

Contracampo

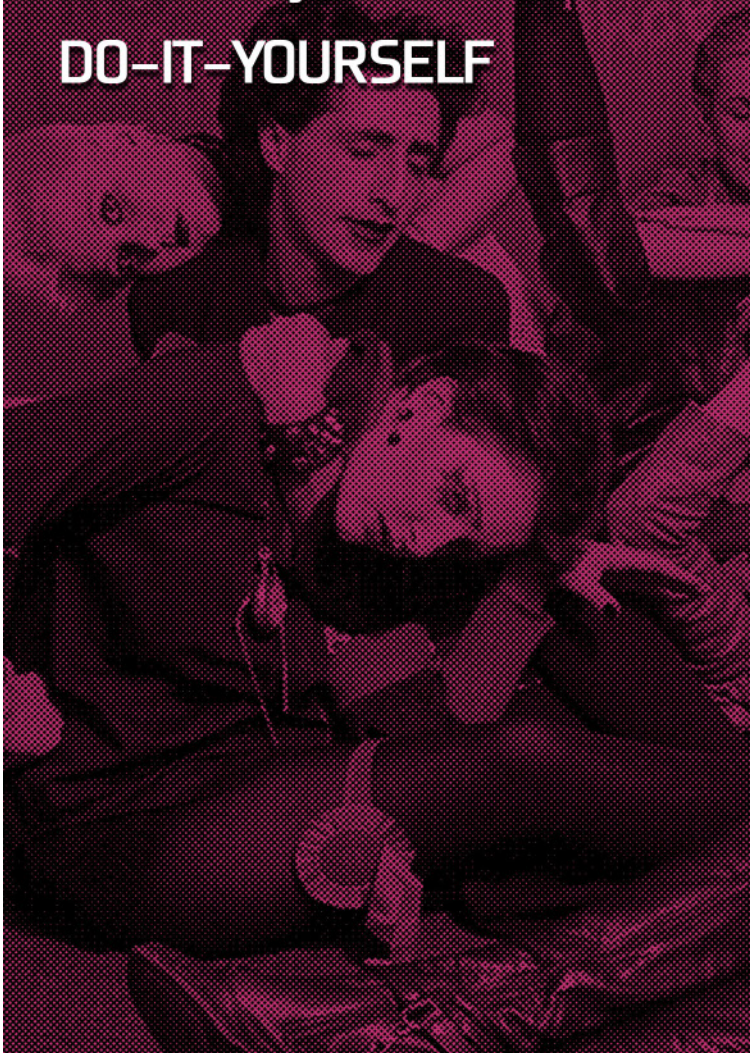
BRAZILIAN JOURNAL OF COMMUNICATION | PPGCOM-UFF

VOLUME 38. NÚMERO 1. 2019. E-ISSN 2238-2577. ABR-JUL/2019

DOSSIÊ

GENDER IS DEAD

PINK IS FOREVER.
IDENTIDADES DE GÊNERO,
DIFERENÇAS E CULTURAS
DO-IT-YOURSELF



Editorial vol. 38 n. 1

Gender is Dead. Pink is Forever. Identidades de gênero, diferenças e culturas do-it-yourself

As questões de gênero afortunadamente têm-se tornado um tópico de crescente interesse no âmbito da pesquisa sobre cenas musicais e artísticas contemporâneas. Porém, este crescimento tem sido bastante lento. E se nos reportarmos aos anos 1970 e 1980, um período de grande produção teórica em torno dos estudos subculturais, percebemos uma quase completa ausência da temática. Dizemos quase completa ausência, pois no panorama dos estudos do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) as mulheres apareciam – ainda que reproduzindo papéis sexualizados: ou eram namoradas ou simples conquistas sexuais (BRAKE, 1985). É com a pesquisadora Angela McRobbie que esta questão começa inicialmente a ser combatida. Destacando a ausência de temáticas como a sexualidade e o gênero nos estudos das subculturas inglesas e criticando a falta de suporte empírico de muitos estudos, McRobbie levantou problemas metodológicos cruciais, tais como o fascínio dos investigadores por subculturas masculinas e a sua identificação com as atitudes misóginas de seus informantes, além da reprodução dos valores patriarcais nas investigações (MCROBBIE; GARBER, 1997).

As críticas desencadearam o desejo de “encontrar” as mulheres e desta forma acabar com a sua invisibilidade, o que implicou também o repensar de um conjunto de conceitos e metodologias (GUERRA et al., 2018). Pois, seria correto colocar no mesmo patamar situações materiais distintas de homens e mulheres? Por exemplo, omite-se a questão das garotas não conseguirem ter uma participação subcultural, primeiramente devido ao fato de que tinham menos dinheiro disponível do que os rapazes; segundo, porque o conjunto de suas obrigações domésticas implicava em menos tempo livre disponível. De igual modo, a velha distinção entre espaço público/privado ainda prevalecia no ambiente do pós-guerra e início dos anos 1960, no qual pairavam sobre as mulheres que andavam fora de casa os medos e estigmas de se tornarem “mal faladas” e colocarem em risco o bom-nome da família (GOTTLIEB; WALD, 1994). Isto posto, McRobbie e Garber (1997) concordam que a participação subcultural feminina é menor que a masculina - pelo menos nos moldes que usualmente se analisa essa participação. Porém, esta questão também exige uma reformulação de perspectiva, a fim de percebermos a participação feminina como qualitativamente diferente, mais focada, por exemplo, no espaço doméstico, através do consumo de álbuns, revistas e pôsteres de seus ídolos (MCROBBIE, 1991) ou no uso da moda como um contradiscurso face às restrições encontradas na escola.

Na década de 1990, trabalhos focados na subcultura rave novamente constataam a invisibilidade feminina, tais como o de Thornton (1995), sublinhando os papéis periféricos que eram reservados às mulheres, impedidas de subir na hierarquia subcultural, apesar dos valores pretensamente igualitários desta cena inglesa. E numa perspectiva ainda mais recente e próxima à realidade *do-it-yourself*, Griffin (2012), na sua análise de uma cena punk DIY inglesa, constata que além de existirem poucas bandas com mulheres, existe ainda outro fator relevante: são os homens que detêm o monopólio da organização de concertos, posição que determina o tipo de discurso que se estabelece na cena e sobretudo a narrativa

memorialística sobre a mesma, fazendo com que as poucas mulheres “desapareçam” no momento em que o passado se torna história (STRONG, 2011). Um dos motivos é o fato de as mulheres não estarem envolvidas no processo de registro da memória da cena – o *record keeping* (KLEINBERG, 1988) e, por outro lado, uma incapacidade de controlarem a linguagem e os símbolos usados para reproduzir as estruturas de poder.

No processo de rotulação e de disputa simbólica, vale ainda notar como determinados termos são apropriados e virados do avesso. Nos anos 1990, surgiu o *riot grrrl*, movimento musical de viés feminista baseado no ethos DIY e numa lógica de questionamento das experiências de sexismo e secundarização que as mulheres viviam no mundo da música (BENNETT; GUERRA, 2019). O problema é que o termo foi apropriado pela crítica musical para definir toda e qualquer artista e ainda como elemento de distinção entre *grunge* e *riot grrrl*. O primeiro tido como mais “nobre” (e masculino) e o segundo como um rótulo conveniente para se aplicar a toda e qualquer banda feminina desta época (STRONG, 2011, p. 408).

Para o âmbito deste dossiê, é necessário ainda mencionar as novas ondas do feminismo, que especialmente a partir dos anos 1970 tem recebido novas perspectivas e cosmologias vindas de atores até então subalternizados: negras, lésbicas, transexuais, pobres, etc. Cruzando-se com as perspectivas pós-coloniais, este novo feminismo questiona e amplia a pauta da discussão encaminhada por ativistas brancas, heterossexuais e de classe média, reivindicando a necessidade de articulações mais complexas entre gênero e etnia.

Aproveitando este ensejo e tomando em consideração este complexo cenário envolvendo a temática das identidades e diferenças de gênero, num contexto em que a relação das artes e da música com as esferas sociais, culturais e políticas compõem uma plataforma de investigação bastante fecunda, assim como nos oferece a possibilidade de consolidação de um domínio de conhecimento que responda aos desafios e mudanças alicerçado na cultura das redes, fluxos e transações que caracterizam os campos e as cenas musicais e artísticas contemporâneas, os editores convidados se orgulham de apresentar aos leitores um conjunto de artigos que abordam estas questões em múltiplas perspectivas.

No artigo [Presença e atuação de mulheres em espaços culturais no Rio de Janeiro do século XIX: o que podem as mulheres em festa?](#), as autoras Cíntia Sanmartin Fernandes (UERJ) e Flávia Magalhães Barroso (UERJ) apresentam uma abordagem histórica que privilegia os relatos sobre a presença e atuação de mulheres, sobretudo de mulheres negras, em festividades no Rio de Janeiro no século XIX, destacando as subversões temporárias das posições “subalternizadas” da cultura negra e das mulheres em momentos de festa. Segue-se o artigo [Diva da sarjeta: ideologia envidescida e blasfêma pop-profana nas políticas de audiovisibilidade da travesti paulistana Linn da Quebrada](#), no qual Rose de Melo Rocha (ESPM) e Aline Rezende (ESPM) analisam algumas das formas de resistência mobilizadas pela artista, performer, bailarina e cantora paulistana Linn da Quebrada, atentando para modos de ocupar as cidades e as redes sociais que re-significam corpos, espaços midiáticos e vida cotidiana.

O terceiro artigo do dossiê, [Don't be a drag, just be a queer: Lady Gaga e semiodiversidade em redes digitais do jornalismo de cultura pop](#), de Ronaldo Henn (Unisinos) e Christian Gonzatti (Unisinos), propõe uma análise dos sentidos acionados por notícias relacionadas a Lady Gaga no jornalismo de cultura pop brasileiro e nas redes sociais, tendo como objetivo entender o que eles sinalizam sobre questões de gênero e sexualidade, compreendidas em uma perspectiva queer. Também no artigo seguinte, [E nessa cena a vovó da Pablo já era transgressora: performances queer na música pop brasileira](#), de Carlos Magno Camargos Mendonça (UFMG) e Felipe Viero Kolinski Machado (UFOP), a temática queer é o foco, a partir da discussão sobre performances musicais que aproximam artistas do teatro e da música dos anos 1970 e da cena musical pop contemporânea brasileira, em produções que colocam em questão os limites impostos pelos papéis sociais de gênero; que denunciam o patrulhamento heteronormativo sobre os corpos; e que investem na visibilização de identidades fluidas e diversas. O quinto artigo, [Minha língua é minha pátria?](#)

A circulação de artistas “multiculturais” na cena dos festivais na cidade de Montreal (Canadá), de Nadja Vladi Gumes (UFRB), introduz uma outra temática ao debate, discutindo o papel da música para a inclusão de migrantes. Fruto de sua pesquisa de pós-doutorado realizado na cidade de Montreal, no Canadá, a autora aborda o funcionamento dos festivais como parte do circuito para a circulação desses artistas com o objetivo de difundir sua arte, demonstrando como essa rede de festivais canadense possibilita a criação de um networking com produtores, empresários e jornalistas.

Os dois artigos seguintes abordam o protagonismo feminino em duas cenas musicais bastante distintas. *Jongo, Substantivo Feminino, Em Cenas Musicais*, de Maria Livia de Sá Roriz (UNIVERSO), aborda as rodas de jongo contemporâneas na cidade do Rio de Janeiro, destacando o fato de as mulheres terem assumido, sobretudo a partir do início dos anos 2000, papéis antes exclusivos dos homens nesse cenário, tais como tocar os tambores sagrados e desafiá-los no canto; e *Keep on moving Mujeres DJs en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba*, de Gustavo Alejandro Blázquez (UNC/Argentina) e Rocío María Rodríguez (UNC/Argentina), abordam as práticas de DJs mulheres da cena eletrônica da cidade de Córdoba, na Argentina, a partir de perspectivas etnográficas. E a seguir, debate-se a contribuição dos videoclipes de Madonna na década de 1980 e 1990 para a desconstrução de hierarquias de gênero, tema do artigo *Urban simulacrum and Madonna: the post-modern environment of music video*, de Roney Gusmão (UFRB) e Sérgio Araújo (ESE/Portugal), no qual os autores sublinham o protagonismo da diva pop na construção de uma estética urbana e contemporânea.

Dois artigos têm por foco a produção latino-americana e encerram o dossiê. Um, intitulado *Música y feminismo espiritual. Conceptos y estéticas religiosas en propuestas musicales recientes de artistas mujeres*, de Mercedes Liska (UBA/Argentina), aborda as obras de quatro artistas argentinas que têm em comum a articulação entre o feminismo e o sagrado, através de um conjunto de representações religiosas que, segundo a autora, contribuem para visualizar os poderes femininos silenciados pelo sistema patriarcal. O outro, *O bolero de um migrante fracassado: consumo e fracasso em No Quiero Quedarme Sola Y Vacía*, de Ricardo Duarte Filho (UFRJ), discute a questão do fracasso e migração queer a partir do romance *No Quiero Quedarme Sola Y Vacía* (2006), de Angel Lozada, propondo uma leitura queer da obra que “nos permite pensar linhas de fuga ao discurso liberal do bom imigrante como aquele que ajuda o país a prosperar.”

Além do dossiê, a presente edição da Revista Contracampo traz ainda um artigo na seção de temáticas livres: *Comunicação digital, economia de dados e a racionalização do tempo: algoritmos, mercado e controle na era dos bits*, de autoria de Sivaldo Pereira da Silva (UFS), que enreda uma discussão sobre os processos de datificação da vida na comunicação digital, observando como a noção de tempo é tratada pela emergente economia baseada em dados.

Através desta multiplicidade de abordagens, esperamos contribuir para o debate em torno das identidades, práticas e performances de gênero em perspectiva comunicacional e dos estudos culturais, amplificando as vozes, as perspectivas e as controvérsias. Boa leitura!

Simone Pereira de Sá, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Paula Guerra, Universidade do Porto, Portugal

Jeder Janotti Júnior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Editores-convidados

Referências:

BENNETT, Andy & GUERRA, Paula (eds.). *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. Abingdon/Oxford: Routledge, 2019.

BRAKE, Mike. *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*. Londres: Routledge, 1985.

GOTTLIEB, Joanne & WARD, Gayle. Smells like teen spirit: riot grrrls, revolution and women in independent rock. In A. ROSS & T. ROSE (orgs.). *Microphone fiends: youth music and youth culture* (pp. 250-274). Nova Iorque/Londres: Routledge, 1994.

GRIFFIN, Naomi. Gendered Performance Performing Gender in the DIY Punk and Hardcore Music Scene. *Journal of International Women's Studies*, v. 13, n. 2. p. 66-81, 2012.

GUERRA, Paula; Bittencourt, Luiza & Gelain, Gabriela. "Punk Fairytale": Popular Music, Media, and the (Re) Production of Gender. In M. TEXLER SEGAL & V. DEMOS (eds.). *Gender and the Media: Women's Places*. (pp. 49 – 68). Bingley: Emerald Publishing, 2018.

KLEINBERG, S. J. *Retrieving Women's History: Changing Perceptions of the Role of Women in Politics and Society*. New York: Berg, 1988.

MCROBBIE, Angela & GARBER, Jenny. Girls and Subcultures. In K. GELDER & S. THORNTON (orgs.). *The Subculture Reader* (pp. 112-120). Londres: Routledge, 1997.

MCROBBIE, Angela. *Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen*. Boston: Unwin Hyman, 1991.

STRONG, C. Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture. *The Journal of Popular Culture*, v. 44, n. 2, p. 398–416, 2011.

THORNTON, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity, 1995.

EQUIPE EDITORIAL

Editoras-chefes

Ariane Holzbach (UFF)
Thaiane Oliveira (UFF)

Editores-convidados

Simone Pereira de Sá (UFF)
Paula Guerra (UPorto)
Jeder Janotti Júnior (UFPE)

Editores-executivos

Luana Inocêncio (coordenadora)
Caio Melo
Gabriel Ferreirinho
Lumárya Souza
Paula Fernandes
Renata Menezes Constant
Seane Melo

Revisão

Jonas Pilz (coordenador)
Ana Luiza Figueiredo
Ana Paula Barros
Erly Guedes
Manuela Arruda Galindo
Rodrigo Quinan
Verônica Lima

Tradução / Versão

Patrícia Matos (coordenadora)
Deborah Santos
Jessika Medeiros
Leonam Dalla Vecchia
Matheus Bibiano

Projeto gráfico / Diagramação

Érica Ribeiro (coordenadora)
Luiza Costa

Foto de capa

Esgar Acelerado

Planejamento estratégico

Lumárya Souza (coordenadora)
Angélica Fonseca
Camilla Quesada Tavares
Daniela Mazur
Ícaro Joathan
Ledson Chagas
Melina Meimaridis

Comunicação

Pollyane Belo (coordenadora)
Lucas Bragança
Nayara Amaral

Edição v. 38
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (1)
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Presença e atuação de mulheres em espaços culturais no Rio de Janeiro do século XIX: O que podem as mulheres em festa?

Presence and acting of women in cultural spaces in Rio de Janeiro of the century XIX: what can women at party?

CÍNTIA SANMARTIN FERNANDES

Professora adjunta e pesquisadora (ProCiência/FAPERJ) da Faculdade de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Doutora em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: cintia@lagoadaconceicao.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7501-6387>.

FLÁVIA MAGALHÃES BARROSO

Doutoranda em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: flaviamagalhaesbarroso@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-3750-0968>.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

FERNANDES, Cíntia; BARROSO, Flávia. PRESENÇA E ATUAÇÃO DE MULHERES EM ESPAÇOS CULTURAIS NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX: O que podem as mulheres em festa?. Contracampo, Niterói, v. 38, n.1, p. 7-21, abr.-jul. 2019.

Enviado em 02/02/2019 / Revisor A: 07/03/2019; Revisor B: 09/04/2019 / Aceito em 09/04/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.27985>

Resumo

O presente artigo faz um levantamento histórico de relatos sobre a presença e atuação de mulheres, sobretudo de mulheres negras, em festividades no Rio de Janeiro no século XIX. Buscamos (re)arquitetar cenas de convívio social, afim de destacar as subversões temporárias das posições "subalternizadas" da cultura negra e das mulheres em momentos de festa. Com isso, procuramos contribuir com reflexões mais aprofundadas no campo das culturas urbanas, ao considerar as especificidades das experiências históricas dos grupos minoritários que nas práticas artísticas e musicais de perfil politicamente engajado na contemporaneidade. Tendo em vista, as cenas culturais vinculadas a pauta do feminismo da atualidade buscamos destacar a presença histórica das mulheres nos processos culturais da cidade.

Palavras-chave

Feminismo; Festa; Culturas Urbanas.

Abstract

This article presents a historical survey of the presence and performance of women, especially black women, in festivities in Rio de Janeiro in the 19th century. We seek to (re) architect scenes of social interaction, in order to highlight the temporary subversions of the "subalternized" positions of black culture and women in festive moments. In this way, we seek to contribute with more in-depth reflections in the field of urban cultures, considering the specificities of the historical experiences of the minority groups than in the artistic and musical practices of a politically engaged profile in contemporary times. In view of the cultural scenes linked to the current feminist agenda, we seek to highlight the historical presence of women in the city's cultural processes.

Keywords

Feminism; Party; Urban Cultures.

Introdução

As festas do Rio de Janeiro do final do século XIX e começo do século XX são marcadas por um ambiente cultural fervilhante com a abertura dos portos, a conseqüente circulação de imigrantes e mercadorias e o estabelecimento família real na cidade. Neste contexto de aceleração do processo de urbanização, a cena festiva se intensifica, sobretudo nas regiões mais pobres da cidade onde são forjados espaços de festa e de encontro entre escravos livres, trabalhadores, migrantes de outros estados e imigrantes que no Rio de Janeiro vieram trabalhar. O estabelecimento da família real estimulou a chegada de muitos viajantes estrangeiros que vm ao Brasil conhecer as particularidades dos costumes do país. É possível encontrar, nesse sentido, muitos relatos sobre a percepção desses viajantes sobre a vida social do Brasil do século XIX.

