênfase e escrita exata do usuário do site).

Mas a relação das cantoras lésbicas ou bissexuais da MPB com o violão não se reduz a uma marca cultural específica ligada à manifestação da sexualidade. Entendo que há algo também bastante significativo e mais amplo que é a relação dessas cantoras com outros instrumentos musicais, mais precisamente, com o fato de que tocam instrumentos e, mais especificamente ainda: elas não são “apenas cantoras”, e com isso causam uma desordem de gênero. Se o canto é visto como um atributo essencialmente feminino, compor, tocar, e participar de outras atividades da produção musical não o são. Mesmo quando as mulheres são “autorizadas” a tocar, há a prescrição social de que toquem com performances específicas, apropriadas ao feminino, e determinados instrumentos, que são vistos como “delicados”, como pianos, flautas e violinos. Conforme visto no capítulo 3, reconhecer que mulheres compõem já é um avanço na desconstrução da representação generificada da divisão do trabalho musical. Valorizar a dimensão criativa da interpretação que ocorre no canto, é algo que mal parece se insinuar. O reconhecimento pleno da participação das mulheres em outras atividades musicais parece caminhar a passos mais lentos.

No *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, site de referência para quem pesquisa biografias de artistas da música, metade das cantoras são definidas nos resumos de suas biografias, “apenas” como cantoras e compositoras: Cássia Eller, Adriana Calcanhotto, Zélia Duncan e Isabella Taviani. Para saber se elas tocam instrumentos ou fazem algo além de cantar e compor, é preciso ler a biografia completa. Nos resumos das outras cantoras aparece que elas são instrumentistas. Na descrição geral das cantoras na introdução desta tese, mostrei que todas elas atuam de outras maneiras que não “apenas” cantando ou tocando. Pesquisando em fontes diversas, inclusive nos sites artísticos das próprias cantoras, é possível saber que todas as cantoras pesquisadas nesta tese são multi-instrumentistas. Com exceção de Mart’nalía, que toca violão, mas com menos frequência, as outras cantoras tocam principalmente violão e guitarra em suas apresentações, e eventualmente outros instrumentos de corda como contrabaixo elétrico (mais comumente Ana Carolina), cavaquinho (Zélia Duncan mais frequentemente), bateria (Cássia Eller e Maria Gadú) e percussão, sobretudo

105 Disponível em: <https://br.answers.yahoo.com/question/index?gid=20120416091451AAuSiG1&guccounter=1>>. Acesso em 14 dez. 2017.

Mart'nália, que domina diversos instrumentos do tipo e Ana Carolina, que toca pandeiro. Já vi uma única apresentação em que Adriana Calcanhotto toca violoncelo e diversas outras nas quais ela produz sons a partir de objetos inusitados ou de instrumentos eletrônicos. Certamente essa descrição não cobre todos os instrumentos que essas cantoras tocam. No entanto, aqui importa apenas ressaltar que elas dominam instrumentos musicais, que esse fato é destacado em suas performances artísticas e na construção de suas imagens – o que ocorre sobretudo com o violão – e que isso representa uma subversão de gênero no âmbito da música.

Extrapolaria as possibilidades que tenho dentro do recorte desta tese pesquisar a história da relação entre cantoras lésbicas e bissexuais com o violão, bem como tentar analisar os motivos pelos quais esse instrumento se tornou um emblema lésbico. No máximo posso especular que determinados instrumentos de corda, em especial a guitarra, e a bateria, foram associados ao rock, que por sua vez foi significado como masculino (BLANNING, 2011) e, conseqüentemente, uma expressão de poder. No contexto musical brasileiro, também dominado por homens, o violão é proeminente. Possivelmente, lésbicas e bissexuais, que já subvertem a heteronormatividade, e também transgridem as normas de gênero, ao participarem do mundo musical, se apropriaram do violão como um ato de usurpação de uma prerrogativa masculina. Desse modo, o violão, pela forma como é mobilizado nas imagens de cantoras lésbicas ou bissexuais – como indica a figura 111, na qual Maria Gadú empunha um violão como se fosse uma arma, com a qual tenta quebrar uma barreira – parece ter se tornado um símbolo de poder feminino, mais especificamente lésbico, na música brasileira. O violão ganha destaque na performance e na construção da imagem dos ícones lésbicos e bissexuais da MPB de diversas formas e em vários momentos. Ele aparece em muitas das capas de CDs ou DVDs, em especial, nos de Maria Gadú, em que é mostrado desde a capa do primeiro disco e dentro do encarte deste e de outros. Em alguns shows de Adriana Calcanhotto – *Público* (2000) e *Olhos de onda* (2014), por exemplo – o cenário principal era um círculo delimitado por luz, no centro do qual estava a cantora, cercada por violões, os quais ela ia trocando ao longo da apresentação. Exatamente o mesmo ocorreu no show *Do lado do avesso solo* (2001) de Cássia Eller. Já no show *Violões* (2011, gravações de 1996) a cantora estava no centro do palco, tocando violão, cercada por dois violonistas. Com exceção de Mart'nália, como já dito, que prioriza os instrumentos de percussão, a atuação das outras cantoras é inseparável do violão, que elas tocam a maior parte do tempo de suas apresentações.

Figura 111- Maria Gadú empunhando violão.



Fonte: divulgação do CD *Maria Gadú* (2009).

Ana Carolina é a cantora que mais destaca sua relação com o violão em declarações. No DVD *Estampado* (2003), a cantora o fez em vários momentos. Em um deles, ela conversava com João Bosco, explicando seu processo de tocar, dizendo como o cantor teve influência sobre ela nesse quesito e, em seguida diz para ele:

[...] eu só canto porque gosto de tocar violão, na verdade. O meu interesse sempre é o violão, sempre é a harmonia, sempre é o que... os arranjos partem sempre das minhas coisas de violão, os arranjos do disco, né, sempre vem do violão. Então daí cria-se uma personalidade, um estilo que vem de onde? Vem (dá batidas no violão) de uma coisa de tocar violão.

No mesmo DVD, a cantora também fala com Chico Buarque da importância do instrumento na sua carreira. Há momentos de humor no qual a cantora ensina técnicas de batidas no violão para Chico. Também há um trecho no qual Liminha comenta da competência, experiência e versatilidade de Ana Carolina no violão. Ao que a cantora responde que resolveu “abraçar a profissão [...] principalmente por causa do violão [...] eu só queria tocar, tocar, tocar [...] me possibilitava tocar aquilo que eu tava querendo, e casualmente cantar”. O assunto violão também aparece em outros DVDs da cantora, como nos extras do *Dois quartos Multishow ao vivo* (2008), no qual conta que quando adolescente

gostava muito de tocar e fazia isso em festinhas, mas sem cantar, até que alguém lhe disse que se ela não cantasse ninguém prestaria atenção nela.

Até aqui, destaquei o violão na discussão por sua associação com a imagem lésbica e pela importância nas performances artísticas das cantoras estudadas. Contudo, como argumentei, a relação dessas cantoras com instrumentos musicais como um todo é o que mostra que elas têm conquistado espaço no mundo musical para além do canto, exercitando poder de forma a alterar parte das configurações de gênero desse meio. Entretanto, contraditoriamente, as bandas dessas cantoras são formadas majoritariamente, com raríssimas exceções, por homens. Deste modo, apenas as cantoras ícones lésbicas e bissexuais acessam a posição de instrumentistas em suas próprias apresentações, reproduzindo nelas um universo musical masculino. Um exemplo disso ocorreu no DVD *Estampado um instante que não para* (2004), no qual Ana Carolina é acompanhada por mais de uma dezena de músicos, em instrumentos diversos, como violinos, violões, violoncelo e percussão, além dos que convencionalmente constituem uma banda, formando uma mini-orquestra. Contudo, não consegui identificar nenhuma mulher nesse conjunto. Somente na execução da canção *Nua* uma mulher tocou uma harpa, e apareceu em destaque, ao lado da cantora, como se a presença de uma instrumentista fosse um momento especial do show. Outras aparições de mulheres como instrumentistas nas apresentações das cantoras pesquisadas são tão eventuais que não é difícil enumerar a maioria delas. Na banda de Mart'nália atuam há alguns anos como backing vocals e percussionistas a irmã e a sobrinha da cantora, que também é passista em números de dança com a tia. Em *Pelo sabor do gesto* (2011), de Zélia Duncan, há uma mulher que toca bateria, flauta e participa do vocal. Nos shows dos primeiros anos de carreira de Ellen Oléria aparecia uma mulher tocando instrumentos de cordas como violão e guitarra. Nos últimos anos da carreira de Cássia Eller, ela passou a ter duas mulheres no palco tocando bateria e percussão.

A exceção ao predomínio de homens nas bandas das cantoras pesquisadas ocorreu no projeto *Ensaio de Cores*¹⁰⁶ (2011), de Ana Carolina, no qual ela foi acompanhada por três mulheres instrumentistas e nenhum homem. Esse álbum foi concebido para ser executado somente por mulheres, o que diz mais sobre a falta de mulheres como instrumentistas do que a própria ausência delas nos palcos.

106 Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLbh_22kcQzIoKpgiJKHFQegvDCXp0i6Cx>. Acesso em 23 jan. 2018.

Figura 112 – As mulheres de Ana Carolina.



Fonte: CD *Ensaio de cores* (2011).

No DVD deste show há um vídeo extra chamado “*as mulheres de Ana*” - título bastante significativo – no qual a cantora explica porque sua banda neste show era formada somente por mulheres. Ana Carolina disse que há algum tempo tinha vontade de tocar com uma “banda feminina” e que naquele momento surgiu a oportunidade. A cantora afirmou ainda que “é um pouco diferente, o toque é um pouco diferente, diria, um pouco mais delicado em alguns momentos e um pouco mais intenso em outros, assim... Não que uma coisa seja melhor que a outra [...] mas tem uma diferença, óbvio, na linguagem, na natureza da mulher”. Em seguida, a cantora procurou descrever a personalidade das instrumentistas comparando-as a animais: “Lan Lan é um castor, Délia uma ovelha, Grettel é uma girafa. E eu um leão.”. Ana disse ainda que

é muito bacana estar com elas no palco também. Até porque a troca é um pouco diferente. [...] Pela primeira vez eu me sinto também como músico. Quando eu tô no camarim com elas, com o violão, com o baixo, não sei o quê...eu me sinto muito feliz porque parece que eu sou um músico também ali. Quando eu tô com os caras eu viro cantora. (gargalhadas).

