

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

WILLIAN ROSA LUCHTEMBERG

O FERVO TAMBÉM É LUTA: A VOZ DA MILITÂNCIA LGBT ATRAVÉS DO FUNK

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO
2017

Willian Rosa Luchtemberg

O FERVO TAMBÉM É LUTA: A VOZ DA MILITÂNCIA LGBT ATRAVÉS DO FUNK

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, do Curso Superior de Licenciatura em Letras Português-Inglês, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Andrea dos Santos



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco
Departamento Acadêmico de Letras
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **WILLIAN ROSA LUCHTEMBERG**

Título: **O ferver também é luta: a voz da militância LGBT através do funk.**

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em
28 / 11 / 2017 pela comissão julgadora:

Prof.ª Dra. Márcia Andrea dos Santos – UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

Prof.ª Dra. Leticia Lemos Gritti – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Prof.ª Dra. Mariese Ribas Stankiewicz – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

Prof.ª Dra. Claudia Marchese Winfield
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

Prof.ª Ma. Rosângela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

A folha de aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

AGRADECIMENTOS

Certamente estes parágrafos não irão atender a todas as pessoas que fizeram parte dessa importante fase de minha vida. Portanto, desde já peço desculpas àquelas que não estão presentes entre essas palavras, mas elas podem estar certas que fazem parte do meu pensamento e de minha gratidão.

Agradeço primeiramente à Universidade Tecnológica Federal do Paraná, pelo excelente ambiente oferecido aos seus alunos e os profissionais qualificados que disponibiliza para nos ensinar.

Agradeço também a todos os professores pelo convívio, apoio, compreensão amizade, e pelo suporte teórico e metodológico oferecido durante toda graduação, em especial à Profa. Dra. Márcia Andrea dos Santos, responsável pela orientação deste trabalho, agradeço pela sua paciência, dedicação e ensinamentos que me forneceram confiança e segurança para realização dessa monografia.

Agradeço de forma especial a meu pai Wilson Luchtemberg e a minha mãe Marlene Rosa Luchtemberg, por não medirem esforços para que eu pudesse levar meus estudos adiante, que sempre me apoiaram e me acalmaram diante de situações difíceis.

Finalmente, porém não menos importante, agradeço a todos os amigos que conquistei durante o período de graduação, em especial ao grupo “Ahazzers”, pelos momentos compartilhados, que possibilitaram a criação de um vínculo fraternal e de apoio entre todos.

“O Funk não é motivo, é uma necessidade. É pra calar os gemidos que existem nessa cidade. Todo mundo devia nessa história se ligar, porque tem muito amigo que vem pro baile dançar, esquecer os atritos, deixar a briga pra lá. E entender o sentido quando o DJ detonar”

(MC Bob Rum, 1995).

RESUMO

LUCHTEMBERG, Willian Rosa. **O fervo também é luta: a voz da militância LGBT através do Funk.** 2017. 70 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras – Português – Inglês). Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, Câmpus Pato Branco – PR.

O Funk Carioca sempre foi visto como um ritmo marginal por boa parte da imprensa e por determinados segmentos da sociedade. Mais recentemente, tem sido usado pela comunidade LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e travestis), como forma de porta-voz de discursos dessa camada da população. O estudo aqui descrito busca compreender por meio da análise das letras de algumas composições, a função política e social dessas canções, bem como discutir e explicitar a maneira como o discurso dos ativistas LGBTs se torna acessível através desse gênero musical popular e como se torna instrumento que subverte uma retórica preconceituosa socialmente construída. O levantamento bibliográfico conta com a contextualização do gênero musical Funk e sua evolução ao longo da história, embasado nos estudos de história da música, apresentados por autores como Essinger (2005), Vianna (1987) e Herschmann (2005). Os autores que referenciam a abordagem teórico-metodológica adotada, mais especificamente a Análise de Discurso, são: Orlandi (2013), Chauí (2004), Pêcheux (1975), Althusser (1985), Bakhtin/Volochínov (2014), que embasam discussões sobre ideologia e conceitos da análise de discurso, que afirmam que a linguagem não é neutra, e sim carregada de um conteúdo simbólico e ideológico. Para as discussões sobre gênero e sexualidade foram necessários estudos de diferentes autores, como Louro (1997), Butler (2002), Foucault (1999), Bourdieu (2012), Bento (2012). E por fim, estudos sobre identidade e representação, Woodward (2014), Silva (2014), e Hall (2014). Sendo assim, esta pesquisa demonstra como os discursos são usados como forma de criar um novo imaginário acerca do LGBT, através da representação musical, que permite um maior alcance de interlocutores. Percebe-se ainda, que o foco principal dos discursos é a inversão da ideologia de dominação-submissão criada pela dicotomia masculino-feminino e as demais consequências que assolam a comunidade LGBT.

Palavras-chave: Queer. Gênero. Sexualidade. Funk. LGBT.

ABSTRACT

LUCHTEMBERG, Willian Rosa. **The “Fervo” is also a struggle:** the voice of LGBT militants through Funk. 2017. 70 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras – Português – Inglês). Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, Câmpus Pato Branco – PR.

The “Funk Carioca” has always been seen as a marginal rhythm by the press and certain segments of society. More recently, it has been used by the LGBT (lesbian, gay, bisexual, and transgender) community as a form of spokesperson for discourses of this layer of this population. The study described here seeks to understand, through the analysis of the lyrics of some compositions, the political and social function of these songs, as well as to discuss and explain how the discourse of LGBT activists becomes accessible through this popular musical genre and how it becomes instrument that subverts a socially constructed biased rhetoric. The literature review has the contextualization of the musical genre Funk and its evolution throughout history, based on studies of the history of music, presented by authors such as Essinger (2005), Vianna (1987) and Herschmann (2005). The authors who refer to the theoretical-methodological approach adopted, namely Discourse Analysis, are: Orlandi (2013), Chauí (2004), Pêcheux (1975), Althusser (1985), Bakhtin / Volochínov (2014) that talk about ideology and concepts of discourse analysis, which affirm that language is not neutral, but charged with a symbolic and ideological content. For the discussions about gender and sexuality, studies of different authors were necessary, such as Louro (1997), Butler (2002), Foucault (1999), Bourdieu (2012) and Bento (2012). And finally, studies about identity and representation, Woodward (2014), Silva (2014), and Hall (2014). Therefore, this research demonstrates how discourses are used as a way of creating a new imaginary about LGBT, through musical representation, that allows a greater reach of interlocutors, it is realized that the main focus of discourses is the inversion of the ideology of domination-submission created by the male-female dichotomy and the other consequences that plague the LGBT community.

Keywords: Queer. Gender. Sexuality. Funk. LGBT.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A ORIGEM DO PANCADÃO	12
3 GÊNERO E SEXUALIDADE	19
4 DISCURSO E IDEOLOGIA	27
5 CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DAS IDENTIDADES	34
6 ANÁLISE	38
6.1 Com o pau apontado pra própria cabeça: violência e heteronormatividade	38
6.2 Ela tem cara de mulher, ela tem corpo de mulher e o pau de mulher: a desconstrução da binaridade de gêneros	48
7 CONCLUSÃO	54
REFERÊNCIAS	56
ANEXOS	60

1 INTRODUÇÃO

Dentro de nossa sociedade nota-se certos padrões de aceitabilidade que sufocam com normas de vivência, demarcando o que é mais aceitável, enaltecendo determinados grupos e estigmatizando outros. Quando voltamos essa questão para o âmbito da música, é possível observar certos padrões: gêneros musicais de elite, como o jazz, a bossa e o erudito costumam ser aplaudidos, enquanto gêneros populares, como o sertanejo, o funk, o rap e o pop são constantemente criticados. Segundo Gonçalves (2016, p. 6), “é a confusão generalizada entre o gosto pessoal, as determinações de classe, de gênero, de etnia ou de crença religiosa, o fascínio da publicidade, o número de vendas” que gera esse repúdio pela canção popular.

Considerado por muitos como um gênero musical marginal e vulgar o Funk vem ganhando nos últimos tempos uma grande visibilidade midiática, descendo do morro para adentrar no lar da família brasileira, com sua batida característica e um ritmo dançante esse gênero musical se tornou símbolo da cultura brasileira. O Funk é um ritmo libertador, que é franco, sem pudores na língua ou moralismos, aborda sentimentos comuns à grande parcela da população, seja na música, seja nas letras. É fácil gostar do Funk, pois é um ritmo que não tem medo de satisfazer os anseios artísticos mais básicos. É uma música que abre espaço para coreografias e “bate-cabelos”, e é um meio recheado de ícones e pessoas que se mostram empoderadas e donas da própria sexualidade.

Muito expoente no meio LGBT (Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e travestis), o Funk é uma arte que não serve apenas para diversão ou entretenimento, várias letras são carregadas de alto teor de criticidade, e nos últimos tempos esse ritmo periférico tem sido usado como porta-voz de discursos para a militância LGBT. Representado por nomes como Linn da Quebrada, MC Queer, MC Xuxú, dentre outros, que buscam trazer a visibilidade e conquistar espaço para a comunidade, o Funk ativista através de um apelo pela liberdade de gênero e sexualidade, busca mostrar que o “Fervo” também pode ser luta.

“O fervo também é luta” jargão que dá título a este trabalho é o lema do coletivo “Revolta da Lâmpada”, surgido em São Paulo, depois do incidente de homofobia na

Avenida Paulista em 15 de novembro de 2010¹. Em uma entrevista para o blog “Lado Bi” os integrantes desse coletivo explicaram o conceito da frase:

O fervo é uma manifestação importante. Não falamos apenas com nossas bocas, falamos com nossos corpos e com todos os buracos deles. Muitas pessoas têm a ideia errada de que manifestação política tem que ser sisuda para ser levada a sério. Queremos mostrar justamente que é possível equalizar fervo e luta e passar de maneira artística uma mensagem política. Estamos propondo uma nova linguagem ativista, ampliando a perspectiva de como falar das coisas que nos afligem e que a política tem que dar conta disso. (LADO BI, 2016).

O fervo seria então, toda espécie de manifestação ou evento que funde a celebração e bagunça com ideais políticos e de luta, como é o caso da Parada do Orgulho LGBT, que ocorre todos os anos na cidade de São Paulo. Analisando ainda essa fala percebe-se como o Funk e o ativismo LGBT possuem uma conexão, pois são dois segmentos marginalizados da sociedade, que se unem para poderem celebrar a orientação sexual e identidades de gênero diversas, de forma a vincular questões artísticas e da cultura LGBT com a luta por direitos.

Sendo assim, a pergunta que norteia a presente pesquisa é: Como o Funk, um gênero musical marginal e estigmatizado, é usado como porta-voz dos discursos de artistas para quebrar ideais de gênero e sexualidade impostos pela sociedade, promovendo o rompimento de paradigmas e aumentando a aceitação da comunidade LGBT?

A relevância deste estudo se dá pela importância de fazer com que a sociedade perceba a humanidade, respeite, e valorize os LGBTs, com objetivo de diminuir os preconceitos e atentando para o bem-estar dessa parcela da população que é carente de atenção, muitas vezes estigmatizada, invisibilizada por parte do estado e vítima do preconceito e discriminação perante a sociedade. Vivem-se novos tempos, em que preconceitos começam a ser quebrados ou pelo menos enfrentados. É preciso atentar, portanto, para a importância da discussão da pluralidade sexual humana e sua expressão na sociedade contemporânea, como um fenômeno essencial na construção de identidades e realidades.

Seguindo as teorias e estudos de gêneros e sexualidade humana, busca-se: analisar as letras de músicas que evocam a política do corpo e identitária, com

¹ Data em que um grupo de homossexuais foi agredido na Avenida Paulista com lâmpadas fluorescentes.

referências mais ou menos explícitas às minorias sexuais e de gênero; explicitar os diferentes modos de vida fora dos padrões binários de gênero enraizados na sociedade; contribuir com a maior visibilidade de artistas LGBTs.

O hall de textos tomados como base para este estudo compõe estudiosos da sexualidade humana e gênero como Michel Foucault, Guacira Lopes Louro, Judith Butler e Simone Beauvoir. Estudos de gênero são um campo de pesquisa acadêmica interdisciplinar que procura compreender as relações de gênero, feminino, transgeneridade e masculino, na cultura e sociedade humanas. A área de estudos surge nos EUA como desenvolvimento dos estudos feministas e pós-estruturalistas nos anos 1960, influenciados por Judith Butler e Michel Foucault, e a partir dos anos 1980 passa a agregar questões além do estudo da mulher, da masculinidade e da identidade LGBT. Para além da defesa de uma pluralidade de gêneros, o avanço da teoria *queer*, encabeçada principalmente por Judith Butler, representa o olhar contestador às conveniências estabelecidas sobre gênero e orientação sexual, focando, sobretudo, na heteronormatividade, que sempre nos faz enxergar o indivíduo de uma forma preconcebida.

Para o desenvolvimento desta pesquisa o método qualitativo foi o mais adequado à proposta estabelecida, pois a pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. “Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes” (MINAYO, 2002, p. 22). Sendo assim, esse tipo de pesquisa faz um estudo mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos a dados quantitativos.

O *corpus* de análise foram as músicas de alguns artistas LGBTs que surgiram recentemente nas mídias sociais, e a seleção das canções para estudo se deu pelo critério do potencial de análise e de exemplificação através de uma lente teórica. O trabalho se dará através de uma investigação interpretativa das letras, mas sem desconsiderar questões culturais, históricas, políticas, sociais de seus respectivos compositores e intérpretes.

Foram considerados os seguintes procedimentos metodológicos no decorrer da pesquisa: Pesquisa bibliográfica em estudos de diferentes áreas que trabalhem os conceitos de cultura do Funk, identidade, representação, gênero, sexualidade, bem como outros conceitos que possam se fazer necessários ao longo da pesquisa;

seleção de canções, análise das canções sobre o tema, procurando o sentido mais amplo de compreensão dos dados associados à literatura da área, ainda segundo Minayo:

Há autores que entendem a “análise” como descrição dos dados e a “interpretação” como articulação dessa descrição como conhecimentos mais amplos e que extrapolam os dados específicos da pesquisa. Outros autores já compreendem a “análise” num sentido mais amplo, abrangendo a “interpretação (MINAYO, 2002, p.68)

Embora os termos possam variar, parte-se da premissa que analisar e interpretar estão contidos no mesmo movimento, o de “olhar atentamente para os dados da pesquisa” (MINAYO, 2002, p.68). E por fim, descrição e análise dos resultados obtidos, o que permitirá ao leitor conhecer e experienciar de forma indireta a realidade e os desafios da comunidade LGBT, bem como ter acesso a novos artistas brasileiros que trazem questionamentos importantes sobre gênero e sexualidade dentro de suas canções.

Sendo assim, o segundo capítulo apresenta um apanhado da história do Funk e seu percurso até ter a sonoridade que apresenta atualmente. O terceiro capítulo apresenta discussões acerca de gênero e sexualidade, trazendo para a composição do texto autores, que discorrem sobre história da sexualidade e poder. No capítulo 4 serão apresentados conceitos da Análise de Discurso, que embasam a abordagem metodológica deste trabalho. No capítulo 5 serão discutidos temas referentes à construção de identidades e representações, principalmente nas mídias. O capítulo 6 apresenta a análise do *corpus* de pesquisa, procurando associar a literatura da área e os conceitos anteriormente descritos às músicas apresentadas. Por fim, o capítulo 7 apresenta considerações finais acerca do trabalho e os resultados apresentados após a análise.