Os relatos, crônicas e matérias de jornal que encontramos, ao mesmo tempo em que, por vezes, informam os posicionamentos moralistas, racistas e misóginos da época, apresentam informações sobre a presença e atuação das mulheres em seus festejos mais cotidianos. Em textos minuciosos e atentos às miudezas dos fazeres banais, os viajantes montam uma “crônica hostil que nos fornece informações preciosas” (GUINZBURG, 2017, p. 5). Empenhados na descrição da vida cotidiana, os viajantes recriam em detalhes os sons, cheiros e imagens que se apresentam a eles no espaço citadino. Dentre as cenas descritas, nos chamou atenção a presença de um denso material descritivo sobre as festas de rua organizadas fora dos modelos da cultura oficial e os relatos sobre a presença e atuação de mulheres nestes espaços festivos.

Desse modo, seguindo o campo das cotidianidades como perspectiva fundamental da cidade (CERTEAU, 1994), os relatos que selecionamos destacam não apenas a convivência ora amigável ora conflituosa das cenas festivas não oficiais, mas, principalmente, deslocam as corporeidades femininas do lugar de passividade e submissão para o de atuação e presença nos ambientes de festa, possibilitando que pintemos quadros menos essencialistas da realidade social ao considerar as práticas que se desenrolam nos interstícios da vida cotidiana.

Essa perspectiva não essencialista foge da lógica binária forjada pelo discursos e narrativas modernas, nos aproximando da perspectiva de Duvignaud (1983), para quem as festas podem ser espaços de violação e transgressão, não apenas de perpetuação e legitimação das regras, valores e normas sociais de uma época. A festa pode ser vivida como a busca do “contentamento pleno” fruto da concretização dos desejos e fruções. Do viver momentos de ruptura e de subversão em relação aos padrões culturais estabelecidos. Para o autor,

A estrutura ou a cultura compõem um conjunto cuja força repousa apenas sobre o consenso, que é a qualquer momento repudiado. Quando dizemos que a festa é uma forma de “transgressão” das normas estabelecidas, referimo-nos ao mecanismo que, com efeito, abala estas normas e, muitas vezes desagrega-as (...) A festa importa em distúrbios provindos de fora do sistema, uma descoberta de apelos atuantes sobre o homem por vias externas ao poder das instituições que o conservam dentro de um conjunto estruturado. A “transgressão”, por ser estranha às normas e regras e, não explicitando a intenção de violá-las, é, por isso, mais forte (DUVIGNAUD, 1983, p.233).

O caso das descrições sobre as mulheres nas festas, em crônicas cotidianas do século XIX, é marcadamente um exemplo de como os observadores da época não conseguiram compreender o movimento de “transgressão” ali instaurado por aqueles corpos em situação de “subalternidade”. As crônicas parecem a todo tempo se indagar sobre por que festejam os corpos em situação de precariedade¹?

¹ Propomos refletir esse conceito a partir dos estudos urbanos contemporâneos, especificamente aqueles fundados na geografia cultural como o caso das pesquisas de Rogério Haesbaert. Conforme o autor (2005, p.36), “se não há exclusão social, como defendem muitos autores, pois ninguém está completamente destituído de vínculos sociais, e se também não há exclusão territorial ou desterritorialização em sentido

Teriam as mulheres motivos para festejar? Este questionamento, por sua vez, nos parece cada vez mais atual nos debates sobre as cenas musicais e culturais contemporâneas que compartilham de narrativas politicamente engajadas.

As investigações sobre as cenas do dissenso (RANCIÈRE, 2009); os ativismos musicais (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012); as culturas bastardas (RINCÓN, 2016) e as performatividades políticas das ruas (BUTLER, 2018) têm ganhado fôlego, decorrente do aumento expressivo no número dos grupos e na diversificação de suas práticas, além da visibilidade que os grupos musicais e culturais engajados passam a tomar na cidade ao se apropriarem de redes de produção e divulgação de conteúdo (BARBALHO, 2013).

O presente artigo pretende mostrar que os vestígios e marcas dos gestos e práticas dos corpos femininos em situação de festa, enunciados nas narrativas das crônicas da época, se fazem presentes nas atividades dos grupos contemporâneos dos coletivos de cultura. Ou seja, apontamos que há um diálogo intenso entre as práticas culturais contemporâneas e as já existentes há longa data na cidade, assinalando a presença histórica das cenas festivas de caráter dissensual, sobretudo no Rio de Janeiro.

A participação intensa das mulheres nos batuques, congadas e festas de rua do século XIX demonstra que as expressões culturais “subalternizadas” fizeram e fazem contrapontos fundamentais às estruturas morais e políticas de sua época. Dando ênfase particularmente à atuação das mulheres negras e das classes mais baixas do século XIX na produção e expressão cultural na cidade, buscamos ressaltar a importância de análises que considerem as sobrevivências históricas das cenas de música e da arte de cada cidade. No caso do Rio de Janeiro, que vive atualmente uma intensa cena de produção cultural coletiva e engajada nos espaços públicos, em particular de articulação de coletivos culturais feministas (HOLLANDA, 2018), buscamos assinalar a sobrevivência histórica da atuação das mulheres nas brechas da cidade como fundadora fundamental da própria cidade e de suas cenas contemporâneas.

Antes de começar: uma nota sobre a noção de “subalternidade”

A partir do pós-estruturalismo, os estudos pós-colonialistas refletem sobre as questões sociais estabelecendo implicitamente a desconstrução de certos termos, como é o caso da noção de “subalternidade” (BHABA, 1998; SPIVAK, 2010). As aspas presentes nas palavras “subalternidade” ou “subalternizado” em todo o texto indicam a consideração deste processo de desconstrução em que se baseia, inclusive, o tema deste artigo, ao refletir sobre a posição do feminino em festas no século XIX.

O ato de desconstruir, conforme aponta Derrida (2001), não significa negar ou rechaçar a existência de uma ideia e nem mesmo inverter as posições, transformando, no caso do conceito de “subalternidade”, o dominado em dominante e vice e versa.

Desconstruir as relações de “subalternidade” faz parte de um esforço para encará-las como relações de reciprocidade, obviamente não como um dado pacífico, conciliador e ordeiro, mas sim na consideração da existência de linhas de transgressão, de ação e de tomada de posição nestas relações.

absoluto, pois ninguém pode subsistir sem território, existem, entretanto, formas crescentes de precarização social que implicam muitas vezes processos de segregação, de separação/“apartheid” – ou, como preferimos, de reclusão territorial, uma reclusão que, como todo processo de des-territorialização (sempre dialetizada), dentro da lógica capitalista dominante, envolve, muito mais do que o controle territorial e a comodidade social de uma minoria, a falta de controle e a precarização socioespacial da maioria (...). Se a multiterritorialidade crescente de nossos dias revela o grau de mobilidade e “fluidez” a que estamos sujeitos, não podemos esquecer que, paralelo ao hibridismo cultural, à multi-funcionalidade e à sobreposição de “governanças” que caracterizam esta multiterritorialidade, temos também, contraditoriamente, a intensificação de condições de precarização territorial (ou, num certo sentido, de desterritorialização), muitas vezes sob a forma de territórios-clausura, fechados, tanto como forma de auto-reclusão (dos grupos hegemônicos) como de reclusão em sentido estrito, imposta pelos que, defensores de um determinado senso de “liberdade” (muitas vezes confundida com simples mobilidade), tentam controlar o território de outros, de fora para dentro”.

A noção de “subalternidade” que expomos no artigo propõe considerar a convivência com a posição paradoxal, o que Derrida chama de “indecibilidade”, das relações de “subalternidade” da mulher no século XIX. Isso significa introduzir o imprevisível, o inusitado e inesperado nas ações e reações sociais, rompendo com a construção de significados e processos de subjetivação estáticos e habituais.

As ações sociais que se constituem pelo atravessamento de linhas de força e ruptura presentes nos entre-lugares (BHABA, 1998) apresentam narrativas e práticas sociais concretas e localizáveis da desconstrução da ideia de subalternidade. O processo com que se constitui o feminino na experiência, conforme mostraremos a seguir especificamente na vivência da festa, compõe linhas de força de desconstrução das noções essencialistas de gênero, destacando assim a processualidade da identidade. A experiência histórica do feminino em festa se revela como um fundamental

(...) entre-lugar em que se forja um espaço-tempo simultaneamente real e virtual, caracterizando-se como um limiar, uma fronteira, que une e separa, que abarca e delimita, que abre horizontes e restringe possibilidades. Acontece como um espaço-tempo de encontro e de passagem, que possibilita a emergência do múltiplo, do polifônico, da diferença – desconstruindo-se enquanto estereótipo e enquanto subalternização e reconstruindo-se como possibilidade de ressignificação da história, do cotidiano, das relações, das subjetividades” (AZIBEIRO, 2003, p. 4).

Cenas festivas e musicais: hibridismos e heterogeneidade no século XIX

Os registros sobre as festividades da época são realizados em maioria por homens brancos, viajantes estrangeiros, o que nos posicionou, num primeiro momento, em alerta sobre possíveis abrandamentos do discurso e invisibilizações. A surpresa que tivemos foi perceber que nos escritos, principalmente dos estrangeiros recém-chegados, as festividades negras e de trabalhadores das classes mais baixas e a presença da mulher são recorrentes e detalhadamente descritas. As posições da mulher

(...) em seus diferentes papéis na vida cotidiana, apagava[m]-se para os habitantes enquanto despertava[m] o interesse do visitante. A comparação com a situação equivalente em seu local de origem lhe permite consciente ou inconscientemente, uma percepção menos parcial (QUEIROZ, 1988).

A disposição para a música e para a festa no Rio de Janeiro é mencionada com bastante amplitude nos documentos que levantamos. Ao se debruçar sobre as variadas práticas festivas, os viajantes estrangeiros tendem a diferenciar as festas das camadas mais abastadas como as festas de salão, as óperas e as orquestras, das festividades de negros, de trabalhadores e imigrantes. A descrição da música nas camadas mais ricas e nos salões da nobreza era bem vista e elogiada pelos viajantes, marcando a percepção de um progresso da civilidade dos brasileiros em direção aos modelos musicais europeus:

(...) a música, entre os brasileiros, e, especialmente no Rio, cultivada com mais gosto, e nela se chegará provavelmente a certa perfeição. O brasileiro tem, como o português, fino talento para modulação e progressão harmônica, e baseia o canto com o simples acompanhamento do violão. O violão, tanto como no sul da Europa, é o instrumento favorito; o piano é um dos móveis mais raros e só se encontra na casa dos abastados. As canções populares, cantadas com o acompanhamento do violão, são parte originárias de Portugal, parte inspiradas pela melodia indígena. (...). A ópera italiana, até aqui, não tem apresentado, nem da parte dos cantores, nem da orquestra, nada perfeito; uma banda particular de música vocal e instrumental que o príncipe herdeiro formou com mestiços indígenas e pretos, indica bastante o talento musical do brasileiro. D. Pedro, que parece ter herdado de seu avô D. João IV notável gosto pela música, costuma reger às vezes, ele próprio, esta orquestra, que assim estimulada, procura executar as peças com muita perfeição. O discípulo preferido de J. Haydn, o cavalheiro Neukomm, achava-se então como diretor da Capela do Paço, no Rio. Para suas missas,

porém, compostas inteiramente no estilo dos mais célebres mestres alemães, ainda não estava de todo madura a cultura musical do povo.” (MARTIUS e SPIX, 1981, p. 57).

Von Rango e Von Leithold, estrangeiros recém-chegados, mencionam que a música era um lazer apreciado largamente tanto por “gente educada” quanto pelos escravizados. A presença da música negra, contudo, para eles ressoava de modo particular, de modo que podia-se ouvir “a todo o tempo o canto monótono dos negros acompanhado de instrumentos que eles próprios constroem e quando três deles se reúnem mesmo nos mais rudes trabalhos, sempre há um que canta ou faz soar as cordas” (LEITHOLD e RANGO, 1966, p. 151).

As musicalidades das ruas – os batuques, as canções de moda, as congadas, os círculos de viola e as festas de rua – são apresentados de forma mais detalhada e extensa. Ao se deparar com novos modos de dançar, cantar e se reunir em torno da música, os viajantes dispõem mais acuidade na descrição das cenas festivas que presenciam na rua ora contaminados pela estranheza discriminatória e moralizante ora pelo deleite dessa experiência de convívio social, como é o caso abaixo:

Pelo canto e pelo som do instrumento, o brasileiro é facilmente estimulado a dançar, e exprime a sua jovialidade nas sociedades cultas com delicadas contradanças; nas classes inferiores, porém, se manifesta com gestos e contorções sensuais como as dos negros. (MARTIUS e SPIX, 1981, p. 57).

Também encontramos aqui entretenimentos musicais, isto onde menos podíamos esperá-los. (...) Às costas de mulas, trazia ele uma viola, violinos, trombetas, estantes de música. Com alegre confiança, atacamos os mais antigos quartetos de Pleyel. (...) E, com efeito, o gênio musical pairava sobre a nossa tentativa, encantados eram músicos e ouvintes, e tu, excelente melômano, João Raposo, viverás sempre na minha memória, com as tuas feições animadas por triunfante enlevo (MARTIUS e SPIX, 1981, p. 54).

A presença heterogênea das musicalidades no ambiente social assinala que a música e a festa são historicamente um componente de sociabilidade e uma marca dos diferentes níveis de convívio e expressão na cidade no Rio de Janeiro. O historiador Marcos Napolitano destaca, sobre a música no Rio de Janeiro no início do século XIX, que os espaços musicais se desvelam como espaços-síntese capazes de resumir a complexidade de existências e modos de vida na cidade, onde

a linha musical polca-choro-maxixe-batuque representava um mapa social e cultural da vida musical carioca: sarau doméstico-teatro, revista-rua-pagode e popular-festa na senzala. Muitas vezes o músico participava de todos estes espaços, tornando-se uma espécie de mediador cultural fundamental para o caráter de síntese que a música brasileira ia adquirindo (NAPOLITANO, 2002, p. 46).

Dentre os relatos sobre as festividades no Rio de Janeiro, é notório o protagonismo das descrições das festividades negras. Rugendas, desenhista alemão vindo ao Brasil em uma expedição científica, foi um dos primeiros a levar para o mundo desenhos dos costumes do país. Em relato sobre um batuque no interior do Rio de Janeiro o viajante descreve em detalhes o ritual da festa em que primeiramente

se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos (RUGENDAS, 1998, p. 157).

A surpresa diante das festividades negras se desvela principalmente nos detalhes minuciosos dos movimentos dos corpos: “são principalmente as ancas que se agitam, enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono” (RUGENDAS, 1998, p. 157). Outras descrições, como a de Carl Seidel sobre um casamento de negros que acompanhara, marcam a posição discriminatória em relação às vestimentas, música e sobretudo ao corpo negro:

Mal era meio-dia, surgiram os esperados hóspedes, na maioria negros e mulatos, em geral enfeitados de trapos multicores e toda espécie de bugigangas. (...). Acompanhava a música um berreiro de alegria, muito pior que o de mil papagaios na floresta virgem brasileira e ameaçava romper-nos o aliás rijo tímpano do ouvido. Imaginem-se as mais detestáveis contorções musculares, sem cadência, os mais inocentes requebros das pernas e braços seminus, os mais ousados saltos, as saias esvoaçantes, a mímica mais nojenta, em que se revelava a mais crua volúpia carnal – tal era a dança em que, desde o começo, as graças se transmudavam em bacantes fúrias (apud SCHWARCZ, 2001, p. 613).

O batuque é a prática festiva pela qual os viajantes marcam, informados pela sua formação cultural, o encontro com outro registro do corpo. As reiteradas descrições espantadas com o movimento corpóreo, suas formas e curvas destacam a posição do corpo estrangeiro diante das cenas festivas negras. A contenção do corpo e de seus movimentos é parte do processo civilizador europeu, por onde, apoiados na moral cristã, foram desencadeadas camadas de comedimento do corpo: a separação do corpo e espírito, a culpa do corpo, a carne fraca do pecado, o corpo intocado (SOIHET, 2003):

O batuque é dançado por um bailarino só e uma bailarina, os quais, dando estalidos com os dedos e com movimentos dissolutos e pantomimas desenfreadas, ora se aproximam ora se afastam um do outro. O principal encanto desta dança para os brasileiros está nas rotações e contorções artificiais da bacia, nas quais quase alcançam os faquires das Índias Orientais. Dura às vezes, aos monótonos acordes da viola, várias horas sem interrupção, ou alternado só por cantigas improvisadas e modinhas nacionais, cujo tema corresponde à sua grosseria. Às vezes aparecem também bailarinos vestidos de mulher (MARTIUS e SPIX, 1981, p. 180).

Ao descrever a música negra, os viajantes ressaltam a mediocridade dessas musicalidades que se caracterizariam pelos “monótonos acordes da viola”, pela “harmonia selvagem”, “cujo tema corresponde à sua grosseria”. Outro argumento presente é a falta de civilidade e erudição das músicas que poderiam ser confundidas como “um berreiro de alegria, muito pior que o de mil papagaios na floresta virgem brasileira”. As danças negras são encaradas como “movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos”, “movimentos dissolutos e pantomimas desenfreadas” por onde se apresentavam as “contorções musculares”, a “feição obscena da dança” e por fim, “a mais crua volúpia carnal”.

A imagem de um povo festeiro e musical foi paulatinamente sendo arquitetada nos relatos dos viajantes. Ao passo que as descrições das festas negras eram impregnadas de julgamentos morais e discriminatórios, elas também sinalizam, pela riqueza de detalhes e pelo volume de relatos encontrados, a posição de arrebatamento e perplexidade dos viajantes diante das cenas festivas que presenciaram.

Apesar da feição obscena desta dança, é espalhada em todo o Brasil e por toda parte é a preferida da classe inferior do povo, que dela não se priva, nem por proibição da Igreja (MARTIUS e SPIX, 1981, p. 180).

Golbery, viajante estrangeiro, em seu relato sobre sua experiência no país reflete sobre o espaço da festa enquanto espaço da proteção e manutenção dos laços culturais destroçados pela escravidão, onde

(...) suportando a dura lei da escravidão, os negros nada perderam de seu amor por seu exercício de predileção; conservavam o uso de todos os instrumentos próprios de sua nação. (...). O batuque, que alternativamente exprime as repulsas e os prazeres do amor; a capoeira em que se finge o combate; o lundu, que mesmo no teatro se dança, e cuja graça consiste principalmente num movimento particular das partes inferiores do corpo, (...), todas essas danças apaixonantes que mil vezes têm sido descritas pelos viajantes (DENIS, 1980, p. 156).

A festa, enquanto experiência em que o povo “dela não se priva, nem por proibição da Igreja”, quiçá das autoridades, encontra seus espaços de brecha em toda a história da cidade, sendo esta formadora de

uma narrativa essencial urbana. O memorialista Ferreira de Rezende do século XIX faz extensas menções ao convívio social mobilizado pelas festas. Em certo relato sobre um batuque no Catumbi, narra a presença de negros e também de “padres relaxados” e delegados no festejo. Assustado com a cena que presenciara da interação dos padres, delegados e negros, o memorialista afirma, em posição de julgamento e espanto, que os sacerdotes e delegados não recuavam “nem diante do maior escândalo”; “se portavam com uma tal indecência e um descomedimento que não se poderia descrever”; “dançavam como o mais furioso dos dançadores, ficando ali todo o resto da noite”.

Diante desses relatos que nos incluem nas cenas cotidianas do Rio de Janeiro do século XIX, notamos que a festa é vetor comunicacional fundamental para se compreender não só as posições de hierarquia e exclusão, mas também as práticas de resistências, as sobrevivências da matriz africana, as diversidades dos modos de expressão, o convívio social, a pluralidade de linguagens estéticas e as narrativas do dissenso². Este vetor comunicacional, aqui representado pelas festas, faz borrar o retrato estático da dinâmica urbana no Rio de Janeiro dividido entre opressores e oprimidos. O que vemos, através dos relatos dos viajantes estrangeiros que se debruçaram “ao nível da rua” – com toda a sua bagagem eurocentrada – é uma cidade heterogênea em suas práticas, palco de conflitos e tensões que comunicam, através de sua vocação festeira, dinâmicas sociais dissidentes.