Nessas falas, Ana Carolina parece essencializar as diferenças de performances entre homens e mulheres. Ironicamente, seus dizeres mostram a percepção de uma desigualdade com a qual a cantora não procura romper, mas sim busca uma posição de maior prestígio para si: a de “leão”, “o músico”, a que não é só cantora. Essa posição é nitidamente masculina, até pelos artigos e pela flexão dos termos nos ditos de Ana. As canções e os arranjos nesse DVD em geral são mais suaves, assim como a performance corporal e vocal de Ana, com algumas exceções. Há um momento do show em que as instrumentistas fazem vocal e dançam, embora sem apelo para a sensualidade, e usando um tanto de humor. Elas cantam com voz suave e aguda. O que contrasta com a performance vocal de Ana e confere um tom ainda mais feminino ao show. O tradicional número de desafio com pandeiros, que Ana sempre executa com homens, é feito com Lan Lan. Os números com pandeiros, que ocorrem em todos os shows de Ana Carolina, dizem muito sobre a manobra da cantora de sua posição na divisão musical generificada. As performances com pandeiro são realizadas em forma de desafio da cantora com homens pandeiristas, geralmente vários. No show *Estampado: um instante que não pára* (2004), eram seis homens.

Figura 113 – Ana Carolina em desafio de pandeiros com homens.



Fonte: DVD *Estampado: um instante que não pára* (2004).

No desafio de pandeiro com Lan Lan, no show *Ensaio de cores*, a performance das duas parecia mais uma “dança” ou uma “conversa”. Quando a realiza com homens, parece que esse é um momento em que a cantora prova não apenas sua competência com o instrumento, mas também que é igual (ou melhor) que homens e que faz parte daquele universo masculino. É como se fosse um passe de entrada, uma justificativa do direito de estar lá. Mas também soa como uma brincadeira ou ironia de gênero (as performances inclusive são carregadas de humor) que denuncia a desigualdade que perpassa as relações entre homens e mulheres, como uma mostra de que algo que normalmente homens fazem, e são tidos como os capazes de fazer, uma mulher também pode realizar. Nesses desafios, embora Ana Carolina sempre esteja sorridente, no entanto aparentemente com um certo sarcasmo, ela fica compenetrada e suas performances variam da demonstração de suingue à potência em batidas fortes, procurando mostrar total domínio do instrumento.

No tópico 5.2, quando eu descrevia a expressão corporal de Ana Carolina no DVD *Estampado* (2003), mencionei que ela estava rodeada de homens em sua casa, compondo, que seu gestual corporal até se parecia com os dos seus colegas homens e que ela estava bem à vontade entre eles. Isso ocorreu também em vídeo extra do DVD *Ana e Jorge* (2005), no qual há uma roda de samba em um bar. Ana Carolina é a única mulher cantando e tocando, cercada em uma mesa por inúmeros homens. Ao fundo aparece outra mesa à parte, ao redor da qual mulheres dançam. Esse estar confortável em um mundo masculino, que visivelmente exclui outras mulheres, pude observar na quase totalidade das apresentações e vídeos de *making of* de todas as cantoras. No show *Loucura* (2015), de Adriana Calcanhotto, o cenário é de um bar, onde tocam inúmeros homens. Como visto, a cantora trajava smoking com gravata borboleta e demonstrava estar bastante à vontade nesse mundo masculino. A roupa representava a posição masculina de Lupicínio Rodrigues, mas também parecia um símbolo do ingresso e pertencimento da cantora ao mundo dos homens.

Uma exceção à posição confortável das cantoras entre os homens, foi a performance irônica de Adriana Calcanhotto com as xícaras e sua forma de lidar com o chapéu de sambista, também tratado no tópico anterior. Essas cenas estão no DVD *Micróbio Vivo* (2012). Na capa deste, sua banda de homens aparece em destaque, logo abaixo da imagem da cantora. Demonstrando que percebe bem as desigualdades de gênero no campo musical, a cantora afirmou “Estúdio é uma coisa muito chata, é um mundo muito masculino, um mundo

de meninos, seus brinquedos e suas máquinas; e eles mitificam isso, é quase insuportável.” (CALCANHOTTO, 2008, p. 46).

Figura 114 – Adriana Calcanhotto canta cercada por homens instrumentistas.



Fonte: DVD *Loucura* (2015).

Nesses casos citados, a figura da cantora, ainda que também instrumentista e com trânsito tranquilo no mundo dos homens, permanece distinta, em destaque. Já no show em DVD *Guelã ao vivo*¹⁰⁷ (2016), há uma certa fusão de Maria Gadú no mundo dos homens. A cantora se perde entre os componentes da banda. Nesse show, ela não é “a cantora”, é uma vocalista que toca, assim como os outros componentes da banda. Os instrumentos parecem protagonistas. A cantora movimenta o corpo mais que o usual, contudo, não como uma dança e nem há recurso à sensualidade. Seu movimento corporal é em função do tocar guitarra ou violão, se aproximando de um movimento típico de roqueiras/os. Gadú faz uma interpretação de *Ne me quitte pas* diferente da que costumava fazer, tocando com uma certa agressividade um instrumento de percussão. Nos extras desse DVD, Maria Gadú refere-se a si mesma como musicista, e não como cantora. Como já dito, sua construção corporal neste show é masculina.

Como afirma De Lauretis (1994), mudanças nas configurações de gênero – no caso em questão, o acesso de algumas cantoras à posição de instrumentistas – não implicam necessariamente mudanças nas relações sociais de gênero, ou seja, na direção de uma maior

107 Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLjG0GBIHs265PT96QosXUGt9Q1KTunKsb>>. Acesso em 23 mar. 2018.

ou menor igualdade das mulheres em relação aos homens. Tim Blanning (2011) acredita que no mundo musical ocidental, sobretudo no rock, a revolução sexual beneficiou mais aos homens que às mulheres. Ainda que surgissem muitas estrelas, relativamente sua posição se deteriorou, comparada com a era pré-rock, quando grandes nomes masculinos e femininos transmitiam o mesmo tipo de mensagem por meio do mesmo tipo de música. De acordo com o autor, as cantoras representam apenas cerca de um quarto das receitas do rock, e nas turnês de shows recebem até um terço a menos do que homens com vendagens semelhantes de álbuns.

Poderíamos supor que as contradições nas condutas das cantoras, que subvertem parcialmente expectativas generificadas no campo da música, mas reproduzem a ordem falocêntrica de outros modos, simplesmente expressam que elas obtêm ganhos pessoais e profissionais ao conquistarem posições privilegiadas numa ordem desigual. É possível imaginar ainda que elas agem dentro dos limites de suas possibilidades, dadas pelo alcance das transformações de gênero no mundo musical, que ainda é dominado por homens. Talvez ambas as suposições sejam parcialmente verdadeiras. No entanto, quero recorrer novamente a De Lauretis (1994), extrapolando sua compreensão do sujeito do feminismo (mulheres intencional e explicitamente feministas), para mulheres – como as cantoras em questão – que vivenciam um momento histórico marcado por ações e concepções feministas, como estando ao mesmo tempo dentro e fora do gênero, ou seja, críticas às relações estabelecidas de gênero, mas também constituídas por estas. Como visto no tópico 5.1, para De Lauretis, a construção do gênero ocorre por meio de várias tecnologias, e considero que a música é uma delas. No entanto, segundo a autora, os termos para uma construção diferente do gênero também existem nas margens dos discursos hegemônicos. O movimento para dentro e fora do gênero como representação e posição, em suas palavras,

[...] é um movimento de vaivém entre a representação do gênero (dentro de seu referencial androcêntrico) e o que essa representação exclui, ou, mais exatamente, torna irrepresentável. É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou ‘nas entrelinhas, ou ‘ao revés’), dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e novas formas de comunidade. Esses dois tipos de espaço não se opõem um ao outro, nem se seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição. O movimento entre eles, portanto, não é o de uma dialética, integração, combinatória, ou da *différance*, mas sim da tensão e da contradição, da multiplicidade, da heteronomia.” (DE LAURETIS, 1994, p. 238).

Dessa forma, habitar os dois espaços ao mesmo tempo é viver uma contradição que é uma condição das práticas feministas que transformam as relações de gênero. Compreendo que as cantoras lésbicas ou bissexuais da MPB ocupam posições privilegiadas em uma ordem que não podem, mesmo que queiram, mudar a seu bel prazer. Mas corroem o sistema desigual e generificado da música pelas bordas, atuando nas margens de uma ordem, mesmo estando no centro do palco. Contribuíram para novas construções de gênero com suas composições, interpretações de canções, posicionamentos públicos e performances transgressoras. Ocuparam os palcos de formas não autorizadas. Colocaram em cena desejos proibidos. Trincaram a ordem sexual e de gênero com suas vozes. Acessaram os instrumentos musicais. Tomaram para si o violão.

5.6 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

Ao longo deste capítulo procurei mostrar como construções de gênero e sexualidades são operadas pelos ícones lésbicos e bissexuais da MPB em suas performances artísticas em diversos meios e modos, como atuação cênica, construção corporal, uso da voz e execução de instrumentos musicais. Entendo que essas construções são específicas e majoritariamente não convencionais, ou seja, há particularidades na forma dessas cantoras atuarem que são destoantes e transgressoras dos padrões de gênero e sexualidade impostos pela heteronormatividade. Ressalto que embora existam peculiaridades no modo de construir/desconstruir o gênero e a sexualidade nas performances das cantoras, isso não se dá de forma única, mas sim expressa a diversidade de manifestações sexuais e de gênero que existem num âmbito que extrapola o campo musical. Espero ter demonstrado que, mesmo dentro dessa diversidade, as cantoras pesquisadas participam da constituição dos sujeitos lésbico e bissexual na MPB de formas específicas, como subversões dos padrões de feminilidade, ou de apropriações alternativas destes em suas atuações e apresentações de gênero; no interpretar ou mostrar cenas e imagens de desejo e afeto entre mulheres; por performances vocais que mobilizam um registro predominantemente grave e modos de cantar nos quais se destaca intensidade, extensão e força vocal, o que as diferencia do regime hegemônico do uso das vozes de mulheres; na ocupação da posição de instrumentistas, ainda bastante vedada às mulheres e, em especial, da apropriação do violão, convertido em símbolo lésbico. Assim, suas performances artísticas são constituídas por e constituintes da