2 A ORIGEM DO PANCADÃO

O Funk Carioca é um ritmo que se expressa em alto volume, com muita dança e molejo, visando a diversão, mas que ainda assim é aberto para recados mais sérios. Suas letras compostas por pessoas “do morro”, que vivem na mesma comunidade, se adequam às realidades experienciadas, tornando-o um ritmo rico e expressivo, no qual os cantores são na maioria das vezes jovens, “falam um português que tanto pode apontar para o nascimento de uma nova língua quanto para a falência do sistema educacional brasileiro, vítima de décadas de abandono e falta de investimentos dos governos” (ESSINGER, 2005, p. 14). De qualquer forma essa é a língua do seu público, para quem produzem conteúdo e ao mesmo tempo de quem são porta-voz.

O percurso traçado até chegar ao que conhecemos hoje por Funk Carioca ou “Pancadão” começou muito longe das terras brasileiras. O nome vem dos Estados Unidos, descendente do *R&B* e do *Soul*², o Funk foi uma derivação desses ritmos reduzidos à sua percussividade mais básica, “o foco das músicas se desloca para a bateria, que passa a fazer desenhos rítmicos cada vez mais sincopados, próximos da raiz africana” (ESSINGER, 2005, p. 10-11). É isso, em suma, que passou, a partir da década de 1960, a ser conhecido como Funk (ainda muito distante da sonoridade do que seria o Funk Carioca), nome curioso, que até então era uma gíria utilizada pelos negros para indicar o mau cheiro, mais especificamente aquele produzido pelo sexo, e que viria a representar o nome para a dança frenética, suada e sem compromisso que estava por surgir.

No rio de Janeiro dos anos 60 o ritmo começa a aflorar nas periferias, enquanto em “Copacabana e Ipanema, vivia-se de bossa nova e samba-jazz” (ESSINGER, 2005, p. 15) temos os primeiros reflexos do *Soul* na música popular brasileira, mixado por DJs (*Disk Jockeys*), que começaram a introduzir batidas mais pesadas a fim de agarrar o público do subúrbio.

Adentrando nos anos de 1970, surge no Rio a “Furacão 2000, uma equipe de som de Petrópolis, do empresário Gilberto Guaranny” (ESSINGER, 2005, p. 26). Aos poucos começou a se consolidar no Rio a cultura dos festivais de equipe, na qual várias equipes de som tocavam com seus equipamentos no mesmo baile. Como

² Soul e Rhythm and Blues (R&B) são gêneros musicais que nasceram derivados do gospel durante o final da década de 1950 e início da década de 1960 entre os negros nos Estados Unidos.

retrata Silvio Essinger em seu livro “Batidão: Uma história do Funk” a maioria do público desses festivais era composta por negros, “curtindo aquelas músicas Funk de discos que na maior parte das vezes não tocavam no rádio” (ESSINGER, 2005, p. 28). O que demonstra o Funk como som de resistência e luta. As músicas de gueto trazem em sua gênese a força e a denúncia desse povo excluído, discriminado e esquecido pelo Estado, que através da música, conseguem expressar sua existência e produzir seu próprio reduto cultural.

Era de se esperar que, com essas demonstrações de força de um movimento feito por negros do subúrbio, a polícia tentaria de todas as formas incriminar o movimento. Filó (Asfilófilo de Oliveira Filho), figura fundamental desse movimento da música brasileira, que passou a adolescência no bairro de Jacaré no Rio de Janeiro e viu de perto o começo da mobilização da juventude negra por uma opção de diversão afirma que “logo depois do baile as 15 mil pessoas em Cascadura, começou a ver pessoas estranhas ao movimento infiltradas nas festas”. (ESSINGER, 2005, p. 35), e que era comum que houvessem tentativas de forjar flagrante de tráfico de drogas durante os bailes.

Porém uma guinada nos rumos da música fora do país fez com o advento da música “*Disco*” ganhasse força no início dos anos 1980, os clubes gays de Nova York se apropriaram desse ritmo, que assim como o Funk tinha pretensões de fazer seu público dançar até o dia raiar, mas excluindo as mensagens sociais e políticas de suas letras. Essinger afirma:

A única revolução implícita na disco (que começou basicamente instrumental) era a de comportamento: a aceitação das diferenças, já que os dançarinos, fossem gays ou heterossexuais, latinos ou anglo-saxões, eram recebidos na pista de dança da mesma forma (ESSINGER, 2005, p. 42).

Essa onda “*Disco*” foi a responsável por esvaziar o conteúdo do Funk brasileiro, “domesticando o balanço e adaptando-o ao gosto branco” (ESSINGER, 2005, p. 44). Foi assim que muitos DJs migraram para a música *Disco*, a fim de lucrar seguindo uma linha mais comercial, nesse momento surge uma revolução na discotecagem, a mixagem, “quando um DJ, ao preparar a entrada da música seguinte, busca igualar o número de batidas por minuto “ (ESSINGER, 2005, p.46), causando uma impressão de que se ouve uma única faixa interminável, algo que combinava com a filosofia da “festa que nunca termina” dos bailes da periferia do Rio de Janeiro.

Em meados dos anos 1980, a onda do *Disco* já começava a enfraquecer, mesmo no Brasil, e nos subúrbios nasce o “*Disco-Funk*”, “que é como se batizou no Rio essa espécie de retomada da negritude do Funk dentro do esquema mais polido, e cada vez mais eletrônico da *discothèque*.” (ESSINGER, 2005, p. 52).

Enquanto isso nos Estados Unidos a onda da cultura *Hip-Hop* estava em alta, principalmente em Nova York, em bairros como o Bronx e o Harlem. Foi aí que surgiram técnicas de discotecagem como o *Break*, ou seja, “uma passagem instrumental com batidas boas para a dança, retirada de discos de artistas obscuros” (ESSINGER, 2005, p.56) e o *Scratch*, que é o som feito ao girar o disco para frente e para traz, produzindo um ruído de arranhado. Outra inovação foram os *Master of Ceremony* (MC) que eram as figuras responsáveis pela agitação das massas, foi daí que surgiu o costume, que perdurou no Brasil nos anos seguinte no Funk Carioca: a nomeação dos cantores com o prefixo de MC.

Um dos fatores que mais impactou no estilo musical do Funk brasileiro, surgido igualmente dentro da cultura *Hip-Hop* desse período, foi o Rap (*Rhythm’n’poetry*) que é “o repente (ou partidos altos, como preferir) sobre as bases do DJ” (ESSINGER, 2005, p. 57), ou seja, o ato de cantar, mas com tom de narração, sobre uma base eletrônica tocada pelo DJ, quase sempre fazendo uma “assustadora crônica da vida nos guetos negros de Nova York” (ESSINGER, 2005, p. 59). O Rap ganhava seu papel: o de denúncia social, recorrendo a uma representação crua da realidade, que viria a ter paralelo nos anos 1990, no “Funk Proibidão” do Rio de Janeiro. Os bailes cariocas absorveram todos esses elementos, agregando o *Soul*, o *Disco* e o *Rap*, para criar a espinha dorsal do que foi batizado por aqui, enfim, de Funk.

Foi então que uma transformação histórica aconteceu. Enquanto produzia sua tese de doutorado sobre o Funk, o antropólogo Hermano Vianna tornou-se amigo de um famoso DJ que estava em alta na época, conhecido como “DJ Marlboro”. Em seu livro “O mundo funk carioca”, Hermano marca o momento em que o funk começa a mudar, ao ter feito uma intervenção no ambiente do seu objeto de estudo: “trago comigo uma bateria eletrônica, e Marlboro está determinado a usá-la” (VIANNA apud ESSINGER, 2005, p. 81). Assim, em 1989 chegava às lojas o primeiro disco de MCs cariocas, Funk Brasil, “obra de DJ Marlboro, que fez questão de agradecer, em nota de contracapa, ao amigo Hermano, “o responsável por esse massacre, afinal foi ele quem deu o rifle ao chefe indígena” (ESSINGER, 2005, p. 82), referindo-se à bateria

eletrônica que ganhara, que possibilitou a mudança nos rumos da carreira do DJ e que impactou no desenrolar do trajeto do Funk.

Ressurge então, a furacão 2000, com a produção musical de Angelo Antônio Rafael, conhecido como Grandmaster Raphael, que paralelamente aos esforços de Marlboro, “batalhava pela chamada nacionalização do funk”. (ESSINGER, 2005 p.95). Raphael começou a botar em prática aquela ideia que Marlboro acreditava ser o futuro do funk carioca: “pegar os garotos das favelas e dos bairros pobres, que frequentavam os bailes, e estimulá-los a escrever seus próprios Raps;” (ESSINGER, 2005, p. 98).

É nesse momento da história do ritmo que durante os anos 80 e início dos 90 começou a ter uma “imagem cada vez mais forte de ambientes violentos” (ESSINGER, 2005, p. 11). Como afirma também o antropólogo Hermano Vianna:

São incontáveis as reclamações dos moradores de áreas vizinhas aos clubes, que sempre tentam encontrar uma forma de terminar com os bailes, reconquistando assim o sossego perdido. Para grande parte da população suburbana baile funk é sinônimo de confusão, violência ou ‘reunião de desocupados’ (VIANNA, 1987, p 85.).

Embora os grupos de som como a Furacão 2000 fizessem reuniões para tentar promover a paz entre as “galeras” e os festivais, já não conseguiam mais conter a violência e os arrastões que aconteciam, porém essa violência não era culpa do Funk mas sim dos baderneiros que frequentavam o baile, como afirma Vianna: “se frequentassem bailes onde tocassem valsa, iam continuar fazendo arrastões” (VIANNA, 1987, p. 87) o antropólogo ainda afirma que “há brigas, mas resolvidas rapidamente pelas próprias equipes de organização, e nunca vi nenhum tiroteio. O ritual de violência é muito teatralizado” (VIANNA, 1987, p. 88), fazendo uma dura crítica à imprensa e à polícia que condenavam os bailes funks e os associava aos arrastões.

Segundo Essinger, a imagem ruim do funk era o verdadeiro perigo:

Com a violência diária do cotidiano carioca, aumenta a probabilidade de que os conflitos de rua entrem para dentro dos bailes, [...], porém os bailes ainda eram uma forma de lidar com a violência, num ritual que tem clara organização interna apesar da aparência selvagem para observadores que não participam dos valores do mundo do Funk (ESSINGER, 2005, p. 132).

Esse panorama veio a mudar pouco tempo depois, em abril de 1993, o então prefeito do Rio de Janeiro, Cesar Maia, estava aparentemente “convencido de que o Funk era o único movimento jovem sistemático e permanente no Brasil” (ESSINGER,

2005, p.127), para ele a política de diversificação dos locais dos bailes era a melhor opção para se acabar com a violência das multidões. Nessa altura a cidade toda já começava a tentar entender o Funk, “não só como uma ameaça à tranquilidade da população, mas também como grande opção de diversão e de expressão cultural de uma grande parcela da juventude pobre da cidade” (ESSINGER, 2005, p. 129 – 130).

O fenômeno do Funk se espalhou então pela cidade, a classe média via seus filhos cantando todas aquelas músicas e frequentando bailes. Micael Herschmann detectou esse processo de mudança da percepção em “O funk e o hip-hop invadem a cena”:

Durante o período de 1993 a 1995, produziu-se aquilo que muitos frequentadores e simpatizantes consideravam um novo armistício cultural, mas que os setores conservadores consideravam uma perigosa aproximação de classe, uma ‘promiscuidade’ entre segmentos sociais (HERSCHMANN, 2005, p. 105).

Porém era inegável a aproximação da juventude dos subúrbios e das áreas centrais da cidade, a nova onda da garotada era “buscar emoções, ao menos aquelas que as boates da moda não podiam oferecer, era ir ao baile no morro” (ESSINGER, 2005, p. 134).

Chegamos então em mais uma revolução na história do Funk, no ano de 1994 a então apresentadora infantil Xuxa inaugurou no seu programa um quadro com a participação do DJ Marlboro, já famoso no mundo do funk, “era mais ou menos como se o funk entrasse pela porta da frente da TV, com tapete vermelho” (ESSINGER, 2005, p. 135). A furacão 2000 também buscou uma forma de entrar na TV, com um programa estreado no canal CNT, “inspirado no americano *Soul Train*, com muita gente dançando em cena” (ESSINGER, 2005, p. 137), o sucesso do programa fez atingir 13 pontos no Ibope, e quando os Funkeiros estouravam geralmente iam se apresentar no programa da Xuxa. Foi nessa época que o sucesso “Rap da Felicidade” estourou nas paradas do país.

Após isso o Funk só disparou, as grandes gravadoras viveram “uma febre de discos de MCs naquele ano de 1995” (ESSINGER, 2005, p. 161). Os Funkeiros “bons moços” invadiram a cena musical, exemplos como Latino, que emplacou o hit “Me Leva” e Claudinho e Buchecha que receberam uma indicação como artista revelação do Video Music Brasil, premiação do canal de TV MTV. Estava selado o sucesso desse ritmo no mundo musical brasileiro, que em outros tempos rejeitava Funkeiros.

Entrando nos anos 2000 temos o grupo “Bonde do Tigrão”, que emplacou com as músicas “tchutchuca”, “o baile todo” e “cerol na mão”, essas músicas começam então a cair no gosto da juventude universitária como afirma Essinger:

Em 2000, o interesse da juventude universitária pelo funk era uma realidade bem palpável. [...] era algo excitante, pulsante, proibido, distante do seu mundo quase sempre restrito à zona sul. E era também uma música que fazia comentários sobre a realidade quase que imediata do país, da cidade e da cultura. [...] A garotada que costumava disseminar músicas em fitas cassetes, copiadas várias vezes e passadas de amigos para amigo, transferiu o processo para a rede, mandando uns para os outros, canções em arquivos comprimidos, os MP3. Sites especializados em MP3 de funk apareceram (ESSINGER, 2005, p. 204 – 205).

Foi a vez da internet impulsionar ainda mais o Funk, e as mulheres ganharem espaço no movimento, Tati Quebra-Barraco, como ficou conhecida a Funkeira Tatiana dos Santos Silva, teve uma carreira meteórica a partir de 2001, e nas palavras de Essinger “Tati é a mulher dos anos 2000, é porque ela tem uma atitude que no futuro as mulheres podem ter, de falar assumidamente da própria sexualidade” (2005, p. 215). Após Tati, diversas mulheres entraram para o ramo do Funk, saindo da função de dançarinas ou chamativo para o público masculino para ocupar o lugar de cantoras.

Sendo um gênero musical com gênese entre o povo marginalizado e excluído, o Funk começa a abrir as portas para acolher artistas independente do gênero, ou sexualidade, esse fato comprovado pelo sucesso feito por “MC Serginho” e sua dançarina “Lacraia”, com a música “Éguinha Pocotó”, “a figura da dançarina de Serginho é, à primeira vista, pelo menos andrógina. Cabelo curtinho, tingido de louro” (ESSINGER, 2005, p. 247). Lacraia (Marcos Aurélio Silva da Rocha) foi uma das primeiras figuras homossexuais afeminadas a ganharem espaço dentro da televisão brasileira. Ainda segundo Essinger “o dançarino é o que se pode chamar de uma unanimidade positiva do funk” (2005, p.251), referindo-se à representatividade, que a dançarina representou para o público LGBT.