Dentre as dinâmicas dissidentes das cenas musicais e festivas, a atuação das mulheres negras e brancas nos festejos é um contraponto fundamental no borramento do retrato da sua posição inerte ou de pouca atividade do feminino na cidade. O borramento desse retrato tem a intenção de mostrar que mesmo que se pesem as maiores violências sociais, econômicas, físicas e subjetivantes sobre as mulheres, mantiveram-se presentes momentos e experiências de resistência e de crítica aos significados e práticas da cultura oficial (SOIHET, 2003).

Tias Ciatas, Tias Sabinas e Jingas de Angola: As mulheres festeiras de ontem e de hoje no Rio de Janeiro

A festa negra é parte essencial do processo civilizatório do Brasil. Tinhorão (2012) relata que muitas vezes se combinavam às festas ibéricas católicas. Era possível notar a “intromissão da nota profana nos eventos devoto-oficiais”, onde certos símbolos das festividades negras participavam das práticas festivas religiosas brancas.

Um dos aspectos pouco estudados da africanização brasileira diz respeito exatamente à recriação, no seio das confrarias negras, de identidades étnicas trazidas da África no interior da comunidade negra do Brasil escravocrata. Através da festa, homens e mulheres egressos de culturas orais construíram suas identidades, codificaram discursos sobre a diferença, defenderam-se da arrogância dos brancos, deixaram, em síntese, testemunho de uma notável resistência cultural (REIS, 1996, p. 4).

As congadas são fruto do encontro das culturas de Angola e do Congo ressignificadas no Brasil ao se fundirem intensamente com as manifestações católicas. As congadas do Brasil colonial se manifestavam de forma plural: ora se mascaravam de festa religiosa ibérica, ora se mostravam como a mais potente das festas africanas. Como num jogo urbano de esconde-esconde, as festas negras, ao mesmo tempo em que colocavam em prática suas narrativas identitárias, também se revestiam de proteção e cuidado para sobreviver dentro de um regime altamente opressor. Criavam assim modos de existir; táticas pelas

² A partir de Rancière (2009), entendemos que os dissensos emergem no momento em que sujeitos considerados invisíveis em uma determinada comunidade tornam-se visíveis ao se pronunciarem sobre temas comuns da vida social. O dissenso é um conflito capaz de mobilizar comunidades de partilhas éticas e estéticas que abalam as certezas partilhadas explicitando assim fissuras e brechas do corpo social percebido como fixo e imutável.

quais se traduziram os laços comunitários e culturais africanos em convergência com as práticas religiosas ibéricas (REIS, 1996).

Nas congadas os participantes andam em cortejo, cantando e dançando em homenagem ao Rei do Congo e a Rainha Jinga de Angola. A devoção à rainha africana foi embalada pelas congadas em todo o Brasil se constituindo como uma importante marca do feminino nas festividades africanas (MUSSA, 2007). O mito de Jinga de Angola nas congadas é um símbolo de força, altivez e orgulho representadas na figura de uma mulher negra:

Quilombola de Angola / Mesmo vencida unifiquei as nações / Sou orgulho de uma raça
/ História que viaja nos negreiros / Sonho de um povo / Senhora dos terreiros / Venho
na força do vento / Queimo como fogo / Dona do maracatu / Minha espada é de ouro
/ Sou luz da meia-noite / Meu cortejo vai passar / Sou rainha do conga³.

A figura do feminino nas festividades negras é marcadamente vinculada a símbolos de força e sabedoria. As “senhoras dos terreiros” e “donas do maracatu” são figuras fundamentais no processo de proteção e tradução dos vínculos africanos no Brasil. Charles Expilly, viajante francês, ao contemplar uma cena de festa no Campo da Aclamação no Rio de Janeiro, relata a surpresa em relação à posição de liderança e furor de uma mulher negra festejante. O viajante narra com espanto a situação em que um grupo de “negros de ganho” cantavam e dançavam alegremente e, em meio a essa festa, uma negra que estava encarregada da lavagem das roupas de seus senhores, “lançou-se à frente de seus companheiros de servidão” e se pôs a dançar “possuída pelo demônio da dança”.

Certo dia, quando fui condenado a atravessar o Campo da Aclamação, vi uma tropa de negros de ganho que avançava cantando. Ao som dessa harmonia selvagem formada pelo acorde de vozes, das marimbas e dos bicos de regador, uma negra que lavava a roupa dos seus senhores deixou de lado o seu lavador de madeira e lançou-se à frente de seus companheiros de servidão. Possuída pelo demônio da dança, ela pôs-se a pular, a sacudir-se em cadência, na cabeça da coluna e com o rosto voltado para os seus confrades. Percorreu assim toda a praça, andando de costas, sem que o seu fervor parecesse diminuir (EXPILLY, 1862, p. 52).

Neste relato nos chama a atenção, primeiramente, a censura associada à relação com o trabalho. Para o viajante, é impensável deixar os afazeres do trabalho de lado para desfrutar da festa. Esta posição é relevante no que tange aos processos civilizatórios europeus de separação do mundo do trabalho do mundo do lazer, diferentemente das matrizes culturais africanas e das sociedades pré-capitalistas (SOIHET, 2003), onde trabalho e prazer são práticas que se combinavam dentro da dinâmica da vida social. Contaminados pela rígida estrutura de trabalho das fábricas, os estrangeiros estranhavam a gestão do tempo dos negros e negras escravizados.

As festas que se alongam pelas madrugadas e o “fervor [que] parecia não diminuir” escancaravam aos estrangeiros outros registros de tempo e de corpo. A temporalidade festiva associada ao usufruto do tempo lento e a veracidade com que se pronunciavam os corpos é uma marca nos relatos dos viajantes, sobretudo no tocante à posição da mulher. Dentro de um regime estruturado para a submissão e obediência do corpo negro, a visceralidade, força e energia com que se pronunciavam essas corporalidades se apresentam como um paradoxo incompreensível nos relatos dos viajantes estrangeiros. Afinal, como pode o corpo negro e sobretudo o corpo da mulher negra apresentar-se em tamanho vigor e impetuosidade numa estrutura pensada na conformação e submissão econômica, política e subjetiva desses corpos?

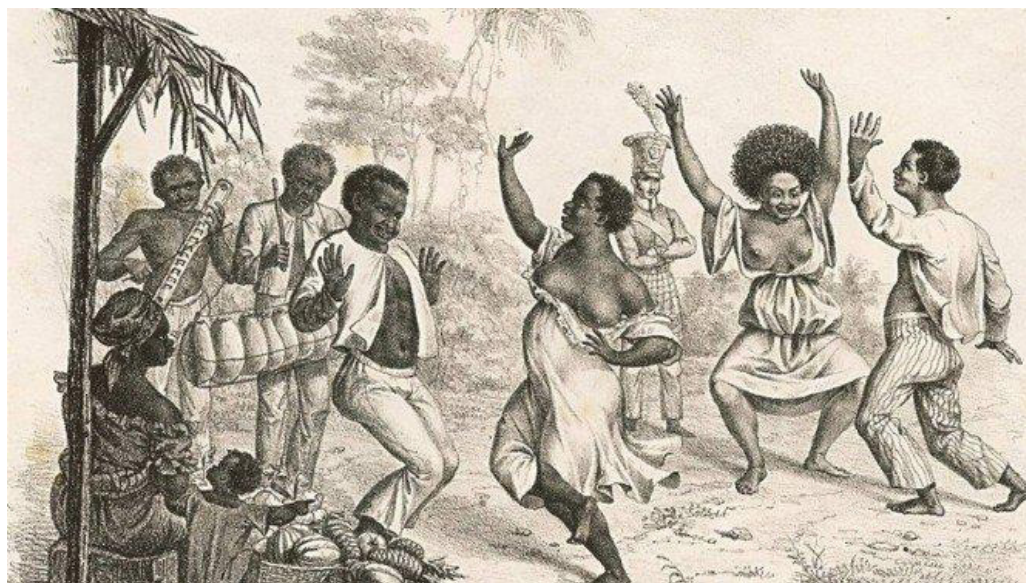
Ainda pensando nas particularidades da narrativa do olhar estrangeiro sobre o corpo festivo da mulher, podemos destacar a recorrência do cunho sexual. “As ancas que se agitam”, “as contorções sensuais” e “as febres libertinas” são caracterizações, em sua maioria, direcionadas à narrativa sobre as

³ Trecho do enredo do Império da Tijuca (2006) que conta a história da Rainha Jinga de Angola composto por Márcio André, Djalma Falcão, Ito Melodia, Grassano e Jota Karlos.

mulheres negras que enfeitiçavam irresistivelmente o europeu com “suas formas sedutoras e o cheiro de suas axilas” (EXPILLY, 1911, p. 107).

Em conhecido desenho feito por Spix e Martius⁴ em expedição dedicada conhecido às manifestações de música e festa no Brasil do século XIX, os viajantes representaram as mulheres negras em festa com braços arqueados, seios à mostra, pernas e bocas abertas e uma clara manifestação de prazer e alegria. Novamente, fica claro nesta imagem o paradoxo entre o corpo dominado e o corpo altamente expressivo. Contrapondo-se ao comportamento recatado e submisso que se esperava da figura feminina, as mulheres negras são representadas no centro, assumindo uma corporeidade dissidente às regras sociais.

FIGURA 1. Martius e Spix, Batuque. Desenho em Viagem pelo Brasil 1817-1820.



Fonte: MARTIUS e SPIX (1981, p. 191).

As diversas cenas festivas negras presenciadas e, por vezes, vivenciadas por estrangeiros e brancos intensificou os processos de trocas culturais, escandalizando muitos viajantes. É o caso de Freire Alemão (1859) que num batuque que assistiu comenta que as “senhoras chegavam muitas vezes para a roda, assim como os homens, e assistiam com prazer as danças híbridas dos pretos, e os saltos grotescos dos negros”.

No levantamento realizado, são também recorrentes as menções às mulheres negras escravizadas e livres na prática da venda ambulante⁵. Com suas gamelas e tabuleiros na cabeça, as quitadeiras circulavam na cidade vendendo gêneros alimentícios diversos indispensáveis nas festividades do Rio de Janeiro. Dentre as muitas menções da época às quitadeiras, destacamos as histórias sobre a atuação de Sabina, vendedora de laranjas no bairro da região do Centro da cidade:

Para os médicos formados na faculdade desta corte, nestes últimos vinte e tantos anos, a Sabina era uma verdadeira celebridade. Todos os dias postava-se à porta da escola com um tabuleiro de frutas, algumas facas e uns banquinhos. Nos intervalos das aulas os alunos chegavam-se a ela, e como os bancos eram menos numerosos, apesar de mais apreciados que os da escola, ficavam como na Sé, uns sentados, e outros em pé, e regalavam-se a chupar laranjas e limas, ocupação mais agradável de certo que ver os precipitados da aula de química e as cloroformizações da de cirurgia (Diário de Notícias, 10 jan.1889, p. 1).

⁴ Desenho disponível em: <https://glo.bo/2B18i35>. Acesso em: 16 nov. 2019.

⁵ Ver: “As negras quitadeiras no Rio de Janeiro do século XIX pré-republicano: modernização urbana e conflito em torno do pequeno comércio de rua” (FREITAS, 2016).

No mesmo ano, a quitandeira fora proibida de vender as laranjas em frente à Escola de Medicina da Freguesia de São José. Os alunos e outras quitadeiras armaram um protesto apelidado de Procissão das Laranjas, onde desfilaram em frente à escola com estandartes de frutas, placas e gritos de exaltação à Sabina. A proibição foi revogada e anos depois, em 1902, Artur Azevedo compôs uma música em homenagem à conquista:

Sou a Sabina/ Sou encontrada/ Todos os dias/ Lá na carçada/ Da academia/ De medicina/ Um senhor subdelegado/ Home muito restingueiro/ Me mandou por dois sordado/ Retirá meu tabuleiro, ai! Sem banana macaco se arranja/ E bem passa monarca sem canja/ Mas estudante de medicina/ Nunca pode/ Passar sem laranja da Sabina! Os rapazes arranjaram/ Uma grande passeata/ E, deste modo mostraram/ Como o ridículo mata, ai!

Muitos são os relatos sobre a participação das “tias” nas atividades culturais do Rio de Janeiro no final do século XIX e começo do século XX⁶. Seja na posição de quitadeiras ou de anfitriãs de sambas e modas de viola, as “tias” mobilizaram importantes dinâmicas culturais populares na cidade, como o surgimento do samba urbano e do carnaval. Reconhecidas pela liderança não oficiosa, as “tias” arquitetaram espaços de proteção e de produção criativa dos setores populares. A “liderança” da qual falamos se articula de modo bastante particular, diferentemente de estruturas verticalizadas de poder ou da dinâmica de movimentos sociais que começam a surgir na época com organizações de pescadores e de outros setores de trabalho (MOURA, 1995). A herança africana, o campo simbólico das ancestralidades e os saberes cunhados na oralidade arquitetavam a posição de destaque das senhoras vindas da Bahia, Minas e do interior do Estado. Especificamente na chamada Pequena África, que fora o principal porto de escravos da então capital do país, se constituíram manifestações culturais como as práticas do candomblé, os ranchos carnavalescos e o moderno samba urbano. As tias, nesse contexto, são figuras célebres que abrigam em suas casas as festas, giras e batuques, e também organizam os blocos e ranchos.

O trabalho de Roberto Moura (1995), “Tia Ciata e a Pequena África”, detalha minuciosamente a trajetória da comunidade baiana na zona portuária, utilizando como alegoria a casa de Tia Ciata como epicentro de fazeres culturais de reafirmação da cultura negra e de criação expressiva. Moura especifica os diversos usos, espaços e fluxos de pessoas da casa de Tia Ciata para metaforizar o próprio processo das trocas e das invenções culturais no começo do século XX no Rio de Janeiro.

Ainda sobre a feliz imagem da casa de Tia Ciata, outros autores como Rachel Soihet (1998) e Mônica Pimenta Velloso (1988) localizam as manifestações festivas da Pequena África como expressões fundantes de 1) organizações alternativas ao cotidiano fabril, 2) espaços de proteção e de expressão cultural e, ao fim, 3) embriões da cultura popular carioca. As tias encarnavam “o reconhecimento e a legitimidade da comunidade negra” e, desta forma, asseguravam “um espaço cultural que seria de fundamental importância na história social do Rio de Janeiro. Pois é dessa comunidade negra que nasce o embrião da cultura popular carioca” (VELLOSO, 1988, p. 14). No mesmo caminho, Soihet (2003, p. 19) destaca o papel fundamental dos espaços de criação e invenção cultural, onde as “casas [das tias] constituíam-se em centros de resistência cultural, núcleos de onde se espraiavam as bases do carnaval e da música popular, predominantes no Rio de Janeiro”.

O grupo de Tia Ciata e a comunidade baiana são investigados pela historiografia recente (GOMES, 2017) num esforço de reconstrução das trajetórias de grupos “subalternizados” e suas organizações alternativas à estrutura institucional. Destacamos “Tia Ciata e seus amigos” como uma das dimensões dos processos alternativos culturais que se estabelecem na cidade no século XIX, em contraponto ao projeto urbano, como parte fundamental de uma invenção coletiva e ampla da cultura popular. O valor da sabedoria que se acumula na experiência de anos de manutenção da cultura africana na cidade

⁶ Ver Velloso (1990): “As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro” e Moura (1980): “Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro”.

mobiliza, em torno das figuras das tias, espaços culturais de contraponto fundamental aos processos de modernização eurocentrado, ao exemplo da reforma Pereira Passos (SOIHET, 2003).

A Festa da Penha fora por décadas a segunda festa mais popular do Rio de Janeiro ficando atrás apenas do carnaval. Inicialmente organizada em moldes lusitanos e religiosos, a festa passa a se popularizar, sendo apontada por alguns autores como o principal difusor do samba urbano (LOPES, 2001; TINHORÃO, 2012).

E é aí que a festa vai se tornando, cada vez mais, a festa dos bambas (dos “capadócios”, para alguns), dos chorões, dos sambistas, dos blocos carnavalescos, dos concursos de música, para ser o grande polo difusor da música popular brasileira, até os anos 50. Aí, já não se viam mais as carroças de boi enfeitadas com bambus e colchas de cores berrantes, levando romeiros de chapelões de palha e cordões de roscas no pescoço e a tiracolo. A festa perdia o seu jeito minhoto. O rascante “binho verde” já não corria tão farto. Mas os leilões persistiam e as barracas de comidas, também. Só que, agora, com muito mais samba e choro do que com outra coisa (Lopes, 2001, p. 188).

A festa, no período pós-abolição, se torna espaço efervescente da cena musical negra. Participavam malandros, comerciantes portugueses, barraqueiros, capoeiristas, tias quituteiras e jovens das classes mais baixas (FACINA e PALOBINI, 2016). O grupo de Tia Ciata era conhecido por “testar” e divulgar os sambas na Festa da Penha, o que transformara a festividade em uma vitrine fundamental da música produzida nas regiões mais pobres da cidade.

O texto de Moritz Lamberg (1895), viajante estrangeira, descreve a participação de mulheres brancas pobres nas festas, especificamente na Festa da Penha. A baixa instrução dessas mulheres é a chave pela qual a viajante justifica a entrega deste corpo às festividades:

A rapariga de classes mais baixas do povo, que só em casos raríssimos aprende a ler e escrever, cresce em absoluta liberdade e é abandonada completamente aos seus instintos naturais. (...) A música, o canto, a dança, o carnaval e também as festas populares da igreja fazem-nas perder realmente a cabeça (LAMBERG, 1895).

São muitos os relatos sobre a atuação e participação de mulheres nas cenas festivas no Rio de Janeiro do século XIX. A cultura negra altamente precarizada, estigmatizada e oprimida do ponto de vista das estruturas de poder se espacializava na cidade de modo popular na região portuária, na Festa da Penha, nos ranchos carnavalescos, nas congadas e batuques. A posição da mulher, no mesmo caminho, a despeito da violência estrutural, se manteve atuante e visível nos espaços festivos.

As investigações que se debruçam sobre o quadro de satisfações e prazeres da cidade são potencialmente reveladoras, no sentido de adicionar complexidades às relações sociais, econômicas e políticas. No caso do Brasil, como nos aponta Duvignaud, a festa é a experiência que “faz romper em fragmentos” ideias essencialistas de dominação e submissão por desenvolver ações de tomada de posição, ação e transgressão visíveis, conforme apontamos, no corpo, na dança e na música vivenciadas pelas mulheres no século XIX.

A festa... Ela corta uma sequência. Ela quebra um desencadeamento dos acontecimentos que a ideologia histórica europeia nos apresenta como lógico e insuperável. Entretanto, na prática antropológica ou sociológica, comprovamos que a vida coletiva é realizada com o imprevisível e o inelutável e que a experiência comum faz romper em fragmentos, no tempo e no espaço, as belas construções unitárias, estruturais ou funcionais (DUVIGNAUD, 1983, p. 24).

A organização dos relatos sobre as festas do Rio de Janeiro, com ênfase às menções às festas negras e às mulheres, nos fornece material fundamental para a compreensão do atual cenário de produção e criação artística na cidade. Os vestígios e sobrevivências da cultura festeira dissensual são basilares na reflexão sobre as culturas urbanas contemporâneas. É fundamental reconhecer, nesse sentido, que as

atividades de música e arte contemporâneas emergem através de diálogos específicos entre as práticas presentes há longa data na cidade e os fluxos globais da cultura.

Considerações Finais

Vimos uma variedade de relatos que se debruçam sobre a participação da mulher na dinâmica social da cidade. Em particular, a festa escancara uma série de paradoxos da figura da mulher para o olhar estrangeiro. O movimento dos corpos, a presença vigorosa e pulsante, a centralidade de sua posição, as roupas pronunciadas e a alegria do canto. Todos esses aspectos são paradoxais, tendo em vista a posição, sobretudo da mulher negra, na estrutura de dominação da escravidão. O espanto diante dessas cenas se converte em julgamentos orientados pela formação civilizatória cristã e eurocentrada que considera que essas manifestações são fruto da luxúria, do pecado, da imbecilidade, da incivilidade, da indisciplina e selvageria.