performatividade de gênero. No entanto, mais amplamente do que em suas performances artísticas, as cantoras estudadas ajudam a desconstruir a ordem heteronormativa por suas composições e repertório de canções que interpretam e por seus posicionamentos públicos a partir de suas posições de cantoras reconhecidas, pois o gênero e a sexualidade não se fazem ou desfazem somente na atuação de gênero. As normas sexuais e de gênero podem ser citadas ou deslocadas de inúmeras maneiras. E isso se dá no processo social de performatividade de gênero. Partindo deste conceito, argumento que as cantoras participam da constituição de performatividades lésbicas e bissexuais na MPB, ou seja, por meio de suas canções, posicionamentos públicos e performances artísticas constroem modos lésbicos e bissexuais de vivenciar e apresentar o gênero e a sexualidade. E ao fazê-lo, demarcam um espaço privilegiado de visibilidade lésbica e bissexual, de forma que suas sexualidades podem não apenas aparecer, mas também importar na música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese procurei mostrar como cantoras lésbicas ou bissexuais, ícones da MPB, participaram da vizibilização das lesbianidades e bissexualidades por meio de seus discursos nas canções de seus repertórios, em suas declarações públicas e em suas performances artísticas. Tentei demonstrar que essas cantoras o fazem transgredindo a heteronormatividade, contribuindo também para novas construções sexuais e de gênero em suas carreiras musicais. Dessa forma, suas atuações artísticas, mas também suas manifestações pessoais como artistas reconhecidas, ajudam a produzir a MPB como um lugar de expressão, construção, vivência e visibilidade lésbica e bissexual. Contudo, essas conclusões já foram apresentadas ao longo da tese. Portanto, aproveitarei este espaço das considerações finais para destacar alguns elementos que me chamaram atenção no processo de pesquisa e escrita do trabalho, bem como para indicar questões que não puderam ser resolvidas ou aprofundadas nos limites da tese e ainda assinalar possíveis desdobramentos desta que podem motivar outros trabalhos meus ou de outras/os pesquisadoras/es.

Trabalhei nesta tese com a produção musical, ou seja, no âmbito daquelas/es que “fabricam” música para vendê-la/distribuí-la/executá-la para quem a consome/vivencia. E não com todas/os que fazem parte desse “lado” do universo musical, mas sim com foco em cantoras/compositoras/ instrumentistas. Embora eu tenha indicado perspectivas teóricas que apontam que não há uma divisão radical entre artistas e público, pois todos participam do fazer musical, sabemos que no caso de uma música que é executada por cantoras/es famosas/os e que têm um público massivo, ou seja, que é fortemente formatada pela indústria cultural, como majoritariamente ainda acontece na MPB, mesmo com as transformações pelas quais esta passa, continua se aplicando a noção de uma “recepção” musical. Evidentemente que aquelas/es que consomem música influenciam as ações de artistas e têm um papel fundamental na disseminação e construção das músicas e dos valores relacionados a estas e às cantoras que os divulgam. O fato de haver um grande público que consome a música feita por artistas que subvertem a ordem de formas diversas, sobretudo no que se refere à normatividade sexual e de gênero, já informa aspectos relevantes sobre o contexto sócio-histórico em que vivemos e acerca de suas transformações. Contudo, não pude trabalhar com essa dimensão da recepção, pois extrapolaria o que seria possível abordar no recorte desta tese. Entretanto, considero que estudos a respeito de como lésbicas e bissexuais percebem e se

relacionam com música, posicionamentos, ações e performances de seus ícones, também lésbicos e bissexuais, trariam contribuições muito importantes.

Mesmo não podendo analisar a recepção musical, não apenas li/ouvi discussões em meios/redes de sociabilidade lésbica e bissexual e em reportagens sobre a importância que as cantoras têm para suas fãs ou público em geral no que se refere a processos identificatórios e transgressão de normas sociais. Notei que a plateia dessas cantoras é majoritariamente feminina (o que é audível até pelas falas, cantos e gritos durante os shows). Também é visível a grande presença de casais homossexuais (em geral) e público LGBT, que demonstram tranquilamente seu desejo e construções de gênero e, numericamente, estão em proporção maior que em shows de artistas heterossexuais. Também percebi a influência recíproca entre cantoras e público nos shows gravados ao vivo em vídeo e nas apresentações a que assisti pessoalmente. O que leva a outra limitação do alcance da pesquisa que foi realizada para esta tese: não considerei como material de análise o que observei nos shows dessas cantoras que assisti pessoalmente. Essa era uma intenção inicial que manifestei no projeto de pesquisa, mas que não pude realizar. Isso porque procurei construir um retrato o mais amplo possível da visibilidade lésbica e bissexual promovida por ícones lésbicos e bissexuais na MPB. Mesmo deixando aspectos e cantoras fora da seleção, ainda restou uma grande quantidade de material pesquisado e de elementos para serem analisados, para fazer jus à relevância dessa presença lésbica e bissexual na MPB. Seria impossível abordar todo esse material e ainda trabalhar material de observação participante. Assim sendo, a prioridade era tratar aquilo que é visto e ouvido por um público mais amplo. Sabemos que shows são espaços restritos de consumo musical, então estes não são vistos pela maioria das pessoas. A começar porque os ingressos são caros, o que também dificultou que eu assistisse apresentações presencialmente, pois não apenas eu teria que arcar com os valores das entradas, mas também me deslocar pelo país, pois ocorreram poucos shows das cantoras selecionadas na cidade onde resido e durante o período de pesquisa. Mesmo que tivesse tido condições de assistir a muitas apresentações ao vivo, a comparação entre estas não seria completa, pelo motivo óbvio de que uma das mais influentes cantoras, Cássia Eller, morreu. Durante a pesquisa, consegui assistir a shows de Zélia Duncan, Ana Carolina, Mart'nália, Maria Gadú. Anos antes da pesquisa, assisti a shows de Ellen Oléria, Isabella Taviani, Zélia Duncan e Ana Carolina. Nunca assisti apresentações de Adriana Calcanhotto e nem de Cássia Eller (que morreu quando eu era bem jovem). De qualquer modo, as percepções e anotações que fiz nos shows dos quais pude participar

certamente me ajudaram na compreensão do material propriamente analisado. Acredito que etnografias realizadas nos shows dessas e de outras cantoras lésbicas ou bissexuais poderiam ser feitas por outras/os pesquisadoras/es e trariam uma compreensão mais completa do papel desses ícones, bem como da sua relação com aquelas/es que consomem sua música.

Outro procedimento metodológico que não pude realizar foram entrevistas com as cantoras. Primeiramente, elas são artistas reconhecidas, com agendas cheias e, pela própria aura que se instaura em torno de pessoas famosas, acabam sendo mantidas a uma certa distância de seu público e de pesquisadoras/es. Mesmo jornalistas têm algum trabalho para acessá-las. Em segundo lugar, ainda que fosse possível para mim entrevistar as cantoras, mesmo que não presencialmente, acredito que isso resultaria em uma sobrecarga de material e que extrapolaria o recorte da tese, visto que meu foco esteve direcionado para o que as cantoras fazem/dizem/cantam/tocam e que chega a um público amplo. Entretanto, acredito que pesquisadoras/es com um trânsito no meio artístico ou com redes de relações que lhes permita chegar até as cantoras, poderiam se beneficiar de informações ricas, a partir da visão das cantoras, em resposta a questões mais direcionadas para estudos que iluminem seu papel social.

Também por buscar tratar de forma mais global possível da emergência da visibilidade lésbica e bissexual na MPB, optei por trabalhar com a música e cantoras hegemônicas. O que tem algumas implicações: uma delas é a constatação de que a visibilidade é seletiva. Há requisitos para a presença das cantoras nos palcos, telas e ouvidos. As cantoras lésbicas e bissexuais visíveis são majoritariamente brancas, magras e originárias de famílias de classe média-alta. Das duas cantoras negras, apenas uma, Ellen Oléria, é de origem periférica e ascendeu à posição de cantora reconhecida após a conclusão do ensino superior. Em todos esses requisitos, a exceção confirma a regra e mostra que o campo musical vai sendo transformado a partir das suas margens. Assim, as condições de possibilidade de aparecimento da lesbianidade e bissexualidade na MPB não apenas são dadas desde um determinado contexto sócio-histórico, mas das posições ocupadas, ou às vezes arduamente conquistadas, que dependem de marcadores sociais interseccionalmente relacionados.

Embora as cantoras tenham partido predominantemente de posições privilegiadas e depois da fama terem conquistado outros privilégios, a maioria delas começou suas carreiras cantando e tocando em bares ou fazendo pequenas apresentações em outros locais. Como visto – mesmo a partir apenas de reportagens e discussões em redes lésbicas e bissexuais e

reflexões em estudos que somente tangenciam a questão – há uma associação entre desejo e sociabilidade lésbica, o canto e o violão. Isso tem ocorrido há anos em espaços como os barzinhos e outros locais em que essas cantoras iniciaram suas carreiras, e eu não pude mais que especular sobre por que isso ocorre. Acredito que essa associação seria um tema interessante de pesquisa. Mas não apenas, penso que a atuação de cantoras lésbicas ou bissexuais em pequenos espaços e para públicos mais restritos também ofereceria contribuições relevantes sobre como a construção da presença do desejo lésbico acontece na música em um nível micro de relações sociais.

Como uma socióloga que se propôs a estudar um objeto musical a partir de uma perspectiva interdisciplinar, tive que me debruçar sobre pesquisas e teorizações do campo da música. Contudo, as limitações do conhecimento que pude acessar durante o tempo do doutorado não me permitiram responder a muitos questionamentos que me instigaram. Aqui ressaltarei apenas um aspecto. Mostrei trabalhos de autoras/es que afirmam que a performance musical é generificada e sexualizada. Contudo, não pude identificar se e como isso ocorre quando os ícones da MPB tocam, pois sou totalmente leiga quanto a técnicas de execução de instrumentos musicais. Quando abordei a relação das cantoras com instrumentos musicais, sobretudo com o violão, pensei em como estes são mobilizados simbolicamente nas construções de gênero e sexualidade e o que isso aponta sobre a manutenção ou transformação da divisão generificada do trabalho musical. Mas ficaram para mim perguntas que possivelmente pesquisadoras/es que também sejam instrumentistas possam responder em suas pesquisas: Há a construção de um modo sapatão de tocar violão, ou outros instrumentos frequentemente utilizados por lésbicas ou bissexuais, como bateria ou percussão? Haveriam performances instrumentais lésbicas? Como isso se daria na constituição das subjetividades de ouvintes que se relacionam com a música produzida pelas cantoras estudadas?

