

Identidades de gênero transgressoras na canção brasileira: as performances do corpo e da voz como poéticas interartes subversivas

Transgressive gender identities in the brazilian song: the body and voice performances as subversive interart poetics

Rafael Eisinger Guimarães

Universidade de Santa Cruz do Sul

Ana Luiza Martins

Universidade de Santa Cruz do Sul

Resumo: Na canção popular brasileira manifestam-se questionamentos da heteronormatividade, ora através do discurso; ora pela manifestação do desejo; ou, ainda, por meio do corpo, em performances transgressoras que colocam em diálogo distintas linguagens artísticas. Neste artigo, são discutidos tais aspectos, tomando por base, em especial, as ideias de Carlos Mendonça e Felipe Kolinski Machado (2019), Renato Gonçalves (2019) e Rodrigo Faour (2006), acerca da canção brasileira, e de Adrienne Rich (2010), Judith Butler (2015), Luce Irigaray (2017), Monique Wittig (2019) e Paul B. Preciado (2019), que discutem as questões de gênero e sexualidade.

Palavras-chave: Canção brasileira; Identidade sexual e de gênero; Heterossexualidade compulsória; Teoria queer; Performance

Abstract: In the brazilian popular song, questioning gender patterns towards a heteronormative conformation. This subversion can be observed through manifesting desire; or, even through the body language, as in transgressive performances that bring different artistic languages into dialogue. In this paper, such aspects are discussed particularly based on the conceptions developed by Carlos Mendonça and Felipe Kolinski Machado (2019), Renato Gonçalves (2019) and Rodrigo Faour (2006), concerning the brazilian song, and Adrienne Rich (2010), Judith Butler (2015), Luce Irigaray (2017), Monique Wittig (2019) and Paul B. Preciado (2019), who discuss gender and sexuality issues.

Keywords: Brazilian song; Sexual and gender identity; Compulsory heterosexuality; Queer theory; Performance

Introdução

As transformações ocorridas no campo das artes nas primeiras décadas do século XX acabaram por atenuar as linhas divisórias entre diferentes sistemas artísticos. Com os movimentos de vanguarda, eclodiram manifestações que engendraram formas híbridas a partir de elementos comuns a distintos segmentos estéticos. Impulsionada por essas transformações, a canção brasileira, especialmente a partir do final da década de 1950, vem se caracterizando por inovações formais que, como observa José Miguel Wisnik (2004, p. 215), revelam “um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral”.

Essa interação entre segmentos distintos da arte contribuiu para a configuração da canção brasileira como um importante meio de expressão que encurtou as distâncias entre “a chamada cultura alta e as produções populares” (WISNIK, 2004, p. 215). Ao envolverem-se com interesses criativos comuns à arte literária, os compositores de canção desenvolveram uma “concepção de cultura que não cria esse tipo de hierarquia [entre os segmentos alto e baixo]” (NAVES, 2010, p. 23), incorporando elementos populares e eruditos em suas obras, como nos projetos musicais do movimento tropicalista, por exemplo.

Ainda que por décadas tenha sido relegada ao espaço de uma arte menor, a canção brasileira agrega elementos tão relevantes quanto objetos artísticos de maior prestígio em âmbito acadêmico, como a literatura ou a música. Manifestações ditas populares e comerciais, como a canção contemporânea, vem impulsionando reflexões fundamentais em áreas diversas do conhecimento. Dessa forma, nossa proposta aqui é partir da leitura de canções no intuito de gerar um debate em torno de questões de gênero por cancionistas da canção brasileira urbana.

Nesse estudo, buscamos, a partir de pesquisas preexistentes sobre repertórios que contemplam as temáticas pertinentes às questões de identidade de gênero e de sexualidade, uma aproximação com estudos teóricos em torno dessas questões. Por um viés sociológico e historiográfico, sustentado por pesquisas como as de Rodrigo Faour (2006) Renato Gonçalves (2016; 2019), Carlos Mendonça e Felipe Kolinski Machado (2019), observamos que temáticas relacionadas às chamadas minorias se manifestaram ao longo da história da canção brasileira, de diferentes formas, e foram, em certa medida, excluídas dos debates centrais acerca da canção popular, num período anterior ao advento das novas tecnologias e ao vultoso aparecimento de cancionistas vinculados a estética queer.

No que tange a questões LGBTQIA+, constatamos diferentes formas de veiculação de produtos culturais cujos temas remetem ao universo *queer*, embora muitos dos discursos com esse teor tenham circulado por vias indiretas, através de ironias, metáforas e subentendidos. Rodrigo Faour, ao examinar a *História sexual da MPB* (2006), constata que somente na década de 1970 as questões em torno da homoafetividade passaram a ser tratadas de forma “mais digna”, mas a temática, no entanto, é verificada desde os primeiros registros fonográficos no país. Além de representações sub-reptícias, a temática surge em forma de achincalhe ou deboche, muitas vezes em tom preconceituoso e pejorativo. No entanto, o amor entre iguais ou a exaltação às diferenças também são perceptíveis em atitudes e performances contestadoras de uma normatização, sejam relativas à sexualidade ou aos padrões de gênero.

Considerando essas distintas formas com que elementos representativos da diversidade de gêneros e de sexualidade foram manifestados no cancioneiro brasileiro, sejam de ordem linguística ou performática, apresentamos um recorte de exemplos com base em uma revisão bibliográfica, a partir de três eixos expressivos, aproximados das teorizações atinentes ao tema: a subversão por meio da linguagem, a presença da identidade lésbica e a expressão de elementos andróginos.