Como pode então um corpo altamente oprimido socialmente se expressar de forma potente nas festas? Este dilema nos interessa, pois justifica uma visada de pesquisa pela qual acreditamos ser fundamental compreendermos a vida social pela face do cotidiano. Se refletíssemos sobre o século XIX, a partir de sua estrutura legal, política e econômica, sem dúvida, chegaríamos a conclusões superficiais sobre a dinâmicas das cidades, onde todo o conjunto potente de manifestações festivas negras, por exemplo, seria invisibilizado. A compreensão mais ampla sobre a condição feminina e negra do século XIX requer, necessariamente, que nos aprofundemos ao “nível da rua”. A dissolução do paradoxo entre uma estrutura dominante e as ações dissensuais só é possível na escuta das narrativas cotidianas da cidade: os relatos rotineiros, as histórias urbanas, as visualidades, as músicas, a vida cultural do dia a dia.

A festa participa como uma narrativa, entre outras, de si e de um grupo. Ao encarar as festividades enquanto experiência cotidiana capaz de narrar uma identidade em processo, encontramos uma saída para este aparente paradoxo. A festa negra é a narrativa pela qual se expressam os processos de recuperação da expressão do corpo, de suas linguagens culturais e de seus laços comunitários. Vemos nestas narrativas cotidianas, expressas pelo corpo, pela dança e pela música, que o ambiente festivo é um momento temporário de borramento das estruturas de violência e opressão, onde os grupos historicamente precarizados irão romper provisoriamente com as posições de subordinação que lhes são impostas.

A festa historicamente compõe experiências que destacam a processualidade do feminino – em movimento, não-essencialista e difuso – sendo este dado fundamental para compreender as práticas artísticas e musicais vinculadas a questões de gênero atuais. As narrativas que analisamos constituem modos dissensuais do feminino experimentar a cidade e é possível afirmar que esses modos táticos (CERTEAU, 1994) ressoam na história da cidade.

Notamos que recentes formações de grupos culturais de mulheres vinculadas à pauta do feminismo, desde a década de 50, mas com mais intensidade a partir dos anos 80, vem colocando em xeque a ideia da “mulher universal”. Percebendo a cristalização de um tipo específico de mulher (branca, classe média e heterossexual) frente à heterogeneidade do feminino, os movimentos contemporâneos fragmentam a noção de gênero ao encará-lo em sua processualidade.

Neste contexto, propomos aqui destacar que a processualidade do feminino é histórica, podendo ser identificada, entre outras vivências, nos momentos de festa. As mulheres do passado, em suas práticas dissensuais, romperam limites de gênero a partir da processualidade da experiência. Assim sendo, estas e outras vivências do feminino na história nos oferecem orientações de pesquisa sobre as sobrevivências desses pequenos levantes, desses “gestos sem fim” ou “pulsões de liberdade” (DIDI- HUBERMAN, 2017) das mulheres no tempo histórico nos ajudando a responder o que, afinal, podem hoje as mulheres em festa?

Referências

- ALEMÃO, Francisco Freire. **Diário de Viagem de Francisco Freire Alemão**. Rio de Janeiro: Crato, 1859.
- AZIBEIRO, Nadir Esperança. Entrelaços do saber: uma aposta na desconstrução da subalternidade. **Anais da Reunião Anual da ANPED**, v. 26, 2003.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BARBALHO, Alexandre. **A Criação está no ar: juventudes, política, cultura e mídia**. Fortaleza: EdUECE, 2013.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**, v.1. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DENIS, Ferdinand. **Brasil**. São Paulo: Edusp, 1980.
- DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DIAS, Paulo. **A outra festa**. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (Orgs.). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, George. **Levantes**. São Paulo: SESC, 2017.
- DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- EXPILLY, Charles. **Le Brésil tel qu'il est**. Paris: Arnauld de Vresse, 1862.
- EXPILLY, Charles. **Mulheres e costumes do Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1911.
- FACINA, Adriana; PALOMBINI, Carlos. O Patrão e a Padroeira: festas populares, criminalização e sobrevivências na Penha, Rio de Janeiro. In: **História oral e comunidade: reparações e culturas negras**. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 113-137.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideais de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HAESBAERT, Rogério. Precarização, reclusão e “exclusão” territorial. **Revista Terra Livre**, v. 2, n.23, p.35-51, 2005.
- HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Territorialidades sônicas e re-significação de espaços do Rio de Janeiro. **Logos**, v. 18, n. 2, p.6-17, 2012.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Explosão Feminista: Arte, Política e Universidade**. Editora: Companhia das Letras, 2018.
- LAMBERG, Moritz. **O Brazil**. Rio de Janeiro: Lombaerts-Tipographia, 1895.
- LOPES, Nei. **Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2001.
- MARTIUS, Spix E.; SPIX, Johan Baptist Von. **Viagem pelo Brasil: 1817-1820**. Tomo II, v. 2. São Paulo: Melhoramentos, 1981.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura: Biblioteca Carioca, 1995.
- MUSSA, Alberto. **O trono da rainha Jinga**. Editora Record, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

POHL, João Emanuel. **Viagem no interior do Brasil empreendida nos anos de 1817 a 1821**. FUVEST, 1951.

Queiroz, Maria. Viajantes, século XIX: negras escravas e livres no Rio de Janeiro. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, v. 28, p. 53-76, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RINCÓN, Omar. O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities. **Revista ECO-Pós**, v. 19, n. 3, p. 27-49, 2016.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem Pitoresca Através do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1998.

SCHWARCZ, Lilia M. Viajantes em meio ao império das festas. In: JANCÓS, István; KANTOR, Íris (Orgs.). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec, 2001.

SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Unesp, 2003. p. 177-198.

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

TINHORÃO, José Ramos. **Festa de negro em devoção de branco: do carnaval na procissão ao teatro no círio**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **As tradições populares na Belle Époque carioca**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

VON LEITHOLD, Theodor; VON RANGO, Ludwig; DE SOUSA LEÃO FILHO, Joaquim. **O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

Edição v. 38
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (1)
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Diva da sarjeta: ideologia envidescida e blasfênea pop-profana nas políticas de audiovisibilidade da travesti paulistana Linn da Quebrada

Diva of the gutter: envidescida ideology and pop-profane blaspheme in audiovisibility policies of São Paulo's transvestite Linn da Quebrada

ROSE DE MELO ROCHA

Professora titular do PPGCOM-ESPM. Doutora em Ciências da Comunicação (USP), com pós-doutorado em Ciências Sociais (PUCSP). São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail : rlmrocha@uol.com.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7681-5500>.

ALINE REZENDE

Mestre em Comunicação e Consumo pelo PPGCOM-ESPM, pesquisadora do Grupo CNPq JUVENÁLIA. São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail : alinesbrezende@yahoo.com.br.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

ROCHA, Rose; REZENDE, Aline. DIVA DA SARJETA: ideologia envidescida e blasfênea pop-profana nas políticas de audiovisibilidade da travesti paulistana Linn da Quebrada. *Contracampo*, Niterói, v. 38, n.1, p. 22-34, abr—jun 2019.

Enviado em 14/02/2019 / Revisor A: 04/04/2019; Revisor B: 05/04/2019 / Aceito em 06/04/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28079>

Resumo¹

Neste artigo, analisamos algumas das formas de resistência mobilizadas pela artista, performer, bailarina e cantora paulistana Linn da Quebrada, atentando para modos de ocupar as cidades e as redes sociais que ressignificam corpos, espaços midiáticos e vida cotidiana. Filha de mãe alagoana, criada nas periferias urbanas de São Paulo, ouvindo funk e as pregações das testemunhas de Jeová, Linn é a poeta “papo reto”, que encara os machões, com seus “grandes membros eretos”, e sai em defesa das mulheres e do feminino, onde estejam e como se manifestem. Posicionando-se como bixa, trans, preta e periférica, Linn assume em suas rimas e aparições públicas o projeto de “envaidecer a viadagem”, fazer da estética “uma experiência radical” e de seu corpo uma ocupação.

Palavras-chave

Ativismo travesco; resistência audiovisual; ideologia enviadescida; dissenso feminino.

Abstract

In this article, we analyze some forms of resistance mobilized by the artist, performer, dancer and singer Linn da Quebrada, from São Paulo, Brazil, in an attempt to find ways to occupy cities and social networks that re-signify bodies, media spaces and daily life. Daughter of an Alagoan mother, raised in the urban outskirts of São Paulo, listening to funk and the preaching of Jehovah’s Witnesses, Linn is the poet “straight talk”, who faces the macho men with their “big erect members” and goes out in defense of the women and the feminine, wherever it is and how it manifests itself. Positioning herself as trans, black and peripheral, Linn assumes in her rhymes and public appearances the project of “envaidecer the viadagem”, to make aesthetics “a radical experience” and her body an occupation.

Keywords

Transvestite’s activism; audiovisual resistance; enviadescida ideology; female dis-sense.

¹ Algumas das reflexões constantes deste artigo foram apresentadas oralmente no 5º CoMúsica (2017) e na VIII Conferência Latinoamericana e Caribenha de Ciências Sociais (2018).

Introdução

Como inúmeras das cantoras, cantores e “*artistas* musicais de gênero” (ROCHA, 2018) que configuram a música pop LGBTQ+ paulista, Linn da Quebrada nasceu na periferia da capital, em 1990, numa área pobre da Zona Leste, e cresceu no interior paulista, em uma família simples e religiosa. A mãe, alagoana, era empregada doméstica; o pai, por sua vez, as deixou quando Linn tinha sete anos de idade, fato recorrente nas periferias urbanas de São Paulo. Abandono parental, forte vínculo religioso e mães-chefes-de-família são uma tríade comum a estas juventudes. Outro elemento é central à compreensão da trajetória de vida da cantora: o acesso e a mobilização de recursos tecnológicos e audiovisuais para, de modo auto gestor e colaborativo, produzir e divulgar sua música e seus vídeos. É interessante observar como este tipo de gramática “empreendedora” foi apropriada por jovens das periferias paulistanas, que assim rompem o bloqueio da exclusão (embora sem necessariamente erradicá-la), forjando um espaço de legibilidade e reconhecimento, bem como uma real possibilidade de inserção financeira através da arte que produzem.

Como habitué digital, o primeiro sucesso de Linn acontece em 2016 no Youtube, quando “Enviadescer” é publicado – em janeiro de 2019 atinge quase 700 mil visualizações. Dois anos antes, em 2014, a cantora fora diagnosticada com um câncer no testículo², justamente no momento em que, segundo afirma, “estava me livrando desses traços de masculinidade que me engessavam, prendiam e despotencializavam”. Um de seus colegas de teatro³ conta que partilhar esta experiência foi impactante e transformador para toda a turma, e de certo modo expressou a guinada estético-existencial da artista. O processo criativo de Linn de fato remete ao que Estebán Muñoz (1999), teórico da desidentificação, chama de “performance auto etnográfica”, e que também associamos à utilização do íntimo, dos dramas interiores e dos enfrentamentos vividos em espaços públicos como ferramenta ética e estética de luta, inclusive em um contexto de ininterrupta perfuração da intimidade pelo visível compulsório e de constante invisibilização e ataque às alteridades na cena metropolitana. Em seu ativismo auto reflexivo, Linn da Quebrada articula entretenimento e ação política. Não é um entretenimento qualquer. Não é uma política convencional.

“O meu show é um espaço de cura”⁴, acredita Linn, a bixa travesti que performa a própria existência, ou re-existência, como ela mesma diz. A teatralidade de seu existir nas quebradas e nas bordas encontra também eco na já referida experiência com teatro, que ela conheceu aos vinte anos, no ABC paulista, frequentando a Escola Livre de Teatro de Santo André, onde se formou. Ressignificando Deus e o próprio funk, Linna Pereira deixa de ser Lino, o jovem que enfrentou a fúria da comunidade de Testemunhas de Jeová à qual pertencia, quando se aceita homossexual e posteriormente transexual. Com seu corpo político e terrorista, novamente em sua própria nomeação, Linn fala com propriedade do que é ser mulher, enunciando uma sororidade visceral, uma convocação ao sagrado feminino que, para ela, é também o lugar sagrado (de fala) que descortina ao cantar. Enfrenta abertamente ao falocentrismo, convocando “todes” a aderirem ao enviadescer, ideologia bixa, preta, periférica, que também implica em “bater a bunda na nuca”.

Para Omar Rincón (2006, p. 87), a cultura da narração e o horizonte estético são “uma estratégia para sobreviver, resistir e imaginar a vida”. Mais do que grades interpretativas enrijecidas e enquadramentos

² Mais informações em: <http://meiofio.cc/p/freescura>. Acesso em: 09 fev. 2019.

³ Thiago Félix, diretor de “Enviadescer”, fez esse relato durante o “Juvenália Convida Silvino e Thiago Félix”, promovido em 13 de novembro de 2018, no PPGCOM-ESPM: <https://www.facebook.com/events/2201989400060465/>. Acesso em: 10 fev. 2019.

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W17OoImPFV4> Acesso em: 9 fev. 2019.

normativos, esta pulsão estético-narrativa registra sua mirada nos afetos, nas experimentações de corpos transeuntes, de re-existências fluídas, contaminadas – genuinamente bastardizadas (RINCÓN, 2015). Atentando para estes modos de existir, ocupar, transbordar e transformar os espaços sociais e a vida cotidiana, é que propomos, neste artigo, analisar as formas de resistência mobilizadas pela artista, performer, bailarina e cantora paulistana Linn da Quebrada. “O movimento das histórias pessoais em uma esfera pública é típico da auto etnografia”, diz Muñoz (1999, p. 81; tradução nossa), e, efetivamente, implica em um ato dramático e semiúrgico que liga os dois âmbitos. Como esclarece Linn,

É preciso ter muita coragem para sair como eu saio na rua, porque as pessoas não matam só com faca ou com balas. O discurso também mata. Os olhares pelas ruas também nos matam e nos oprimem, e é preciso que todos os dias eu mesma me encoraje para poder ser. (LINN DA QUEBRADA, 2016, ONLINE)

Há uma revanche corpórea atuante e decisiva quando consideramos a entrada da estética enviadecida no *mainstream* musical e midiático. Conforme observam Soares e Lima (2018, p. 64), “[o] corpo constitui um capital material, simbólico, econômico e social na música pop” e, como tal, está também sujeito ao escrutínio público. Linn aposta na irreverência como modo de reverenciar sua trajetória de agressões e perdas e de construção de redes poderosas de revolta, reconhecimento mútuo e proteção. Assim, ao mesmo tempo que desafia o status quo falocêntrico, constrói os liames de identificação com suas pares, em um vasto terreno de “mulheridade”.

Assumimos como chave de leitura da artista Linn da Quebrada duas propostas centrais à sua “política de audiovisibilidade” (ROCHA, 2010; 2018); ambas, por sua vez, dialogam com dois de seus videoclipes, que são nucleadores do restante de sua obra. A primeira chave é configurada em torno da ideologia do *enviadescer* (tornar-se viado ou viada, “descendo até o chão”), e também dá título ao clipe “Enviadescer”⁵. A segunda, remete a “BlasFêmea”⁶, proposta extremamente dramática e impactante, na qual se mescla a crítica à repressão sexual promovida por algumas religiões à convocação da união de mulheres plurais em ações de proteção e amparo mútuo, em especial contra a solidão e as violências sofridas no dia-a-dia:

Eu falo de um lugar no qual eu me reconheço, falo da quebrada, com a quebrada e para a quebrada. Falo sobre movimento e resistência. Dançar sobre as ruínas desse patriarcado machista é libertador. Emitir essa mensagem a partir de um corpo preto, bixa, pobre, abjeto. (LINN DA QUEBRADA, 2017a, ONLINE)

Há alguns traços comuns a estas duas iniciativas. Neste ativismo travesco, da enviadecida viadagem, na ostentação da estética das calçadas, das quebradas e dos becos, ganha força a *potentia gaudentia*⁷ (PRECIADO, 2014, p. 220) de sua audiovisualidade. A corporeidade diáspora de Linn, em remissões a videoclipes clássicos de Madonna (LIMA, 2017), também denuncia os liames entre repressão sexual e incitação à transgressão, sugerindo a existência de um não-dito libidinal e homoerótico nas doutrinações moralistas de uma hegemonia branca-heteronormativa e nas flagelações religiosas, algo explicitado, na ambiência audiovisual pop-profana, pela mescla entre valor de culto e valor sadomasoquista de velas e cera quente, que conduzem na estrutura narrativa do videoclipe “BlasFêmea” ao, literalmente, gozo do santo.

Chamadas de MPBixas, arroladas como pertencentes a uma “geração tombação”, recentes expressões *artivistas* brasileiras utilizam a cultura pop como matriz de bastardia, na ordem da remediação cultural (ROCHA, 2018). Mesclam, por exemplo, funk, música afro e vogue, em um “ativismo musical de

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY> . Acesso em: 11 fev. 2019.

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo> . Acesso em: 11 fev. 2019.

⁷ Para Preciado (2014, p. 220), a *potentia gaudenti* torna-se, portanto, a potência produtora do capital, que opera em um circuito de “excitação-capital-frustração-excitação-capital...”.

gênero” (ROCHA, 2018) cujo vínculo local com a cidade de São Paulo, sua vida noturna e seus espaços periféricos convive com a expressão expandida e pós-massiva obtida pela visibilidade em redes digitais e por práticas de consumo cultural translocal e transnacional. Pensamos que este “terrorismo de gênero”, como define Linn da Quebrada, deva ser compreendido em seu caráter borroso, bastardo e processual, remetendo aos processos de remixagem, do *DIY (do it yourself)* e das formas políticas fundadas na agitação das festas e das redes de solidariedade do universo feminista e LGBTQ+. Mas não se espere encontrar em Linn um dançar pelo dançar, um cantar pelo cantar. Ao cantar, ao vestir, ao andar, ela está conscientemente assumindo-se como um todo político, inacabado e iconoclasta. Unindo o pop ao político, esta cantora-performer reapresenta modos possíveis de ser, de visibilidade e de subjetividade fundamentalmente não-essencialistas. O que a salva é também o que a fere. Representações da violência cometida contra as travestis e relatos de agressão simbólica são constantes em seus vídeos:

Passei uma vida inteira ouvindo que ‘ser viado não é uma coisa legal’, que ser travesti é perigoso e vai trazer problemas. E eu não estou dizendo que é fácil, mas que é possível e lindo ser transviada - é uma possibilidade feliz. Eu venho de uma criação religiosa muito rígida, eu era testemunha de Jeová, então tive o corpo muito disciplinado, domesticado pela Igreja e pela doutrinação, que me privava dos meus desejos. Era como se ele não me pertencesse. Até eu tomar o bastião de liberdade há alguns anos e me assumir. (LINN DA QUEBRADA, 2016, ONLINE)

Envaidecer a viagem

A análise de corporeidades e circuitos culturais juvenis em contextos tardo-globalizados tem demandado formas de compreensão que não aquelas de base essencialista, canônica ou imutável. Essa mirada epistemológica aproxima-se, em nossa compreensão, da dinâmica mesma de algumas práticas juvenis contemporâneas, especialmente aquelas protagonizadas por jovens marginalizados, dissidentes e estigmatizados e que, enfrentando a subalternidade da subalternidade, questionam, invertem e subvertem as lógicas normativas de gênero e sexualidade. Essa juventude lança luz a outros modos de re-existência, cuja pluralidade de sentidos é viabilizada pela experimentação de corpos em transe e em trânsito, que se apropriam de e politizam/polinizam narrativas midiáticas, experiências do entretenimento e da cultura pop.

Em se tratando de uma problemática urgente em um país em que setores sociais promovem, toleram ou são coniventes com o racismo, a transfobia, a homofobia, a misoginia, o feminicídio e o sexismo⁸, a ação política deste corpo-Linn-da-quebrada, não exclui a necessária atuação em planos institucionais⁹. Sua politicidade (ROCHA, 2016; ROCHA; POSTINGUEL, 2017) permite a mediação entre o fazer cotidiano mais imediato e as demandas de médio e longo prazo; neste aspecto, toda a visibilidade obtida é valorada, não só por Linn, mas por inúmeras artistas que militam por causas interseccionais de gênero.