O Funk continuou a produzir sucessos, com ajuda dos grandes meios de comunicação e a internet, a democratização da informática ajudou bastante a popularização do gênero. “Com um computador mediamente equipado, qualquer um podia se transformar em produtor” (ESSINGER, 2005, p. 269). Foi isso que permitiu que artistas independentes surgissem e caíssem no gosto popular. O Funk, com ajuda da internet, vem sendo o lugar em que artistas LGBTs encontram espaço para explorar

seus talentos e construir uma carreira. A dançarina Lacraia abriu caminho para cantoras de sucesso no meio, como MC Trans, Mulher Pepita, MC Xuxú, Mulher Banana e MC Beyonda. Se por um lado o preconceito dificulta a aceitação, foi também a permissividade do Funk para falar de sexo que abriu espaço para a discussão de gênero e orientação sexual dentro da música.

Com essa explosão da internet e das tecnologias da informação, tornou-se fácil produzir conteúdo, e foi possível às pessoas produzirem música através do seu próprio celular e divulgá-la sem intermediários nem dinheiro de grandes produtoras musicais, e fazer esse conteúdo totalmente autoral e único circular pela rede numa velocidade vertiginosa, foi assim que surgiram nomes como: As Bahias e a Cozinha Mineira, Johnny Hooker, Filipe Sampaio, Valeria Huston, Banda Uó, Deena Love, Rico Dalassam, Verônica Decide Morrer, MC Linn Da Quebrada, Almério, Jaloo e muitos outros, figuras surgidas sem apoio da indústria fonográfica, e que renovam a música popular brasileira. Essa música que resulta dos impactos políticos dos tempos atuais e responde a eles, um movimento social e estético das novas tecnologias da comunicação e da informação (internet e redes sociais digitais) nessa segunda década do novo milênio é o movimento que se contrapõe, em termos artísticos, ao retorno dos discursos conservadores, reacionários e fundamentalistas religiosos à hegemonia política no país.

A Cantora Linn da Quebrada, uma das principais vozes do Funk transgênero, em sua fala para a página eletrônica da BBC afirma que:

Estamos num momento de tomada dos meios de produção, a internet facilitou as coisas. A diferença é que hoje nós conseguimos ser vistas: consigo ver que tem trans lá no Nordeste fazendo coisas maravilhosas de que eu não iria saber antes. Eu mesma, bicha da favela, consigo ser vista e conhecida pelo meu trabalho. Além disso, acho que há um interesse mercadológico nisso tudo. (BBC, 2016).

Apesar da facilidade maior de produzir, não é fácil entrar em alguns espaços, porém é inegável a importância da inserção de representações LGBT nos espaços simbólicos, como a televisão, o cinema e a canção, pois vão mostrando outras possibilidades de sexualidade e afeto para as velhas e novas gerações. Representatividade é importante, pois torna visível o que fica à margem, em todos os planos.

3 GÊNERO E SEXUALIDADE

O gênero e a sexualidade, atualmente, são um conceito discutido por diversas correntes teóricas. Apesar de não haver um consenso entre as mais diversas frentes, tais discussões iluminam um assunto historicamente negado ou mascarado, o barulho da discussão é sempre preferível ao silêncio da censura, da ignorância e da alienação.

Para tratar de gênero e sexualidade deve-se partir de Simone de Beauvoir, que em seu livro, “O segundo Sexo” (2010) escreve “Ninguém nasce mulher”, e sim “torna-se mulher”. Essa afirmação cria um desvinculo da discussão de gênero debatida pelo fator meramente biológico e anatômico que por muito tempo foi usado para discutir a questão.

A partir do momento em que o gênero ultrapassa o muro de uma mínima diferenciação anatômica, fica mais evidente como as relações sociais e culturais vão construindo o que hoje denominamos de “homem” ou “mulher”, e o que isso implicará na vida do indivíduo (GONÇALVES, 2012, p. 41).

Sendo assim, podemos afirmar que a cultura é a encarregada de forjar o que seria uma “identidade feminina” e uma “identidade masculina”. Judith Butler, em “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade” (2003), vai apontar exatamente para essa polarização entre o homem e a mulher, e discutir como esses extremos trazem em si uma heterossexualidade compulsória. Nela, segundo a autora, o indivíduo que se identifique com o gênero masculino sempre estará destinado ao gênero feminino, e vice-versa. Esse seria o desejo socialmente aceito e considerado “normal”. As configurações e orientações sexuais que fujam desse padrão são repudiadas ou causam um estranhamento cognitivo inicial.

Antes de aprofundar mais a discussão sobre o tema é importante deixar esclarecido a diferença entre, gênero e orientação sexual, afinal eles não são sinônimos e devem ser entendidos em sua complexidade e singularidade na formação de cada ser humano.

Como já dito, o gênero seria uma forma de indicar construções sociais, assim, seria, "segundo esta definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado" (GATES, *apud* SCOTT, 1995, p. 75). O gênero agrega assim, aquilo que culturalmente seriam características do ser masculino e do feminino, estariam incluídos nessa

classificação a anatomia, forma, vestimentas, comportamentos, valores e seus respectivos interesses. Para que isso seja determinado, são observadas diferenças históricas e culturais. Por isso, o gênero é uma categoria histórica e não uma categoria natural e espontaneamente determinada, não é a simples divisão binária pelo fato de nascer com um determinado sexo biológico, que irá determinar a maneira como o indivíduo irá sentir, expressar e viver sua sexualidade. Para Scott, essa divisão é “um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 14).

A partir desse conceito de gênero pode-se discutir a orientação sexual. Essa se refere à inclinação das pessoas no sentido de atração física, desejo e afeto por um determinado gênero. É “Através das formas como vivem sua sexualidade, com parceiros/as do mesmo sexo, do sexo oposto, de ambos os sexos ou sem parceiros/as.” (LOURO, 1997, p. 26), que irá representar a orientação sexual do indivíduo. Sujeitos masculinos ou femininos podem ser heterossexuais, homossexuais, bissexuais, pansexuais³ entre outras variações.

Expostos os conceitos, é preciso adentrar mais fundo nas teorias de gênero. Nos últimos tempos o avanço da teoria *Queer* tem feito aflorar novas discussões sobre gênero e sexualidade, essa corrente de pensamento é advinda de trabalhos de vários filósofos e sociólogos: Michel Foucault, Judith Butler, Pierre Bourdieu entre outros. *Queer* “é tudo que o discurso da sociedade transforma em anormal, em estranho, em abjeto, em subalterno” (MISKOLCI, 2012, p.22). São os gays afeminados, as lésbicas masculinizadas, as pessoas trans e travestis, as pessoas intersexo, e todos que estão na margem social.

O maior esforço de Butler, apontada como uma das precursoras da teoria *queer*, foi o desenvolvimento do que ela nomeou de teoria da performatividade. “O gênero é performativo porque é resultante de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime os gêneros se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva” (BUTLER, 2002, p. 64). Podemos dizer que a teoria da performatividade tenta entender como a repetição das normas, muitas vezes feita de forma ritualizada, cria

³Principais caracterizações de sexualidade: Heterossexual é a pessoa com inclinação afetiva e sexual pelo gênero oposto. Homossexual é a inclinação afetiva e sexual por pessoas que compartilham do mesmo gênero. Bissexual é uma inclinação para ambos os gêneros. Pansexual é um termo que pelo sufixo Pan, indica que o indivíduo tem inclinação afetiva e sexual por todos os gêneros, incluindo os de fora da binaridade homem-mulher.

sujeitos que são o resultado destas repetições. Assim, quem ousa se comportar fora destas normas que, quase sempre, encarnam determinados ideais de masculinidade e feminilidade ligados com uma união heterossexual, acaba sofrendo sérias consequências.

Essa vertente de pensamento acredita na ideia de que é preciso desconstruir o "caráter permanente da oposição binária masculino-feminino" (LOURO, 1997, p. 30 – 31). Pensamento que corrobora com Scott (1995) que observa na compreensão das sociedades um pensamento dicotômico e polarizado sobre os gêneros, usualmente se concebe homem e mulher como polos opostos que se relacionam dentro de uma lógica invariável de dominação-submissão. Para ela seria indispensável implodir essa lógica.

Para os defensores da teoria *queer*, uma das consequências mais significativas da desconstrução dessa oposição binária reside na possibilidade que se abre para a compreensão e inclusão de diferentes formas de masculinidade e feminilidade que se constituem socialmente. Segundo Louro:

A concepção dos gêneros como se produzindo dentro de uma lógica dicotômica implica um polo que se contrapõe a outro (portanto uma ideia singular de masculinidade e de feminilidade), e isso supõe ignorar ou negar todos os sujeitos sociais que não se "enquadram" em uma dessas formas. Romper a dicotomia poderá abalar o enraizado caráter heterossexual que estaria, na visão de muitos/as, presente no conceito "gênero" (LOURO, 1995, p. 34).

Fica então evidente que esse esquema polarizado não dá conta da complexidade social, excluindo ou negando a existência de todos os sujeitos que não se enquadram dentro dos padrões e da categorização homem ou mulher, a teoria *queer* luta para que as pessoas, que vivem feminilidades e masculinidades de formas diversas das hegemônicas possam ter suas identidades diversas reconhecidas.

Jacques Lacan, em "Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante", vai falar que o gênero está ligado ao semblante:

Para o menino, na idade adulta, trata-se de parecer-homem. É isso que constitui a relação com a outra parte. [...] Desse parecer-homem, um dos correlatos essenciais é dar sinal "a menina de que se é". Em síntese, vemos imediatamente colocados na dimensão do semblante. Ser um homem ou ser uma mulher, portanto, diz respeito a parecer um homem ou parecer uma mulher, ou seja, vestir as máscaras que identificam o homem ou a mulher (LACAN, 2009, p. 31).

Essas formas de viver e pensar o masculino e o feminino tiveram consequências concretas: reforçaram a estrutura familiar patriarcal e serviram de justificativa para ações no sentido de acentuar os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres. Assim, deram margem, por exemplo, a uma educação diferenciada para meninos e meninas, no sentido de reprodução daqueles papéis sociais distintos, a exemplo de brincadeiras caracterizadas como masculinas e brincadeiras caracterizadas como femininas.

Michel Foucault, na *História da sexualidade 1: a vontade de saber* (1999), vai localizar, na fundação do conceito de “núcleo familiar”, uma forma de dominação da sexualidade. O nascimento da família acaba deslocando o sexo para a finalidade da procriação e da monogamia:

Pode-se admitir, sem dúvida, que as relações de sexo tenham dado lugar em toda sociedade, a um dispositivo de aliança: sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens. [...] O dispositivo de aliança se estrutura em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito (FOUCAULT, 1999, p. 101).

Na concepção de Foucault, a gênese da repressão sexual seria então esse núcleo familiar heteronormativo, que as sociedades ocidentais modernas adotaram como modelo ideal, e que também deixam evidente o sistema de hierarquia patriarcal que tende a fixar um poder do masculino sobre o feminino. Para Bourdieu, é a família que primeiramente produz este “artefato social que é um homem viril ou uma mulher feminina” (BOURDIEU, 2012, p. 33).

Ainda seguindo essa ideia do processo de construção do que é aceito como normal, percebe-se que uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos, e ao mesmo tempo fornecem pauta para as transgressões, “é em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem” (LOURO, 2004, p. 17).

Eventualmente, em vez de serem repetidas, as normas são deslocadas, desestabilizadas, as condutas daqueles que se desgarram dessa dicotomia masculino-feminino são vistas como desviantes ou imorais. Nesse sentido os LGBTs deixam de se conformar ao “sistema de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada” (LOURO, 2004, p. 17).

A homossexualidade e o sujeito homossexual foram determinados como desvio de norma pela primeira vez no século XIX:

Se antes as relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas como sodomia (uma atividade indesejável ou pecaminosa à qual qualquer um poderia sucumbir), tudo mudaria a partir da segunda metade daquele século: a prática passava a definir um tipo especial de sujeito que viria a ser assim marcado e reconhecido. Categorizado e nomeado como desvio da norma (LOURO, 2004, p. 29).

A partir daí gays e lésbicas começam uma luta pela afirmação da identidade homossexual. Reconhecer-se nessa identidade é questão política. O dilema entre assumir-se ou “permanecer enrustido” é questão principal para a comunidade, que encoraja as pessoas a tornarem pública sua condição.

Já no Brasil, no final dos anos 1970, o movimento homossexual ganha mais força, “surgem jornais ligados aos grupos organizados, promovem-se reuniões de discussão e de ativismo” (LOURO, 2004, p. 32). Em conexão com esse movimento político cresce também o número de trabalhadores culturais e intelectuais que se assumem na mídia, na imprensa, nas artes e nas universidades. “Com esses contornos, a política de identidade praticada durante os anos 70 assumia caráter unificador e assimilacionista, buscando aceitação e a integração dos/das homossexuais no sistema social” (LOURO, 2004, p.34).

É certo que a identidade coletiva criada por esse movimento tenha se tornado um mecanismo importante na construção subjetiva do homossexual, pois, a construção das identidades individuais é fundamentalmente construída a partir das identidades coletivas e da cultura que rege a sociedade a qual o sujeito faz parte, por esses motivos a questão da representatividade é muito importante para o público LGBT.

Embora haja todo esse acolhimento por parte do meio LGBT é preciso atentar para um problema que permeia essa comunidade, para isso é preciso retomar as questões referentes à binaridade de gênero masculino-feminino, afinal essa dicotômica cria estereótipos que geram preconceitos dentro da própria comunidade.

Bourdieu afirma que “o corpo tem sua frente, lugar da diferença sexual, e suas costas, sexualmente indiferenciadas e potencialmente femininas, ou seja, algo passivo submisso” (BOURDIEU, 2012, p. 26), essa afirmação explica muito sobre a

relação de dominação presente no ato sexual, que são pensadas pelo viés da atividade sexual e da passividade sexual.

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada (BOURDIEU, 2012, p. 31).

Sendo assim, espera-se que no caso das relações homossexuais, essa dominação-subordinação não fosse existente, afinal a reciprocidade seria mais possível por se tratar de uma relação entre o mesmo gênero. Porém é notável os papéis assumidos dentro das relações sexuais desse grupo uma rotulação entre “ativos e passivos” principalmente entre homossexuais masculinos, que associam o ato de penetração como ato de afirmação da superioridade. Enquanto esse homossexual afeminado cede ao ato simbólico do poder e da autoridade. Similarmente, mulheres que transgrediram as noções tradicionais de feminilidade, manifestando características masculinas, expressando a sua independência ou sentindo desejo sexual por outras mulheres, são marginalizadas, e quando apresentam características masculinizadas sofrem ainda mais com o estigma por serem comparadas com “falsos homens”.

Ainda segundo Bourdieu, “compreende-se, sob esse ponto de vista, que liga sexualidade a poder, a pior humilhação, para um homem, consiste em ser transformado em mulher” (BOURDIEU, 2012, p. 23). Uma visão de uma sociedade ainda muito heteronormativa pautada no poder masculino, e que vê na feminilidade um defeito ou fraqueza.