Estudei para esta tese a atuação de cantoras no universo da música popular brasileira por considerar que elas ocupam/constroem um lugar singular de visibilidade lésbica e bissexual na música hegemônica do Brasil, de uma forma que eu, como lésbica e ouvinte de música, não consigo identificar que ocorra em outros países ou no contexto da música global. Pode ser que isso ocorra, mas desconheço estudos ou posicionamentos bem fundamentados a respeito. Evidentemente sei que desde há muitas décadas existem cantoras lésbicas ou bissexuais que visibilizam e/ou atuam nas transformações das relações de gênero e sexualidade no contexto internacional. Das cantoras que acompanho na atualidade, destaco

Laura Pergolizzi, mais conhecida por LP, cantora, compositora e instrumentista estadunidense que alcançou projeção internacional. O fato dela ser lésbica aparece em suas canções, em seus vídeos musicais que retratam relacionamentos afetivo-sexuais entre mulheres, geralmente protagonizados pela própria cantora, e em sua apresentação de gênero, entre um pouco masculina, e andrógina. Na tese apresentei perspectivas teóricas que mostram a importância de artistas musicais nas mudanças das configurações de gênero e sexualidade na música do Ocidente como um todo. No entanto, não considerei cantoras de fora do Brasil, mesmo em termos de um estudo exploratório e de contextualização com vistas a uma possível comparação com o contexto brasileiro, o que é uma limitação do alcance desta tese, que talvez outros trabalhos futuros, meus ou de outras/os pesquisadoras, possam suprir.

Mesmo dentro do universo da música popular brasileira, fiz as análises com uma delimitação temporal específica – dos anos 1990 até a atualidade – e com uma seleção de oito cantoras. Dessa geração, certamente ficaram de fora cantoras que poderiam ser estudadas em outros trabalhos. Quanto às cantoras que conquistaram projeção antes dos anos 1990, entendo que fiz uma abordagem mais superficial, com vistas a contextualizar historicamente a emergência da lesbianidade e bissexualidade na MPB. Contudo, essas cantoras ofereceram contribuições importantes para a visibilidade lésbica e bissexual, a maioria delas por suas performances e por canções de seus repertórios, ainda que as letras destas geralmente não fossem explícitas quanto a questões de sexualidade. Mas, mesmo nessa época, havia cantoras que declaravam sua orientação sexual, e outras que lidaram com o mecanismo do armário de formas sutis. De todo modo, essas cantoras agiram dentro das condições de possibilidade do momento histórico em que atuaram, e, ainda assim, ajudaram a transformar esse contexto e, ao fazerem isso, abriram portas para que as cantoras pós-1990 pudessem atuar com mais liberdade. Por isso, entendo que a geração das precursoras mereceria um estudo mais aprofundado de suas contribuições.

Um aspecto da diferença entre cantoras precursoras e as pós-1990 que não pude abordar, mas que gostaria de destacar, é que a geração pós-1990 me parece ser de antedivas. Elas não demonstram ser aquelas figuras quase sagradas, altamente distintas dos compositores e instrumentistas, que estão no centro de um palco “apenas” para cantar. Isso já é perceptível por ocuparem a posição de compositoras (o que grande parte das cantoras pré-1990 não eram) e instrumentistas (o que majoritariamente as cantoras pré-1990 não eram). As cantoras pesquisadas nesta tese se envolvem, cada uma em aspectos diferentes, em atividades como

atuar como atrizes, participar da produção de seus espetáculos e álbuns, escrever livros, escrever para jornais, dar aulas, fazer ilustrações, pintar quadros, entre outras. Não são a figura idealizada e feminina da diva, a mulher que existe para entoar seu canto e encantar.

Se as condições de possibilidade dos discursos performáticos, das letras de canções e de declarações públicas mudaram a partir dos anos 1990, é nítido que nos últimos dez anos, aproximadamente, algumas mudanças na ordem sexual e de gênero, bem como em outros elementos das relações sociais, como a questão étnico-racial, têm sido acompanhadas pela ação de uma nova geração de cantoras lésbicas e bissexuais que atuam de forma ainda mais afirmativa e com maior liberdade. O que não significa que caminhamos evolutiva e linearmente em direção à igualdade sexual e de gênero. Ao contrário, as lutas nesse campo se dão em disputas constantes, em idas e vindas, e alguns retrocessos se destacaram nos últimos anos. O que me parece ocorrer, é que a nova geração está mais disposta ao enfrentamento. Um ponto comum entre as novas cantoras lésbicas e bissexuais da MPB, é que elas atuam nas bordas do hegemônico, ou seja, cantam para nichos de público, mostrando a tendência de fragmentação da produção e consumo musical, mas, ao mesmo tempo, vão aumentando seu reconhecimento até um certo ponto. Além disso, sua projeção limitada indica que talvez estejamos no limiar do alcance da influência de artistas hegemônicas e com públicos massivos, como as que foram pesquisadas nesta tese. Por isso, entendo que as possibilidades de construção e desconstrução do gênero e sexualidade nesse âmbito intermediário entre as cantoras de barzinhos e as cantoras da indústria cultural poderia oferecer elementos valiosos para a compreensão das novas dinâmicas de imbricação entre gênero, sexualidade e música. E grande parte dessas novas cantoras faz de suas carreiras musicais um instrumento explicitamente político, são artevistas. Isso tem sido feito principalmente por cantoras negras, como Luedji Luna e Bia Ferreira, mas são muitas outras, como já citei. Nesta tese só tive oportunidade de estudar uma delas, Ellen Oléria. Mas creio que o artevismo musical de cantoras lésbicas e bissexuais da nova geração também merece pesquisas que contemplem esse movimento em si e nas carreiras de outras cantoras.

Sendo não apenas uma pesquisadora que hoje vê na atividade musical uma fonte muito profícua para a compreensão da vida social, mas que também enxerga o potencial político da música para a transformação social, e como alguém que é amante da música e percebe e vivencia sua capacidade de modificação pessoal, finalizo esta tese apelando para o papel da música como uma fonte de utopia em tempos difíceis. Como indiquei no capítulo 4, os ícones

lésbicos e bissexuais da MPB estudados nesta tese majoritariamente passaram a se engajar muito mais ativamente em questões políticas, inclusive em um ativismo no campo sexual e de gênero, a partir do recrudescimento do conservadorismo moral, político e econômico, do crescimento dos ideais e práticas fascistas e da explicitação e naturalização do ódio e violência que estruturam as relações sociais no Brasil desde a invasão do território onde foi construído o país. Essa atitude das cantoras pesquisadas, bem como o artevismo de outras/os cantoras/es, mostram que continuamos resistindo e que podemos fazê-lo musicalmente. Exerçamos a micropolítica, talvez lenta, mas certamente ruidosa, do cantar, do ouvir, do tocar. Cantemos nossa esperança, como faz Zélia Duncan na canção que escolhi para epígrafe desta tese, e que expressa muito apropriadamente o momento que vivemos, pois “um dia, eu sei, a casa cai. E então a moral da história vai estar sempre na glória de fazermos o que nos satisfaz”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. O fetichismo na música e a regressão da audição. *Theodor W. Adorno: textos escolhidos*. São Paulo, Nova Cultural, 1999, p. 65-108.
- ADRIANA Calcanhotto comenta relação com Suzana de Moraes: “São 25 anos”. *Gshow*. 10/09/2014. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/programas/mais-voce/O-programa/noticia/2014/09/adriana-calcanhotto-comenta-relacao-com-suzana-de-moraes-sao-25-anos.html>>. Acesso em: 08 dez. 2017.
- AGOSTINI, Adriana. *Do invisível ao visível: em busca de imagens da lesbianidade*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.
- ALCÂNTARA, Fernanda. Os desafios de Ellen Oléria. *Revista Raça*. São Paulo: Editora Escala. Ano XVII. Ed. n. 176. Março de 2013.
- ALMEIDA, Aracy. Entrevista concedida a Lúcio Rangel. Publicada originalmente na Revista da música popular. Reproduzida em: [25 perguntas para a Dama do Encantado: Aracy de Almeida](#). *Jornal GGN*. Terça, 19/08/2014, por Gilberto Cruvinel. Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/blog/gilberto-cruvinel/25-perguntas-para-a-dama-do-encantado-aracy-de-almeida-0>>. acesso em: 12 abr. 2017.
- ALMEIDA, Flávia. Mart’nália: “Tem quem não gosta de preto e não aceita o gay”. Entrevista. *O Fuxico*. 29/05/2015. Disponível em: <<https://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/mart-nalia-tem-quem-nao-gosta-de-preto-e-nao-aceita-o-gay/2015/05/29-240077.html>>. Acesso em: 03 mai. 2017.
- ALMEIDA, Mateus. Ellen Oléria emagrece 25 quilos e comemora três anos de casamento. *Ego*. 07/11/2016. Disponível em: <<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2016/11/ellen-oleria-emagrece-25-quilos-e-comemora-tres-anos-de-casamento.html>>. Acesso em: 26 nov. 2017.
- ALMEIDA, Tereza V. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (orgs). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 316-326.
- AMARAL, Beatriz Helena R. *Cássia Eller: Canção na voz do fogo*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- ANDRADE, Júlia. Pé na cova. *Observatório da qualidade no audiovisual*. 08/08/2017. Disponível em: <<http://observatoriodoaudiovisual.com.br/novo/pe-na-cova-3/>>. Acesso em: 24 abr. 2018.
- ANZALDÚA, Gloria. *La conciencia de la mestiza /Rumo a uma nova consciência*. *Estudos feministas*, Florianópolis, 13(3), setembro-dezembro/2005, p. 704-719.

ANDRADE, Fernando. “O que me levaria a não assumir a minha sexualidade?”, diz Isabella Taviani. *Estúdio CBN*. 22/05/2018. Disponível em: <<https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/184693/o-que-me-levaria-nao-assumir-minha-sexualidade-diz.htm>>. Acesso em: 10 set. 2018. Podcast.

ANGELO, Vitor. Contra Ana Carolina: pelo direito de levantar bandeiras. *Blogay da Folha de São Paulo*. 29/05/2013. Disponível em: <<https://blogay.blogfolha.uol.com.br/2013/05/29/contra-ana-carolina-pelo-direito-de-levantar-bandeiras/>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

ARAÚJO, Bernardo. Isabella Taviani homenageia Carpenters em novo disco. *O Globo*. 04/04/2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/isabella-taviani-homenageia-carpenters-em-novo-disco-19010333>>. Acesso em: 07 jun. 2017.

ARAÚJO, Luís. Entrevista Cássia Eller: “Meu pai diz que o meu casamento é o melhor da família”. *IstoÉ Gente*. 17/12/2001. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/istoegente/124/entrevista/index.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

ASTUTO, Bruno. Ana Carolina: “A humanidade inteira poderia ser bissexual”. *Época*. 08/04/2014. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2014/04/bana-carolinab-humanidade-inteira-poderia-ser-bissexual.html>>. Acesso em: 16 set. 2016.