⁸ A eminente convivência do Estado frente às ondas de violência contra a população LGBTQ+ fez com que, recentemente, o deputado federal Jean Willys renunciasse ao seu terceiro mandato na Câmara, haja vista as constantes e acintosas ameaças de morte que recebia contra a sua integridade e a de seus familiares. As ameaças eram decorrentes de sua militância em prol dos direitos LGBTQ+ e de sua assumida orientação sexual, que ainda hoje é motivo de ódio por muitas pessoas e instituições que não toleram qualquer outra possibilidade de exercer a sexualidade que não seja pela perspectiva heteronormativa. Mais informações em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/com-medo-de-ameacas-jean-wyllys-do-psol-desiste-de-mandato-e-deixa-o-brasil.shtml>. Acesso em: 7 fev. 2019.

⁹ Convém sublinhar nesse ponto que, embora ainda persista uma desproporção da presença de minorias nas estruturas políticas institucionais brasileiras, assistimos, nas últimas eleições de 2018, a conquista de mulheres trans nas cadeiras da Câmara, a exemplo da deputada estadual Erica Malunguinho da Silva (SP), ativista pelos direitos dos negros e LGBT, e de Robeyoncé Lima, a primeira advogada trans das regiões Norte e Nordeste do país a usar o nome social na Ordem dos Advogados do Brasil (OAB).

De um ponto de vista contextual, Linn da Quebrada encontrou no horizonte artístico-performático e nas artes do fazer (CERTEAU, 1998) dos becos e ruelas da quebrada, outras possibilidades de existir para além de uma masculinidade hétero-branca-viril ou de uma feminilidade servil, reiteradas em sua criação religiosa, passando a se assumir como “bixa, trans, preta e periférica”. Valendo-se da bastardia (RINCÓN, 2015) e da potência narrativa de combate do funk, matriz cultural do popular-periférico brasileiro, a artista milita pelo direito de ser e estar em um corpo enviadescido – sem culpas nem pudores – e envaidecido em sua manifestação íntegra:

Enviadescer pra mim é uma atitude, um comportamento, um ato de resistência e tem a ver com o feminino, as marcas do feminino em nossos corpos, e permitir que essas marcas estejam sobre nós e deixar com que elas sejam um ato de empoderamento. Tem a ver com assumir-se e assumir com seu corpo. (LINN DA QUEBRADA, 2017b, ONLINE)



Figura 1 – Videoclipe Enviadescer. Fonte: Youtube, 2016.

O empenho de *enviadescer a viadagem* constitui um dos pilares do ativismo e das políticas de audiovisualidade¹⁰ (ROCHA; SANTOS, 2018) de Linn da Quebrada. Neste contexto, o corpo travesti (e/ou afeminado, e/ou feminino) é concebido em um duplo movimento de resignificação política: o primeiro projeta e lança luz sobre “corpos que não importam”, vistos como existências “incômodas”, “desviadas”, “demoníacas”, passíveis de eliminação, ou, ainda, condicionadas à servidão sexual-masturbatória, em uma relação perversa entre pornificação x grau de opressão (PRECIADO, 2014). O segundo, por sua vez, reivindica uma compreensão polissêmica sobre as corporeidades juvenis, despojadas de uma definição per si, haja vista o seu caráter constitutivo processual e relacional com a alteridade, que possibilita outros trânsitos e novas experimentações entre o masculino e o feminino.

No tocante ao primeiro movimento, é oportuno trazer ao diálogo alguns dados que explicitam o cenário de risco e indiferença que tangencia estes corpos. Em um estudo realizado pela Associação Europeia TransRespect¹¹, o Brasil lidera o ranking mundial de homicídios contra travestis e transexuais,

¹⁰ “[...] temos que novas formas de (áudio)visibilidade em que o valor que se contrata é o da “recriação”, poderiam efetivamente ser associados ao que temos chamado políticas de audiovisualidade artistas, propostas táticas táteis que muito bem tipificam as expressividades criativas remediadas e remixadas das divas techno-drags.” (ROCHA; SANTOS, 2018, p. 209).

¹¹ Disponível em: <http://epoca.globo.com/brasil/noticia/2018/01/reduzida-por-homicidios-expectativa->

totalizando 1.052 mortes no período de 2008 a 2017. Outro dado aferido pela Associação constatou que das 2.600 mortes ocorridas em todo o mundo neste período, dois terços das pessoas trans assassinadas eram profissionais do sexo.

Endossando essa discussão, a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra)¹² elaborou o Mapa dos Assassinatos de Travestis e Transexuais no Brasil em 2018, cujos resultados evidenciaram que a cada 48 horas, uma pessoa trans ou travesti é morta por assassinato no país. A pesquisa aponta que 65% das mortes foram direcionadas àquelas que são profissionais do sexo, sendo que 60% delas aconteceram nas ruas. Outro dado aferido apurou que a principal motivação dessa violência não estaria atrelada ao exercício da sexualidade, mas à identidade de gênero: 97,5% (aumento de 3% em relação a 2017) dos assassinatos foram contra pessoas trans identificadas ao gênero feminino. Para Benevides (2018, online), “[é] como se os corpos dessas pessoas que desafiam as normas tivessem que ser expurgados da sociedade. E é isso que a sociedade tem feito”.

Preciado (2014) localiza uma relação direta entre a pornificação do corpo e o grau de opressão que sofrem. Corpos historicamente colonizados, a saber, as mulheres, as crianças, os negros, os homossexuais, as travestis, as pessoas trans, entre outros, apresentam-se cada vez mais como “objetos de exploração farmacopornográfica máxima” (PRECIADO, 2014, p. 46, tradução nossa). Essa lente analítica ganha relevo sobre os dados supracitados e as expressões artísticas de Linn à medida que entendemos que estes corpos travecos, afeminados que protagonizam as audiovisualidades da artista, resistem e afrontam aos regimes farmacopornográficos.

Linn reflete essa condição de marginalidade e a transforma no mote de inspiração da sua militância e criação artística, denominada como “terrorismo de gênero”. Em Pajubá, seu recente álbum musical, a artista faz alusão ao extermínio de suas pares em várias músicas, com destaque para a canção Bixa Preta¹³, que no seu refrão reproduz o som de tiros de revólver sobre o corpo envidescido. Sem hesitar diante das piadas e do terror que acomete as pessoas trans e travestis, Linn manda um papo reto e afirma que a batalha é cotidiana, mas sua artilharia é mais potente que o ódio dos vigilantes de gênero.

Deslocar o feminino do patamar de submissão e transcender a visão reducionista sobre o corpo travesti configura, para Linn, um ato de resistência, de amor – e, conseqüentemente, de ressignificação política. Em consonância com estas reflexões, destacamos outro ponto da expressividade corpórea que constitui as políticas de audiovisibilidade de Linn em seu projeto de *envidescer a viadagem*, que diz respeito à recusa do binarismo de gênero.

Assim, o que se contempla nesta proposta é uma compreensão polissêmica dos corpos, que não necessariamente refuta a condição biológica de existência, mas garante que a materialidade corpórea não esteja dada, finalizada nos órgãos sexuais, pois corpos ganham contornos e sentidos a partir de suas experimentações e relações cotidianas com a alteridade. Contribuindo com esse debate, recorreremos às acepções de Díaz e Alvarado (2012), sobretudo quando explicam que nos processos de constituição identitária e nos agenciamentos políticos juvenis contemporâneos, “o corpo não é; ao contrário, se vai fazendo.” (DIÁZ; ALVARADO, 2012, p. 117; tradução nossa). Nestas condições, o corpo é tomado como um processo de (re-des) construção, que se faz em relação e experimentação direta com as diversas dimensões existenciais que se apresentam a essas juventudes, inclusive no tocante aos sentidos de gênero e de sexualidade.

Nas palavras de Linn, esse devir-corpo lhe possibilita

[-de-vida-de-um-transexual-no-brasil-e-de-apenas-35-anos.html](#). Acesso em: 1 fev. 2019.

¹² Disponível em: <https://antrabrasil.org/>. Acesso em: 9 fev. 2019.

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VyrQPjG0bbY>. Acesso em: 5 fev. 2019.

Transitar em mim mesma. Nas minhas possibilidades e potências. Nas minhas fragilidades para me fazer mais forte. E assim fazer com que outras pessoas também se identifiquem e deste modo redes de apoio e vínculos sejam criados. [...]. Eu sou só uma parte desse movimento. Que é formado por um monte de gente preta, 'translesbichas', periféricas, que vem vindo com tudo para invadir e ocupar todos os espaços. Queremos escrever novas possibilidades para nossos corpos, sejam eles como forem. (LINN DA QUEBRADA, 2019a, ONLINE)

Temos, em Linn, uma epifania de corpos plurais, transitórios, transformados, que não querem existir nas sombras ou se esgotar nas estatísticas da violência. Com esta proposição, Linn perfura as lógicas normativas e farmacopornográficas, ocupando e resistindo em espaços ora nunca habitados por travestis, transexuais, lésbicas, homossexuais e tantas outras existências. Essa iniciativa inquiridora é manifestada, sobremaneira, nas rimas e estéticas do "funk lacração" feito por Linn, cuja criação narrativa retrata e performa estes corpos transviados, revelando-se, pois, em uma ação potencialmente contra-laboratorial (PRECIADO, 2014, p. 35), de conflito e recusa explícitas ao projeto patriarcal e machista que opera sobre estes corpos.

A ocupação lúdica e irreverente das ruas de um bairro popular em São Paulo é plot central em "Enviadescer". Como nos conta o diretor do videoclipe, Thiago Félix¹⁴, a filmagem foi realizada no mesmo dia em que ele e Linn se mudavam para o "set", bairro onde ainda hoje dividem uma residência. A ocupação das ruas é concomitante à ocupação do espaço do audiovisual. Evidenciando mapas de tensões e de resistências são construídas narrativas a partir das ruas, dos espaços virtuais e da ocupação dos corpos, privilegiando-se os territórios de cruzamento (ruas/redes digitais/espaço privado). A mobilização política coaduna-se à mobilidade territorial, expondo as ambivalências e contradições que constroem o urbano.

Atuar na dimensão política da experiência urbana implica em identificar a cidade como campo de tensão e lugar paradoxal. Jovens como Linn da Quebrada reconhecem os efeitos deste modelo civilizatório em termos de suas expectativas de vida e de sua existência. Bricoladores perceptuais e comportamentais atuam no campo cultural de modo autoral e projetivamente coletivo, pois se apropriam discursivamente de suas vidas e de seus modos de pensar, e, nesta apropriação, dá-se também o percurso criativo.

O videoclipe "Enviadescer" é uma apresentação clara dos corpos desejantes de Linn e de sua rede de amigas e amigos, e o seu transitar pela cidade, afrontosamente, "todes enviadescendo", como diz a letra e como performam a/os a(u)tores. Políticas de audiovisibilidade, neste sentido, ecoam uma importante ênfase autoral destes produtores culturais, sendo expressivas do modo como compreendem o mundo e a si mesmos. Esta episteme tecno-audiovisual é sensível às forças moventes do contemporâneo, às formas culturais do pop e da celebração e aos conteúdos narrativos borrosos.

Nesta direção, o consumo musical midiaticizado constrói uma economia de afetos, articulada a uma ressignificação afetual do cotidiano. Revanche pop-lítica (RINCÓN, 2015), jovens periféricos paulistanos negociam e desafiam normatizações e exclusões, atravessando autobiograficamente a tirania das pequenas diferenças. Neste aspecto, ganhar audiovisibilidade é central. A sarjeta consciente atravessa a gestão de visibilidade política. Ser diva é relembrar a dívida social que ainda não foi saldada.

BlasFêmea pop-profana

Eles nos disseram "puta". E agora nós dizemos: disputa.
(LINN DA QUEBRADA, 2019b, ONLINE)

(Dis)puta pela cidade. (Dis)puta pelos corpos. (Dis)puta pelo direito de enviadescer, sem culpa nem pudores. São muitos os campos de batalha nos quais a disputa toma lugar e constitui as políticas de audiovisibilidade mobilizadas por Linn da Quebrada. A partir das experiências urbanas em São Paulo e do

¹⁴ Depoimento às autoras. Ver nota de rodapé 3.

seu rompimento com os modos de subjetivação e sujeição social impostos pelas Testemunhas de Jeová, Linn deu ensejo à desconstrução pericial de sua existência e ao seu trânsito intermitente entre o sacro-profano universo do feminino e da mulher.

Nessa luta pela (sobre)vivência e pelo reconhecimento dos corpos “transviados”, Linn concebe e nos propõe uma audiovisualidade combativa, que sai em defesa das lésbicas, bixas, transexuais, e todas as mulheres e boys que não temam enviadescer. Para lançar luz sobre esses “corpos que não importam” e criar redes de apoio e afetos entre suas pares, a artista se apropria de e politiza narrativas midiáticas (RINCÓN, 2006) evocando uma experiência estética do sensível, pautada pelo dissenso (RANCIÈRE, 2014).

Nessa pulsão estético-narrativa as produções performáticas são marcadas pelo escracho, pela afirmação de uma subjetividade plástica, do entre, das contaminações. Com remissões imagéticas que bebem dos circuitos do *pop-pornô-artístico-tecnodigital* (RINCÓN, 2015) e com rimas que deslocam os “machões discretos” com seus “grandes paus eretos” do centro da cena e da narrativa transviada, a artista focaliza nos corpos e nos desejos de um feminino não-essencialista e não-binário. Linn não quer falar “por”, mas falar “com” todes, invertendo a lógica da representação para um diálogo aberto sobre gênero, sexualidade, afetos, (des)amores, masculinidades e feminilidades fronteiriças, à luz de sua narrativa autoral. Como ela mesma diz,

[...] nós vivemos sobre o molde da representação. Isso é muito perigoso. Eu não posso representar ninguém, a não ser eu mesma. É preciso que a gente repense essa lógica. O interessante seria, mais que representação, a lógica da participação, na qual cada pessoa apresentasse e representasse o seu próprio corpo. A lógica da representação nos deixa confortáveis em nossos lugares. Causa ilusão de que qualquer uma pode chegar lá e é mentira. Nós sabemos que é mentira. (LINN DA QUEBRADA, 2017c, ONLINE)

Recusando ao plano representacional ou ao que Rancière (2014, p. 18) define como lógica do pedagogo embrutecedor, cujas ordens determinam a agência do espectador – sendo o *aluno ignorante*, e o artista, o *mestre sábio* –, Linn parece mirar com o seu terrorismo de gênero a potência da emancipação, “[n]o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2014, p. 23). Nesse contexto, o caráter performático recorrente em suas audiovisualidades caminha ao encontro de uma construção de redes, de tramas coletivas, ou, ainda, daquela “terceira coisa” da qual fala Rancière (2014, p. 19), que habita o entre da relação do artista com o espectador. Essa coisa “cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade de causa e efeito”. É o borramento das fronteiras entre quem atua e quem observa, é o ato de inter-relacionar e interpelar o que se vê com a vida que se vive, com suas comunidades de sentido. Ao reivindicar uma lógica de participação, Linn também advoga pela emancipação de cada um de nós, espectadores de sua arte, haja vista que “todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história.” (RANCIÈRE, 2014, p. 21). Como se nota no depoimento a seguir, Linn está ciente da força movente de sua arte:

Ser artista para mim tem a ver com criar sobre minha própria existência, criar sobre o meu corpo. O tempo, nós estamos atuando, atuação da minha ação, da tua ação, de afetar, de ser afetada, de estar no presente, de gerar movimento. Eu pude praticar isso com o teatro, com a performance, interferindo e fazendo coisas que causassem acontecimentos. Mais que pensar em mudar o mundo, alcançar a paz mundial, o que eu penso é nas relações que estão próximas a mim. Eu penso arte como ação. (LINN DA QUEBRADA, 2017c, ONLINE)

Ao projetar a arte como ação e tomar a performance como estratégia de auto afetação, Linn nos aponta para uma nova topografia do possível – ou, diríamos, do sensível. No bojo dessa nova topografia, sua audiovisualidade configura-se como a tática de guerrilha para lançar luz sobre existências em trânsito, ao passo que a materialidade corpórea se torna o lugar próprio para o agir político, a partir de

uma estética do dissenso¹⁵ (RANCIÈRE, 2014, p. 59). Inspiradas nas reflexões de Rancière, entendemos aqui por estética do dissenso as formas e manifestações de visibilidade política que perfuram as lógicas consensuais, que friccionam as normas sociais e os regimes de sensorialidade passiva estabelecidos com produções audiovisuais, retirando o vidente de qualquer ordem de conforto ou acomodação espectral e deslocando o consenso de seu lugar de matéria primeira da boa convivialidade.

É nessa perspectiva das contaminações e do dissenso que Linn nos apresenta um de seus projetos audiovisuais mais impactantes: o “BlasFêmea”. A conjugação da palavra em maiúsculo não é aleatória. O significado de blasfemar diz respeito à difamação ou sacrilégio contra a religião, os deuses e seus ícones; blasFêmea, por sua vez, tem a ver com o enfrentamento da *mulheridade* frente às ordens sacratíssimas do masculino e do seu gozo. Esse jogo de linguagem é performatizado com ênfase nas primeiras cenas do vídeo: Linn aparece ajoelhada em um confessionário, em busca do “perdão” de seus pecados. O sino ecoa em fortes batidas e, então, entidades masculinas, coroadas, aludindo a divindades, surgem em cenas que remetem a suas ereções, figuradas pelas velas acesas que respingam sobre a artista. Entre feições de prazer, vem a ejaculação... e à mulher cabe o abandono – e a culpa.



Figura 2 – Videoclipe “Mulher”. Fonte: Youtube, 2019.

Após esse prólogo, o videoclipe nos conduz a um outro momento, que evidencia a potência dessa *mulheridade*. Para a artista,

A gente tem que pensar em mulheridades, na feminilidade no corpo. Porque cada corpo vai expressar feminilidade e masculinidade do seu jeito. A questão é que: o que é o sagrado e o que fica em função disso? A minha resposta a essa pergunta da separação é o próprio vídeo, o vídeo é o que eu penso em relação a isso. Cada corpo é o seu sexo, o seu gênero, seu afeto. É a nossa possibilidade de repensá-los e perceber que estamos em movimento. Sexo pra mim não é fixo, estático e estatística. É ferramenta, é ação é verbo. Não é objeto. (LINN DA QUEBRADA, 2017d, ONLINE)

Diferenciando-se da irreverência festiva e abusada de “Enviadescer”, em “BlasFêmea” localiza-se a tensão do enfrentamento dessas *mulheridades* frente às ordens patriarcais e religiosas. Linn escancara em suas primeiras projeções a rotina de prostituição na qual vivem muitas travestis entre becos, ruas e calçadas e, especialmente, a solidão da mulher trans. Nesse momento, uma voz materna ao fundo parece acolhê-la em sua condição verdadeira e direciona o cuidado que, por vezes, é destituído desses corpos transviados: *“mas se cuida tá? Tanto na alimentação quanto na sua saúde. Um beijo. Te amo, do jeito que você é”*.

¹⁵ “O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade”. (RANCIÈRE, 2014, p. 59).

No papo reto da artista, esse corpo travesti não é obra acabada: ele é “*favela, garagem, esgoto*” e, para o desgosto do *cis-tema*, “*tá sempre em desconstrução*”. A ideia do corpo como ocupação ganha relevo nas rimas de Linn, reivindicando, pois, não somente uma forma de ser mulher e habitar o feminino, mas as múltiplas possibilidades de conceber essa corporalidade, que se potencializa a partir de sua movimentação intersticial entre os gêneros, as sexualidades, os afetos, e, inclusive, nas circulações e apropriações (na)da cidade.

Em outro momento do vídeo, apresenta-se o movimento de insurgência feminina: ao aceitar um programa, a personagem representada por Linn é acometida pelo terror das ruas, experimentado por muitas profissionais do sexo, a exemplo dos dados apontados anteriormente em nossa análise. As cenas mostram a artista cercada por homens, aludindo a uma explícita forma de abuso e violência. Contudo, ao primeiro sinal de perigo, corpos femininos, em marcha de combate, explodem o circuito de opressão, resgatando a artista e enfrentando os agressores. No pop-profano de Linn da Quebrada, elas não querem pau – elas querem paz:

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.
(MULHER, LINN DA QUEBRADA, 2017).