Hoje, no Brasil, de todas as letras que formam a sigla LGBT, talvez não exista categoria que sofra mais com essa dominação simbólica do que a composta de travestis e transexuais. “Quando provêm de famílias pobres, muitas e muitos são expulsos de casa, não chegam a concluir o ensino fundamental ou o médio e encontram na prostituição o único caminho viável para sobreviver.” (GONÇALVES, 2016, p. 29).

Por serem as maiores transgressoras das fronteiras do gênero e aceitarem que a “definição de lugar do feminino e masculino não estava condicionada à genitália.

(BENTO, 2012, 16), são as pessoas que mais sofrem para terem suas identidades aceitas. Para Foucault “vincular o comportamento ao sexo, gênero à genitália, definindo o feminino pela presença da vagina e o masculino pelo pênis, remonta ao século XIX, quando o sexo passou a conter a verdade última de nós mesmos” (FOULCAULT, 1999, p.65).

Para Butler, essas pessoas rompem os limites estabelecidos socialmente para os gêneros:

São expressões identitárias que revelam divergências com as normas de gênero, uma vez que estas são fundadas no dimorfismo, na heterossexualidade e nas idealizações. As normas de gênero definirão o considerado “real”, delimitando o campo no qual se pode conferir humanidade aos corpos (BUTLER, 2003, p. 35).

Embora haja divergência na nomenclatura, transgênero é um termo que abrange pessoas que “reivindicam a passagem de gênero imposto ao nascer para o gênero identificado” (BENTO, 2012, p.20), seja masculino, feminino, não-binário⁴ ou uma derivação desses. O termo transgênero vem sendo usado como um termo guarda-chuva, que engloba qualquer expressão de gênero que destoe daquele imposto sobre a genitália. No Brasil o termo não é muito utilizado por se assemelhar foneticamente à “transgênico” e o termo transexual é preferível. Portanto, transexuais ou travestis são transgêneros, sendo importante atentar para a auto identificação do sujeito, enquanto alguns preferem o termo transexual, por ser um termo mais polido e acadêmico, outras pessoas carregam a identificação travesti como forma de resistência, por ser uma palavra estigmatizada que surgiu para identificar transexuais que viviam da prostituição e que remete à luta pela aceitação da identidade.

Quanto questão corporal, por muito tempo a reivindicação das pessoas transexuais em realizar as cirurgias de transgenitação (mudança de sexo) foi interpretada como um desejo em ajustar o corpo para que pudesse ter uma unidade entre gênero e sexualidade:

A mulher transexual demandaria uma vagina para receber o pênis e o homem transexual só teria sua masculinidade garantida com a produção de um pênis. Se a mulher é passiva, emotiva, frágil, dependente, e se o homem é ativo, racional, competitivo, logo se esperará que as mulheres e os homens transexuais implementem este padrão (BENTO, 2012, p. 21).

⁴ Termo que se refere às pessoas que não se enquadram dentro da binaridade masculino-feminino, se identificando com um gênero neutro fora desse espectro.

Porém as pessoas transgênero quebram esse limite do sistema binário assentado no corpo sexuado, o modelo “vagina-mulher-feminino versus pênis-homem-masculino, que se supunha organizar e distribuir os corpos na estrutura social, perde-se” (BENTO, 2012, p.21) essas novas reivindicações por uma identidade de gênero em oposição àquela informada pela genitália demonstra o quão complexo é “ser masculino” ou “ser feminino”.

4 DISCURSO E IDEOLOGIA

Partindo do pressuposto de que os sujeitos são compreendidos como seres sociais, que através da língua, enquanto trabalho simbólico, constroem sua realidade, e que segundo Orlandi a concepção de Análise de Discurso, “concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social” (ORLANDI, 2013, p.15) é preciso atentar para essa mediação, que é responsável tanto pela permanência e continuidade, quanto do deslocamento e transformação do sujeito e da realidade em que vive.

Sendo assim é preciso afirmar que a linguagem não é transparente, não é neutra, ela é carregada de um conteúdo simbólico, partindo da concepção de que “a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua” (ORLANDI, 2013, p.17), pode ser discutida a relação discurso-ideologia, como afirma (PÊCHEUX, 1975, *apud.* ORLANDI, 2013, p. 17) “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido”.

Conseqüentemente, o discurso é onde se pode observar essa relação entre língua e ideologia, esta última entendida não como um conjunto de ideias de uma época, ou “opinião geral”, mas no sentido marxista do termo “Marx não separa a produção das ideias e as condições sociais e históricas nas quais são produzidas” (CHAUÍ, 2004, p.14), esta concepção materialista concebe a ideologia como uma consciência falsa, proveniente da divisão entre o trabalho material e o intelectual.

Nasce agora a ideologia propriamente dita, isto é, o sistema ordenado de ideais ou representações e das normas e regras como algo separado e independente das condições materiais, visto que seus produtores – os teóricos, os ideólogos, os intelectuais- não estão diretamente vinculados à produção material das condições de existência (CHAUÍ, 2004, p.26).

Isso exprime a contradição entre os que produzem a riqueza material e cultural com seu trabalho, e aqueles que usufruem dessas riquezas, excluindo delas os produtores. “Instalou-se para a própria consciência imediata dos homens a percepção da desigualdade social: uns pensam, outros trabalham, uns consomem, outros produzem” (CHAUÍ, 2004, p.26). Assim, essa divisão entre trabalho material e intelectual cria a separação entre as classes sociais, com interesses particulares, é aí

que nasce a ideia de um “interesse geral ou comum que se encarna numa instituição determinada: o Estado” (CHAUÍ, 2004, p.27).

O Estado aparece como a realização do interesse geral, mas na realidade, ele é “a forma pela qual os interesses da parte mais forte e poderosa da sociedade (a classe dos proprietários) ganham a aparência de interesses de toda a sociedade” (CHAUÍ, 2004, p. 27). Althusser corrobora ao afirmar que, “a classe dominante detém o poder de Estado (de uma forma franca, ou, na maioria das vezes por meio de Alianças de classe ou de fracções de classes” (ALTHUSSER, 1985, p.48). Sendo assim essa classe é capaz de agir por intermédio da ideologia. Como o estado não pode realizar uma função apaziguadora e reguladora da sociedade em benefício de uma determinada classe, ele precisa aparecer como uma forma muito especial de dominação: “uma dominação impessoal e anônima, a dominação exercida através de um mecanismo impessoal que são as leis ou o direito civil” (CHAUÍ, 2004, p.27). Por isso, a ideologia cria uma “falsa consciência” sobre a realidade, que tem como objetivo reforçar e perpetuar essa dominação.

Em seu livro “Ideologia e aparelhos ideológicos do estado” (1985), Althusser ainda teoriza que, para perpetuar a sua dominação, a classe dominante cria mecanismos que mantêm e reproduzem as condições materiais, ideológicas e políticas de exploração. É nesse sentido que o Estado atua com os Aparelhos Repressores (formado pelo governo, o exército, a polícia, os tribunais, as prisões dentre outros) e com os Aparelhos Ideológicos (formado pela religião, a escola, a família, a cultura), intervindo ou pela repressão ou pela ideologia, tentando forçar a classe dominada a submeter-se às relações e condições de exploração.

Portanto, os Aparelhos Repressores “funcionam pela violência, enquanto os Aparelhos Ideológicos de Estado funcionam pela ideologia” (ALTHUSSER, 1985, p.46). Esse funcionamento não é exclusivo: um aparelho repressivo funciona predominantemente pela violência, mas também em menor grau, através da ideologia. Porém, nota-se que “enquanto o aparelho (repressivo) de Estado, unificado, pertence inteiramente ao domínio público, a maioria dos aparelhos Ideológicos de Estado (...) revela pelo contrário do domínio privado” (ALTHUSSER, 1985, p.45), exemplos como as igrejas, os partidos, sindicatos, as famílias, algumas escolas, os jornais, entre outros.

Porém, Althusser afirma que “a distinção entre público e o privado é uma distinção interna ao direito burguês” (ALTHUSSER, 1985, p.45), e válida nos domínios em que o direito burguês exerce sua “autoridade”. As instituições privadas podem perfeitamente “funcionar” como Aparelhos Ideológicos de Estado. A ideologia seria então uma espécie de ideal da classe superior a ser seguido. Ela aliena a mente das pessoas de um modo não perceptível já que usa o método da persuasão e não o da força física.

Essas concepções corroboram com o que Chauí afirma sobre a ideologia, caracterizada como:

Um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer (CHAUÍ, 2004, p. 43).

Ela tem, portanto, caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais sem atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes, pelo contrário, a função da ideologia é a de apagar as diferenças, ela é o “processo pelo qual as ideias da classe dominante se tornam ideias de todas as classes sociais, se tornam ideias dominantes” (CHAUÍ, 2004, p. 35) e de fornecer aos membros da sociedade o sentimento de identidade social encontrando certos referenciais identificadores de todos e para todos, como por exemplo, a humanidade, a liberdade a igualdade a nação ou o estado.

Para Bakhtin/Volochínov (2014), tudo o que é ideológico possui um significado e remete a algo que está situado fora de si mesmo. Assim, tudo o que é ideológico pode ser chamado de signo. Sem os signos não há ideologia. Um objeto físico converte-se em signo, quando, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir em certa medida um a outra realidade. Pode-se citar o caso do pão e do vinho como exemplo de signo ideológico. Eles além de servirem de alimento e de bebida, possuem também um valor no cristianismo se tornando um símbolo religioso no sacramento da comunhão, ultrapassando, assim, o valor de um produto de consumo. Uma outra ilustração é o caso da foice e do martelo, instrumentos que se converteram em signo ideológico.

Porém, na definição de signo ideológico, o que interessa é a afirmação de que a palavra se constitui um “fenômeno ideológico por excelência” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 36), os autores afirmam que toda palavra é absorvida por sua função de signo e que ela não comporta nada que não esteja ligado a essa função. Nesse sentido, a palavra é o modo mais puro e sensível na materialização da comunicação social, isto é, é na palavra que melhor se revela a ideologia. Mas ao mesmo tempo ela é um signo neutro, “pois pode preencher qualquer função ideológica: estética, científica, moral, religiosa” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 37).

Bakhtin/Volochínov ainda afirmam que “a consciência individual é um fato socioideológico” (2014, p.35). Ao se materializar através dos signos criados e convencionalizados pela sociedade. O pensamento individual seria então uma expansão desse pensamento em grupo. Para que haja essa formação dos signos, Bakhtin/Volochínov asseguram que é necessário que:

Indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma unidade social): só assim um sistema de signos pode constituir-se. A consciência individual não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 37).

Sendo assim, o indivíduo não é senhor absoluto do seu discurso. Os textos não são produtos exclusivos da consciência individual, haja vista que a própria consciência é um conjunto de discursos internalizados no indivíduo ao longo da história. Esses discursos estão repletos de avaliações ideológicas e sociais cultivadas historicamente e que se relacionam intimamente com as condições materiais, como já visto até aqui.

Um exemplo importante na qual a ideologia se insere é na concepção de família, vista como um “contrato econômico entre duas outras famílias para conservar e transmitir o capital sob a forma de patrimônio familiar e de herança” (CHAUÍ, 2004, p.45), isso abre precedentes para considerar o adultério feminino como uma falta grave, pois geraria herdeiros ilegítimos que dispersariam o capital familiar, por isso o adultério é convertido para a sociedade inteira numa falta moral. Outro exemplo é a repressão da sexualidade ligada a essas estruturas familiares, afinal, a família tem por função exclusiva “reproduzir a força-de-trabalho procriando filhos” (CHAUÍ, 2004, p.45), excluindo do conceito de família um envolvimento sexual que não estivesse legitimada pela procriação.

Devido a esses motivos, a Análise de Discurso preocupa-se em analisar a estrutura de um texto e a partir disso compreender as construções ideológicas presentes nele. O discurso em si é uma construção linguística atrelada ao contexto social no qual o texto é desenvolvido, ou seja, as ideologias presentes em um discurso são diretamente determinadas pelo contexto político-social em que vive seu autor, como afirma Orlandi, “na análise de discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história” (ORLANDI, 2013, p.15).

Desfeita a ilusão da transparência da linguagem, e exposta a materialidade do processo de significação e constituição do sujeito é preciso atentar para as condições de produção do discurso, e a maneira como a memória é pensada em relação ao discurso. O contexto de produção imediato refere-se ao momento e ao “contexto sócio-histórico e ideológico” (ORLANDI, 2013, p. 30), enquanto o contexto amplo “traz para a consideração dos efeitos de sentidos elementos que derivam da forma de nossa sociedade, com suas instituições” (ORLANDI, 2013, p. 31), portanto tem um sentido mais amplo, analisando a história e a produção de acontecimentos que inferem sentido na criação do discurso.

A memória por sua vez, tratada aqui como interdiscurso, é para Orlandi

Aquilo que se fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra (ORLANDI, 2013, p. 31).

Sendo assim, todos esses sentidos já ditos por alguém, em algum lugar, em outros momentos, mesmo que muito distantes, tem efeito e estão significando algo no novo discurso que se constrói. O dizer não é propriedade particular, as palavras não são apenas nossas, “o sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele” (ORLANDI, 2013, p.32).

É importante ressaltar que, segundo Pêcheux (1975), por um mecanismo da própria linguagem, somos levados a pensar que os discursos se originam em nós, quando na verdade retomamos sentidos preexistentes. O chamado “esquecimento ideológico”, que é da instância do inconsciente e resulta do modo pelo qual somos afetados pela ideologia, produz o efeito de “evidência do sentido”, quer dizer, a

impressão de que ele está lá nas palavras pronunciadas que significariam apenas e exatamente o que queremos. Daí a ilusão da transparência da linguagem, dos sentidos e dos sujeitos.

Orlandi apoiada pelas ideias de Pêcheux (1975) ainda distingue outra forma de esquecimento, o da ordem da enunciação, pois quando falamos fazemos de uma maneira e não de outra, e isto produz em nós a impressão da realidade do pensamento, porém o modo de dizer não é indiferente aos sentidos, temos a impressão de que o que dizemos só pode ser dito com aquelas palavras, isso significa em nosso dizer e nem sempre temos consciência desse esquecimento. (ORLANDI, 2013)

Entretanto, ao pensarmos a linguagem discursivamente, nem tudo significa um movimento de retorno ao mesmo, ao já-dito. A linguagem funciona mediante uma tensão entre paráfrase e polissemia, segundo Orlandi:

Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços de dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco (ORLANDI, 2013, p.36).

Ou seja, todo discurso é produzido a partir de uma relação entre o mesmo e o diferente, toda vez que se fala, “produzimos uma mexida na rede de filiação dos sentidos, no entanto, falamos com palavras já ditas” (ORLANDI, 2013, p.36). Sendo assim, o analista do discurso se propõe a compreender como o político e o linguístico se interrelacionam na constituição dos sujeitos e na produção dos sentidos.

Na construção do discurso, temos também a chamada relação de forças. Segundo essa noção, “podemos dizer que o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz” (ORLANDI, 2013, p. 39). Assim, se o sujeito fala a partir da posição de professor, seu discurso implicará de um modo diferente do que se falasse do lugar do aluno, pois como nossa sociedade é hierarquizada, as palavras têm uma autoridade maior determinada pelo poder desses diferentes locutores.