_____. Zélia Duncan e Adriana Calcanhoto falam sobre “saída do armário” de Daniela Mercury. 06/05/2013. *Época*. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/zelia-duncan-e-adriana-calcanhoto-falam-sobre-saida-do-armario-de-daniela-mercury/>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

ÁVILA, Eliana de S. A ecocrítica queer de Elizabeth Bishop no Bras/zil. *Gragoatá*. Niterói, n. 33, 2. sem. 2012, p. 255-271.

_____. A crítica de Nina Simone à tecnologia da transparência. In: MOTA, Mailce et al (orgs.) *Língua e literatura na época da tecnologia*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015. p. 121-131.

ÁVILA, Simone; GROSSI, Miriam. Transexualidade e movimento transgênero na perspectiva da diáspora queer. *Anais do V Congresso da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura – ABEH*, Natal (RN), 2010.

BALDINI, Lauro J. S.; FONTANA, Mónica G. C. A Análise do Discurso no Brasil. *Décalages*: Vol. 1: Iss. 4. OxyScholar, 2013.

BARRETO, Caroline; ROSA, Laila. “Falando em línguas”: ARTEvismo como forma de produção de conhecimento feminista. In: GROSSI, Miriam; BONETTI, Alinne de L. (orgs.). *Caminhos feministas no Brasil: teorias e movimentos sociais*. Tubarão (SC): Copiart; Florianópolis: Tribo da Ilha, 2018, p. 19-43.

BEAUVOIR, Simone de. A lésbica. In: *O segundo sexo* vol II: a experiência vivida. 2 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BELÉM, Euler. Livro resgata história de Aracy de Almeida, cantora admirada por Mário de Andrade e Paulinho da Viola. *Jornal Opção*. 05/04/2015. [Edição 2074](http://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/livro-resgata-historia-de-aracy-de-almeida-cantora-admirada-por-mario-de-andrade-e-paulinho-da-viola-32338/). Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/livro-resgata-historia-de-aracy-de-almeida-cantora-admirada-por-mario-de-andrade-e-paulinho-da-viola-32338/>>, acesso em: 05 abr. 2017.

BLANCA, Rosa Maria. *Arte a partir de uma perspectiva queer. Arte desde lo queer*. Tese de doutorado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas/UFSC, 2011.

BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOURCIER, Marie H. Qui écrit l'histoire des butchs/femmes? In: *Queer Zones: Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2001, p. 117-136.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus Editora, 1996.

BOZON, Michel. *Sociologia da sexualidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

BRAGA, Helena Lopes. Para a história da invisibilidade lésbica na musicologia – Francine Benoit. *LES Online*, v. 4, n. 1, 2012.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas, (26), janeiro-junho de 2006: p. 329-376.

BRAIDOTI, Rosi. El sujeto en el feminismo. BRAIDOTI, R. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividade nómade*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004, pp. 9-31.

BREJEIRAS. Revista. Março-maio de 2018.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth. Música lésbica e guei. *Revista Eletrônica de Musicologia*. v. VII, Curitiba: UFPR, dezembro de 2002.

BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

_____. Corpos que ainda importam. In: COLLING, Leandro (org). *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 19- 42.

_____. *Cuerpos que importan*: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Quadros de guerra*: quando a vida é passível de luto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CALCANHOTTO, Adriana. A fábrica da canção. In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (orgs). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 44-54.

_____. *Saga lusa*: o retrato de uma viagem. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

_____. *Pra que é que serve uma canção como essa?*: Letras de Adriana Calcanhotto. Organização e prefácio de Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2016.

CANTORA Ana Carolina reafirma sua bissexualidade: “me relaciono com homem e mulher. *Extra*. 27/10/2015. Disponível em: <<https://extra.globo.com/famosos/cantora-ana-carolina-reafirma-sua-bissexualidade-me-relaciono-com-homem-mulher-17891317.html>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

CANTORAS do Brasil. Angela Ro Ro. Disponível em: <<http://www.cantorasdobrasil.com.br/>>. Acesso em: 04 abr. 2017.

CAMISA xadrez, cerveja, violão: será que tudo que se diz das lésbicas é verdade? *IG São Paulo*. 01/10/2014. Disponível em: <<https://igay.ig.com.br/2014-10-01/camisa-xadrez-cerveja-violao-sera-que-tudo-que-se-diz-das-lesbicas-e-verdade.html>>. Acesso em: 06 jul. 2018.

CARDOSO, Bia. Ellen Oléria: negra, lésbica e feminista. [21/11/2011](https://blogueirasfeministas.com/2011/11/21/ellen-oleria/). *Blogueiras Feministas*. Disponível em: <<https://blogueirasfeministas.com/2011/11/21/ellen-oleria/>>. Acesso em: 28 set. 2015.

CARDOSO, Cláudia P. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Estudos feministas*, Florianópolis, 22(3), setembro-dezembro/2014, p. 965-986.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, v. 49, p. 58, 2003a.

_____. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*. São Paulo, USP/IEA, 17 (49), 2003b.

CAROLINA, Ana. *Ruído branco*. São Paulo: Planeta, 2016.

CARVALHO, Mario V. Sociologia da Música: elementos para uma retrospectiva e para uma definição de suas tarefas atuais. *Penélope: fazer e desfazer história*, n. 6, set/ 1991.

CASCUDO, Teresa; AGUILAR-RANCEL, Miguel A. Género, musicología histórica y el elefante em la habitación. In: NOGUEIRA, Isabel P.; FONSECA, Susan C. (orgs) *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p.27-55.

CÁSSIA Eller. Filme documentário de Paulo Henrique Fontenelle. H2O filmes. 2014.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CAZNOK, Yara B. *Música: entre o audível e o visível*. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

CLARKE, Cheryl. El lesbianismo, un acto de resistencia. Moraga, Ch. y Castillo, A., *Esta puente, mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco: ism press, 1988. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/113336/lesbianismo%20acto%20resistencia_pdf.pdf>. Acesso em: 12 out. 2017.

COLAÇO, Rita. Ação e reflexão de um ativismo homossexual na Baixada Fluminense. 2004. Reproduzido em *Ativismo lésbico de Leci Brandão*, no blog *Boteco comer de matula*. 15/02/2009. Disponível em: <<http://comerdematula.blogspot.com.br/2009/02/ativismo-lesbico-de-leci-brandao.html>>. Acesso em: 03 mai. 2017.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global*. Tradução de Moschkovich, Marília. São Paulo: nVersos, 2015.

COSTA, Cláudia de L. e ÁVILA, Eliana. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”. *Estudos feministas*, Florianópolis, 13(3), set-dez/2005, p. 691-703.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos feministas*, Florianópolis, v.10, n. 01, 2002, p.171-188.

_____. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. *VV.AA. Cruzamento: raça e gênero*. Brasília: Unifem, 2004.

CUSICK, Suzanne G. Feminist theory, music theory, and the mind/body problem. *Perspectives of new music*. v. 32, n. 1 (Winter, 1994), p. 8-27.

_____. Gênero e música barroca. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.20, 2009, p.7-15.

CURIEL, Ochy. El lesbianismo feminista: una propuesta política transformadora. *Revista America Latina em Movimento*, n. 420, Quito, Ecuador: 2007. Disponível em: <<https://www.alainet.org/es/active/17389>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

DAVINI, Silvia A. Voz e palavra – música e ato. In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (orgs). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 307-315.

DAVIS, Angela. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrud “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Vintage Books, 1998.

DIÁRIO Gaúcho. Sandra de Sá assume homossexualidade em programa de TV. 19/02/2015. Disponível em: <<http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/02/sandra-de-sa-assume-homossexualidade-em-programa-de-tv-4703499.html>>. Acesso em: 20 mai. 2017.

DIAS, Tiago. Ana Carolina mergulha no pop em novo disco e diz ser contra levantar bandeira gay. *Uol*. 29/05/2013. Disponível em: <<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2013/05/29/ana-carolina-mergulha-no-pop-em-novo-disco-e-diz-ser-contrav-levantar-bandeira-gay.htm>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>>. Várias datas de consulta.

DINIZ, Júlio C. A geração 00 e a cena poético-musical carioca contemporânea. In: MATOS, Cláudia Neiva; MEDEIROS, Fernanda Teixeira; OLIVEIRA, Leonardo Davino (orgs). *Palavra Cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p. 187-201.

DOMENICI, Catarina. A performance musical e o gênero feminino. In: NOGUEIRA, Isabel P.; FONSECA, Susan C. (orgs) *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p. 89-109.

DOMINGUES, Luiz Antônio D. Tuca, uma artista esquecida. Blog *Pedro da Veiga*. 24/09/2012. Disponível em: <<http://pedrodaveiga.blogspot.com.br/2012/09/tuca-uma-artista-esquecida.html>>. Acesso em: 07 mai. 2017.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

FACCO, Lúcia. *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea*. São Paulo: GLS, 2004.

FACCHINI, Regina. Entre compassos e descompassos: um olhar para o “campo” e para a “arena” do movimento LGBT brasileiro. *Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 3, n. 04, 2009, p. 131-158.

_____. *Entre umas e outras: mulheres, (homo) sexualidades e diferenças na cidade de São Paulo*. Tese de doutorado. Campinas, SP: Programa de Doutorado em Ciências Sociais/Unicamp, 2008.

FALQUET, Jules. Breve reseña de algunas teorías lésbicas. In LAGO, Mara Coelho de Souza et al. (Org.). *Interdisciplinaridade em diálogos de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, p. 19-47.

_____. Romper o tabu da heterossexualidade, Acabar com a “diferença dos sexos”: Contribuições do lesbianismo como movimento social e teoria política. In: TORNQUIST, C. et al. *Leituras de resistência: corpo, violência e poder*. Vol I. 1, 2009, p. 75-101.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.

FERREIRA, Mauro. *Cantadas: a sedução da voz feminina em 25 anos de jornalismo musical*. Rio de Janeiro: OrganoGramma Livros, 2013.

_____. Sou uma cantora homossexual feliz e fiel. Entrevista com Isabella Taviani. *IstoÉ Gente*. 09/06/2012. Disponível em: <<https://istoe.com.br/olhar/sou-uma-cantora-homossexual-feliz-e-fiel.html>>. Acesso em: 23 abr. 2017.