O ritual de conexão entre tantas existências femininas – em seus corpos dissensuais – participa das disputas travadas pelo “*ativismo musical de gênero*” de Linn da Quebrada. Em seu trânsito pelas possibilidades e corporeidades do feminino, Linn encontra na música e nas performances audiovisuais uma forma de construir redes de apoio e de explicitar que já não é mais possível fingir que nós – mulheres e travestis – não existimos. Cada vez mais, Linn quer ocupar, transitar e ressignificar - (n)a música, (n)os corpos, (n)a periferia, (n)os circuitos midiáticos e pós-massivos - para, então, re-existir.

As formas de re-existência da cantora encontram nos vídeos uma materialidade comunicativa que apresenta e fricciona vida pública e vida interior. Em ambas, a experiência urbana, de um lado, e a experiência religiosa, de outro, seccionam os sujeitos. O interior sagrado – remetendo a uma igreja – é profanado por uma sexualidade não autorizada. O exterior profano – as ruas da cidade – é sacralizado na liturgia da união de corpos que se protegem e se defendem. Nas duas situações, há um sujeito que pensa, sente e também produz audiovisualidade, nos remetendo à categoria do narrador benjaminiano. Na anamnese da violência, nasce a estética dissidente de Linn. Ninguém está propriamente a salvo. Mas há uma tessitura de falas, imagens e sonoridades como guia. Há corpos que falam. Pelos próprios corpos, pelas próprias apresentações. O gozo do subalterno borra o olhar colonizador e dá legitimidade a um lugar de fala periférico e atroz. Ele ganha audiovisualidade nos cliques de Linn, reforçando uma sensualidade estratégica e militante das ruas e do risco, e construindo um corpo feminino que deriva, desvia e se agrega. Nas ordens do sensível e do inteligível articuladas por Linn, há uma ressignificação pop-lítica do corpo travesti. A vingança das travecas inclui, na cena do “*funk lacração*” defendido pela cantora, lésbicas, bixas, transexuais, e todas as mulheres e boys que não temam enfiadescer.

Referências

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS. 2019. Disponível em: <<https://antrabrazil.org/>>. Acesso em: 9 fev. 2019.

BENEVIDES, Bruna. **Número de assassinato de travestis e transexuais é o maior em 10 anos no Brasil.**

[Entrevista concedida à Helena Martins para a Agência Brasil]. 25 jan. 2018. Disponível em: <<http://agenciabrasil.etc.com.br/geral/noticia/2018-01/assassinatos-de-travestis-e-transexuais-e-o-maior-em-dez-anos-no-brasil>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3 ed. RJ: Editora Vozes, 1998.

GOMEZ, Álvaro Díaz; SALGADO, Sara Victoria Alvarado. Subjetividade política encorpada. **Revista Investigaciones**, Colombia: n.63, jul./dez. 2012, p. 111-128. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/rcde/n63/n63a7.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

LIMA, Mariana L. **A estetização da política na performance de Madonna**. 2017. 119 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

MELISSA MEIO FIO. 2017. Disponível em: <<http://meiofio.cc/p/freescura>>. Acesso em: 09 fev. 2019.

MUÑOZ, José Estebán. **Disidentifications**. Queers of color and the performance of politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

PORTAL FOLHA DE SÃO PAULO. **Com medo de ameaças, Jean Willys do PSOL desiste de mandato e deixa o Brasil**. 29 jan. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/com-medo-de-ameacas-jean-wyllys-do-psol-desiste-de-mandato-e-deixa-o-brasil.shtml>>. Acesso em: 7 fev. 2019.

PRECIADO, Beatriz. **Texto Yonqui: sexo, drogas y biopolíticas**. Buenos Aires: Paidós Espacios del Saber, 2014.

QUEBRADA, Linn da. **De testemunha de Jeová a voz do funk LGBT, MC Linn da Quebrada se diz ‘terrorista de gênero’**. [Entrevista concedida ao Portal G1]. 12 set. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/09/de-testemunha-de-jeova-voz-do-funk-lgbt-mc-linn-da-quebrada-se-diz-terrorista-de-genero.html>>. Acesso em: 7 fev. 2019.

QUEBRADA, Linn da. **Enviadescer**. 25 de mai de 2016. (2min54s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY>>. Acesso em: 5 fev. 2019.

QUEBRADA, Linn da. **Bixa Preta**. 23 fev. 2017. (3min31s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VyrQPjG0bbY>>. Acesso em: 5 fev. 2019.

QUEBRADA, Linn da. **BlasFêmea**. 14 abr. 2017. (10min18s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

QUEBRADA, Linn da. **Novo single de MC Linn da Quebrada, “Bixa Preta”, é hino da resistência LGBT**. [Entrevista concedida ao portal O Grito!]. 2017a. Disponível em: <<http://revistaogrito.com/novo-single-de-mc-linn-da-quebrada-bixa-preta-e-hino-da-resistencia-lgbt/>>. Acesso em: 09 fev. 2019.

QUEBRADA, Linn da. **Estação Plural**. [Entrevista concedida ao Programa Estação Plural, da TV Brasil]. 30 jun. 2017b. Disponível em: <<http://tvbrasil.etc.com.br/estacao-plural/2017/06/linn-da-quebrada-no-estacao-plural-programa-completo>>. Acesso em: 05 fev. 2019.

QUEBRADA, Linn da. **Linn da Quebrada: Ficou insustentável fingir que nós não existimos**. [Entrevista concedida à Revista Cult]. 8 ago. 2017c. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-linn-da-quebrada/>>. Acesso em: 08 fev. 2019.

QUEBRADA, Linn da. **Exclusivo: a demolição do sagrado e a nova construção de feminino por Linn da Quebrada em “blasFêmea”**. [Entrevista concedida ao portal Noize]. 14 abr. 2017d. Disponível em: <<http://noize.com.br/exclusivo-demolicao-sagrado-e-nova-construcao-de-feminino-por-linn-da-quebrada-em-blasfemea/#1>>. Acesso em: 9 fev. 2019.

QUEBRADA, Linn. **Linn da Quebrada e seu terrorismo de gênero**. 2019a. Disponível em: <<https://www.sentidosproducoes.com/blank>>. Acesso em: 5 jan. 2019.

QUEBRADA, Linn da. **Linn da Quebrada: “Eles disseram puta. E agora nós dizemos: disputa”**. [Entrevista ao portal Universa]. 19 jan. 2019b. Disponível em: <<https://universa.uol.com.br/noticias/redacao/2019/01/19/eles-disseram-puta-e-agora-nos-dizemos-disputa.htm>>. Acesso em: 2 fev. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RINCÓN, Omar. Lo popular en la comunicación: culturas bastardas + cidadanías celebrities. In: AMADO, Adriana e RINCÓN, Omar. **La comunicación en mutación**. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert (FES), 2015.

RINCÓN, Omar. **Narrativas mediáticas: O como se cuenta la sociedad del entretenimiento**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2006.

ROCHA, Rose de Melo. Cenários e práticas comunicacionais emergentes na América Latina: reflexões sobre culturas juvenis, mídia e consumo. **Rumores (USP)**, v. 8, p. 205, 2010.

ROCHA, Rose de Melo. Eram iconoclastas nossos ativistas? A representação na berlinda e as práticas comunicacionais como formas (políticas) de presença. In: JESUS, Eduardo; TRINDADE, Eneus; JÚNIOR, Jeder Janotti; ROXO, Marco. (Org.). **Reinvenção comunicacional da política**. 1 ed. Salvador; Brasília: EDUFBA; COMPÓS, 2016, v. 1, p. 0-292.

ROCHA, Rose de Melo; POSTINGUEL, Danilo. K.O.: o nocaute remix da drag Pablllo Vittar. **E-COMPÓS (BRASÍLIA)**, v. 20, p. 951, 2017.

ROCHA, Rose de Melo. Artistas de gênero e a transformação pela música. Entrevista a Carolina de Assis. 2018. Disponível em: <<http://www.generonumero.media/entrevista-artistas-de-genero-e-transformacao-pela-musica/>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro; ROCHA, Rose de Melo. Remediação com purpurina: bricolagens tecnoestéticas no drag-artivismo de Gloria Groove. **Revista Interin**, São Paulo: v. 23, n. 1, jan/jun. 2018, p. 205-220). Disponível em: <<https://seer.utp.br/index.php/i/article/view/613>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

SOARES, Thiago; LIMA, Mariana Lins. **Madonna, guerreira como Cuba**. *Contracampo, Niterói*, v. 37, n. 01, pp. 91-109, abr. 2018/ jul. 2018.

THOMAZ, Daniel. **Reduzida por homicídios, a expectativa de vida de um transexual no Brasil é de apenas 35 anos**. Portal Época. 30 jan. 2018. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/brasil/noticia/2018/01/reduzida-por-homicidios-expectativa-de-vida-de-um-transexual-no-brasil-e-de-apenas-35-anos.html>>. Acesso em: 1 fev. 2019.

Edição v. 38
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (1)
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Don't be a drag, just be a queer: Lady Gaga e semiodiversidade em redes digitais do jornalismo de cultura pop

Don't be a drag, just be a queer: Lady Gaga and semiodiversity in digital networks of pop culture journalism

RONALDO CESAR HENN

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000) e professor adjunto da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. É pesquisador PQ/CNPq Nível 2. São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil. e-mail: henn.ronaldo@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3741-2936>.

CHRISTIAN GONZATTI

Doutorando em Ciências da Comunicação, mestrado em Ciências da Comunicação (2018) e graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (2016) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Bolsista Capes. São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil. e-mail: christiangonzatti@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7923-8614>.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

HENN, Ronaldo; GONZATTI, Christian. DON'T BE A DRAG, JUST BE A QUEER: Lady Gaga e semiodiversidade em redes digitais do jornalismo de cultura pop. *Contracampo*, Niterói, v. 38, n.1, p. 35-50, jan-abr-2019.

Enviado em 02/02/2019 / Revisor A: 25/03/2019; Revisor B: 02/04/2019 / Aceito em 02/04/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.27987>

Resumo¹

Analisamos os sentidos acionados por notícias relacionadas à Lady Gaga no jornalismo de cultura pop brasileiro, tendo como objetivo entender o que eles sinalizam sobre questões de gênero e sexualidade, compreendidas em uma perspectiva *queer*, processos dos sites de redes sociais e a cultura pop. Agrupamos cinco constelações de sentidos que apontam para as maneiras como signos da cultura pop são reverberados através de territorialidades semióticas, adquirindo tessituras socioculturais muito próprias da cultura pop digital brasileira e fazendo pensar em aspectos do *queer*. Constatamos que linguagens construídas e espalhadas por comunidades *queer* nas dinâmicas digitais passam a mobilizar a semiodiversidade – constantemente ameaçada – em redes digitais do jornalismo de cultura pop.

Palavras-chave

Jornalismo de cultura pop; Música pop; Cultura digital; Gênero; Lady Gaga.

Abstract

We analyze the senses triggered by news related to Lady Gaga in Brazilian pop culture journalism, aiming to understand what they signal about issues of gender and sexuality, understood in a queer perspective, processes of social networking sites and pop culture. We have grouped five constellations of meanings that point to the ways in which signs of pop culture are reverberated through semiotic territorialities, acquiring sociocultural signs that are very typical of Brazilian digital pop culture and making think of queer aspects. We find that languages built and spread by queer communities in digital dynamics start to mobilize semiodiversity – constantly threatened – in digital networks of pop culture journalism.

Keywords

Pop culture journalism; Pop music; Digital culture; Gender; Lady Gaga.

¹ Uma versão da pesquisa foi apresentada no V Comúsica: Congresso de Comunicação e Música, que ocorreu em Porto Alegre entre os dias 1 e 3 de agosto de 2017.

Introdução

Uma criança ou adolescente *queer*, que não atende aos pressupostos performativos da ordem heterossexual, é agredida em diversos níveis para ser enquadrada na norma social vigente, seja pela escola, pela família ou pelos medias. Nessa condição contextual, Jamey Rodemeyer tinha 14 anos quando se suicidou², em 2011. O menino era refém do terrorismo cultural (MISKOLCI, 2015) instaurado em torno de vivências dissidentes de gênero e sexualidade. No YouTube, ele publicava vídeos em que narrava como era a luta diária contra o preconceito e a maneira como Lady Gaga o ajudava, através das suas músicas, nesse processo. No dia 18 de setembro, antes de cometer suicídio, deixa o seu adeus através do site rede social Twitter, agradecendo a *Mother Monster*³ por tudo o que ela havia feito e “erguendo as suas patas para o ar” (*paws up*) – expressão comum entre fãs da cantora. O trágico episódio, com outros desdobramentos, como o consequente ativismo e performances de Lady Gaga contra o *bullying*, é um legítimo ciberacontecimento (HENN, 2014): tramado nos sites de redes sociais, com semioses intensificadas (PEIRCE, 2002) – ação, geração e propagação de signos – dada a sua articulação com a música pop (SOARES, 2015). Faz pensar na forma como essas processualidades socioculturais são materializadas em rede, instaurando territorialidades semióticas (no sentido de LOTMAN, 1996) que sinalizam a hibridização entre o pop e o *queer*.

A música pop, em vários momentos históricos, esteve articulada a pessoas colocadas à margem por serem marcadas como desiguais a partir de suas diferenças. Madonna chocou o conservadorismo estadunidense com suas insinuações sexuais e revolucionárias a partir da música, sendo um símbolo de resistência para, principalmente, mulheres e LGBTQs⁴ que cresceram entre as décadas de 1980 e 1990. Lady Gaga, em sua era *Born this Way*, desencadeou, a partir da música, formas de enfrentar os preconceitos para muitos fãs. Beyoncé assumiu a negritude em músicas e shows como o do *Superbowl*, no qual fez referência ao movimento *#BlackLivesMatter* e aos Panteras Negras, grupo ativista do qual Angela Davis foi membra. E muito antes, Judy Garland, potencializou uma verdadeira revolução LGBTQ – a Rebelião de Stonewall aconteceu em uma noite na qual as pessoas choravam a sua morte (DUPRAT, 2007). Entendemos que em sites de redes sociais, o sentir musical pop que faz pensar nessas diferenças torna-se intensamente semiótico, dada à exuberância de signos que mobiliza, além de sua conjuntura espalhável e passível de mapeamento.

O presente trabalho propõe-se a analisar a constituição e os desdobramentos de (ciber)acontecimentos dessa natureza, a partir das postagens ocorridas em dois portais destinados ao jornalismo de cultura pop (GONZATTI, 2017), além de um coletivo midiático de fãs que também está inserido nessa lógica (esse recorte refere-se aos modos como Lady Gaga aparece nos coletivos de fãs *RDT Lady Gaga*⁵, que integram essa forma jornalística pop, e os portais *Pop Line*⁶ e *Papel Pop*⁷). O objetivo é o de compreender os sentidos que emergem em acontecimentos que se desencadeiam na interface entre questões de gênero, processualidades específicas dos sites de redes sociais, cultura pop e potencialidades jornalísticas.

² O percentual de suicídio entre jovens LGBTQ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis, *Queer*) é maior do que entre jovens heterossexuais: <http://acoisatoda.com/2016/09/14/suicidio-de-jovens-lgbt/>. Acesso: 01/2019.

³ *Mother Monster* é um termo utilizado por fãs para referirem-se à Lady Gaga, assim como *little monsters* é uma denominação para o grupo de fãs (fandom).

⁴ Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e *queers*. Embora a terminologia não dê conta de toda a pluralidade identitária do movimento, entendemos que o *queer*, em seu potencial teórico que será tensionado ao longo do artigo, engloba uma matriz para pensar todas as sexualidades não-heterossexuais e gêneros que extrapolam o binarismo da masculinidade e feminilidade.

⁵ <http://www.rdtladygaga.com/>. Acesso em: 01/2019.

⁶ <http://portalpopline.com.br/>. Acesso em: 01/2019.

⁷ <https://www.papelpop.com/>. Acesso em: 01/2019.

Esse movimento é investigado a partir da Análise de Construção de Sentidos em Redes Digitais (HENN et al., 2017). Trata-se de movimento metodológico que permite mapear rastros semióticos, agrupá-los em constelações de sentidos e desenvolver inferências em torno das questões aqui propostas. Trabalha-se com o pressuposto que os fluxos de semiose dos ambientes formados pelas redes digitais, desencadeiam disputas de sentidos, constituições de territórios semióticos e fronteiras em que o que está em jogo é a sobrevivência da semiodiversidade.

De qual pop estamos falando?

Nos parece muito complexo evocar a terminologia pop sem definirmos ao que estamos nos referindo: filmes, séries, músicas, performances, celebridades, games, quadrinhos e uma infinidade de signos são acionados por essa cultura intensamente mercadológica, mas que não se esgota em uma lente econômica. Ao focarmos na música pop, o guarda-chuva epistêmico que pode ser acionado continua múltiplo: rock, indie, samba, funk, sertanejo, são todos gêneros musicais que entram nessa lógica. Aqui, pensamos a música pop em uma estrutura transnacional, na lógica predominantemente estadunidense e no pop acionado pelas divas – celebridades que evocam a feminilidade a partir de performances ao vivo, clipes, álbuns e outras ferramentas publicitárias.

Compreendemos que os signos acionados pela música pop “(...) ajudam a urdir o tecido da vida cotidiano, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade”. (KELLNER, 2001, p. 9), funcionam também “(...) como um maquinário, uma constelação de conceitos, para além das circulações binárias acionadas por binômios como rock/pop, arte/entretenimento, erudito/popular” (JANOTTI JUNIOR, 2016, p. 120). Soares (2015) nos fala, nesse contexto, de uma sensibilidade pop que conecta as pessoas do mundo inteiro a partir do imaginário e do ficcional, possibilitando a emergência de linguagens ancoradas no midiático. Uma processualidade que se dá a partir de interpretações, negociações e apropriações que ressignificam experiências culturais.

Assim, em toda a sua complexidade, a música pop inaugurou muitos hinos de libertação para pessoas que refletem aspectos diferentes do que impõe a norma heterossexual (BUTLER, 2014): gays, lésbicas, bissexuais, travestis, entre outras. Judy Garland, por exemplo, foi uma atriz estadunidense que estreou um dos musicais mais cultuados de todos os tempos, *O Mágico de OZ*, de 1939. Ela interpretou a personagem principal, Dorothy Gale, que canta a música *Over the Rainbow*. Diversas pesquisas apontam para a forma como LGBTQs se identificavam com a sua performance (CURRID, 2001; VALE, FERREIRA, 2015; BESSA, 2015), lendo-a como uma das primeiras divas pop das pessoas *queer*. Judy Garland faleceu no dia 22 de junho de 1969, com 47 anos. Em seu funeral, no dia 28 do mesmo mês e ano, alguns de seus fãs se reuniram no bar Stonewall Inn para homenagearem a sua diva (MATZNER, 2015) – na mesma noite, a violência policial contra as pessoas LGBTQs do bar não foi tolerada e iniciou-se ali uma rebelião (DUPRAT, 2007). Um ano depois, em comemoração à rebelião, em 28 de junho de 1970, as primeiras marchas, naquela época, do orgulho gay - hoje LGBTQ - aconteceram em São Francisco, Nova York, Los Angeles e Chicago. Começava, ali, uma militância ativista moderna que se expandiu pelo mundo.

O pop pode ser político. Ele fala diretamente com cada pessoa em sua mais singela subjetividade, seja a partir das mediações, dos produtos, dos afetos, das sensibilidades - desenvolve uma vivência pop cotidiana que articulam camadas de sentidos através dos medias (SOARES, 2014). Fãs desenvolvem afetos muitos próximos ao que apontamos em relação a Judy Garland até hoje, seja através de relações com Lady Gaga, Madonna, Beyoncé, Britney Spears ou outras divas do pop. Assim, as pessoas marginalizadas, com a cultura pop, representam estilos de vida, estética do cotidiano, ditam modas e definem gostos, “(...) revelando o quão tênue se tornaram as fronteiras rígidas entre contracultura e cultura comercial” – apontamento de Rose de Melo Rocha e Ozzie Gheirart (2016, p. 169). Vivências que fazem vazar as normas

de gênero e sexualidade estão, nesse sentido, subjetivamente engendradas a construções de experiências em torno do pop. A teoria *queer*, tão plural e complexa que caberia falarmos em teorias, nos ajuda a compreender como alguns signos podem desafiar construções hegemônicas vigentes.