Isso implica nas condições de produção de discursos, uma vez que, os sujeitos utilizam de um mecanismo imaginário para produzir uma imagem do seu interlocutor, como afirma Orlandi:

Esse mecanismo produz imagens dos sujeitos, assim como do objeto do discurso, dentro de uma conjuntura sócio-histórica. Temos assim a imagem da posição sujeito locutor (quem sou eu para lhe falar assim?) mas também a posição sujeito interlocutor (quem é ele para me falar assim, ou para que eu lhe fale assim?) (ORLANDI, 2013, p. 40).

Isso faz com que os indivíduos ajustem seu dizer a seus objetivos políticos ou sociais. Produzir seu processo de significação está relacionado ao modo como as relações sociais se inscrevem na história, em uma sociedade regida pelas relações de poder.

Diante de todo o exposto, fica evidente que os sentidos não estão apenas nas palavras em si, estão aquém e além delas, os sentidos são definidos pelas “posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas” (ORLANDI, 2013, p.42). As palavras mudam de sentido dependendo da posição daquele que as utiliza e os usos da linguagem são determinados por suas condições de produção.

5 CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DAS IDENTIDADES

Discutida a relação sujeito, discurso e ideologia, é preciso atentar agora para as reflexões acerca do papel da linguagem na constituição de identidades, com destaque para os meios de comunicação em massa.

Para iniciar, é necessário pensar sobre a relação que se estabelece entre subjetividade e intersubjetividade. A primeira corresponde ao modo como cada sujeito percebe e compreende seu eu. Subjetividade constitui, portanto, “um atributo essencialmente individual, que envolve sentimentos e pensamentos mais pessoais” (SIMÕES, 2003, p.2). Intersubjetividade, por sua vez, refere-se ao modo como os sujeitos estão inscritos num determinado espaço sócio-cultural em que a produção dos sentidos se dá pela ação e interação dos atores sociais. Logo, pode-se dizer que a intersubjetividade representa “a projeção das subjetividades dos indivíduos de modo cruzado, ou seja, há um entrelaçamento das diferentes subjetividades” no terreno cultural e social (SIMÕES, 2003, p.2).

O processo de construção de identidades seria originário então destas complexas relações entre os diversos indivíduos num contínuo movimento de aproximações e distanciamentos, que decorrem dos sentimentos de semelhança e diferença entre esses indivíduos, fazendo com que se identifiquem e se reconheçam como integrantes ou não de um ou outro grupo social. Woodward apoia essa ideia, ao explicitar que “nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade” (WOODWARD, 2014, p. 55). A autora enfatiza que a linguagem é fundamental nesse processo, pois os “sujeitos, são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que dessa forma, se posicionam a si próprios” (WOODWARD, 2014, p. 55).

É preciso atentar, para o fato de que representação envolve poder, como afirma Woodward:

Alguns significados são preferidos relativamente a outros. Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído. A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível, optar, entre as várias identidades possíveis (WOODWARD, 2014, p. 18 – 19).

Esse fator implica no sentido das experiências das divisões e desigualdades sociais, meio pelo qual alguns grupos são excluídos ou estigmatizados. A discussão sobre identidade sugere que novas identidades são produzidas em “circunstâncias econômicas e sociais cambiantes” (WOODWARD, 2014, p.19), o que gera um choque entre as identidades já estabelecidas, criando a chamada “crise de identidade”.

Para Woodward (2014), o processo de globalização é o responsável por essa “crise de identidade”. “A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local” (WOODWARD, 2014, p. 21). Isso pode gerar resistência quanto a identidades nacionais ou locais já estabelecidas e o surgimento de novas posições de identidade. Num mundo plural como o nosso as identidades estabelecidas são realmente contestadas e isso ocorre, sobretudo, na luta política pelo reconhecimento das identidades, que surgem nesse novo mundo multicultural.

Porém, segundo Tomaz Tadeu da Silva, é preciso atentar para o chamado “multiculturalismo”, que “apoiar-se em um vago e benevolente apelo à tolerância e ao respeito para com a diversidade e a diferença” (SILVA, 2014, p. 50), uma concepção problemática que esgota o sentido de Identidade, afinal, apresenta o conceito simplista de que “somos todos iguais”, ainda segundo Silva:

A forma afirmativa como expressamos a identidade tende a esconder essa relação. Quando digo “sou brasileiro” parece que estou fazendo referência a uma identidade que se esgota em si mesma. Entretanto, eu só preciso fazer essa afirmação porque existem outros seres humanos que não são brasileiros. Em um mundo imaginário totalmente homogêneo, no qual todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as afirmações de identidade não fariam sentido. De certa forma, é exatamente isto que ocorre com nossa identidade de “humanos”. É apenas em circunstâncias muito raras e especiais que precisamos afirmar que “somos humanos” (SILVA, 2014, p. 75).

É por esse motivo que os LGBTs buscam afirmar sua identidade, e explicitar suas diferenças, pois o mundo não é homogêneo, sendo preciso questionar as relações de poder que dela se depreende. Em seu ensaio “Identidade cultural e diáspora” (1990), Hall corrobora ao afirmar que a busca pela identidade é “uma questão tanto de 'tornar-se' quanto de 'ser'. Isso não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação. Esse passado é parte de

uma “comunidade imaginada”, uma comunidade de sujeitos que se apresentam como sendo “nós”, como sendo as identidades puras.

É nesse processo de divisão do mundo social entre “nós” e “eles” que se percebe uma hierarquização das identidades, que são divididas e classificadas:

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e a diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas (SILVA, 2014, p.83).

A identidade normatizada, tomando como exemplo a heterossexualidade, é vista como natural, desejável e única. “A força da identidade ‘normal’ é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente como a identidade” (SILVA, 2014, p.83). Numa sociedade em que impera a heteronormatividade, é a sexualidade homossexual que é vista como desvio do padrão, como uma identidade passível de ser revertida, é o homossexual que precisa “se assumir” para a sociedade, já que ele seria o desviante do padrão. Porém, essa identidade hegemônica é dependente da identidade do outro, sendo que sem sua existência ela não faria sentido, afinal “a diferença é parte ativa na formação da identidade” (SILVA, 2014, p. 84).

Questionar esse processo de identificação é pensar sobre o poder que a representação tem, pois é por meio dela que a “identidade e a diferença adquirem sentido (SILVA, 2014, p. 91). É por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder, “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA, 2014, p.91).

Um dos principais meios de representação são os chamados meios de comunicação em massa. Segundo Hall, “os meios de comunicação definem, não simplesmente reproduzem, a “realidade”” (*apud* ESCOSTEGUY, 2001, p.62). Os sujeitos, ao serem representados na mídia, têm suas identidades construídas discursivamente, pois a representação é uma ‘prática significativa’ e, conseqüentemente, “os meios de comunicação são agentes significantes”, ou seja, através de seus discursos, “fazem as coisas, e as pessoas, significarem” (HALL *apud* ESCOSTEGUY, 2001, p.62).

Um exemplo dessa construção da identidade se dá através das mídias e da publicidade, como é o caso de certas identidades de gênero criadas pelo marketing, como por exemplo, “o novo homem das décadas de 1980 e de 1990, identidade das quais podemos nos apropriar e que podemos reconstruir para nosso uso” (WOODWARD, 2014, p. 17). A mídia é um poderoso instrumento, que nos diz como devemos ocupar essas posições particulares.

Para Hall, o processo de identificação é o principal instrumento de construção de Identidades, pois a identificação é “construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos de pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (HALL, 2014, p. 106). Trata-se de moldar o “eu” de acordo com o outro, sendo que as identidades nunca são fixadas, mas estão sempre em um processo de fragmentação, pois as identidades “não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas” (HALL, 2014, p. 108).

A identificação tem ainda a ver com questões da “utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos” (HALL, 2014, p. 109). Ela está fundamentada na ideia de “quem nós podemos nos tornar, como nós temos sido representados e como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” (HALL, 2014, p. 109).

Para finalizar, é importante ressaltar que, em um mundo heterogêneo, o encontro com o outro, com o estranho, com o diferente é inevitável. Em uma sociedade atravessada pela diferença, respeitar não pode significar “deixar que o outro seja como eu sou ou deixar que o outro seja diferente de mim tal como eu sou diferente (do outro), mas deixar que o outro seja como eu não sou” (PARDO, 1996, p. 154. apud. SILVA, 2014, p. 101)

6 ANÁLISE

6.1 COM O PAU APONTADO PRA PRÓPRIA CABEÇA: VIOLÊNCIA E HETERONORMATIVIDADE

Nos últimos anos uma forte onda de artistas LGBTs vêm aflorando na música brasileira, novos nomes surgiram, Rico Dalassam, Linn da Quebrada, Gloria Groove, Mc Queer, Jaloo, Lia Clark, Liniker são exemplos de artistas que estão dividindo e resgatando a presença no palco com artistas com um tempo maior de carreira, mas que apenas agora começam a fazer sucesso nas paradas, como é caso de MC Xuxú, o grupo Sapabonde, Mulher Pepita entre outras. Esse movimento na música brasileira busca criar por meio da arte uma rede de apoio e empoderamento àquelas que lhe acompanham, é comum ver músicas novas em que esses cantores fazem parcerias e participações especiais, a fim de atingir um público cada vez maior e levar a representatividade desse grupo para as mídias.

Embora muitos dos cantores LGBTs não usem suas letras para denunciar algum tipo de opressão, explicitar uma luta ou reivindicação, essa arte é inclusiva como meio de trabalhos para os LGBTs, além de ser uma ferramenta do processo de construção de identidades, visto que ao assumirem seus gêneros e sexualidades diversos, estes artistas estão criando um processo de identificação como é proposto por HALL (2014), no qual seus espectadores e ouvintes poderão apreender e moldar suas próprias identidades, fugindo do espectro heteronormativo que ainda domina a mídia.

Como exemplo temos Pablo Vittar, uma *Drag Queen*⁵ que neste último ano alcançou um sucesso estrondoso durante o carnaval com o *Hit* em parceria com o *Rapper* Rico Dalassam, “Todo Dia”, e que agora está vendo sua carreira deslançar, até mesmo internacionalmente. Com um álbum gravado e com músicas que frequentemente ficam no topo das paradas do Brasil, Pablo abriu caminho para novas *Drag Queens* que agora despontam no mercado fonográfico, como Arethuzza Lovi, as já citadas Glooria Groove e Lia Clark, além do grupo As Baphonicas entre outras. Isso já é um indicativo de como a arte e a representatividade são importantes para a aceitação dessas minorias, que até então não eram vistas, e que agora estão pondo

⁵ Drag Queen é uma expressão artística que envolve a construção de um personagem. Homens com figurinos femininos são mais comuns, porém há mulheres Drag Queens.

as normas em xeque, deixando insustentável para a grande mídia mascarar ou fingir que essas identidades não existem.

Outra parcela desses artistas além de trazerem seus corpos e identidades para o palco, como forma de representação, ainda utilizam as letras de suas canções como uma ferramenta para questionar e combater os discursos retrógrados, preconceituosos e conservadores que voltaram à voga nos últimos anos no Brasil. O Funk é o gênero musical que mais agregou esse tipo de produção, devido a sua gênese entre o povo marginalizado, com músicas que retratam a realidade dessa parcela da população e com sua permissividade para letras com teor sexual, foi o terreno ideal para a fixação desses novos artistas que queriam falar sobre temas ainda tabus na sociedade, como opressão, violência e a sexualidade humana.

Linn da Quebrada foi uma das precursoras desse movimento, lançando diversas músicas nos últimos anos, mas apenas neste ano de 2017 ela conseguiu, através de financiamento coletivo, gravar seu primeiro álbum em estúdio, intitulado “Pajubá. Uma gíria utilizada para identificar o Sociolóto⁶ da comunidade LGBT, o Pajubá ficou conhecido nas ruas como o “dialeto das bichas”. Com esse título de álbum, Linn já deixa explícito que suas gravações vão falar dos LGBTs, mas de um jeito diferente, partindo de sua própria realidade e referência de mundo, de uma forma individual, ao ressaltar e fazer referências aos problemas e lutas vividos pela intérprete, também coletiva, pois cria uma identificação com os problemas e lutas de seus ouvintes.

Linn é uma artista consciente da realidade atual do gênero musical Funk, nascida e criada na periferia com sua mãe, ela relata em uma entrevista cedida à BBC (2016), que percebeu desde cedo o teor ainda muito machista que imperava na música periférica, com letras que evocavam conteúdos sexistas, com erotização e exposição da mulher como meio de lucro, e com referências à ascensão masculina, por meio do dinheiro e do poder sexual, no chamado “Funk Ostentação”, um subgênero do funk que possui letras que retratam esse tipo de realidade.

Linn viu aí uma oportunidade de ocupar este espaço, e subverter essa retórica, em sua música “Transudo”, uma composição própria, como todas as outras de seu álbum, a artista cria uma espécie de funk metalinguístico, no qual ela se apropriadas características do gênero Funk, buscando com um discurso direto impactar seu

⁶ Variante de uma língua falada por um grupo social, uma classe social ou subcultura.

interlocutor pretendido: o homem, cantor de “Funk Ostentação”, a música se inicia com esse direcionamento:

Tá pagando de transudo/ Se achando o maior vilão/ Quer enganar que pega todas/Que vive no luxo, só na ostentação/ Não caio na sua lábia/ Sei que isso te incomoda/ Se não quer passar vergonha/ Me poupe dos seus velhos contos-de-foda (LINN DA QUEBRADA, 2017).

Percebe-se um jogo entre o que Orlandi (2013) caracteriza como paráfrase e polissemia. Ao criar o neologismo “Transudo”, a artista retoma a polissemia de textos do “Funk Ostentação”, que apresentam um discurso padronizado, no qual são exaltadas as características do homem que transa muito, possui muitas mulheres e que é o dominador da situação, ou o “vilão”. Porém, ela subverte este discurso e deixa explícito que quem tomará posicionamento e terá voz nesta canção será ela.

A letra continua fazendo referência ao mundo do funk:

Cê podia ter vários pintos/ Um pinto gigante/ Que bate na testa/ Quem cê acha que engana? / Se tu gosta de mulher porque só fala de piroca e grana? / Nem gasta a sua saliva/ Que a mim você não interessa/ Eu gosto muito de foder/ Mas gosto de foder sem pressa! (LINN DA QUEBRADA, 2017) .

Aqui, fica mais evidente a metalinguagem presente nesta canção, ao questionar o porquê das letras de funkeiros sempre fazerem referências a “piroca e grana”, a artista faz uma provocação, ironizando a escolha da temática geralmente apresentadas em seus funks, o órgão sexual masculino e o dinheiro.

As relações de poder definidas por Orlandi (2013), que dizem respeito ao local em que o locutor se encontra ao produzir um discurso, e como isso influencia na validade e poder do que foi dito, ficam explícitas nessa canção:

Quando eu quero/ Eu dou/ Eu sento/ Eu quico/ Empurro com vontade! / Não sou de contar mentira/ Mas invento minhas verdades/ Tenho pena de você/ Com o pau apontado pra própria cabeça/ Refém de sua frágil masculinidade/ (LINN DA QUEBRADA, 2017).