FERNANDES, Wandreza. Cantora Marina Lima diz que teve relações sexuais com Gal Costa. Site *Área Vip*, 12/11/2008. Disponível em: <<https://www.areavip.com.br/noticias/cantora-marina-lima-diz-que-teve-relacoes-sexuais-com-gal-costa/>>. Acesso em 09/05/2017, 21:00.

FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. De. (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 217-250.

FOFOCANDO *com as sapatozas*. As dez músicas mais lésbicas. 2014. Disponível em: <<http://fofocasdassapatozas.blogspot.com.br/2013/05/as-10-musicas-mais-lesbicas.html>>. Acesso em: 20 set. 2015.

“FOI-SE o amor da vida”, diz Adriana Calcanhotto sobre Susana de Moraes. *G1 São Paulo*. 27/01/2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2015/01/foi-se-o-amor-da-vida-diz-adriana-calcanhotto-sobre-susana-de-moraes.html>>. Acesso em: 13 mai. 2017.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A ordem do discurso*. 12 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

_____. *Microfísica do poder*. 15 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FRANCO, Gabriela. Aracy de Almeida: não tem tradução. Blog *Minas Nerds*. 04/04/2017. Disponível em: <<http://minasnerds.com.br/2017/04/04/aracy-de-almeida-nao-tem-traducao/>>. Acesso em: 06 mai. 2017.

FREIRE, Vanda; PORTELA, Angela. Mulheres compositoras, da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, Isabel P.; FONSECA, Susan C. (orgs) *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p. 279-302.

GALLEGO, Juan I. Novas formas de prescrição musical. In: HERSCHMANN, Micael (org). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2011, p. 47-59.

GARCIA JR, Carlos Alberto Severo; VERDI, Marta Inês Machado. Interdisciplinaridade e complexidade: uma construção em ciências humanas. *Revista Internacional Interdisciplinar Interthesis*, Florianópolis, v.12, n.2, p.01-17, Jul-Dez. 2015.

GÓES, Janleide. Musicalidade: um discurso homossexual. *Anais do VI Congresso Internacional de Estudos Sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH*. Salvador (BA), 2012.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e a música popular Brasileira: Um estudo sobre as bandas femininas. In: *XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, São Paulo, 2007.

GONZALEZ, Lélia. O movimento negro na última década. In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982, p. 9-66.

_____. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/ 93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

GREEN, James N. Mais amor e mais tesão: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis. *Cadernos Pagu* (15) 2000, p. 271-295.

GREEN, Lucy. *Musica, Género y Educación*, Ediciones Morata. Cambridge University Press, 2001.

GROSSI, Miriam. A Revista Estudos Feministas faz 10 anos: uma breve história do feminismo no Brasil. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, 12(N.E.): 264, set-dez/2004, p. 211-221.

_____. Identidade de gênero e sexualidade. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis: PPGAS/UFSC, 1998, p. 1-18.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: Silva, T. T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p.103-133.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2011.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 33-118.

_____. Saberes situados: el problema de la ciencia en el feminismo y el privilegio de una perspectiva parcial. IN: MC CANGIANO; L. DuBois. *De mujer a Género*, Buenos Aires, CEAL, 1993, p. 115-144.

HARDING, Sandra. Del problema de la mujer en la ciencia al problema de la ciencia en el feminismo. In: *Ciencia y Feminismo*. Capítulo I. Madrid: Ediciones Morata, S.L., 1996. p. 15-27.

HASENBALG, Carlos. Raça, classe e mobilidade. In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982, p. 67-113.

HERSCHAMANN, Micael. Crescimento dos festivais de música independente no Brasil. In: SÁ, Simone P. (org) *Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 267-304.

LIMA, Irlam R. Poderosa: Ellen Oléria solta a voz no show de lançamento do primeiro CD, em Taguatinga. *Correio Braziliense online*. 02/07/2009. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/07/02/interna_diversao_arte,123177/ellen-oleria-solta-a-voz-no-show-de-lancamento-do-primeirocd-em-taguatinga.shtml>. Acesso em: 15 mai. 2016.

JANOTTI JUNIOR, Jeder; GONÇALVES, Suzana M.D.; PIRES, Victor A.N. Wado, um ilustre desconhecido nos novos tempos da indústria musical. In: HERSCHMANN, Micael (org). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2011, p. 359-378.

JORNAL *O Globo*. Aos 66, Simone faz show a R\$ 1 e diz: “Sofri bullying com Então é Natal”. 11/03/2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/aos-66-simone-faz-show-r-1-diz-sofri-bullying-com-entao-natal-18849630>>. Acesso em 04 abr. 2017.

LACOMBE, Andrea. De *entendidas e sapatonas*: socializações lésbicas e masculinidades em um bar do Rio de Janeiro. *cadernos pagu* (28), janeiro-junho de 2007, p. 207-225.

_____. *Ler [se] nas entrelinhas: sociabilidades e subjetividades entendidas, lésbicas e afins*. Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional/PPGAS, 2010.

LAGO, Mara C. de S. Identidade: a fragmentação do conceito. In: Silva, A.; Lago, M.; Ramos, T.(Orgs.) *Falas de gênero*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999, p. 119-129.

_____. De sujeitos e identidades: diálogos entre ciências humanas e psicanálise. in: rial, c. e toneli, m. juracy (orgs.) *genealogias do silêncio: feminismo e gênero*. Florianópolis: editora mulheres, 2004, p. 73-78.

LAGO, Mara; UZIEL, Anna Paula. Intersecções: psicologia e estudos de gênero na Revista Estudos Feministas (2003-2014). *Labrys* (Edição em Português. Online), v. 26, p. 1, 2014.

L, O MUSICAL. *CCBB DF*. 2017(a). Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/l-o-musical/>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

L, O MUSICAL. *Portal aqui tem*. 31/07/2017(b). Disponível em: <https://portalaquitem.com.br/l-o-musical/>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

de LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

_____. *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas, 2000.

LEITE JR, Jorge. “*Nossos corpos também mudam*”: sexo, gênero e a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico. Tese de doutorado em Ciências Sociais, PUC-SP, 2008.

LEON, Diego P. Entrevista com Ellen Oléria: “Sou mulher, negra, lésbica e da periferia”. *Portal Uai*. 30/12/2015. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2015/12/30/noticias-musica,175598/entrevista-com-ellen-oleria-sou-mulher-negra-lesbica-e-da-periferia.shtml>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

“LEVANTO minha bandeira vivendo com normalidade”, diz Ana Carolina sobre causa gay. *Uol*. 31/05/2013. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2013/05/31/levanto-minha-bandeira-vivendo-com-normalidade-diz-ana-carolina-sobre-causa-gay.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

LIFSCHITZ, Javier. Comunidades étnicas no Brasil e modernização. *Avá: Revista de antropologia*. Posadas: PPAS/UNM, n. 18, 2011.

LIMA, Irlam R. Poderosa: Ellen Oléria solta a voz no show de lançamento do primeiro CD, em Taguatinga. *Correio Braziliense online*. 02/07/2009. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/07/02/interna_diversao_arte,123177/ellen-oleria-solta-a-voz-no-show-de-lancamento-do-primeiro-cd-em-taguatinga.shtml>. Acesso em: 21 jul. 2015.

LIMA, Magalli. *Mulheres negras na música brasileira: estéticas, identidades e discursos de cantoras contemporâneas*. Vila Velha: Praia Editora, 2016.

LINO, Tayane et al. O movimento de travestis e transexuais: construindo o passado e tecendo presentes. Anais do *Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades*. Salvador (BA), 2011.

LORDE, Audre. Não existe hierarquias de opressão. In: *Geledés: instituto da mulher negra*. 29/05/2015. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/nao-existe-hierarquia-de-opressao/>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

_____. Textos Escolhidos de Audre Lorde. *Heretica Difusao Lesbofeminista Independente*, 2012, sem paginação.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos feministas*, Florianópolis, 22(3), setembro-dezembro/2014, p. 935-952.

LYNCOLN, Márcio. Cá entre nós – Mart'nália. *Bacanudo*. 2018. Disponível em: <https://bacanudo.com/leitura/1049/Ca_Entre_Nos_-_Mart--039-nalia>. Acesso em: 04 fev. 2019.

MACRAE, Edward. Em defesa do gueto. *Novos estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, n. 1, 1983, p. 53-60.

_____. *A construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da “Abertura”*. Campinas: Unicamp, 1990.

MANUAL da sapatão – parte III: de girina do brejo a sapa veterana. *Notas impacientes*. 03/05/2009. Disponível em: <<https://notasimpacientes.wordpress.com/2009/05/03/manual-da-sapatao-parte-iii/>>. Acesso em: 07 jul. 2018.

MARIA Gadú sobre relacionamento com Lua Leça: “Estou casada vai fazer um ano”. *Purepeople*. 26/08/2013. Disponível em: <https://www.purepeople.com.br/noticia/maria-gadu-sobre-relacionamento-com-lua-leca-estoucasada-vai-fazer-um-ano_a9117/1>. Acesso em: 28 jun. 2016.

MARQUES, Carol. Angela Ro Ro lembra perseguição da polícia por sua sexualidade: “Invadiram minha casa e me bateram”. *Extra online*, 02/04/2017. Disponível em: <<http://extra.globo.com/famosos/angela-ro-ro-lembra-perseguido-da-policia-por-sua-sexualidade-invadiram-minha-casa-me-bateram-21146467.html#ixzz4fpsiYSet>>. Acesso em 18 abr. 2017.

MARQUES, Helena. Entrevista: Maria Gadú fala sobre política, militância indígena e revela estudar antropologia. *POPline*. 01/10/2018. Disponível em: <<https://portalpopline.com.br/entrevista-maria-gadu-fala-sobre-politica-militancia-indigena-e-revela-estudar-antropologia/>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

MARQUES, Jorge. *Finas flores: mulheres letristas na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015.

MARTÍ, Josep. Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, out. 1999, p. 29-51.

MARTINS, Ana Luiza. Três canções de mulheres: erotismo feminino na MPB. *Signo*, v. 37 n.62, jan.-jun, 2012.

MARTINS, Marlucci. Mart'nália: Nunca transei com homem. Nem olhei. Entrevista. *O Globo*. 12/03/2018. Disponível em: <<https://www.martnalia.com/martnalia-nunca-transei-com-homem-nem-olhei/>>. Acesso em: 12 set. 2018.

MARTINS, Sérgio. Ana Carolina: “eu pego todas”. Entrevista para a Veja online. *Canal vejapontocom no YouTube*. 14/02/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V4eXq7n_yIg>. Acesso em: 19 jun. 2017. Vídeo online.