É importante lembrar, para tanto, o percurso de afirmação da canção enquanto objeto artístico, visto que sua configuração se deu a partir de interações étnicas e culturais que resultaram num produto híbrido, multissemiótico e representativo da brasilidade. Inicialmente elaborada de forma rudimentar no que tange a elementos técnicos, musicais e poéticos, a canção tornou-se uma emblemática expressão artística do país, constituindo-se por processos que envolvem o desenvolvimento da indústria cultural. A temática sobre a qual nos debruçamos neste artigo é manifesta em todos os períodos da história da canção, ainda que de forma mais expressiva a partir dos anos 1970. Apresentamos, assim, alguns exemplos significativos que dialogam com as teorizações propostas.

Deboches e subentendidos: a abjeção e a subversão nos ditos e não ditos da linguagem

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

No período antecedente à indústria fonográfica (1903), o jornalista Rodrigo Faour (2006, p. 364) verifica o surgimento pontual da canção *O bonequinho* que, em tom de deboche, aludia a um “lindo bonequinho”, motivo de “graça”, quando o viam imitar sua mãe. A letra faz referência a um menino do qual “a princípio acharam graça, mas mais tarde/quando me viam na rua a imitar minha mãe.../viram que era um menino [...]”, e pode ser entendida, no contexto da época, como uma referência humorada à homossexualidade. José Ramos Tinhorão, em depoimento a Rodrigo Faour (2006, p. 364) acredita que “o bonequinho era uma forma de indicar que o cara era bicha, assim como tinha o termo ‘almofadinha’ [...] para definir o rapaz arrumadinho.” A canção, assim, pode ser entendida como uma crônica social, uma referência à visão da sociedade sobre os gays naquela época.

Letras de canções com esse teor passaram a ser menos esparsas nas décadas seguintes, no período de instauração de um sistema cancional, quando nomes bastante representativos como Noel Rosa e Carmem Miranda cantaram, sob diferentes perspectivas, as questões homoafetivas. Nesse período, destacam-se canções de amplo alcance de público que faziam referência, sobretudo, à homossexualidade masculina. Faour (2006, p. 366) menciona, por exemplo, *Mulato*

forte, de 1931, um samba cantado por Noel e, conforme sua investigação, à época, associado a Madame Satã, figura transgressora e emblemática do ambiente boêmio que se consagrou no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. O autor também cita Camisa Listrada, marchinha cantada por Carmem, cuja letra exalta um folião que se traveste de mulher.

A produção para o mercado fonográfico brasileiro da época dividia-se, grosso-modo, em “músicas de carnaval” e “músicas de meio do ano” – essas últimas seriam os ritmos mais melodiosos, com temas líricos, e que não eram feitas para o carnaval. Pode-se identificar, nesse contexto, que as músicas de carnaval abordavam a temática da homossexualidade por meio da ironia, do deboche e da sátira, em alguns casos evidenciando o preconceito vigente, mas ainda, como próprio do carnaval, revelando as transgressões. Como exemplo, citam-se versos de músicas carnavalescas que, como observa Four (2006, p. 371) manifestam-se de “uma forma anedótica, caricata, e em tom de achincalhe”: “Antônio fantasia-se de Arlete / Todo ano, todo ano vai, todo vedete / Ao baile do João Caetano”, de Todo vedete, composta por Wilson Batista e Jorge Castro, em 1956, ou “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”, do samba Vai ver que é, composição de Paulo Gracindo e Carvalinho de 1959, ou, ainda, o samba Não dá pra entender, composto por Roberto Kelly, em 1966: “Ele vai ao Copa de Antonieta / Vai de Pirata ao Bola Preta / Bota barbicha, tira barbicha / Fala fino, fala grosso, / Não dá pra entender o moço”.

Considerando, nesse caso, apenas a dimensão da linguagem, percebemos que as letras, em tom jocoso, revelam certo grau de confusão causado pelas identidades de gênero diversas do padrão heteronormativo, uma vez que são enfatizados os comportamentos oscilantes entre os gêneros masculino e feminino. Se levarmos em consideração as reflexões formuladas por Judith Butler (2015), o escárnio presente nas letras pode ser visto não apenas em sua relação com o processo de construção de figuras de alteridade, haja vista a relação de interdependência e de mútua implicação que se estabelece na linguagem e materialidade, como também o fato de que, a partir de seu tom jocoso, os versos dessas canções constituem discursivamente o que a pensadora estadunidense classifica como corpos abjetos, ou seja, materialidades sexuais excluídas dos limites regulatórios da heteronormatividade. Assim, tais indivíduos, ao problematizarem a “coerência” e a “continuidade” da ordem compulsória sexo/gênero/desejo, apresentam uma identidade que “não se conforma às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas.” (BUTLER, 2015, p. 43). O caráter não “inteligível” dos sujeitos retratados nas marchinhas referidas acima transparece claramente nas escolhas lexicais das expressões que não apenas figuram nos versos como servem de título a duas dessas canções - “vai ver que é” e “não dá pra entender” -, as quais denotam a incerteza e a incompreensão experimentada pela voz enunciativa em relação ao comportamento sexual e de gênero das figuras masculinas descritas nos versos.