Linn da Quebrada se posiciona como um ser feminino, e não permite que essa condição seja subjugada, desvalidando seu discurso. Ela inicia a estrofe com a frase “quando eu quero” tomando para si o poder sobre seu corpo e suas vontades. O vocabulário, “dar, sentar e quicar” apresentado, é muito comum nas letras de funk,

utilizadas sempre pelo homem para se referir aos movimentos que a mulher deve fazer ao dançar, e com uma clara referência ao movimento sexual.

A estrofe continua com uma construção metafórica, “com o pau apontado pra própria cabeça/ Refém de sua própria masculinidade”, fazendo alusão a uma arma apontada para a cabeça de um refém, aqui se percebe um início da identificação das letras de Linn da Quebrada com a teoria *queer*, a frase utilizada “refém de sua própria masculinidade” deixa evidente que a artista busca na base dessas teorias a defesa de que uma masculinidade compulsória afetaria os próprios homens. Afinal o padrão heteronormativo não pode ser quebrado, fazendo com que o homem que queira ter os seu *status* de “macho” preservado não apresente características consideradas femininas, os homens estariam assim presos nessas grades da sua própria condição de “macho”.

A música termina com a estrofe:

Se eu quiser, eu vou sentar/ Se tu pedir, eu vou sentar/ Mas vou sentar até eu cansar! / Vou sentar, vou sentar/ Vou sentar ca mão na sua cara! / Sentar, vou sentar/ Vou sentar ca mão na sua cara! (LINN DA QUEBRADA, 2017).

Finalizando a canção com uma quebra na expectativa do ouvinte, Linn utiliza de uma construção discursiva comum no Funk, a repetição da palavra “sentar” com cunho erótico, que faz referência ao movimento sexual, normalmente acompanhada de uma batida compassada e pesada, na qual as dançarinas são estimuladas a rebolarem até o chão, um típico passo de dança desse gênero musical, que termina com a frase “vou sentar ca mão na sua cara”, causando uma quebra no padrão, como se o ser feminino tomasse posse do local de fala e subvertesse a retórica vigente.

Voltando a questão da matriz heterossexual que delimita os padrões a serem seguidos, que é criticado por Linn em “Transudo”, temos um evento ocorrido em novembro de 2010, no qual três jovens foram agredidos com golpes de lâmpadas fluorescentes, na Avenida Paulista por um outro grupo de cinco elementos, aos gritos de “vocês são namorados” e “bicha”, a motivação do ataque ficava clara, intolerância. Porém o que mais chama a atenção é que um dos jovens agredidos relatou posteriormente que não era homossexual, o que deixa claro como a hetenormatividade afeta não só LGBTs, mas a todos os corpos percebidos como inadequados pelo modelo hegemônico, forjado durante anos na sociedade, que na concepção de Foucault (1999), encontra no esquema familiar heteronormativo, que

as sociedades ocidentais modernas adotaram como modelo ideal, o centro da repressão sexual, e que também deixam evidente o sistema de hierarquia patriarcal que tende a fixar um poder do masculino sobre o feminino. Como afirma Louro (2004), os corpos que subvertem a caracterização de gênero pré-concebidas, que não seguem dicotomia masculino-feminino são vistas como desviantes ou imorais. Um homem com características e trejeitos femininos seria então um desvio da normal que deveria ser combatido.

Desde então, a lâmpada virou um símbolo da opressão, e em relação a esse incidente, um grupo de ativistas LGBTs, feministas e negros, se organizaram no coletivo chamado de “Revolta da Lâmpada”, visando denunciar as violências vividas por essa parcela da população com intuito de equalizar o que eles chamam de “fervo” e luta. “O fervo está totalmente em função da política: as músicas e manifestações culturais do evento não estão desvinculadas em nenhum momento das reivindicações que estamos fazendo”, relata um dos fundadores do movimento em entrevista à revista Carta Capital (2014).

Os discursos desse movimento foram então assimilados por um outro artista do Funk brasileiro, MC Queer, e relatados na música “Fiscal”. MC Queer, que retoma o termo “*Master of Ceremony (MC)*” utilizado por muitos funkeiros nos primórdios do movimento, adicionando o nome Queer, deixando explícito o posicionamento que será focado em suas canções. Esse artista é uma voz gay que usa o Funk como veículo para falar sobre homofobia, cultura *queer* e luta pelos direitos LGBTs. Lançado em 23 de maio de 2016, o hit de estreia desse cantor tornou-se o número 1 da lista de virais brasileiros do *Spotify*, com um recado nada afável, o funkeiro provoca os agressores “Todo mundo tá ligado, quer dar ré e vai de segunda, quebra a lâmpada na cara pra não enfiar na bunda”.

A canção se inicia com a frase “O fervo também é luta” retomando e fazendo referência à revolta da lâmpada, reforçando a ideia de que é possível passar de maneira artística uma mensagem política, a letra se desenrola relatando o caso de violência:

Passa na calçada espalhando o terror/ Solta a mão, segura firme, chegou o fiscal de amor/ Todo mundo tá ligado, quer dar ré e vai de segunda/ Quebra lâmpada na cara pra não enfiar na bunda (MC QUEER, 2016).

No trecho em destaque, nota-se que MC Queer utiliza de um discurso comum na sociedade, que atribui à violência homofóbica a motivação de um suposto desejo retraído pelo agressor, ao dizer “quebra a lâmpada na cara para não enfiar na bunda”, o artista está retomando certos discursos e pesquisas que afirmam que o conflito interno com a sexualidade seria externado em forma de violência. Esforço do artista, assim como Linn da Quebrada, em demonstrar como a heteronormatividade afeta os próprios homens heterossexuais, que se negam a aceitar novas experiências sexuais, por receio de julgamentos. No caso dessa canção a região anal é o enfoque, “quer dar ré e vai de segunda”, uma alusão ao movimento de um carro dando ré, ou seja, utilizar a parte posterior do corpo como zona erógena e de prazer, isso corrobora como o que Bourdieu (2016) postula, ao afirmar que o corpo tem sua frente, lugar da diferença sexual, e suas costas, sexualmente indiferenciadas e potencialmente femininas, ou seja, algo passivo, submisso. Essa concepção ideológica de que utilizar o anus como zona de prazer acarretará em perda da masculinidade ou em submissividade do homem é um dos principais fatores causadores do preconceito, afinal a ideologia vigente incapacita o ser masculino de transgredir suas heteronormas e descobrir e experimentar novas formas de satisfação sexual.

A letra da música continua trazendo uma lista de termos pejorativos que normalmente são usados para denegrir homossexuais:

Me chama de viado, invertido e baitola/ Bichinha, boiolinha, bambi chupa-rola/
Quero muita/ atenção no que eu vou falar pra tu/ Tem que ser macho pra
caralho/ Pra poder dar o próprio cu (MC QUEER, 2016).

Porém, o cantor rebate essas afirmações, percebe-se que música foi construída em cima da linguagem do próprio opressor, pois ao afirmar “tem que ser macho pra caralho/ Pra poder dar o próprio cu” MC Queer está utilizando uma construção discursiva muito comum em nossa sociedade, o jargão “tem que ser macho” que é comumente utilizado como forma de enfatizar algo difícil de se fazer, o que necessitaria de um “macho” para sua conclusão, mais uma vez a ideologia do “macho com M maiúsculo” se faz presente, enfatizando o poder masculino, e rebaixando a feminilidade como fraqueza. Nota-se o que Orlandi, apoiado pelas ideias de Pêcheux (1975) chama de esquecimento da ordem da enunciação, pois quando se fala é produzido um discurso de uma maneira e não de outra, e isto produz em nós a impressão da realidade do pensamento, porém o modo de dizer não é indiferente aos

sentidos. Sendo assim essa enunciação, “tem que ser macho pra caralho”, poderia ser construída como, “não seja fêmea” ou “fêmeas não são aptas a executarem determinadas funções”. Uma rede de interpretações se forma, e MC Queer sabe usar isso a seu favor, afinal, se para um homem sofrer um processo de feminilização pode ser algo inaceitável, Queer utiliza do próprio discurso do opressor para afirmar que é preciso de coragem para aceitar formas alternativas das convencionais de prazer, nesse caso o anal.

Como característica do gênero musical, é notável a utilização de uma linguagem pouco rebuscada, com diversos palavrões e referências sexuais, MC Queer tira proveito dessa permissividade para falar de assuntos tabus e provocar seu interlocutor, como percebe-se no trecho abaixo:

Se eu apanho na paulista imagina na ruela/ Não cai na real, mas tá de pé do lado dela/ Liga o Grindr na igreja/ E aí, firmeza? / Não vai ter pra tu aqui/ Se joga na pista e reza pra dançar com Mc Queer (MC QUEER, 2016).

Esse trecho relata um acontecimento comum dentro do universo LGBT, a prática de viver sua sexualidade escondida, se portando de maneira heteronormativa perante a sociedade. Isso pode ser interpretado como uma forma de proteção dos próprios homossexuais, que por condições sociais, familiares ou do trabalho são impossibilitados de expressar sua sexualidade, preferindo viver as sombras para não sofrer com o preconceito, como no trecho “Se eu apanho na paulista imagina na ruela”, que traz a ideia de que se os LGBTs sofrem com agressões em locais públicos e com muito movimento, como a Avenida Paulista, essas agressões se intensificam em locais mais isolados.

No trecho “Liga o Grindr na igreja/ E aí, firmeza?”, uma dicotomia religião *versus* sexualidade fica evidente, Grindr é um aplicativo de relacionamentos voltado para o público homossexual, como intuito de proporcionar encontros rápidos, que no excerto acima está sendo utilizado por alguém no ambiente religioso. Isso seria uma forma de ironizar a polissemia de discursos anti-LGBT que é disseminada por diversas religiões, colocando um homossexual “enrustido” e supostamente alienado pela ideologia da religião, que prefere se esconder e viver no “armário” sendo confrontado por um homossexual assumido, que rebate como a afirmação “Não vai ter pra tu aqui/ Se joga na pista e reza pra dançar com MC Queer”, convidando seu interlocutor a se desprender de suas amarras e assumir sua sexualidade com alegria.

A música termina com mais uma referência a liberdade à exploração do prazer sexual:

Vê se me ama ou vê se me erra/ Fala pra tua mina que tu gosta de fio-terra/
To bem de saco cheio, então tu me respeite/ Ou cala tua boca ou enche logo
ela de leite (MC QUEER, 2016).

A primeira frase desse excerto pode ser interpretada como um apelo, afinal o locutor afirma “Vê se me ama ou vê se me erra”, posteriormente ele retoma o assunto do prazer anal, e pede para seu interlocutor assumir seu prazer, “Fala pra tua mina que tu gosta de fio-terra”, nesse caso um heterossexual que é adepto da pratica de estimular o anus com os dedos, que é chamado “fio-terra” dentro do sociolêto LGBT. MC Queer tenta convencer seu ouvinte a viver fora das normas que, quase sempre, encarnam determinados ideais de masculinidade e feminilidade, impossibilitando determinado gênero de exercerem certos papéis na relação sexual, que ainda são considerados transgressivos.

Assim como a música “Fiscal”, que relata o caso de pessoas que se “fiscalizam” a sexualidade alheia, com intuito de reprimi-la de forma até mesmo violenta, outra composição que apresenta uma discussão com essa temática. A música “Desabafo” de MC Xuxú, vai tocar exatamente nesse ponto, a preocupação com a vida alheia. Quando seu primeiro videoclipe, da música “Um Beijo Pras Travesti” fez sucesso em todo o Brasil, a jovem da comunidade de Santa Cândida, em Juiz de Fora, teve a oportunidade de conquistar um público interessado em diversidade, MC Xuxú então começa a trabalhar com uma proposta cada vez mais politizada, levando em frente uma mensagem de inclusão e respeito.

Com o ritmo mais pesado, que lembra a época do funk com referências do soul e do rap, a canção se inicia com a crítica da funkeira às pessoas que estão preocupadas em criticar e delimitar a sua vivencia, ou seja, uma crítica à ideologia de que os LGBTs deveriam viver suas sexualidades escondidas por serem desviantes da norma:

Com tanta coisa pra se preocupar/ Tem gente perdendo o tempo/ Querendo
cuidar e mandar na minha vida/ Testando a minha fé, subestimando o quanto
eu sou forte/ Deus nos pediu o amor,/ Sei que te amo, mas não sou amada,/
Te vejo como um ser humano/ Enquanto você me vê como nada/ Eu sei que
ele olha por mim,/ E esse dom ele me concedeu/ Hoje eu sou mc, sou travesti,
mas sou filha de deus (MC XUXÚ, 2016).

Percebe-se ainda, que MC Xuxú traz diversas referências religiosas, uma maneira de utilizar a ideologia do próprio opressor e mostrar a hipocrisia presente nos discursos de muitos fiéis. Ao dizer, “Deus nos pediu o amor” ela está retomando o discurso compartilhado pela maioria das religiões, de amor mútuo entre as pessoas, isso seria então um descompasso aos discursos proferidos pelos mesmos adeptos dessas religiões, que muitas vezes ojerizam os LGBTs, indo contra seus próprios preceitos e dogmas religiosos. A cantora ainda afirma que é “filha de deus”, uma forma de aproximar o seu possível ouvinte, e igualá-los, mostrando que compartilham algo, uma estratégia discursiva que apela para o lado sentimental de seu interlocutor.

Ainda no excerto acima nota-se no verso “hoje eu sou MC, sou travesti, mas sou filha de deus” que a cantora se afirma como MC e travesti, duas pesadas características para serem carregadas, a de MC que vem do gueto, do subalterno, e travesti, uma identidade que vem sendo usada como símbolo de resistência de mulheres transexuais mais marginalizadas, como forma de mostrar que o *queer*, o marginal, o fora do padrão não precisa passar pelo processo de higienização, é uma reivindicação pela aceitação das particularidades de cada pessoa. O termo travesti que era uma forma de chacota, hoje vêm sendo ressignificado, e aderido como identidade de luta. Isso fica evidente ao após afirmar-se com essas identidades, ela utiliza a conjunção, “mas”, concluindo “sou filha de deus”, criando uma ruptura e oposição, embora ela seja MC e travesti, identidade que são marginalizadas e rejeitadas, ela também procura se encaixar na identidade que é vista pela sociedade como adequada, uma forma de amenizar o impacto causado pelas autoafirmações anteriores.

A letra da música continua com um forte apelo, por respeito:

Não precisa me aceitar, / Apenas te peço pra me respeitar/ Hoje em dia é tão natural, / Hoje em dia tem brilho em todo lugar/ Eu sou devota da paz de um mundo melhor pra você e eu, / Se você parar pra pensar/ Vai ver que eu tô certa, eu tô dando o que é meu (MC XUXÚ, 2016).

MC Xuxú, ao dizer “não precisa me aceitar,/ Apenas te peço pra me respeitar” cria uma relação de antítese criada entre “aceitar” e “respeitar”, enquanto a primeira palavra está mais para o sentido de consentir em receber, ou estar de acordo com algo, “respeitar” cria uma relação que não precisa ser de proximidade, apenas de

acatamento, nesse caso, claramente fazendo uma referência às agressões que muitos LGBTs sofrem todos os dias, é como se a cantora pedisse para que sejam deixados em paz, mesmo que não consigam toda a aceitação que deveria ser natural.