MARTINS, Sérgio; ACCORSI, Fabiano. Ana Carolina: sou bi. E daí? *Veja*. 18/12/2005. Disponível em: <https://www.athosgls.com.br/noticias_visualiza.php?contcod=16518>. Acesso em: 15 jun. 2015.

MART'NÁLIA comenta sobre aceitação dos pais por ser lésbica: “não foi surpresa”. *Observatório Uol*. 22/06/2017. Disponível em: <<https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/2017/06/martnalia-comenta-como-sobre-aceitacao-dos-pais-nao-foi-surpresa>>. Acesso em: 16 out. 2017.

MART'NÁLIA faz declarações polêmicas sobre políticas gays na Rússia. *RDI*. 23/06/2018. Disponível em: <<https://rd1.com.br/martnalia-faz-declaracoes-polemicas-sobre-politicas-gays-na-russia/>>. Acesso em: 08 jul. 2018.

MART'NÁLIA não tem pressa. *Mundo Itapema*. 07/06/2018. Disponível em: <mesmo-em-turne-com-um-disco-premiado-e-planejando-um-documentario-sobre-martinho-da-vila-martnalia-nao-tem-pressa/>. Acesso em: 02 set. 2018.

MATOS, Cláudia N. Poesia e Música: laços de parentesco. In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (orgs). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 83-98.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2005.

_____. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista eletrônica de musicologia*, v. 11, set. 2007.

MENEZES BASTOS, Rafael José. MPB, o Quê?: breve história antropológica de um nome, que virou sigla, que virou nome. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2009, p. 1-12.

MESQUITA Marylucia. Movimento de Mulheres Lésbicas no Brasil: Sinalizando algumas conquistas e desafios para o século XX. *Revista Lábia*, nº 18. Grupo de Activistas Lesbianas Feministas Tercera Época. Lima, 2004.

“MINHA vida faz mais sentido ao lado de uma mulher”, diz Ana Carolina. *IG São Paulo* (reprodução de entrevista da *Revista Quem*). 08/12/2016. Disponível em: <<https://gente.ig.com.br/celebridades/2016-12-08/ana-carolina.html>>. Acesso em: 28 jan. 2017.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. *Escritos de una lesbiana oscura*: reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina. Buenos Aires-Lima: En la frontera, 2007.

MOHANTY, Chandra T. Bajo los ojos del occidente: academia feminista y discurso colonial. In: NAVAZ, Liliana S. y HERNÁNDEZ, Aída (Eds.) *Descolonizando el feminismo*: teorías y prácticas desde las márgenes. Madrid: Ed. Cátedra, 2008.

MORAES, Gustavo. Você sabe o que é extensão vocal?: venha descobrir o seu tipo de voz. *Cifraclubnews*. 27/12/2018. Disponível em: <<https://www.cifraclubnews.com.br/noticias/138124-conheca-as-caracteristicas-que-determinam-a-classificacao-vocal.html>>. Acesso em: 02 mar. 2019.

MORAES, Rodrigo. Filme 'Cássia Eller' mostra retrato emocionante da cantora. *IG Paulista*. 02/02/2015. Disponível em: <https://correio.rac.com.br/_conteudo/2015/01/ig_paulista/237853-filme-cassia-eller-mostra-retrato-emocionante-da-cantora.html>. Acesso em: 23 out. 2017.

MOREIRA, Talitha. *Música, materialidade e relações de gênero*: categorias transbordantes. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Música/UFMG, 2012.

MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. In: MARTINS, Francisco M. e SILVA, Juremir M. (orgs). *Para navegar no século 21*: tecnologias do imaginário e cibercultura. 3 ed. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2003.

MÜLLER, Vânia B. Performance musical e políticas emancipatórias: uma etnografia na Itiberê Orquestra Família. *Fazendo Gênero 8* - Corpo, violência e poder, Florianópolis: UFSC, 2008.

_____. Música e gênero: impressões de um trabalho de campo no Rio de Janeiro. In: NOGUEIRA, Isabel P. e FONSECA, Susan C. (orgs) *Estudos de gênero, corpo e música*: abordagens metodológicas. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p.110-137.

_____. Considerações sobre uma música intuitiva e a intuição em Bergson. In: MONTARDO, Deise L.; DOMÍNGUES, María E. (orgs). *Arte e sociabilidade em perspectiva antropológica*. Florianópolis: editora UFSC, 2014, p. 257-280.

MURGEL, Ana Carolina A. T. A poética feminista em Alice Ruiz, Ledusha e Ana Cristina Cesar. In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina A. T. (orgs). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013, (Coleção Entregêneros), p. 37-50.

_____. Entre Capitus, Gabrielas, Tigresas e Carolinas: o olhar feminino na canção popular brasileira contemporânea. *Labrys: Estudos Feministas*, v. 11, p. 3, 2007.

NAGLE, Leda. Martinália (sic): gargalhada solta e muito amor. 09/06/2017. Entrevista. Vídeo online. *YouTube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=unSENDTCKAk>>. Acesso em: 04 fev 2018.

NA ESTREIA da última temporada de 'Pé na Cova', Tamanco reencontra Odete e se apaixonou. *Gshow*. 21/01/2016. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/series/pe-na-cova/2016/vem-por-ai/noticia/2016/01/na-ultima-temporada-de-pe-na-cova-tamanco-reencontra-odete-e-se-apaixona.html>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

“NÃO DOU NOME ao que sou”, diz Maria Gadú sobre sexualidade. *Correio* (reproduzido da Folha de São Paulo). 23/02/2011. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/nao-dou-nome-ao-que-sou-diz-maria-gadu-sobre-sexualidade/>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, jul.-dez. 2006, p. 135-150.

NAVARRO-SWAIN, Tania. Feminismo e lesbianismo: A identidade em questão. *Cadernos Pagu*: Campinas, São Paulo, v. 12, p. 109-120, 1999.

_____. *O que é lesbianismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. A história é sexuada. In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina A. T. (orgs). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013, (Coleção Entregêneros), p. 51-60.

NAVES, Santuza C. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. (Coleção contemporânea).

NOLETO, Rafael da S. NOLETO, R. da S. *Poderosas, divinas e maravilhosas: o imaginário e a sociabilidade homossexual masculina construídos em torno das cantoras de MPB*. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em Antropologia. Universidade Federal do Pará, 2012.

_____. “Eu sou uma fruta ‘gogóia’, eu sou uma moça”: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.30, 2014, p. 64-75.

NO RIO, musical coloca amor entre mulheres e MPB em cena. *Notícias ao minuto*. 09/11/2017. Disponível em: <<https://ceert.org.br/noticias/genero-mulher/19948/no-rio-musical-coloca-amor-entre-mulheres-e-mpb-em-cena>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

O GLOBO. 29/06/2013. A revolução pessoal de uma cantora atrevida. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/>>. Acesso em: 19 out. 2015.

OLÉRIA, Ellen. Pra cima deles. *Revista TPM*, especial racismo, 14/04/2014. Ed. 141. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/pr-cima-deles>>. Acesso em: 21 jun. 2016.

OLIVEIRA, Leonardo Davino. A sereia e a neossereia: notas para o estudo das poéticas vocais. In: MATOS, Cláudia Neiva; MEDEIROS, Fernanda Teixeira; OLIVEIRA, Leonardo Davino (orgs). *Palavra Cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p. 215-230.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 12 ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.

PALACIOS, María. Feminismos expandidos, queer y postcoloniales em la musicología histórica. In: NOGUEIRA, Isabel P.; FONSECA, Susan C. (orgs) *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p.56-69.

PAULOPES: religião, ateísmo e ciência. Marina fala de seus amores com mulheres e homens, 25/11/2008. Disponível em <<http://www.paulopes.com.br/2008/11/marina-fala-de-seus-amores-com-mulheres.html#.WQcv89y1vIU>>. Acesso em: 11 mai. 2017.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes Editores, 2015.

PRADO, Amanda. Homenagem a Cássia Eller tem bons covers e seios de fora.18/09/2015. *Veja*. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/homenagem-a-cassia-eller-tem-bons-covers-e-seios-de-fora/>>. Acesso em: 14 set. 2017.

PEREIRA, Maurício M. S. Os labirintos da visibilidade. In: OLIVEIRA, Marinyze P.; PEREIRA, Maurício; CARRASCOSA, Denise (org). *Cartografias da subalternidade: diálogos no Eixo Sul-Sul*. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 201-216.

PEREIRINHA, Tânia. Zélia Duncan: “Não bebo nem me drogo. Sou a mais careta das cantoras brasileiras”. *O observador*. 07/10/2017. Disponível em: <<https://observador.pt/especiais/zelia-duncan-nao-bebo-nem-me-drogo-sou-a-mais-careta-das-cantoras-brasileiras/>>. Acesso em: 09 mar. 2018.

PINAFI, Tânia. Assimetrias de poder na militância entre gays e lésbicas. COSTA, H. et al. *Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010, p. 333-342.

PINHEIRO, Ana Carolina. Revista põe lésbicas no centro do debate e desafia narrativas tradicionais. *Carta capital*. 22/05/2018. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/diversidade/revista-poe-lesbicas-no-centro-do-debate-e-desafia-narrativas-tradicionais/>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

PINHO, Osmundo de A. Uma experiência de etnografia crítica: raça, gênero e sexualidade na periferia do Rio de Janeiro. *Sociedade e Cultura*, v. 6, n. 1, jan/jun 2003, p. 71-84.

_____. *Cadernos Pagu* (23), julho-dezembro de 2004, p.89-119.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e cultura*, v.11, n.2, jul/dez. 2008, p. 263-274.

PLATERO MÉNDEZ, Raquel. La construcción del sujeto lésbico en el estado español. *Regiones: suplemento de antropología*. Número 39 Octubre -diciembre de 2009, p. 11-16.

_____. Las lesbianas em los médios de comunicación: madres, folclóricas y masculinas. In: PLATERO, R (coord). *Lesbianas, discursos y representaciones*, Melusina, 2008, p 307-338.

PREVOST, Cécile; RAVET, Hyacinthe. Musique et genre en Sociologie. *Clio: femmes, genre, histoire*, n. 25, 2007.

PRONTO, *falei!* Toda lésbica gosta de Ana Carolina, será? Disponível em: <<http://eusapa.wordpress.com/2012/08/04/toda-lesbica-gosta-de-ana-carolina-sera/>> Acesso em: 20 ago. 2015.