Queer

Queer é, em primeira instância, uma ofensa, um xingamento, algo próximo de *bicha*, *viado* ou *sapatão* (LOURO, 2013), mas que foi ressignificado para nomear esse movimento ativista e teórico. A linguagem, em sua potência verbal, emerge, nesse sentido, como forma de, a partir de um *palavrão*, enquadrar as construções histórico-sociais do masculino e do feminino em seus devidos corpos – em uma visão heteronormativa, pois corpo nenhum é determinante de um sexo/gênero como vai entender esse pensar. Vemos na teoria *queer* um ponto de convergência entre os estudos feministas e gays e lésbicos. Mas não só isso. Em relação ao feminismo, ajudou a interrogar as categorias homem e mulher, demonstrando que há uma pluralidade gigantesca de formas de habitar o mundo a partir de um gênero que se articula a outros marcadores sociais. Para os estudos gays e lésbicos, veio a contribuição de olhar para a forma como LGBTQs são tornados abjetos a partir da criação de binarismos como a homossexualidade/heterossexualidade.

A partir de um encontro entre Estudos Culturais e pós-estruturalismo francês (SOUZA, BENETTI, 2013), a vertente teórica *queer* começa a emergir entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990 a partir de autoras e autores como Eve Kosofsky Sedgwick, Michael Warner, Teresa de Lauretis, Judith Butler e Paul Beatriz Preciado. Não retomamos, aqui, uma historização do conceito em campo teórico brasileiro e internacional, como faz muito bem Marconi (2015), mas buscamos traços do *queer* que revelam a sua potencialidade para olhar as diferenças e a forma como elas são construídas.

Para Steven Seidman (1996, p. 13), o *queer* seria o estudo de conhecimentos e práticas sociais que organizam a sociedade, “(...) sexualizando – heterossexualizando ou homossexualizando – corpos, desejos atos, identidades, relações sociais, conhecimentos, cultura e instituições sociais”. Uma realidade que, politicamente, continua a negar e punir o feminino constituído e excluído historicamente, como já demonstrado – uma punição que pesa mais ainda para corpos que estão em desacordo com o determinismo e fundacionalismo biológico: se você tem um *pau*, deve ser homem e ter uma performance exclusivamente masculina e heterossexual, por exemplo. Butler (2003) irá chamar essa força que age sobre os corpos de performatividade de gênero.

A sociedade construída sobre a heterossexualidade compulsória, que parte do pressuposto de que ser heterossexual é ser normal (RICH, 2010) não oprime somente lésbicas e gays, mas muitos diferentes/ outros, todas as mulheres e muitas categorias de homens (WITTIG, 1992). Já a heteronormatividade (WARNER, 1991) opera como forma de organizar a vida a partir do modelo heterossexual: monogamia, casamento, filhos e uma série de outros dispositivos que desenham uma ordem sexual ideal para os corpos. Pessoas *queers* também podem reforçar a heteronormatividade a partir da imposição de comportamentos específicos, como a desqualificação de gays afeminados e a valorização de uma posição ativa, que penetra e que opera simbolicamente como o masculino. Uma série de comportamentos também contribuem para uma relação mais próxima de uma concepção heteronormativa da sexualidade, lidas por Rubin (2012) como formações ideológicas do pensamento sexual, entre eles, a negatividade sexual, que vê no sexo algo amedrontador, que não deve ser mencionado, falado e a valorização dos atos hierárquicos sexuais, que entende que o sexo correto é aquele que envolve, dentro do matrimônio e de preferência com fins reprodutivos, a penetração do pênis na vagina.

O *queer*, então, “(...) é a teoria dos viados, a teoria do cu (...)” (BOURCIER, 2015, p. 15), que ressignifica linguagens a partir da citacionalidade de Derrida – Butler (1999) vê nesse conceito um potencial para subverter as normas e criar uma perturbação *queer*. Perturbação que fala do sexo sem

tomar o vocabulário médico, que olha para o senhor diz:

(...) eu não desejo mais o teu desejo. O que você me oferece é pouco. Isso mesmo, eu sou bicha, eu sou sapatão, eu sou travéco. E o que você fará comigo? Eu estou aqui e não vou mais viver uma vida miserável e precária. Quero uma vida onde eu possa dar pinta, transar com quem eu tenha vontade, ser dona/dono do meu corpo, escarrar no casamento como instituição apropriada e única para viver o amor e o afeto, vomitar todo o lixo que você me fez engolir calada/o. (BENTO, 2016, p. 23).

Com os sites de redes sociais, o sentir musical pop é atravessado por toda a potencialidade dessas expressões culturais espalhadas por vivências *queer*. Entendemos que algumas territorialidades, como as do jornalismo de cultura pop, acionam signos que fazem pensar nas possíveis articulações entre o *queer* e o pop. Apresentamos no próximo item a nossa compreensão sobre essas territorialidades que atravessam o âmbito de espaços de sociabilidades digitais, como o Facebook e o Twitter.

Territorialidades semióticas digitais no jornalismo de cultura pop

Nos sites de redes sociais, como o Facebook, é possível perceber que as tendências, sentimentos coletivos, interesses e disputas de sentidos são visíveis através de conversas públicas e coletivas, que influenciam a cultura, constroem fenômenos e espalham (JENKINS, FORD, GREEN, 2014) memes e informações (RECUERO, 2014). É importante atentar que as forças sociais que levam a emergência desses fenômenos são *online* e *off*, podendo, ou não, serem potencializadas por essas mediações em sites de redes sociais. Os espaços digitais, nesse contexto, inspiram as pessoas a mostrarem seus sentimentos, a performarem o seu eu e a interagirem dentro dos seus contextos, sendo um terreno fértil para práticas em torno da cultura pop. Os sites de redes sociais, e mais amplamente ainda, as redes digitais que se configuram a partir de múltiplas plataformas tornam-se potencialmente semióticos.

O meme, seja em seu sentido popular de conteúdos que são altamente espalhados nos sites de redes sociais, ou no de Dawkins (1979), possibilita articular como a noção de semiodiversidade atravessa redes de sociabilidade e consumo. Dawkins (1979) traz um exemplo análogo das transmissões culturais humanas, que ele compreende apenas como interessante e contextual, pois somos nós, pessoas, que demonstramos como a evolução cultural funciona. Uma espécie de pássaro de uma região da Nova Zelândia possuía nove tipos de cantos diferentes que não surgiam da genética, mas da imitação dos seus pais e, com o passar do tempo, um novo canto surgia devido a forma como alguns pássaros modificavam a melodia, repetiam notas ou misturavam cantos. Ao olhar para a cultura humana, o autor propõe, então, o termo meme para denominar a unidade mais básica de transmissão cultural – assim como o gene transmite informações genéticas, o meme transportaria informações culturais. Cita como exemplo de memes as melodias, ideias, a moda, a maneira de fazer potes ou construir arcos - todos processos que remetem a informações que passam de cérebro para cérebro. A própria crença em Deus, para o autor, é um meme que foi se transformando culturalmente. Para Henn (2014), assim, o meme é algo que dispara a estrutura de todos os processos culturais.

Lotman (1996) entende a semiosfera como o espaço de convergência e metabolização de todas as semioses (PEIRCE, 2002), ou seja, dos processos que produzem sentido na realidade. Assim, os memes criam máquinas de sobrevivência para si, os signos, diversificam-se e promovem disputas intensas na semiosfera através dos processos dinâmicos da cultura. Nas redes digitais, que possuem alto grau de conexão, essas disputas são intensificadas e geram transformações nos mais diversos níveis de linguagens. A semiosfera, portanto, de maneira análoga a biosfera, também necessita da diversidade para *sobreviver* – há, nesse processo intensificado pela cultura digital, a possibilidade de vislumbrar uma semiodiversidade. Sendo as redes digitais múltiplas, diversas, constituídas por diferentes bolhas sociais, algumas mais presas a lógicas algorítmicas, outras não, cabe pensarmos, portanto, em semiosferas que configuram

territorialidades semióticas específicas. O jornalismo de cultura pop (GONZATTI, 2017) apresenta algumas delas.

O jornalismo de cultura pop (GONZATTI, 2017) se dedica exclusivamente a cobertura do que advém do pop, principalmente em sua instância anglo-saxônica: clipes, músicas, trailers, discussões de celebridades no Twitter e muitos outros produtos de alta visibilidade tornam-se notícia nessas territorialidades que abandonam disputas entre entretenimento e jornalismo e passam a trabalhar em mutualidade com fãs/consumidores. Dentro da lógica do jornalismo de cultura pop, destacamos a presença de coletivos midiáticos de fãs. O conceito de coletivo midiático (AQUINO BITTENCOURT, 2015) é desenvolvido para pensar na construção de espaços destinados a informar que se desvinculam de um jornalismo hegemônico, tradicional, etc. No que se refere à cultura pop, fãs desenvolvem sites, fóruns e perfis em sites de redes sociais que também buscam, de maneira colaborativa, espalhar informações sobre produtos midiáticos – sejam eles filmes, cantoras, celebridades etc. Há um fazer jornalístico singular implicado nessas processualidades, que também funcionam como intensificadores do processo semiótico disparado pela música ao se tornar notícia, por exemplo. E a esse movimento, a partir de Lady Gaga, que dedicamos a nossa análise em três territorialidades específicas.

Sentidos *queer* em redes digitais

A análise de construção de sentidos em redes digitais pressupõe um olhar das conexões que compõem diferentes redes digitais. A partir de três movimentos – o de mapeamento e identificação, o de agrupamento de constelações de sentidos e o de inferências – as semioses inauguradas por processos em rede são dissecadas, buscando a identificação das camadas semióticas que integram determinado objeto (HENN et al., 2017). A metodologia permite compreender fenômenos em múltiplas complexidades.

Nosso foco, aqui, é aplicar a análise a fim de entender quais semioses que fazem pensar o *queer* são acionadas em territorialidades intensamente semióticas articuladas às notícias sobre Lady Gaga. O *Papel Pop* é um dos maiores portais de notícias destinados à cobertura da cultura pop como um todo: músicas, séries, filmes, quadrinhos, celebridades e outros elementos. O *Pop Line* é o maior portal do Brasil destinado a cobertura exclusiva de notícias em torno da música pop. No nosso mapeamento, os dois maiores coletivos de fãs do Brasil em torno de Lady Gaga são o RDT Lady Gaga e o Lady Gaga Brasil⁸. Embora o Lady Gaga Brasil seja maior em níveis quantitativos, o RDT Lady Gaga possui um maior engajamento com os públicos, acionando mais comentários no site e nos posts, por isso, o tomamos como referência para a análise.

Foram analisadas as publicações do Facebook e da área de comentários de cada portal de notícias – o que já sinaliza, ao nosso olhar, a constituição de uma rede digital em torno de cada um desses espaços. Do RDT Lady Gaga, *Lady Gaga fala sobre final de semana do orgulho LGBTQ+ em Nova Iorque*⁹; do *Papel Pop*, *Vazou o álbum novo da Gaga e gente tá gargalhando com os fãs comentando*; e do *Pop Line*, *Lady Gaga promete lançamento de novas músicas na turnê mundial*¹⁰. Capturando os comentários do site e da página no Facebook (com exceção do *Papel Pop*, pois a matéria selecionada não possuía comentários no site), chegamos a cinco constelações de sentidos: Performance Célebre/Fã, Linguagens do Vale/Meme Transviados, Signo LGBTQ, Disputa de Fãs e Ódio. Embora a metodologia não pressuponha uma intencionalidade quantitativa, a Figura 1 permite visualizar e identificar a intensidade das semioses em torno de cada notícia.

⁸ <http://www.ladygagabrasil.com.br/>

⁹ <https://www.facebook.com/RDTLadyGaga/photo/a.197373210450137.1073741828.197346857119439/764559833731469/?type=3&permPage=1> (página com mais 177 mil curtidas) Acesso: 01/2019.

¹⁰ https://www.facebook.com/portallpopline/photos/a.10150220957829341.339347.31264_1429340/10155776970004341/?type=3&theater (página com mais de 1 milhão e 600 mil curtidas) Acesso: 01/2019.

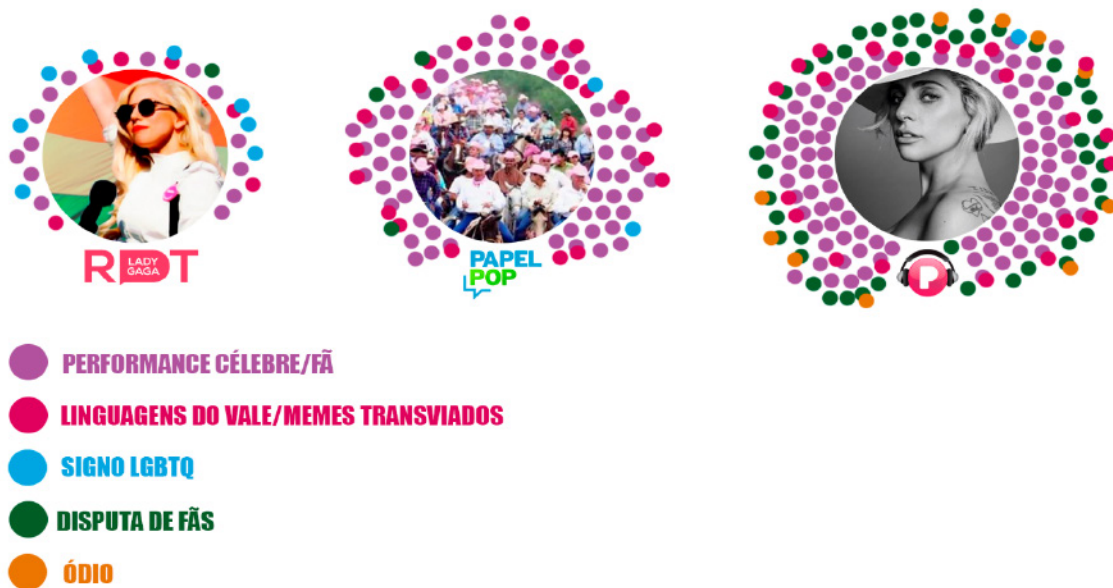


Figura 1 – Semiose Monstra. Fonte: elaborado pelos autores.

O processo de semiose inaugurado por cada notícia é correspondente à visibilidade de cada site – embora, considerando a etapa de mapeamento, destacamos que existem rupturas e que algumas vezes a intensidade inauguradora de sentido de um portal menor em níveis quantitativos pode se sobressair a um maior. As constelações não se anulam e estão interseccionalizadas. Não optamos por descartar as semioses que não remetem à nossa problemática – especificamente as constelações de sentidos denominadas como Performance Célebre/Fã e Disputas de fãs – pois elas se articulam a outros sentidos, revelando como a semiodiversidade acionada por notícias pop em torno de Lady Gaga aparece nessas territorialidades. Apresentamos o que estamos entendendo, de maneira mais sucinta, em torno dessas duas constelações em cada contexto e depois desdobramos as semioses que correspondem diretamente ao nosso objetivo.

Compreendemos como Performance Célebre/Fã, a maneira como perfis performam o seu gosto, ou, como entende Simone Pereira de Sá (2016), o amor pelos objetos socioculturais. Nas semioses do coletivo de fãs RDT Lady Gaga, essa relação de expectativa sobre a performance da ídola, ou ainda a publicização do que é feito por ela, aparece através de textualidades diversas: expectativas sobre lançamentos de clipes, citação ao que fazem para que os vídeos da celebridade tenham mais visualizações no YouTube (no caso, deixar o vídeo aberto em outra janela enquanto trabalha) e desejos de que Gaga faça parceria com outras cantoras, por exemplo. No Papel Pop, por se tratar de uma matéria que cita o vazamento do álbum *Joanne* (2016), trazendo os sentidos que foram espalhados pelo Twitter como foco da notícia – o que a configura como um ciberacontecimento – predominam elogios às músicas e tentativas de prever quais sons seriam lançadas como *singles*. Por fim, no Pop Line, fãs debatem o lançamento de novas músicas: como esse movimento pode estar relacionado ao lançamento de um EP, assim como a cantora fez na época do álbum *The Fame* (2008), lançando posteriormente ao *The Fame Monster* (2009); como essa revelação pode sinalizar o fim da era *Joanne*; a frustração que estão tendo pela diva não divulgar com a mesma intensidade da fase *Born This Way* (2011) as músicas já lançadas, como *Jhon Wayne* e *The Cure*; ou ainda o orgulho que tem pela cantora, citando o seu sucesso comercial. Alguns comentários integrados a essa constelação são intensificados, ou abrem respostas através das possibilidades técnicas do Facebook, que geram disputas de sentidos.

A constelação Disputa de Fãs apresenta discussões entre perfis que buscam deslegitimar Lady Gaga como artista, sinalizando a presença de antifãs e *haters* nessas territorialidades. Adriana Amaral e Camila Monteiro (2013) apontam a mutualidade performática entre fãs e *haters*, na medida em que a presença de um aciona o outro, e a maneira como os sites de redes sociais amplificaram esse engajamento. No RDT Lady Gaga, um comentário está integrado a essa constelação ao apontar que uma parceria entre Gaga e Demi Lovato, por exemplo, seria motivo de piada na internet (no caso, o perfil pressupõe que piadas seriam feitas em torno de Gaga). No Papel Pop, o comentário que sozinho sinaliza a intencionalidade de construir uma disputa com Gaga publicou uma imagem de Madonna com um chapéu *country* rosa, legendando-a com *Vem Joanne* – fazendo referência a um suposto plágio. Enquanto isso, a notícia do Pop Line gera uma intensa disputa de fãs na qual, predominantemente, o debate para deslegitimar Gaga através de antifãs/*haters* é inaugurado a partir de questões do mercado, apontando queda de vendas que são respondidas por fãs que apontam, em resposta, o “fracasso” de outras cantoras, como Katy Perry, para legitimar a sua ídola.

O Pop Line, ao ser o único portal com intensa semiose relacionada à disputa, foi, nesse sentido, a única rede a apresentar comentários que fazem pensar no ódio em relação a quem foge da hegemonia. Comentários que fazem pensar nas normas construídas que instituíram os corpos *queers*, que produziram “(...) Outros, sem os quais o hegemônico também não se constituiria nem manteria seu poder” (MISKOLCI, 2009, p. 174). Atravessado pelo gênero, engendram-se padrões de beleza, de classe, etnia, sexualidade que colocam à margem do desejo e do poder quem foge do modelo reiterado pela publicidade, pelo capitalismo e, nesse contexto, pela cultura pop. Os fãs de Beyoncé que criticam Lady Gaga são chamados de *Beylajes* que latem em notícias que não são da sua diva – a laje do termo fazendo uma referência à periferia e o latir lendo essas pessoas como próximas a um cachorro, Lady Gaga é chamada de porca, de gorda (em um sentido depreciativo) e fãs ofendem-se uns aos outros chamando-se de cara de macaco, *baleia frustrada*, *suricato*, e *Santanás* (uma resposta a um perfil com o primeiro nome Santana), por exemplo. Em uma disputa acionada por um perfil que diz que a cantora terá mais um *flop* (termo que advém de territorialidades digitais que serão apresentadas a seguir e significa algo próximo de fracasso, com poucas visualizações), recebe respostas extremamente agressivas por, como foi possível notar nessas conversações, ser um antifã recorrente nos comentários do Pop Line – como, por exemplo, *bixa esquizofrênica do fundo do mar* e *veado mal comido é um problema sério*. A norma dita ofensas que qualificam como inferiores determinadas condições, nesse sentido, esquizofrenia torna-se uma ofensa e ser um *veado* passa a exigir um ato de penetração para, na concepção do autor do comentário, barrar uma suposta histeria – palavra com cunho machista – que viria dessa manifestação antifã. Ao mesmo tempo, o uso de *bixa* e *veado*, na análise que desdobramos aqui, aparece muitas vezes de maneira ressignificada – o que estamos compreendendo como uma constelação de sentido que remetem ao que nomeamos de Memes Transviados¹¹ e a Linguagens do Vale.