Adiante na letra, a cantora afirma “Hoje em dia é tão natural, / Hoje em dia tem brilho em todo lugar”, essa sentença por mais genérica que possa parecer, dentro desse contexto cria uma significação exclusiva. Ao utilizar a escolha lexical de “natural” e “em todo lugar”, MC Xuxú está tentando criar um contexto de aceitação, afinal se algo existe em todo lugar, isso deve ser naturalizado, nesse caso, o indivíduo LGBT, que está referenciado com a metáfora do “brilho”. A escolha do “brilho”, como identificador dessa parcela da população, decorre da ideologia que se criou, que deposita sobre os LGBTs estereótipos de eternar alegria, criou-se a imagem de que todos são carnavalescos, espontâneos e até mesmo cômicos, tentando engessar a identidade desses indivíduos. Porém, mais uma vez a comunidade se apropria desses discursos, trazendo para si e ressignificando com intuito de se auto afirmarem, mais uma vez o ideal de que o “fervo” também pode ser luta, política e mudança social se faz presente em um funk.

Ainda nesse excerto, “Hoje em dia” traz uma referência temporal, e deixa explícito que atualmente o número de LGBTs que vivem seus gêneros e sexualidades de forma explícita à sociedade está cada vez maior, se opondo a tempo mais antigos, no qual se criou a ideologia de que não existiam LGBTs, uma falácia usada para mascarar a história dos tempos obscuros em que essas pessoas eram simplesmente impossibilitadas de existirem, sendo abandonadas, perseguidas e mortas, era mais fácil nunca assumir sua sexualidade, não existir como LGBT ao olhos da sociedade, criando a ilusão de que isso é algo inventado na contemporaneidade.

A música é finalizada com os seguintes versos:

Eu não vim buscar caô, apenas a sua compreensão, / Tenho orgulho de ser quem eu sou, / E tu tem que aceitar, somos todos irmãos/ Eu não vim buscar caô, apenas a sua compreensão, / E quem entendeu o meu desabafo, / Então fecha comigo e levanta a mão (MC XUXÚ, 2016).

Um compilado do que já foi dito anteriormente, MC Xuxú encerra pedindo respeito, e mais uma vez utiliza referência religiosas “somos todos irmãos” para aproximar seus ouvintes, finalizando com um questionamento, para que aqueles que

entenderam a mensagem de sua música, e “fechar” com ela, uma gíria comum no “Pajubá”, que remete a se tornar amigo de alguém.

6.2 ELA TEM CARA DE MULHER, ELA TEM CORPO DE MULHER E O PAU DE MULHER: A DESCONSTRUÇÃO DA BINARIDADE DE GÊNEROS

O mundo LGBT funciona dentro de um sistema de castas que espelha a ideologia da sociedade em geral: no alto da “cadeia alimentar” estão os “ másculos”, “os machos discretos”, e daí a escala vai descendo até chegar nas “bichas escandalosas”, “afetadas”, afeminadas. Sem perceberem, organizam-se nessa hierarquia e raramente questionam porque acham que é um elogio ouvir a frase “nossa, mas você nem parece que é gay”.

É uma escala de valores que, contraditoriamente, aprisiona a maneira de agir e de se relacionar do mundo LGBT, um universo que deveria se livrar desse tipo de amarra. Destruir esses paradigmas sexuais e de gênero também é tema de Linn da Quebrada. Na música “Enviadescer”, Linn destrói a hierarquia aceita como “normal”, em que as afeminadas cobiçam os machões:

Ei, psiu, você aí, macho discreto/ Chega mais, cola aqui/ Vamo bater um papo reto/ Que eu não tô interessada no seu grande pau ereto/ Eu gosto mesmo é das bixas, das que são afeminada/ Das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiada/ Eu vou falar mais devagar pra ver se consegue entender/ Se tu quiser ficar comigo, boy. Vai ter que enviadescer/ Enviadescer, enviadescer (LINN DA QUEBRADA, 2017).

Uma ode em prol da liberdade de gênero, a música se inicia com um convite aos “machos”, para ouvirem o que ela tem a dizer. Ao afirmar que gostas das “bixas” e “afeminadas” Linn cria um intertexto com os estudos *queer*, sendo notável a crítica à oposição binária “masculino-feminino”, ao pedir que seu interlocutor “enviadesça” ela pede para que se abra para a compreensão e inclusão de diferentes formas de masculinidade e feminilidade, independentemente do corpo em que esteja localizado. “Enviadescer” é um neologismo que faz uma fusão entre as palavras “viado” um termo muito usado com tom pejorativo para falar de homossexuais afeminado, mas que agora passou a ser usado pela comunidade ressignificado, com um tom de ironia, a fim de quebrar o estigma sobre a palavra, junta à palavra “descer” que faz referência as letras de funk, que utilizam muito essa escolha lexical durante a execução das canções, como forma de induzir as pessoas que estão dançando fazerem movimentos

até o chão. Tudo isso deixa explícito que Linn da Quebrada faz uma crítica ao pensamento dicotômico e polarizado sobre os gêneros, usualmente se concebe homem e mulher como polos opostos que se relacionam dentro de uma lógica invariável de dominação-submissão, assim como observado por Louro (1997) e Scott (1995), portanto uma ideia singular de masculinidade e de feminilidade, e isso supõe ignorar ou negar todos os sujeitos sociais que não se "enquadram" nesses ideais, que são assimilados pela própria comunidade LGBT, que ainda vê a relação atividade-passividade sexual como básica e imutável, com a ideologia de que é preciso um homossexual masculinizado e outro feminilizado para acontecer uma relação compatível.

Linn da Quebrada continua desconstruindo esse pensamento em sua música:

Ai meu Deus, o que que é isso quéssas bixa tão fazendo? / Pra todo lado que eu olho, tão todes enviadescendo/ Mas não tem nada a ver com gostar de rola ou não/ Pode vir, cola junto as transviadas, sapatão/ Bora enviadescer, até arrastar a bunda no chão/ Lh, aí, as bixa ficou maluca/ Além de enviadescer, tem que bater a bunda na nuca (LINN DA QUEBRADA, 2017).

A imagem do “fervo” se faz presente no início da estrofe, “pra todo lado que eu olho, tão todes enviadescendo”, e também no fim “tem que bater a bunda na nuca” ou seja, rebolar de forma vigorosa, uma forma de impactar o ouvinte, e demonstrar que a ocupação de espaços públicos e privados por pessoas que não vivem os padrões heteronormativos é inevitável. Quando a utilização da variação “todes”, fica explícito uma crítica à própria língua portuguesa, e as regras gramaticais que generalizaram e nomeiam um grupo misto de pessoas no masculino englobando também os seres femininos nesse grupo, como por exemplo, “Solicitamos que todos se sentem!” a palavra “todos” é masculina, mas usa-se como se ela fosse neutra, sendo assim para que uma mulher seja representada, é necessário que ela seja nomeada de forma individual na oração pois em coletividade é apagada pelo gênero masculino. Essa herança gramatical da língua portuguesa tenta ser combatida ao ser utilizada a letra “e” em “todes”, tentando trazer uma real neutralidade de gêneros para a palavras, ressaltando o posicionamento de Linn da Quebrada que luta pela libertação dos padrões normativos.

A música termina com a representação de uma festa entre toda a comunidade LGBT, “as transviadas, sapatão/ Bora enviadescer, até arrastar a bunda no chão”, nesse caso “transviadas” é usada como forma de expressar uma sexualidade, mas

também um desvio da heteronorma, afirmando o *queer* e o marginalizado como algo digno e que não precisa passar por um processo de normatização para ser respeitado.

Outra música da mesma funkeira, que apresenta essa temática é “Talento”, que narra o afrontamento entre um homossexual afeminado e outro masculinizado e em quanto as marcas do feminino que traz em seu corpo têm ligação com a solidão afetiva.

Não adianta pedir/ Que eu não vou te chupar escondida no banheiro/ Você sabe que eu sou muito gulosa/ Não quero só pica/ Eu quero o corpo inteiro/ Nem vem com esse papo/ Feminina tu não come? / Quem disse que linda assim/ Vou querer dar meu cu pra homem? (LINN DA QUEBRADA, 2017).

O início da música já apresenta uma referência sexual, a qual faz referência ao preconceito sofrido pelos homossexuais afeminados que são descartados como objetos, são corpos que parecem existir somente para servir a satisfação sexual "clandestina" de homens e mulheres que as procuram na surdina e as rejeitam no convívio social, isso fica implícito em “não vou te chupar escondida no banheiro” e “eu quero o corpo inteiro”. Adiante na letra, Linn da Quebrada causa um confronto ao homossexual heteronormativo, “Quem disse que linda assim/ vou querer dar meu cu pra homem?”, ao afirmar isso, ela está defendendo a possibilidade da relação sexual e amorosa entre dois corpos femininos, indo contrária à ideologia de dominação que está presente entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e da necessidade desses dois papéis sexuais para que uma relação possa se concretizar.

A música segue, com um discurso que confronta o opressor:

Ainda mais da sua laia/ De raça tão específica/ Que acha que pode tudo/ Na força de deus/ E na glória da pica/ Já tava na cara/ Que tava pra ser extinto/ Que não adiantava nada/ Bancar o machão/ Se valendo de pinto/ Se achou o gostoso/ Pensou que eu ia engolir/ Ser bicha não é só dar o cu/ É também poder resistir/ Vou te confessar/ Que às vezes nem eu me aguento/ Pra ser tão viado assim/ Precisa ter muito mais/ Muito talento (LINN DA QUEBRADA, 2017).

Aqui, a idealização de que os homossexuais afeminados são mais frágeis tenta ser quebrada, de uma forma irônica Linn afirma, “Ser bicha não é só dar o cu/ é também poder resistir”, afirmando sua força, em oposição ao “machão” que estava “se valendo de pinto” ou seja, se aproveitando da simbologia de força que existe na sociedade para o ser masculinizado.

A música é finalizada com uma exaltação à figura do homossexual afeminado, “pra ser tão viado assim/ precisa ter muito mais / Muito talento”, nota-se novamente a utilização de uma palavra usada comumente como um xingamento, nesse caso “viado” é usado como forma de autoafirmação, uma estratégia para desarmar o opressor, afinal, se o homossexual aceita essa condição e passa a utilizá-la com uma ressignificação sem o tom pejorativo, não restará sentido para sua utilização como forma de ojeriza.

Em uma entrevista à revista *Época* (2017) Linn da Quebrada se define como “bicha, trans e, às vezes, travesti”, algo que explicita uma fluidez no seu gênero, e ainda completa “Eu não sou nem homem, nem mulher. Mas ocupo um lugar e um espaço que é o feminino”. Fica evidente então que Linn é uma pessoa que vive fora dos padrões binários de gênero, seu gênero estaria fora dessa dicotomia homem-mulher, porém com características do que a sociedade considera feminino. Essa forma de viver é transpassada para a música de Linn, que em “Mulher” vai relatar sobre a vida de mulheres transexuais.

De noite pelas calçadas/ Andando de esquina em esquina/ Não é homem nem mulher/ É uma trava feminina/ Parou entre uns edifícios, mostrou todos os seus orifícios/ Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação/ É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto/ Está sempre em desconstrução (LINN DA QUEBRADA, 2017).

A letra faz referência à vida marginalizada que levam as transexuais a terem na prostituição sua única forma de sobrevivência, consequência de uma sociedade que exclui esse tipo de pessoa, deixando-as sem opções viáveis de trabalhos. A palavra “trava” indica que se está falando de uma transexual, pois esse é um termo comum utilizado como referência a elas. Adiante, na letra, Linn afirma que “seu corpo é uma ocupação”, ou seja, reivindica a autoridade sobre seu corpo, um espaço originalmente pessoal e que deveria ser subjetivo para cada pessoa, mas que ainda precisa passar pelo crivo da sociedade para ser validado dentro da dicotomia homem-mulher. Uma imagem de marginalidade e austeridade também é criada com as escolhas lexicais para identificar o corpo da transexual “favela, garagem, esgoto”, que faz referência a como a sociedade idealiza a transexual, que na maioria das vezes, são retratadas nas representações midiáticas não só em situações marginalizadas, mas de forma jocosa, porém ela finaliza quebrando essa imagem e afirmando “está

sempre em desconstrução”, ou seja, num processo de olhar para si mesmo, para sua realidade e agir para mudar isso.

A canção continua relatando a vida nas ruas que leva uma transexual:

Nas ruas pelas surdinas é onde faz o seu salário/ Aluga o corpo a pobre, rico, endividado, milionário/ Não tem Deus/ Nem pátria amada/ Nem marido/ Nem patrão/ O medo aqui não faz/ parte do seu vil vocabulário/ Ela é tão singular/ Só se contenta com plurais/ Ela não quer pau/ Ela quer paz (LINN DA QUEBRADA, 2017).

Nota-se a solidão experienciada pela transexual, mas que também é uma forma de libertação das ideologias sociais, afinal ela não tem amarras com “deus”, ou seja, a ideologia religiosa, a “pátria amada”, nem “marido” nem “patrão”, duas figuras masculinas que são escolhidas como simbologia para o processo de submissão do ser feminino, dentro do lar, e no trabalho. Adiante, na letra, a construção “Ela não quer pau/ Ela quer paz” retoma os discursos da comunidade LGBT que lutam pelo fim da violência, e como se trata de uma produção artística é notável o jogo de palavras utilizado, ao contrapor “singular” e “plurais”, temos a palavra “pau” como expressiva dessa singularidade, e “paz” que ao ser lido com entonação é percebido como “Pa(i)z” ou seja, um neologismo que brinca com o plural da palavra “Pau”, que também apresenta um sentido sexualizado.

A estrofe seguinte da música corrobora com o que a teoria *queer* postula, criticando a definição de lugar do feminino e masculino condicionado puramente pela genitália. A construção imagética criada por esse discurso apresenta um corpo totalmente dentro dos padrões femininos na sociedade, mas que quer transgredir a heteronorma, reivindicando e afirmando seu gênero para além da genitália:

Ela tem cara de mulher/ Ela tem corpo de mulher/ Ela tem jeito/ Tem bunda/ Tem peito/ E o pau de mulher! (LINN DA QUEBRADA, 2017).

A música é finalizada, com uma exaltação à figura da travesti:

Então eu, eu/ Bato palmas para as travestis que lutam para existir/ E a cada dia conquistar o seu direito de viver e brilhar/ Bato palmas para as travestis que lutam para existir/ E a cada dia batalhando conquistar o seu direito de/ Viver, brilhar e arrasar (LINN DA QUEBRADA, 2017)

No excerto a cima, a identidade “travesti” é evocada, como simbologia de luta e resistência das transexuais marginalizadas, que sofrem uma violência tão pesada, que lutam para “existir”, nesse caso a palavra apresenta um sentido duplo, tanto no sentido de existir como gênero, como no sentido de permanecer viva. Adiante, a escolha lexical “brilhar e arrasar” cria uma espécie de eufemismo à palavra anterior “viver”, para demonstrar que além de fazer coisas banais como “brilhar e arrasar” ela precisa batalhar pela sua própria vida, no sentido mais literal que o termo possa ter.

A posição de Linn da Quebrada enquanto uma transexual que fala de sua vivência no Brasil do século XXI reformula a representação da população trans e travesti na cultura. Se há 40 anos, na música popular, tivemos a travesti Geni como grande representante, na canção Geni e o Zepelim (Chico Buarque), hoje Linn coloca em cena a sua própria vivência periférica. No país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo, a artista evidencia o sadismo, isto é, o prazer no sofrimento alheio, ao qual elas são submetidas diariamente.