Paralelamente a isso, o contexto em que emergem essas primeiras figurações das identidades transgressoras da heteronormatividade, que está longe de ser um dado gratuito, exige que, para podermos compreender melhor seus meandros, levemos em conta o imbricamento entre o fenômeno cultural do carnaval e o processo de carnavalização, visto por Mikhail Bakhtin (1993) como o *modus operandi* da construção da comicidade popular a partir da Idade Média. Como sublinha

o teórico russo, a carnavalização, em linhas gerais, assume a forma de uma “segunda vida” do povo, uma vida mais festiva e alegre, marcada suspensão, ainda que temporária, das hierarquias e dos tabus, assim como por uma lógica do avesso e do contrário. Fundamental nesse contexto, o elemento da máscara revela ser, até hoje, algo de extrema importância para a comicidade popular. Contudo, tomada em uma acepção larga, a ideia de máscara revela ser algo bastante significativo também para compreendermos um pouco melhor os sentidos que emanam da transgressão da heteronormatividade focalizada pelas marchinhas de carnaval em questão. Se, pensando junto com Bakhtin, podemos afirmar que ela “traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, (...) é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais” (BAKHTIN, 1993, p. 35), parece-nos lícito afirmar que o fato de que Antonio “fantasia-se” de Arlete, no caso da canção escrita por Wilson Batista e Jorge Castro, ou de que o homem a que se referem os versos de Paulo Gracindo e Carvalinho vestir-se de baiana para fingir ser mulher configuram um uso da máscara em sua função lúdica e simbólica própria da subversão carnavalesca. Contudo, diferentemente do que propõe Bakhtin, a “máscara” de feminilidade usada pelos indivíduos não representa uma paródia provisória da vida ordinária. Assim, em Vai ver que é, o fato de a voz que canta alertar para que se tome cuidado com este sujeito que se traveste no carnaval permite que entender que essa subversão de gênero não se restringiria aos limites temporais do Carnaval, mas que é algo que permanecerá na “vida ordinária”, daí o perigo de esse comportamento não ser “apenas uma brincadeira”. Da mesma forma, se olharmos para a letra de Não dá pra entender, a troca constante de identidade - “Antonietta” vs. “Pirata”, “bota barbicha” vs. “tira barbicha”, “fala fino” vs. “fala grosso” - não é entendido, pelo eu lírico, como uma atitude que segue a subversão própria da carnavalização, mas como algo que é incompreensível ou não inteligível, para usarmos os termos de Butler, quando se tenta entender a partir dos parâmetros heteronormativos da “vida real”.

Para além do ambiente carnavalesco, encontramos uma diversidade de outros exemplos de canção que se valem do achincalhe e do deboche para se referirem de forma preconceituosa a relações homossexuais. Uma delas, de amplo alcance midiático, é O rock das aranhas, gravada em 1980 e composta por Raul Seixas em parceria com Cláudio Roberto Andrade de Azevedo (FAOUR, 2006, p. 398). Embora os versos dessa canção atenham-se à questão da sexualidade, diferentemente do que se verifica nas marchinhas de carnaval discutidas anteriormente, observamos aqui a mesma postura em relação ao caráter abjeto e não inteligível atribuído a quem não se enquadra na ordem compulsória sexo/gênero/desejo. Já nos versos iniciais - “Subi no muro do quintal / E vi uma transa que não é normal / E ninguém vai acreditar” - a letra da música traz à tona o caráter subversivo de uma relação sexual que não corresponde às expectativas sociais conservadoras e que, por isso, ocorre às escondidas (por trás do muro), sendo considerado algo que “não é normal” e, mais do que isso, é “inacreditável”. Assim, semelhante ao que se nota na marchinha de carnaval Não dá pra entender, no que tange à fluidez da identidade de gênero do homem apresentado na letra, aqui a relação homoerótica não é algo que os padrões heteronormativos consigam compreender, postura essa reforçada ao longo da canção em versos como “Meu corpo todo se tremeu / E nem minha cobra entendeu / Cumé que pode / Duas aranhas se

esfregando / Eu tô sabendo / Alguma coisa tá faltando” e “Deve ter uma boa explicação / O que é que essa aranha / Tão fazendo ali no chão / Uma em cima, outra embaixo / A cobra perguntando / Onde é que eu me encaixo?”. A metáfora que aproxima os órgãos sexuais femininos a um aracnídeo denota simbolicamente a visão do sujeito acerca da genitália e, por extensão, da mulher. Um dos significados que se pode extrair dessa aproximação é o fato de que “mulheres e aranhas são entidades cujo temperamento se quer volúvel e inesperado” (MUNIZ, 1992, p. 70). Evidencia-se, portanto, a noção de perigo que representam essas personificações ao sujeito da canção, em especial por elas dispensarem a presença deste para satisfazerem seus desejos sexuais. Sua masculinidade, no entanto, quer sobrepujá-las, uma vez que a “cobra quer comer a aranha”, o que não se concretiza. Finalmente, o sujeito se vê deslocado e excluído, ao perguntar-se, através da imagem da cobra “Onde é que eu me encaixo”. O ritmo do rock e a forma despojada com que se apresenta o canto corroboram o ar de deboche, mas fazem contraste, por expressarem humor e leveza, ao achincalhe contido no texto.

Outra canção, também articulada pelo deboche, embora sob outra perspectiva, e que atingiu grande popularidade no início da década de 1980 foi Homem com H, forró composto por Antonio Barros e performatizado por Ney Matogrosso. O título é uma expressão utilizada popularmente para fazer referência a uma espécie de reforço dos caracteres da masculinidade. A letra, num todo, evidencia um sujeito orgulhoso de sua masculinidade, porém a performance vocal, atingindo registros agudos, característicos da voz feminina, ironiza o deboche contido no texto. Igualmente, uma inversão do significado textual ocorre através do corpo, uma vez que os trejeitos atribuídos ao gênero feminino, como rebolados e requebros, típicos das performances desse cancionista, negam o conteúdo verbal. No que concerne estritamente à letra da canção, podemos notar que, independentemente da performance vocal, o nível do enunciado já se revela problematizador da regulação imposta pela heteronormatividade. Retomando o argumento de Judith Butler de que o gênero “é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero (...) no interior do discurso herdado da metafísica da substância - isto é, constituinte da identidade que supostamente é” (BUTLER, 2015, p. 56, grifo da autora), chama a atenção a relação que se estabelece entre o reforço, via palavra, da suposta masculinidade do eu lírico da canção e a expectativa da sua mãe em ter um filho “cabra macho”. Nesse sentido, os versos “Quando eu estava pra nascer / De vez em quando eu ouvia / Eu ouvia a mãe dizer / Ai meu Deus como eu queria / Que essa cabra fosse home' / Cabra macho prá danar / Ah! Mamãe aqui estou eu / Mamãe aqui estou eu / Sou homem com H / E como sou”, apesar da intenção de comprovar que os desejos da progenitora foram atendidos, deixam transparecer, por meio da exagerada e irônica autopromoção da “macheza” do sujeito, a inadequação deste ao enquadramento de gênero imposto desde antes de seu nascimento.