QUERINO, Rangel. “Torturante”, revela Zélia Duncan sobre descoberta da sexualidade. 18/06/2018. *Observatório Uol*. Disponível em: <<https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/2018/06/torturante-revela-zelia-duncan-sobre-descoberta-da-sexualidade>>. Acesso em: 12 out. 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos rumos: Instituto Astrojildo Pereira*, n. 37, 2002, p. 04-25.

RAMOS, Pilar. Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista Musical Chilena*, ano LXIV, n. 213, jan-jun, 2010, p. 7-25.

RAVET, Hyacinthe. Professionnalisation féminine et féminisation d’une profession: les artistes interprètes de musique. *La Découvert: travail, genre et sociétés*, n. 9, 2003.

RAYNAUT, Claude. Os desafios contemporâneos da produção do conhecimento: o apelo para interdisciplinaridade. *Rev. Int. Interdisciplinar Interthesis*, vol 11, n. 01, jan/jun 2014, p. 1-22.

REIS, Bruno C. Considerações sobre o saber autônomo da sociologia da música: uma questão em aberto. *Aurora*, n. 1, 2007.

REVISTA Quem. Joanna: Ex-companheira da cantora fala sobre relação: “Me bateu de quase me matar”, afirmou Maria Marta Vieira ao jornal "O Dia". 15/09/2011. Disponível em:

<<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI265275-9531,00-JOANNA+EXCOMPANHEIRA+DA+CANTORA+FALA+SOBRE+RELACAO.html>>.

Acesso em: 19 mai 2017.

RIBEIRO, Fabiana. Lésbicas de Campinas promovem Semana da Visibilidade. *Jornalistas livres*. 02/09/2017. Disponível em: <<https://jornalistaslivres.org/lesbicas-de-campinas-promovem-semana-da-visibilidade/>>. Acesso em: 08 abr. 2018.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas*, v. 4, n. 5, p. 17-44, 2010.

RIFIOTIS, Theophilos. Desafios contemporâneos para a antropologia no ciberespaço: lugar da técnica. *Civitas: revista de ciências sociais*. Porto Alegre: PUC-RS, vol. 12, n. 3, set-dez. 2012, p. 566-578.

RISSATO, Laís. Mart'nália sobre o pai: “Ele tem as mulheres dele e eu as minhas”.

Entrevista. *Quem*. Edição 652 (08/03/2013). Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Voce-entrevistou/noticia/2013/03/martnalia-eu-tenho-medo-de-fantasma.html>>. Acesso em:

21 mar. 2016.

RO RO, Angela. A noviça rebelde. Revista *Trip*. Entrevista concedida a Daniel Benevides, 15/12/2010, edição 195. Disponível em <<http://revistatrip.uol.com.br/trip/a-novica-rebelde>>. Acesso em: 06 abr. 2017.

ROSA, Laila. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE)*: músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. Tese de doutorado. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música/UFBA, 2009.

ROSA, Laila et al. Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões. In: NOGUEIRA, Isabel P.; FONSECA, Susan C. (orgs) *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p.110-137.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.25-56.

RUBIN, Gayle. Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, Carole S. (org). *Placer y peligro*. Explorando la sexualidad femenina, v. 113, p. 190, 1989.

RUIZ, Jaime H. La sociología de la música: teorías clásicas y puntos de partida em la definición de la disciplina. *Barataria*, n. 14, 2012.

SÁ, Simone P. A trilha sonora de uma história silenciosa: som, música, audibilidades e tecnologias na perspectiva dos Estudos de Som. In: SÁ, Simone P. (org) *Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 91-109.

SALGADO, Martha Patricia Castañeda. *Metodologia de la Investigación Feminista*. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIHC) de la Universidad Autónoma de México (UNAM), 2008.

SANCHES, Pedro A. *Revista Fórum*, ed. 124. Ellen Oléria, uma multidão de minorias. 04/08/2013. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/digital/124/ellen-oleria-uma-multidao-de-minorias/>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno para o pós-colonial. E para além de um e outro. *VIII Congresso luso-afro-brasileiro de ciências sociais*. Coimbra, Setembro de 2004.

SARAIVA, Danilo. Maria Gadú revela fase tranquila após casar: “Virei uma idosa maravilhosa”. *Quem*. 10/02/2017. Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Entrevista/noticia/2017/02/maria-gadu-revela-fase-caseira-apos-casar-virei-uma-idosa-maravilhosa.html>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

SCHOTT, Ricardo. Tuca, “Drácula I love you”. 09/04/2014. Disponível em <<http://ricardoschott.blogspot.com.br/2014/04/tuca-dracula-i-love-you.html>>. Acesso em: 08 mai. 2017.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade. Tradução de Guacira Lopes Louro. *Educação e Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, 1995.

SEGNINI, Liliana R. P. À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Estudos de Sociologia*, v.16, n.30, 2011.

SELVATTI, Patrick. Entrevista com Isabella Taviani, cantora e compositora. *Resenhando*. 01/05/2008. Disponível em: <<https://www.resenhando.com/2008/05/entrevista-com-isabella-taviani-cantora.html>>. Acesso em: 06 ago. 2017.

SFORZINI, Arianna. A filosofia: uma performance? Conclusão da tese de doutorado *Scènes de la vérité. Michel Foucault et le théâtre*. Université Paris-Est Créteil et Università Degli Studi di Padova, 2015. Tradução Pedro de Souza.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*. n.28, 2007, p.19-54.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Tomaz T. A produção social da identidade e da diferença. In: Silva, T. T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

SMALL, Christopher. El musicar: un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de música*, v. 4, p. 1-16, 1999.

_____. *Musicking: the meaning of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SIMÕES, Júlio; CARRARA, Sérgio. O campo de estudos socioantropológicos sobre diversidade sexual e de gênero no Brasil: ensaio sobre sujeitos, temas e abordagens. *Cadernos Pagu* (42), janeiro-junho de 2014, p. 75-98.

SITE artístico de Ellen Oléria. Disponível em: <<https://www.ellenoleria.com.br/>>. Acesso em: 18 de junho de 2015.

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

SOARES, Gilberta; SARDENBERG, Cecília. A performance bofe em mulheres lésbicas. In: GROSSI, Miriam; BONETTI, Alinne de L. (orgs.). *Caminhos feministas no Brasil: teorias e movimentos sociais*. Tubarão (SC): Copiart; Florianópolis: Tribo da Ilha, 2018, p. 105-121.

SONTAG, Susan. *Contra la intepretación y otros ensaios*. Barcelona: DEBOLS!LLO, 2011.

SOUZA, Déborah. Cássia Eller: só para provocar. *Marie Claire*. n. 127, outubro de 2001. Disponível em: <<http://revistamarieclaire.globo.com/Marieclaire/0,6993,EML372675-1740-1,00.html>>. Acesso em: 16 abr. 2015.

SOUZA, Alexandre; PRADO, Leonardo. Aracy de Almeida, mulher do futuro. *Revista Piauí*. Edição de 08/05/2007. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/aracy-de-almeida-mulher-do-futuro/>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

SOUZA, Pedro de. *Análise do discurso*. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2011.

_____. Da clivagem do corpo com o dizer. Voz e identidade em Maria Bethânia. In: *Linguagem & Ensino*, Pelotas, v.21, n. esp., VIII SENALE, p. 487-500, 2018, p. 487-500.

_____. A mínima voz: modos de subjetivação do feminino na canção. In: *Revista Línguas & Letras – Unioeste – Vol. 16 – Nº 34 – 2015*, p. 193-209.

_____. Corpo e voz em descontinuidade: homoerotismo esquivo no canto de Maria Gadú. In: Coracini, Maria José; Carmagnani, Anna Maria G.. (Org.). *Mídia, exclusão e ensino: dilemas e desafios na contemporaneidade*. 1ed.Campinas: Pontes Editores, 2014, v. 01, p. 39-50.

SUSSURRO Blog. Uma conversa franca: Playboy entrevista Maria Bethânia – nov/1996. Disponível em: <<http://regina-sussurro.blogspot.com.br/2013/03/uma-conversa-franca.html>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

TIBURI, Márcia. Zélia Duncan fala sobre identidade e carreira: “Foi tudo por um triz”. Entrevista. 18/06/2018. *Senac São Paulo*. Disponível em:

<<http://www.sp.senac.br/jsp/default.jsp?tab=00002&newsID=a24915.htm&subTab=00000&uf=&local=&testeira=303&l=&template=&unit=>>. Acesso em: 23 jul. 2018.

TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Música popular: um tema em debate*. 4 ed revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, [1966] 2012.

TRINDADE, Karlla e NÓBREGA, Elisa. Novas visibilidades no feminino: lesbianismo, história e cantadas na Música Popular Brasileira. *Anais do XXV Simpósio Nacional de História da ANPUH*, 2008.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivan C. Melodia, elo e elocução: “Eu sei que vou te amar”. In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (orgs). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 208-222.

TORRES, Sonia. *La conciencia de la mestiza /Towards a New Consciousness – uma conversação interamericana com Gloria Anzaldúa*. *Estudos feministas*, Florianópolis, 13(3), setembro-dezembro/2005, p. 720-737.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (orgs). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 99-123.

ULHÔA, Martha T.; LOPES, Marcílio L. A expressividade na música brasileira popular. In: MATOS, Cláudia Neiva; MEDEIROS, Fernanda Teixeira; OLIVEIRA, Leonardo Davino (orgs). *Palavra Cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p. 285-300.

UM OUTRO *olhar*. Retrospectiva das famosas que saíram do armário: de Angela Ro Ro a Maria Gadu. 2013. Disponível em: <<http://www.umoutroolhar.com.br/2013/12/retrospectiva-das-famosas-que-sairam-do.html>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (orgs). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 268-277.

VASCONCELOS, Eduardo M. *Complexidade e pesquisa interdisciplinar: epistemologia e metodologia operativa*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

VERAS, Elias F. *Carne, tinta e papel: a emergência do sujeito travesti público-midiatizado em Fortaleza (CE) no tempo dos hormônios/farmacopornográfico*. Tese de doutorado em História. Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. 2013. Tese de doutorado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em História/UFSC, 2013.

VEJA on-line. As divas vitaminadas. 2001. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/180701/p_124.html>. Acesso em: 10 jul. 2015.

VELOSO, Bruna. Filha do Mundo. Entrevista com Maria Gadú. *Rolling Stone*. 29/01/2011. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/edicao/45/maria-gadu-filha-do-mundo/#imagem12>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

VILAS, Paula C. Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena. In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (orgs). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 278-297.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

WISNIK, José Miguel S. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 1989.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2006.

YÚDICE, George. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In: HERSCHMANN, Micael (org). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2011, p. 19-45.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.