7 CONCLUSÃO

O estudo aqui proposto em torno dos discursos da comunidade LGBT através do gênero musical Funk teve como objetivo inicial a compreensão, do como essa parcela da população utiliza desse meio para propagar ideais de luta por respeito e denúncia das violências e austeridades sofridas. Em suma, o que se pode concluir com o estudo é que o Funk Carioca, desde sua origem avassaladora entre os jovens dos anos 90 até os dias de hoje tem movimentado multidões, no entanto de origem periférica, cantado por negros, pobres e excluídos, ainda sofre resistência por um público mais conservador. O enveredamento da militância LGBT por esse gênero musical, se deu, principalmente pelo acolhimento e identificação entre esses dois estratos marginalizados da sociedade, e pela permissividade desse estilo musical para assuntos ainda tabus como a sexualidade.

É evidente que a música em geral tem o poder de comunicação, conta histórias, causa afetos e sensações. Produzir música é como construir pontes, criar vínculos, e isso se dá não somente na relação entre quem a produz, mas também, fundamentalmente, entre quem produz e quem consome, é através da música que os artistas LGBTs são capazes de materializar seus discursos de forma que possam obter maior alcance. Se antes representados de forma jocosa, marginalizada e, de certa forma, desumanizada, hoje a população LGBT busca ocupar esses espaços, de comunicação, de poder e de fala para que as coisas possam se transformar e as ideologias criadas sobre esse estrato social sejam quebradas. Os veículos de informação e de arte, não só imitam a vida, mas também limitam a vida e produzem modos e comportamentos de existir. Ocupando espaços como o da música, há possibilidade de serem representadas novas formas de se relacionar e de viver, é importante que outras ideias, pensamentos e pessoas possam surgir.

Os discursos analisados nesse trabalho, são assim, usados como formas de construção de novas imagens e um novo imaginário social sobre o LGBT. Uma nova referência como possibilidade de vida, porque ela nunca foi, foi apenas exemplo a não ser seguido. Percebe-se ainda, que o foco principal dos discursos é a inversão da relação de dominação e submissão, usualmente representada pela dicotomia masculino-feminino. Os artistas fazem da música seu discurso resistivo ao que é

dominante: a valorização do “macho alfa” e seus signos heteronormativos que são apontados como causadores da violência.

O “Fervo” do Funk se configura assim como música para além do entretenimento, como ferramenta de protesto, algo que o Rap já fazia. É uma música que, sabendo atingir seu interlocutor, chama atenção e provoca alteridade, ou seja, coloca no lugar do outro, fazendo com que a voz do LGBT seja ouvida para além dos discursos dominantes. Os artistas do Funk, em sua maioria, independentes e sem apoio de grandes gravadoras, são mais espontâneos e mais livres como artistas, podendo usar seus ideais como fonte de inspiração, com a possibilidade de se auto-afirmar, sem aquele discurso de diagnóstico que os coloca como exceção, como erro ou nascidos em um corpo errado.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado**. Lisboa: Presença, 1985.

BAKHTIN, Mikhail, VOLOCHÍNOV. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec Editora, 2014. 16^o Edição.

BBC. **A ex-testemunha de Jeová que virou voz do funk transgênero**. Disponível em <<http://www.bbc.com/portuguese/salasocial-37323574>>. Acesso em: 14 set. 2017

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

BENTO, Berenice Alves de Melo, **O que é transexualidade**. São Paulo: brasiliense, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação Masculina**. Tradução: Maria Helena Kuhner, 11^o ed. rio de janeiro, Bertrand brasil, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Renato Aguiar [tradução]. Rio de Janeiro: Civilização. Brasileira, 2003.

CARTA CAPITAL. **A Revolta da Lâmpada**. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-revolta-da-lampada-4063.html>>. Acesso em 22 out. 2017

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense. 2004.

ÉPOCA. **Mc Linn e a geração que usa a MPB para desconstruir os preconceitos sexuais**. Disponível em < <http://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/01/mc-linn-e-geracao-que-usa-mpb-para-desconstruir-os-preconceitos-sexuais.html>>. Acesso em 22 out. 2017.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais** – uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ESSINGER, Silvio. **Batidão**: uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber, tradução de Maria Thereza da costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FACCHINI, Regina. **Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

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

GREEN, James. **Além do Carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite [tradução]. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural e Diáspora**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.24, p.68-75, 1990.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014.

HERSCHEMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante**. Vera Riveiro [tradução]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LADO BI. **MC Linn da Quebrada**: o ódio disfarçado de opinião é tão culpado quanto quem mata. Disponível em <<http://ladobi.uol.com.br/2016/05/mc-linn-quebrada-enviadecer/>>. Acesso em: 14 set. 2016.

LINN DA QUEBRADA. Transudo. In: **Pajubá**. São Paulo: YB Music, 2017. Faixa 5.

_____. Enviadecer. In: **Pajubá**. São Paulo: YB Music, 2017. Faixa 10.

_____. Mulher. In: **Linn da Quebrada no Estúdio Showlivre (Ao Vivo)**. São Paulo: Showlivre, 2017. Faixa 11.

LOURO, Guacira Lopes Gênero. **Sexualidade e educação**. Petrópolis, RJ Uma perspectiva pós-estruturalista /: Vozes, 1997.

_____. **Um corpo Estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo horizonte: autentica, 2004.

MC QUEER. Fiscal. In: **MC Queer**. São Paulo: One RPM, 2016. Lado A. Faixa 1.

MC XUXÚ. Desabafo. In: **MC Xuxú**. Rio de Janeiro: É o clima, 2016. Faixa 2.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. (org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças (2012). 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. São Paulo: Pontes Editores, 2013.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma Categoria Útil de Análise Histórica. Educação e Realidade. 20 (2), p.71-99, 1995.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A Produção Social da Identidade e da Diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais, Petrópolis: Vozes, 2014.

SIMÕES, Paula Guimarães. **A produção discursiva de Porto dos milagres** – diálogo com a realidade social e construção da identidade nacional. In: XXVI Congresso Anual Em Ciência Da Comunicação – Núcleo de Ficção Seriada, 2003, Belo Horizonte, MG.

VIANNA, Hermano Paes. **O Baile Funk Carioca**: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos. Rio de Janeiro. 1987. Universidade Federal Do Rio De Janeiro, Museu Nacional Programa De Pós-Graduação Em Antropologia Social.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais, Petrópolis: Vozes, 2014.

ANEXOS

ANEXO A – Transudo (Linn da Quebrada)

Tá pagando de transudo
Se achando o maior vilão
Quer enganar que pega todas
Que vive no luxo, só na ostentação

Não caio na sua lábia
Sei que isso te incomoda
Se não quer passar vergonha
Me poupe dos seus velhos contos-de-foda

Cê podia ter vários pinto
Um pinto gigante
Que bate na testa
Quem cê acha que engana?
Se tu gosta de mulher
Porque só fala de piroca e grana?

Nem gasta a sua saliva
Que a mim você não interessa
Eu gosto muito de foder
Mas gosto de foder sem pressa!

Quando eu quero
Eu dou
Eu sento
Eu quico
Empurro com vontade!

Não sou de contar mentira

Mas invento minhas verdades

Tenho pena de você
Com o pau apontado pra própria cabeça
Refém de sua frágil masculinidade

Se eu quiser, eu vou sentar
Se tu pedir, eu vou sentar
Mas vou sentar até eu cansar!

Vou sentar, vou sentar
Vou sentar ca mão na sua cara!
Sentar, vou sentar
Vou sentar ca mão na sua cara!

Sentar, sentar, sentar
Sentar, sentar, vou sentar
Vou sentar ca mão na sua cara!
Sentar, vou sentar
Vou sentar ca mão na sua cara!

Sentar, sentar, sentar, sentar
Sentar ca mão na sua cara!
Sentar, sentar, sentar, sentar
Sentar ca mão na sua cara!

Vai!

Tapa, tapa, tapa, tapa
Tapa, tapa, tapa, tá
Tapa, tapa, tapa, tapa
Tapa, tapa, tapa, tá.

ANEXO B – Fiscal (MC Queer)

O fervo também é luta

Passa na calçada espalhando o terror
Solta a mão, segura firme, chegou o fiscal de amor
Todo mundo tá ligado, quer dar ré e vai de segunda
Quebra lâmpada na cara pra não enfiar na bunda

Me chama de viado, invertido e baitola
Bichinha, boiolinha, bambi chupa-rola
Quero muita atenção no que eu vou falar pra tu
Tem que ser macho pra caralho
Pra poder dar o próprio cu

Se eu apanho na Paulista imagina na ruela
Não cai na real, mas tá de pé do lado dela
Liga o grindr na igreja
E aí, firmeza?
Não vai ter pra tu aqui
Se joga na pista e reza pra dançar com MC Queer

Vê se me ama ou vê se me erra
Fala pra tua mina que tu gosta de fio-terra
To bem de saco cheio, então tu me respeite
Ou cala tua boca ou enche logo ela de leite.

ANEXO C – Desabafo (MC Xuxú)

Com tanta coisa pra se preocupar
Tem gente perdendo o tempo
Querendo cuidar e mandar na minha vida
Testando a minha fé, subestimando o quanto eu sou forte

Deus nos pediu o amor,
Sei que te amo, mas não sou amada,
Te vejo como um ser humano
Enquanto você me vê como nada
Eu sei que ele olha por mim,
E esse dom ele me concedeu
Hoje eu sou mc, sou travesti, mas sou filha de deus

Não precisa me aceitar,
Apenas te peço pra me respeitar
Hoje em dia é tão natural,
Hoje em dia tem brilho em todo lugar

Eu sou devota da paz de um mundo melhor pra você e eu,
Se você parar pra pensar
Vai ver que eu tô certa, eu tô dando o que é meu

Eu não vim buscar caô, apenas a sua compreensão,
Tenho orgulho de ser quem eu sou,
E tu tem que aceitar, somos todos irmãos

Eu não vim buscar caô, apenas a sua compreensão,
E quem entendeu o meu desabafo,
Então fecha comigo e levanta a mão.

Com tanta coisa pra se preocupar (com tanta vida perdida)
Tem gente perdendo o tempo
Querendo cuidar e mandar na minha vida

Tão me olhando por cima
Dizendo pra mim o que pode ou não pode,
Testando a minha fé,
Subestimando o quanto eu sou forte

Deus nos pediu o amor,
Sei que te amo, mas não sou amada,
Te vejo como um ser humano
Enquanto você me vê como nada
Eu sei que ele olha por mim,
E esse dom ele me concedeu
Hoje eu sou mc, sou travesti, mas sou filha de deus

Não precisa me aceitar,
Apenas te peço pra me respeitar
Hoje em dia é tão natural,
Hoje em dia tem brilho em todo lugar

Eu sou devota da paz de um mundo melhor pra você e eu,
Se você parar pra pensar
Vai ver que eu tô certa, eu tô dando o que é meu

Eu não vim buscar caô, apenas a sua compreensão,
Tenho orgulho de ser quem eu sou,
E tu tem que aceitar, somos todos irmãos

Eu não vim buscar caô, apenas a sua compreensão,
E quem entendeu o meu desabafo,
Então fecha comigo e levanta a mão.

ANEXO D – Enviadescer (Linn da Quebrada)

Hey, pssiu, você aí,
Macho Discreto,
chega mais, cola aqui,
vamo bater um papo reto,
que eu não to interessada no seu grande pau ereto.
Eu gosto mesmo é das bicha!
das que são afeminada
das que mostram muita pele rebolam, saem maquiada.
Eu vou falar mais devagar pra ver se consegue entender:
Se tu quiser ficar comigo boy,
hahahahaha

Vai ter que enviadescer,
enviadescer, enviadescer.

Ai, meu deus, o que é que é isso
que essas bicha tão fazendo?!
pra todo lado que eu olho
tão todes enviadescendo

Mas, não tem nada a ver
com gostar de rola ou não.
Pode vir, cola junto, as transviada sapatão.
Bora enviadescer até arrastar a bunda no chão!
Tem nada a ver não,
pode vir, cola junto as transviada sapatão
até arrastar a bunda no chão!

Ih, aí, as bicha ficou maluca!
além de enviadescer tem que bater a bunda na nuca!

ANEXO E – Talento (Linn da Quebrada)

Não adianta pedir
Que eu não vou te chupar escondida no banheiro
Você sabe sou muito gulosa
Não quero só pica
Quero corpo inteiro
Nem vem com esse papo
Feminina tu não come?
Quem disse que linda assim
Vou querer dar meu cu pra homem?
Ainda mais da sua laia
De raça tão específica
Que acha que pode tudo
Na força de Deus e na glória da pica
já Tava na cara que tava pra ser extinto
Que não adiantava nada
Bancar o machão se valendo de pinto

Tu se achou o gostosão, né?
Pensou que eu ia engolir?
Ser bixa não é só dar o cu
É também poder resistir
Eu vou te confessar
Que às vezes nem eu me aguento
Pra ser tão viado assim
Precisa ter muito, muito,
muito, mas muito talento ein.

ANEXO F – Mulher (Linn da Quebrada)

De noite pelas calçadas
 Andando de esquina em esquina
 Não é homem nem mulher
 É uma trava feminina
 Parou entre uns edifícios, mostrou todos os seus orifícios
 Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação
 É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto
 Está sempre em desconstrução

Nas ruas pelas surdinas é onde faz o seu salário
 Aluga o corpo a pobre, rico, endividado, milionário
 Não tem Deus
 Nem pátria amada
 Nem marido
 Nem patrão
 O medo aqui não faz parte do seu vil vocabulário
 Ela é tão singular
 Só se contenta com plurais
 Ela não quer pau
 Ela quer paz

Seu segredo ignorado por todos até pelo espelho
 Seu segredo ignorado por todos até pelo espelho
 Mulher

Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher
 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher
 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher
 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher

Nem sempre há um homem para uma mulher, mas há 10 mulheres para cada uma
E uma mulher é sempre uma mulher

Nem sempre há um homem para uma mulher, mas há 10 mulheres para cada uma

E uma e mais uma e mais uma e mais uma e mais outra mulher

E outra mulher (e outra mulher)

E outra mulher (e outra mulher)

E outra mulher (e outra mulher)

E outra mulher (e outra mulher)

É sempre uma mulher?

É sempre uma mulher?

É sempre uma mulher?

É sempre uma mulher?

Ela tem cara de mulher

Ela tem corpo de mulher

Ela tem jeito

Tem bunda

Tem peito

E o pau de mulher!

Afinal

Ela é feita pra sangrar

Pra entrar é só cuspir

E se pagar ela dá para qualquer um

Mas só se pagar, hein! Que ela dá, viu, para qualquer um

Então eu, eu

Bato palmas para as travestis que lutam para existir

E a cada dia conquistar o seu direito de viver e brilhar

Bato palmas para as travestis que lutam para existir

E a cada dia batalhando conquistar o seu direito de

Viver brilhar e arrasar

Viver brilhar e arrasar

Viver brilhar e arrasar

Viver brilhar e arrasar

Ela é amapô de carne osso, silicone industrial

Navalha na boca

Calcinha de fio dental

Eu tô correndo de homem

Homem que consome, só come e some

Homem que consome, só come, fodeu e some.