Como verificado nesses exemplos, poucas foram as abordagens de temáticas relativas à homoafetividade feminina na canção brasileira. As temáticas femininas, em geral, eram pouco abordadas ou, em muitos casos, escritas pelo ponto de vista masculino. No entanto, a partir dos anos 1970 e com mais ênfase nas décadas seguintes, houve um aumento significativo de mulheres no âmbito da canção popular. Alguns fatores, como o surgimento da pílula anticon-

cepcional, a legalização do divórcio e a propagação do feminismo, colaboraram para uma liberação da sexualidade feminina, que se manifestou, também, no que tange a homoafetividade, como veremos a seguir.

Existência lésbica: o desejo como transgressão da heterossexualidade institucionalizada

Além de lenta, a ocupação de espaços no cenário musical por parte das mulheres foi árdua e repleta de entraves, por conta da estrutura patriarcal e machista que subjaz à sociedade brasileira, inclusive na esfera artística e cultural. Emblemático nesse sentido é o caso de Joyce que, em 1967, causou polêmica ao defender *Me disseram*, de sua autoria, no II Festival Internacional da Canção Popular. A letra explicitava um sujeito cancional mulher que cantava: “Já me disseram / que meu homem não me ama [...]”. Exceto pela apreciação de alguns poucos críticos e jornalistas, “a imprensa a rotulou de imoral e desprovida de qualidades artísticas” (FAOUR, 2006, p. 137). Segundo pondera Faour (2006, p. 379) as lésbicas, na esfera da indústria cultural brasileira, “foram um pouco mais poupadas e glamourizadas” [em relação aos homens gays], o que ocorreu, segundo sua reflexão, devido ao fato de haver um “público macho hétero” que projetava nessas artistas suas fantasias eróticas. São significativos os nomes de mulheres assumidamente lésbicas, ou identificadas com características atribuídas ao gênero masculino, que figuram no mainstream da indústria cultural brasileira. Algumas, no entanto, circularam por meios underground, como destaca Renato Gonçalves (2019, p. 140) a respeito de Tuca, segundo ele uma pioneira, tanto por suas composições quanto por suas performances, tidas como “posições até então inéditas na canção brasileira”. O autor considera inexpressivo nesse período (final da década de 1960) o número de mulheres compositoras, sobretudo as que revelavam nuances de um universo lésbico, se comparado às representações andróginas e de homoafetividade masculina que já despontavam, ressaltando que Tuca “trouxe para a canção popular-comercial um discurso LGBT afirmativo” (GONÇALVES, 2019, p. 140). *Girl* (1974) é destacada por Gonçalves como o mais emblemático de seus trabalhos com esse teor:

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

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

os versos “não tenha medo, você não vai se machucar”, como que enfatizando a segurança de sua interlocutora em relação à proposta transgressora. As imagens do “bosque” como passagem para “entrar no mundo” e no “futuro” remetem ao fascínio causado pelo desconhecido, que pode ser entendido como a entrega ao amor homossexual. Da mesma forma, a ideia que pode ser depreendida do verso “Porque hoje nós vamos partir pra outra”, associa-se ao grau de subversão que, conforme sublinha Luce Irigaray, a relação homoerótica feminina instaura na “economia” do desejo masculina. Nas palavras da pensadora francesa, a homossexualidade feminina “não é reconhecida senão enquanto prostituída às fantasias dos homens. [...] É inadmissível que elas [...] gozem de seu valor entre elas próprias, [...] que se desejem, sem o controle de sujeitos vendedores-compradores-consumidores” (IRIGARAY, 2017, p. 219, grifos da autora). Nesse sentido, “partir pra outra” e mesmo a ideia de que a relação entre as duas mulheres se dê no “fundo do bosque”, ou seja, absolutamente a sós e longe dos olhares (masculinos) denota o fato de esse desejo e seu gozo estejam restritos exclusivamente às duas amantes. Trata-se de um desejo que, nas palavras de Adrienne Rich, promove “um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres” (RICH, 2010, p. 36). Tal caráter contestador dos preceitos da heteronormatividade adquirem ainda mais força se tomarmos como elemento de contraponto o já referido “Rock das aranhas”, no qual uma voz lírica masculina deixa bastante explícito seu desconforto diante relação sexual entre duas mulheres, incômodo que, como nos lembra Rich, se deve sobretudo ao medo do sujeito masculino de que as mulheres sejam completamente indiferentes a ele.

Outra canção de Tuca bastante representativa do erotismo lésbico é O sorvete, também do LP supracitado. Algumas imagens bastante significativas encontram-se nos versos seguintes:

O sorvete é gelado
 Com gosto de mel
 Derrete, entra, engole
 Chupa a minha boca
 Deixa minha cara colorida
 [...]
 Por dentro e por fora
 Engole e chupa
 Invade e conhece
 A minha boca
 O sorvete é gelado

Em estudo sobre a censura no período da ditadura militar, Renato Gonçalves (2019) entende que essa canção é exemplar no uso de procedimentos linguísticos metafóricos como forma de subversão da norma imposta pelos censores, consistindo em “estratégias para a aprovação de representações do homoerotismo feminino” (GONÇALVES, 2019, p. 152). De uma forma ainda mais contundente do que em Girl, os versos de O sorvete provocam uma fissura profunda na heterossexualidade compulsória, para usarmos os termos de Adrienne Rich, na medida em que colocam em

xeque a reprodução do binarismo de gênero que rege as relações heterossexuais. Em sua reflexão, a ensaísta e poeta estadunidense ressalta que um dos aspectos que contribui para o apagamento da existência lésbica como uma categoria de identidade sexual autônoma é justamente o fato de tomá-la como uma “versão feminina da homossexualidade masculina” (RICH, 2010, p. 36) e não pensar o erótico em termos femininos. Em direção semelhante vai o pensamento de Monique Wittig (2019), ao discutir o estereótipo da “sapatão” como sendo uma mulher que “quer ser homem”. Para a pensadora francesa, diante da absoluta impossibilidade de “ser um homem” e do não reconhecimento pleno da sua condição feminina, em um contexto patriarcal heteronormativo, a lésbica “tem que ser outra coisa, uma não-mulher, um não-homem, um produto da sociedade, não um produto da natureza, pois não existe natureza na sociedade. Fazendo eco às ideias de Rich, Wittig nos lembra que a “mulher” e o “homem” não configuram apenas fatos naturais e biológicos, mas são também categorias sociais e históricas.

Na esteira dessa reflexão, observamos que os versos de “O sorvete” instauram uma subversão radical na dicotomia, socialmente instituída, entre o “macho ativo” e a “fêmea passiva”, na medida em que atribuem à pessoa a qual se dirige a voz lírica da canção ações que se relacionam tanto ao masculino quanto feminino. Assim, a canção de Tuca demanda à pessoa amada que ela tanto “entre” e “invada” seu corpo - ações que parecem remeter à penetração do órgão sexual masculino - quanto “engula” e “chupe” - verbos que podem ser associados a uma visão falocêntrica do erotismo feminino. Tomando uma vez mais como elemento de comparação os versos de Raul Seixas, anteriormente mencionados, é possível dizer que a canção de Tuca desconstrói em sua base a heterossexualidade compulsória ao mostrar que, nesta relação homoerótica feminina, não há “alguma coisa faltando”, já que as duas amantes, reciprocamente invadem e são invadidas, engolem e são engolidas, satisfazendo seus desejos “por fora” e “por dentro”.

Outra artista emblemática no que tange à representatividade lésbica, essa com mais destaque no mainstream, é Ângela RoRo. Em suas canções, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980, transparece a rebeldia, às vezes expressa por palavras ácidas e um jeito de cantar agressivo, projetando o timbre rouco em tonalidades altas, como em Blues do arranco, canção do segundo álbum da artista, Só nos resta viver, de 1980: “arranco a roupa / pra me sentir / bem à vontade / pra te mentir [...] Sem sequer compaixão / vou te deixar sem ação / esse tipo de conquista vigarista”.

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

Já pus de lado o tormento
De um mundo atento a não perdoar
Amantes sem fingimentos
Delirantes formas de amar
Quero cheirar a amor
Quero exalar suor
Pro dia que você for

Ficar com seu melhor
 Amor apertado, sou sua
 Trancada com medo da rua
 Se isso é pecado me puna
 A culpa de amar livre e nua

Lançada em 1979, a canção, cujos versos claramente manifestam um teor afetivo e erótico, tem seu conteúdo discursivo potencializado pelo timbre fechado de Ângela RoRo e também por sua postura que evidencia traços atribuídos normalmente ao gênero masculino, como o estilo de vestir-se mais sóbrio, por exemplo. Muito embora os elementos de performance de Ângela RoRo, tais como a voz, as atitudes e o visual, não manifestem, com igual intensidade e complexidade, a ruptura das estruturas binárias da heteronormatividade, a figura da cancionista constitui um ícone do movimento lésbico no Brasil, sendo sua obra um marco importante em um momento no qual, conforme aponta Patrícia Lessa, “os movimentos sociais das lesbianas começam a se reestruturar em torno de uma reivindicação identitária, pautada na política de visibilidade e ação social” (LESSA, 2007, p. 229). Nesse contexto, a obra de Ângela RoRo apresenta um sujeito cancional fora dos padrões convencionais da feminilidade que canta seu amor a outra mulher. Curiosamente, conforme ressalta Lessa, a artista rechaça o rótulo de “cantora lésbica” em entrevista concedida ao *Jornal Chanacomchana*:

eu não me disse lésbica hora nenhuma. Não me envolvam, eu me envolvo. Não é preconceito, sabe, com a palavra. Eu acho que vocês têm uma motivação para estarem usando este termo. [...] mas ser lésbica, ou ser bicha, ou ser negro, ou ser judeu é detalhe da pessoa humana, você recebe um carimbo e aceita? Isso é dar continuidade a discriminação. (JORNAL CHANACOMCHANA, 1981 apud LESSA, 2007, p. 105)

A despeito de tal afirmação, a associação da imagem da artista a uma identidade transgressora da heteronormativa é algo que marcou sua carreira, talvez menos em função de sua biografia e mais pelo conteúdo carregado de referências homoeróticas. Nesse sentido, além da já mencionada canção *Cheirando a amor*, cuja letra, em especial nos versos “De um mundo atento a não perdoar / amantes sem fingimentos” e “Se isso é pecado me puna / a culpa de amar livre e nua”, posiciona-se contra o estigma imposto a mulheres que não fingem respeitar a heterossexualidade compulsória e mantêm uma relação sexual livre e despida de preconceitos, igualmente emblemáticos são os versos da conhecida “Amor, meu grande amor”, de 1979, os quais, ao aludirem a uma paixão que deve vir sem saber se a pessoa amada é “fogo” ou “água”, igualmente insinuam um desejo e um gozo que não devem se submeter a rótulos, que devem vir “Sem nome ou sobrenome” e que, a exemplo do erotismo livre manifestado em *Cheirando a amor* não deve “sentir o que não sente”.

Somando-se a esses dois nomes, Renato Gonçalves (2016) menciona ainda Maria Bethânia como um ícone da sexualidade homoafetiva na canção brasileira que figura no hall das pioneiras, importando, nesse aspecto, mais sua gestualidade vocal do que o conteúdo

textual de suas canções. Adélia Procópio identifica também em Gal Costa o mesmo nível de representatividade:

Ambas jamais se declararam lésbicas ou bissexuais. Contudo, essas cantoras gravaram canções com referências à lesbianidade, além de terem trazido inovações em suas performances artísticas e terem transgredido normas de gênero com suas posturas, dentre outras formas, pelo uso da sensualidade no palco. Um exemplo disso ocorreu em 1973 no show Phono 73, no qual, após a apresentação da canção Oração de mãe menininha, Maria Bethânia e Gal Costa se beijaram. (PROCÓPIO, 2019, p. 68)

A partir do período em que essas e outras cancionistas, como Simone e Marina Lima, despontaram como grandes vozes constituintes da identidade da canção brasileira, os caminhos foram abertos para outras mulheres que cantaram suas liberdades afetivas e sexuais. Adélia Procópio, em sua tese, dedica-se a “ícones lésbicos e bissexuais da MPB que obtiveram maior projeção ou surgiram após o ano de 1990”, destacando artistas como Cássia Eller, Zélia Duncan, Adriana Calcanhotto, Ana Carolina, Mart'nália, Isabella Taviani, Ellen Oléria e Maria Gadú. Sobre esses nomes, a autora entende que não somente os discursos e as “atuações artísticas, mas também suas manifestações pessoais como artistas reconhecidas, ajudam a produzir a MPB como um lugar de expressão, construção, vivência e visibilidade lésbica e bissexual” (PROCÓPIO, 2019, p. 389).

Como se verifica, ao longo da historiografia da canção brasileira, as temáticas transgressoras da heteronormatividade passaram a ser mais explícitas, tanto no que diz respeito aos discursos quanto às performances, estas últimas também impulsionadas pelo aprimoramento das mídias audiovisuais, no bojo do que Guy Debord (1997) conceituou como a sociedade do espetáculo. Nesse ínterim, a performance teve destaque no âmbito da canção popular, o que se comprova na observação de Faour (2006, p. 384): “O clima esquentou mesmo quando o jeito de cantar de certos cantores começou a ser mais forte que as próprias músicas, levando-as a ter outro sentido em suas performances”. Tendo em vista essa questão, torna-se imperativo lançarmos agora um olhar acerca das representações relativas à androginia na esfera da canção brasileira, muitas das quais se dão mais por meio da performance do que pela dimensão textual.

Androginia e performatividade: a ambiguidade dos corpos não inteligíveis

No contexto sociocultural que se apresentava a partir da década de 1970, identifica-se uma onda de posicionamentos questionadores do *status quo* que engendrariam, no campo artístico, manifestações como o movimento tropicalista, só para citarmos um dos casos mais emblemáticos. Nesse processo, as noções estéticas comuns foram desestabilizadas, havendo uma carnavalização de estruturas sociais através de discursos contestadores e performances transgressoras.

No que tange a essa questão, Affonso Romano de Sant'Anna (1988, p. 59) observa que as canções tropicalistas eram tomadas de um “ímpetuoso espírito dionisíaco”, apoiadas em ma-

nifestações carnalizadas e lascivas. Nesse ínterim, o aspecto erótico também foi manifesto e representado, sobretudo, em performances que rompiam com padrões tradicionais de gênero, a exemplo da figura de Caetano Veloso, que se apresentava em festivais e programas televisivos com cabelos compridos, cores vibrantes e adereços normalmente associados ao feminino. A importância da performance e do trabalho corporal na estética do cancionista baiano é também ressaltada por Silviano Santiago:

Caetano trouxe para o palco da praça e para a praça do palco o próprio corpo, e deu o primeiro passo para ser o superastro por excelência das artes brasileiras. O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música. O corpo está para a voz, assim como a roupa está para a letra e a dança para a música. Deixar que os seis elementos desta equação não trabalhem em harmonia (o que sucede muitas vezes com Roberto Carlos), mas que se contradigam em toda sua extensão, de tal modo que se cria um estranho clima lúdico, permutacional, como se o cantor no palco fosse um quebra-cabeça que só pudesse ser organizado na cabeça dos espectadores. [...] O artista se desdobra em criador e criatura. Deixando aquele na penumbra da enunciação, exhibe-se a si mesmo, criatura, artifício, arte como enunciado. Ler a criatura é ler o artista. Ler é penetrar no espaço das intenções oferecidas e das proposições camufladas. (SANTIAGO, 2000, p. 158-159)

No ambiente de contestação política efervescente no campo das artes durante a ditadura militar, destacou-se também o grupo Dzi Croquettes, que representava uma “resistência às privações, aos padrões dominantes e à censura” (MACHADO; MENDONÇA, 2019, p. 56). Na esteira tropicalista, o grupo apresentava identidades contestadoras dos costumes e da estética vigentes, através de shows que mesclavam humor, ironia e irreverência, através da música e do teatro. Dentre outros aspectos relevantes, Machado e Mendonça (2019, p. 55) apontam, acerca do grupo, o “entrelaçamento das experiências comuns dos artistas e da plateia”, que criavam juntos o lugar de um novo grupo social. A montagem *Gente computada como você* “colocou em cena homens vestidos de mulher sem ocultar seus peludos braços, peitos e pernas. Seres andróginos e estranhos borravam sobre seus corpos as fronteiras entre os padrões de gênero masculino e feminino” (MACHADO; MENDONÇA, 2019, p. 55). Contestando os mecanismos socioculturais reguladores que buscam, de diferentes formas, instituir uma delimitação binária de gênero com base na biologia, as manifestações andróginas, que têm em Caetano Veloso e nos Dzi Croquettes duas de suas principais figuras neste período, tensionam essa noção limitadora, e confirmam, por meio de expressões estéticas, que o gênero é uma noção culturalmente construída, como afirmam Adrienne Rich (2010), Judith Butler (2015) e Monique Wittig (2019), dentre outros nomes. Certamente, as aberturas promovidas no campo cultural e estético pelos artistas citados possibilitaram o surgimento de uma grande variedade de cancionistas que circulam na cena musical brasileira atual e que, com suas letras e performances, rompem com os ditames heteronormativos da sociedade. Nesse sentido, Thiago Ferreira (2017), já estabeleceu uma relação entre o tropicalismo, o Dzi Croquettes e o contemporâneo Jhonny Hooker, artista identificado pela mídia como participantes de um movimento “trans” na canção brasileira. Segundo o autor

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

Nesse mesmo período também despontou o trio Secos e Molhados, cujo mais destacado artista, Ney Matogrosso, além da performance andrógina do corpo, explora tonalidades que atingem um registro vocal feminino, conforme já mencionado. Com relação a isso, Marivi Véliz (2018, p. 95) considera as capacidades vocais de Ney e o próprio espetáculo como aspectos que “fazem dele uma figura única, assim como têm contribuído para identificá-lo com a imagem da androginia e dualidade harmônica entre os gêneros”. José Zan (2015, p. 8), por sua vez, em ensaio acerca das relações entre processos censórios e as performances dos Secos e Molhados, identifica no repertório do trio “elementos do pop rock, lirismo de baladas folk e letras que transitavam do tom alegre, debochado, brincalhão à crítica social e política”. Um exemplo de sua estética andrógina, associada ao “tom alegre e debochado” é O vira, sucesso bastante popular do trio inspirado num gênero músico coreográfico do folclore português:

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

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

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

As performances transgressoras e as figurações andróginas de artistas como Caetano Veloso, Dzi Croquettes e Ney Matogrosso, como parece estar claro a partir das reflexões expostas, instauram uma problematização dos padrões heteronormativos que extrapola o âmbito da linguagem, do conteúdo e da interpretação da canção. Em larga medida, podemos afirmar, valendo-nos das palavras de Judith Butler, que tais cancionistas fazem de seus corpos “o lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada, que revela o status performativo do próprio natural” (BUTLER, 2015, p. 252, grifos da autora). Mais do isso, levando-se em consideração que o aspecto andrógino de suas apresentações artísticas decorre, em larga medida, das roupas e dos adereços utilizados, chama a atenção o fato de que a performatização de gênero desses sujeitos toma o corpo como uma tecnologia, nos moldes propostos por Paul B. Preciado (2019) em sua teoria da contrassexualidade, se entendermos os elementos de figurino como um dos instrumentos ou truques que operam a construção dos corpos sexuados.

Ademais desses expoentes, nuances semelhantes podem ser constatadas em diferentes nichos e épocas da canção popular brasileira urbana, como é o caso da cancionista Maria Alcina, que despontou no mercado fonográfico brasileiro em 1972. Segundo Rodrigo Faour, a artista apresentava “uma postura incomum para uma mulher: voz grossa e ao mesmo tempo um jeito meio gay, espalhafatoso, com muita fantasia e rebolados” (FAOUR, 2006, p. 384). Tal estranhamento causado pelo corpo e comportamento de Maria Alcina levou com que fosse censurada e processada sem que ela própria compreendesse bem os motivos. Em depoimento a Faour, a cancionista revela: “o curioso é que meu comportamento anárquico era intuitivo, eu não era o que se podia chamar de intelectual. Na verdade, não tinha muita consciência da gravidade da ditadura [...]” (FAOUR, 2006, p. 384). Quanto ao conteúdo discursivo da obra da artista, talvez tenha sido significativo o tema da canção em sua primeira aparição para um grande público. Maria Alcina defendeu, no VII Festival Internacional da TV Globo (1972), Fio Maravilha, de Jorge Ben, uma canção sobre futebol, o que pode também ter causado estranhamento, visto que o esporte é associado ao universo masculino. Ainda assim, a cancionista é um exemplo de como, no âmbito da canção, a voz, o corpo, a postura e a performance da artista são bastante significativas, uma vez que o conteúdo verbal de suas letras não era, em geral, contestador.

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

acabam por subverter a coerência e continuidade dos gêneros “inteligíveis” de que nos fala Judith Butler (2015), na medida em que reproduzem corpos socialmente “naturalizados” a partir de uma estética marcada pela hipérbole e pela paródia. São artistas que realizam, com e nos seus corpos, “a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas” (PRECIADO, 2019, p. 411). Cancionistas que, tal como aponta Silviano Santiago em relação à Caetano Veloso, reconhecem que corpo, voz, roupa, letra, dança e música devem se articular em dissonância, pois só assim criador e criatura, artista e obra são capazes de transgredir a heteronormatividade compulsória.

Palavras finais

As canções e performances enfocadas neste estudo evidenciam que, a partir de procedimentos estéticos que articulam distintas linguagens, a transgressão às normas sexuais culturalmente impostas foram questionadas através dessa expressão artística. A inconformidade com os padrões regulatórios da heteronormatividade foi cantada, ora de forma subreptícia, ora explícita, evidenciando construções identitárias dissonantes da ordem social imposta. O deboche, presente em algumas das obras supracitadas, também confirma o caráter não “inteligível” (BUTLER, 2015) de sujeitos que destoam do padrão compulsório estabelecido entre gênero, sexo e desejo. Ainda, a cultura do carnaval no país instou uma produção de canções que manifestam as inversões e suspensões, mesmo que temporárias, da ordem social, como verificado a partir da aproximação desse fenômeno cultural com o conceito bakhtiniano de carnavalização.

A voz feminina, quando conquistou maior espaço no cenário musical do país, impondo-se também como sujeito do discurso, revelou exemplos de identidades transgressoras na medida em que o homoerotismo feminino se constitui num elemento significativo no âmbito da canção popular. Os exemplos de canções e cancionistas mencionados neste trabalho evidenciam sujeitos que transgridem os padrões de feminilidade, tensionando não somente a heteronormatividade como a hegemonia masculina.

Finalmente, através das manifestações dos corpos, identidades andróginas constituem importantes e representativas obras do cancioneiro brasileiro. São corpos que subvertem a coerência e a continuidade “inteligíveis”, bem como rompem com delimitação binária embasada em parâmetros biológicos. Na esfera da canção brasileira, tais performances constituem-se como formas de desconstrução das noções de gênero culturalmente estabelecidas.

Com essa exposição, procuramos demonstrar que o questionamento dos parâmetros de identidade de gênero e de sexualidade manifestam-se no cancioneiro brasileiro por diferentes recursos discursivos, poéticos, musicais e performáticos. Igualmente, propusemos um diálogo aproximativo com teorias que discutem a heteronormatividade e seus tensionamentos. Percebe-se, através da discussão aqui apresentada, a intrincada relação entre a expressão artística, o fazer cancional, a expressão de diversidade sexual e de gêneros e os processos midiáticos envolvidos.

Contudo, salientamos que as obras aqui discutidas constituem-se em exemplos significativos da temática proposta, mas não abarcam, na totalidade, as manifestações dessa ordem no cancioneiro brasileiro. As limitações impostas pela natureza do trabalho proposto acabam por não permitir uma investigação exaustiva, o que não nos exime de mencionar o fato de muito mais haver para ser explorado no que tange a esse viés aproximativo entre canções brasileiras e as teorias acerca das questões de gênero e sexualidade.

Referências

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo/Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARDOSO, S. O.; MACHADO, H. L. A Galeria do Amor: cidade, corpo e emoções na música de Agnaldo Timóteo. **Ciberlegenda**: Emoção, mídia e cultura, n. 33, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36984>. Acesso em: 19 fev. 2021.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FAOUR, R. **História sexual da MPB**: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FERREIRA, T. Tropicalismo, DziCroquettes e Secos e Molhados: matrizes culturais da ditadura em videocliques de Johnny Hooker. In: SIMPÓSIO DE HISTÓRIA NACIONAL, 29, 2017, Brasília. **Anais** [...]. Brasília: Associação Nacional de História (ANPUH), 2017. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1489429388_ARQUIVO_FERRE

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

GONÇALVES, R. O discurso homoerótico feminino na canção e a ditadura militar brasileira: Uma análise a partir do processo censório do fonograma “O sorvete” (1974), de Tuca. **Opiniões**, 2019, n. 15, p. 136-155. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2019.164261>. Acesso em: 19 fev. 2021.

IRIGARAY, L. **Este sexo que não é só um sexo**: sexualidade e status social da mulher. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora SENAC , 2017.

LEITE, C. A. B. **Catulo, Donga, Sinhô e Noel**: A formação da canção popular urbana brasileira. 2011. 157 f. Dissertação (Programa de pós-graduação em Letras – Mestrado e Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LESSA, P. **Lesbianas em movimento**: a criação de subjetividades (Brasil, 1979-2006). 2007. 261 f. Tese (Mestrado em História), Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

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

MARTINS, A. L. Três canções de mulheres: erotismo feminino na MPB. **Signo**, v. 37 n. 62, jan.-jun, 2012.

MENDONÇA, C. M. C.; MACHADO, F. K. V.. E nessa cena a vovó da Pablla já era transgressora: performances queer na música pop brasileira. **Contracampo**, Niterói, v. 38, n.1, p. 51-65, abr-jul 2019.

MOREIRA. L. I. **Vozes transcendent**es: os novos gêneros na música brasileira. São Paulo: Hoo, 2018.

MUNIZ, J. Feminino: a controvérsia do óbvio. **Physis**. vol. 2 no. 1 Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73311992000100003&script=sci_arttext. Acesso em: 19 fev. 2021.

NEDER, A. "Um homem pra chamar de seu": discurso musical e construção de gênero. **Per musi** [online]. 2013, n. 28, p.170-175. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000200013&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 19 fev. 2021.

PRECIADO, P. B. O que é a contrassexualidade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, pp. 411-419.

PROCÓPIO, A. de S. **Visibilidade lésbica e bissexual nos discursos de ícones da música popular brasileira**. 2019. p. 419. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/214402>. Acesso em: 19 fev. 2021.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**: estudos gays, gêneros e sexualidades. Natal: v. 4, n. 5, jan./jun. 2010, p. 17-44.

SANT'ANNA, A. R. de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 2. ed., rev. e ampl. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTIAGO, S.. Caetano Veloso enquanto superastro. In: SANT'ANNA, A. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.146-163.

VÉLIZ, M. Entre o arquivo de Aruanda e o repertório do amor, a passagem queer até uma outra Brasilidade: Uma análise dos videoclipes das canções “Cavaleiro de Aruanda”, interpretada por Ney Matogrosso, e “Carta de Amor” de Maria Bethânia. **Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**. jul. 2018. p. 95-105. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/5964/4809>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

WISNIK, J. M. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

WITTIG, M. Não se nasce mulher. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, pp. 83-92.

ZAN, J. R. Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance. **Artcultura**, v. 15, n. 27, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29331>. Acesso em: 19 fev. 2021.