As terminologias oriundas do lorubá, linguagem religiosa africana do Candomblé, deram origem a um dialeto utilizado primeiramente por travestis e depois por toda a comunidade LGBTQ, o Bajubá, também conhecido como Pajubá. São diversas expressões que possuem significados para muitas pessoas atravessadas por esses marcadores identitários: *amapô*, por exemplo, refere-se a mulheres e edi a cu (LAU, 2015). O espalhamento do pajubá/bajubá – uma linguagem LGBTQ – foi potencializado pelos sites de redes sociais. Diversos signos são acionados a partir dessas linguagens em grupos predominantemente LGBTQs que se denominam internamente como *Vale dos Homossexuais* – nome ressignificado a partir da fala de uma pastora evangélica que dizia ter ido ao inferno quinze vezes e visto lá um Vale no qual gays e lésbicas estariam ardendo no enxofre eternamente. Há um vídeo¹², compartilhado em muitos desses grupos, com algumas

¹¹ Termo sugerido por Berenice Bento (2016) como uma possível nomeação do queer no contexto brasileiro.

¹² Para acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=Kin0TiXUeas>. Acesso: 01/2019.

travestis explicando alguns termos do pajubá; a aula delas também faz referência a outras expressões inaugurados por pessoas *queer* e que passaram a obter visibilidade em determinados contextos, como close, babado e fazer a linha alguma coisa (pode ser amiga, rica, falsa). A obra *Aurélia – A Dicionária da Língua Afada* (LIB, VIP, 2006)¹³ reúne várias dessas expressões e foi, inclusive, objeto de consulta para a tradução e dublagem do reality show *RuPaul’s Drag Race* no canal brasileiro *Multishow*¹⁴: termos como *bicha* e *bafo* foram acrescentados para substituir algumas expressões americanas, como *tea*, que quer dizer fofoca. Várias dessas expressões têm sido ampliadas e ganham notável visibilidade a partir da forma como algumas LGBTQs performam a si nessas semiosferas digitais, altamente articuladas ao pop e que fazem pensar na constituição de Memes Transviados. O jornalismo de cultura pop articulado à música pop, principalmente feminina, engendra e aciona muitas dessas semioses *queer*, como demonstramos na figura 2.



Figura 2 – Memes Transviados e Linguagens do Vale. Fonte: coleta de dados realizada pelos autores.

No RDT Lady Gaga, o perfil utiliza a expressão *fazer a egípcia*, presente nos já citados grupos, e que significa algo próximo de fingir elegantemente que não viu algo/alguém, para descrever o que um

¹³ Importante colocar que ao ler o dicionário, deparamo-nos com traduções transfóbicas, como, por exemplo, apontar que uma travesti é um homossexual que se veste de mulher.

¹⁴ Fonte: <http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/g%C3%ADrias-de-drag-queens-de-ru-paul-ser-%C3%A3o-traduzidas-no-multishow-1.895633>. Acesso: 01/2019.

dançarino de Lady Gaga teria feito ao ser questionado sobre o clipe da música *The Cure*. O Papel Pop, ao mudar a foto de capa para um meme produzido por fãs da cantora e divulgar nesse espaço uma matéria com os melhores tweets sobre o lançamento do álbum Joanne, faz pensar na maneira como o álbum, que se articula a uma cena conservadora dos Estados Unidos (Texas, *country*, músicas sobre amor exclusivamente heterossexual), é remixado semioticamente a partir de linguagens digitais por, principalmente, gays.

A partir das brechas deixadas pela norma e das ferramentas e espaços dos meios de comunicação digital, esses grupos encontram formas de parodiar padrões heteronormativos demonstrando “(...) que os espectadores se relacionam de maneira ativa com textos, e comunidades específicas incorporam e transformam influências estrangeiras” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 64)”. Esses processos semióticos fazem pensar em uma presença do *queer* na cultura pop digital brasileira (AMARAL, 2016): seja através de cowboys assumindo o rosa como signo representacional (cor historicamente imposta ao feminino através de relações mercado), de imagens de Gretchen e de Inês Brasil, duas figuras que ganharam visibilidade a partir de territorialidades LGBTQs e expressões que fazem pensar no sexo anal, como o perfil de um menino que comenta *todos amam uma cavalgada* (fazendo referência a uma performance sexual), na elevação de Lady Gaga a uma figura de divindade (*amém, Lady Gaga*) ou também na performance da bicha escandalosa e afeminada que berra (*berro*). No Pop Line, as textualidades também referenciam linguagens que advém do *Vale dos Homossexuais* e são transviadas em sua essência, como *arrasou, lacrou o cu, mona mour* e a própria leitura de Gaga como uma travesti e de Britney Spears como um deus (quando essa travesti vai fazer o *live de Hey Girl? Pelo amor de Britney Spears*, na substituição da expressão popular pelo amor de Deus. Em todas as análises, o viado e a bicha aparecem ressignificados – de uma ofensa a um signo de tratamento que não envergonha. Tudo isso faz pensar em uma performatividade *queer* semiótica.

A linguagem, em sua potência verbal, emerge como forma de, a partir de um palavrão, enquadrar as construções histórico-sociais do masculino e do feminino em seus devidos corpos – pois corpo nenhum é, em um olhar *queer*, determinante de um sexo/gênero. Se um homem não tem a performatividade masculina hegemônica, ele passa, por exemplo, a ser punido simbolicamente (e fisicamente) por acionar em si signos constituídos como femininos. Pessoas LGBTQs passam uma boa parcela de suas vidas ouvindo xingamentos carregados de ódio em diversas situações: quando usam uma roupa que não é lida como adequada ao seu gênero, quando a voz não se enquadra como masculina ou feminina, os gestos etc. São diversos estigmas – que conforme Goffman (2008) marcam a situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena – que motorizam os xingamentos da ordem *queer*: bicha, viado e sapatão, por exemplo. Em determinada instância da vida social, algumas pessoas assumem esse signo de ódio e passam a ressignificá-lo, o que Preciado (2014) vai apontar como uma performatividade *queer* a partir da linguagem, na qual o desvio pode se tornar potência.

O que encontramos em autoras como Rosie Marie Muraro (1997), Gerda Lerner (1990) e Tania Navarro Swain (2010) é uma outra história que destaca a forma como, nos primórdios da humanidade, o mundo é criado por uma deusa mãe nas mais diferentes sociedades, passando, posteriormente, para mitos nos quais há uma deusa andrógina ou um casal criador, depois para uma relação de tomada de poder de um deus masculino que cria o mundo a partir do poder de uma deusa primordial e, por fim, uma etapa em que o masculino predomina e cria o mundo sozinho. Ou uma outra história que aponta o papel obliterado daquilo que é feminino em conquistas políticas (PEDRO MARIA, 2005). Há uma aniquilação metafórica ligada às figuras míticas femininas entrelaçada às relações de poder (SWAIN, 2010), que passa das histórias de Teseu contra a Medusa, de Hércules esmagando as cobras, um dos símbolos antigos relacionados as deusas criadoras, até a forma como Eva é enganada pela serpente. Daí o binarismo de gênero passa a se reforçar ocidentalmente e o que é feminino, quando não é punido por infringir as convenções sociais, é relegado à figura da mãe procriadora, pura e virgem, como a figura de Maria, mãe de Jesus Cristo. No contexto pop que analisamos, no entanto, principalmente bichas que são oprimidas por encarnarem o feminino passam a desenvolver um retorno às deusas antigas, vendo na feminilidade

um ícone de poder, um signo que representa LGBTQs – que, como demonstram algumas performances musicais de Lady Gaga, abandonam a virgindade e ingenuidade de Maria. A figura 3 aponta semioses, integradas a constelação Signo LGBTQ que acionam essas inferências.



Figura 3 – Signo LGBTQ. Fonte: coleta de dados dos autores.

No RDT Lady Gaga, embora o foco da matéria não seja evidentemente a música, ao final da página, depois de trazerem a fala de Lady Gaga sobre a Parada do Orgulho LGBTQ, o coletivo inseriu o videoclipe de *Born This Way* – uma das músicas da cantora que é vista como um hino para as diferenças¹⁵. Little monsters narram nos comentários a maneira como a música da ídola aciona neles a incorporação de performances que buscam se aproximar da identidade célebre de Gaga. A foto do fã na parada narra, assim, a maneira como ela é vista como um signo LGBTQ, capaz de materializar através da música a territorialidade digital do *Vale dos Homossexuais*. As possibilidades interativas do Facebook, como a disponibilização da reação celebratória *orgulho* (uma bandeira do arco-íris disponível no mês de junho de 2016), também impulsionam semioses vinculadas a esses territórios, como demonstra o comentário que a vê como *Rainha do Vale*, motivo de orgulho e insere uma imagem da personagem Mônica – da *Turma da Mônica* – e o meme no qual está escrito ata na tela do computador (recorrentemente usado em grupos que remetem ao *Vale dos Homossexuais*). A inserção de *emojis* de arco-íris, ou referência aos coloridos, como os comentários do Pop Line e do RDT Lady Gaga também estão dentro da lógica. No Papel Pop, a matéria traz a publicação de um perfil no Twitter que dizia estar ouvindo as músicas de Gaga, mas que não era gay – identificando uma associação da celebridade com a sexualidade. No Facebook, ao responder o comentário que dizia que haviam músicas melhores que *Perfect Illusion*, primeiro single do álbum *Joanne*, uma *little monster* traz um trecho da Bíblia para explicar a escolha mercadológica e traz uma imagem que coloca a celebridade no lugar do signo icônico do Cristianismo, Jesus Cristo. O rito religioso em torno da diva, ou deusa, emerge da música pop, das suas possíveis leituras LGBTQs e da maneira como a *Mother Monster* rompe com preceitos conservadores estabelecidos culturalmente por fundamentalismos

¹⁵ Um trecho da música – “Don’t be a drag, just be a queen” – inspirou o título do artigo.

religiosos – o mesmo movimento é feito, em outros contextos, como cantoras como Beyoncé, Madonna, Cher, Britney Spears e uma diversidade de signos que faz pensar em um *politeísmo queer pop*.

Antunes (2007) fala em três pontos de representação do tempo que operam na história: os sistemas religiosos e míticos que remetem a uma ideia de origem; a invenção da própria história, que busca uma significação do passado a partir dos seus vestígios; e, por fim, a ficção, que através do imaginário quebra preceitos de linearidade e sequência. A cultura ocidental, nesse sentido, foi estruturada em vários níveis a partir da Bíblia, que impõe leituras sobre a criação do homem e da mulher. Vários acontecimentos, centrais na experiência cotidiana e matéria prima dos meios de comunicação (ANTUNES, 2007), ainda nos falam, em níveis culturais e políticos, da construção histórica que despreza as práticas não masculinas a partir, entre outros fatores, da imposição de um Deus, geralmente da tradição judaico-cristã (THOMSETT, 2011). Nesse sentido, a ficção que se constitui em torno de Lady Gaga, e outras divas pop, abre brechas para imaginar um outro tempo, uma outra história, na qual o poder não advém a partir da imposição de uma fé, mas do bater cabelo, da música para dançar na boate, da identificação com determinada melodia e por uma exacerbação dos signos de feminilidade que lembram a performance *drag* – e são, portanto, *queer*.

Martín-Barbero (2009) já apontava que nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão e a recusa, ao mesmo tempo, não seria diretamente resistência. Assim, as semioses acionadas sinalizam caminhos e leituras de sentidos que extrapolam a dominação e que através de possibilidades da cultura digital conseguem romper quadros de pretensa heterononnormatividade, sinalizando a constituição de uma semiodiversidade em rede que traz em si aspectos do *queer*.

Considerações Finais

Nas constelações de sentidos que denominamos como Disputas de Fãs, o debate focado prioritariamente no sucesso mercadológico, em resultados de *chats* e premiações, esvazia um pensar mais estético, político, localizado em possibilidades *queer* em torno da música. Em relação ao ódio, as ofensas proferidas dentro dessa constelação também reforçam quadros normativos. No entanto, a forma como alguns perfis passam, tendo como foco a discussão da performance célebre de Lady Gaga ou a sua performance como fã, a acionar signos que se desdobram de outras territorialidades sinaliza a presença de uma semiodiversidade *queer* articulada à música – através da expectativa sobre o lançamento de clipes, músicas, shows ou de elogios e críticas ao que já foi lançado. Foi o que notamos na constelação de sentido denominada como Memes Transviados/Linguagens do Vale. A leitura de Dawkins (1979) de Deus como um meme ganha tessituras *queer* e é materializada nas semioses que veem a diva como Deusa ou ainda a maneira como, através do espalhamento, ela poder ser lida como um signo LGBTQ, nome dado a uma das constelações de sentidos – inclusive pensando que o termo rainha, que aparece recorrentemente, mantém algumas hierarquias e relações de poder próximas ao que é imposto por religiões cristãs e que guarda problemáticas a serem investigadas.

Por fim, destacamos a potência mobilizadora que advém dos perfis que compõem os grupos que são lidos como partes semióticas do *Vale dos Homossexuais*. A constituição de uma linguagem *queer* e digital, assim como a visibilidade e espalhamento de memes em torno de (web)celebridades, como Inês Brasil e Gretchen, demonstram que há uma questão cibercontencimental implicada nesses processos digitais que tem a sua força inauguradora de sentidos articulada a LGBTQs potencial de espalhabilidade (JENKINS, FORD, GREEN, 2014) articulados às notícias do jornalismo de cultura pop. A análise de construção de sentidos em redes digitais pode nos ajudar, em futuras pesquisas, a compreender melhor essas dinâmicas comunicacionais trans(viadas)mediáticas.

Referências

- AMARAL, Adriana; MONTEIRO, Camila. “Esses roqueiro não curte”: performance de gosto e fãs de música no Unidos Contra o Rock do Facebook. **Revista Famecos**, Vol. 20, N. 2, Porto Alegre, 2013.
- AMARAL, Adriana. Cultura pop digital brasileira: em busca de rastros político-identitários em redes. **Revista Eco Pós**, v 19, n.3, 2016.
- ANTUNES, Elton. Temporalidade e produção do acontecimento jornalístico. **Revista Em Questão**. Porto Alegre, v. 13, n. 1, 2007.
- AQUINO BITTENCOURT, Maria Clara. As narrativas colaborativas nos protestos de 2013 no Brasil: midiatização do ativismo, espalhamento e convergência. *Revista Latinoamericana Comunicación*. **Chasqui**, v. 1, p. 325-343, 2015.
- BENTO, Berenice. Queer o quê? Ativismos e estudos transviados. **Cult**, São Paulo: Editora Bregantini, nº 6, ano 19, janeiro, 2016.
- BESSA, Karla. “Um teto por si mesma”: multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer. **ArtCultura**, v. 17, n. 30, 2015.
- BOURCIER, Marie-Hélène/Sam. Entrevista. **Cult**, São Paulo: Editora Bregantini, nº 205, ano 18, set. 2015.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In.: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte, Autêntica, 1999.
- _____. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. Regulações de Gênero. **Cadernos Pagu** (42), janeiro-junho de 2014.
- CORNEJO, Giancarlo. A guerra declarada contra o menino afeminado. In: MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CURRID, Brian. Judy Garland’s American Drag. **Amerikastudien / American Studies**. Vol. 46, No. 1, Queering America, 2001, pp. 123-133.
- DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1979.
- DUPRAT, Nathalia. Cinema gay e estudos culturais: como esse babado é possível. **III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia, maio, 2007.
- HENN, Ronaldo. **El ciberacontecimiento, producción y semiosis**. Barcelona: Editorial UOC, 2014.
- HENN, Ronaldo; GONZATTI, Christian; ESMITIZ, Francielle. Pussy made of steel: os sentidos inaugurados por um cartaz da Women’s March na página Supergirl Brasil. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, v. 19, n. 3, p. 401-414, set./dez. 2017.
- GONZATTI, Christian. Bicha, a senhora é performática mesmo: sentidos queer nas redes digitais do jornalismo pop. **Dissertação de mestrado**, PPGCCOM, Unisinos, 2017.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma**. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder S. Além do rock: a música pop como uma máquina de agenciamentos afetivos. **Revista Eco Pós**, v 19, n.3, 2016.
- JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Cultura da Conexão**. Criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.

- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**- estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- LAU, H. Diego. A (des)informação do bajubá: fatores da linguagem da comunidade LGBT para a sociedade. **Revista Temática**. Ano XI, n. 02, Fevereiro, 2015.
- LERNER, Gerda. **La Creación del Patriarcado**. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.
- LIB, Fred; VIP, Angelo. **Aurélia** - A Dicionária da Língua Afiada. Editora do Bispo, 2006.
- LOTMAN, Yuri. **La semiosfera**: semiótica de la cultura y del texto. Madri: Catedra, 1996.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** - ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- MARCONI, Dieison. Documentário queer no sul do brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT. **Dissertação de mestrado**: UFSM, 2015.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MELO ROCHA, Rose de; GHEIRART, Ozzie. “Esse close eu dei!” A pop-lítica “orgunga” de Rico Dalasam. **Revista Eco Pós**, v 19, n.3, 2016.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MATZNER, Andrew. Stonewall Riots. **GLBTQ Archive**, 2015.
- MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun, 2009.
- _____. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- MURARO, Rose Marie. Breve Introdução Histórica In: INSTITORIS, Heinrich. **O martelo das feiticeiras**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.
- PEDRO MARIA, Joana. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**. v.24, n.1, p.77-98, 2005.
- PEIRCE, Charles Sanders. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Past Masters, CD-ROM. EUA, IntelLex Corporation, 2002.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais. **Revista Eco Pós**, v 19, n.3, 2016.
- PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- RECUERO, Raquel. **A conversação em rede**. Comunicação mediada pelo computador e redes sociais na internet. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- RICH, Adriene. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**, Natal. Nº 5, p.17-44, 2010.
- RUBIN, Gayle. Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes, **Repositório Institucional da UFSC**, 2012.
- SEIDMAN, Steven. **Queer Theory/Sociology**. Malden: Blackwell, 1996.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOUZA, Fábio Feltrin; BENETTI, Fernando José. Abjeções ao sul: uma reflexão sobre os estudos queer no Brasil. **Desfazendo gênero**, 2013.

SOARES, Thiago. Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop. **Logos**, v.2, n. 24, 2014.

_____. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ (ORGs). **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA ; Brasília: Compós, 2015.

SWAIN, Tania Navarro. De deusa à bruxa: uma história de silêncio. **Tania Navarro Swain**, 2010.

THOMSETT, Michael C. **Heresy in the Roman Catholic Church: A History**. Jefferson: McFarland, 2011.

VALE, João Pedro; FERREIRA, Nuno Alexandre. Um manifesto queer? **Revista Estúdio**: v. 6, n. 12, julho-dezembro, 2015.

WARNER, Michael. **Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory**. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1991.

WITTIG, Monique. **The Straight Mind and other Essays**. Boston: Beacon, 1992.

Edição v. 38
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (1)
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

E nessa cena a vovó da Pablló já era transgressora: performances: queer na música pop brasileira

And in that scene Pablo's grandmother was already transgressive: queer performances in brazilian pop music

CARLOS MAGNO CAMARGOS MENDONÇA

Professor Associado do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais - DCS/UFMG-, professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP - (2007). Pós-doutorado realizado na Universidad Complutense de Madrid - UCM-, Espanha (2011/2012). Belo Horizonte, MG, BR. E-mail: macomendonca@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4883-3410>

FELIPE VIERO KOLINSKI MACHADO

Atualmente é professor substituto no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), com bolsa CAPES. Belo Horizonte, MG, BR. E-mail: felipeviero@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8051-126X>

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; KOLINSKI MACHADO, Felipe Viero. E NESSA CENA A VOVÓ DA PABLLÓ JÁ ERA TRANSGRESSORA: performances queer na música pop brasileira. Contracampo, Niterói, v. 38, n.1, p. 51-65, abr—jul 2019.

Enviado em 11/02/2019 / Revisor A: 23/03 /2019; Revisor B: 14/04/2019 / Aceito em 15/04/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28054>

Resumo

A partir da noção de cena musical, nos propomos – neste artigo – a aproximar algumas performances realizadas a partir dos anos de 1970 por artistas do teatro e da música e certas performances *queer* da cena musical *pop* contemporânea brasileira. Observamos estas performances em produções que se dedicaram e dedicam a colocar em questão os limites impostos pelos papéis sociais de gênero; que denunciam o patrulhamento heteronormativo sobre os corpos; e que investem na visibilização de identidades fluidas e diversas. Temos por interesse nesta aproximação perceber um comum que se fez amparado em outras éticas, surgidas de novas circulações estéticas; como a performance daqueles corpos conteve e contém uma potência transformadora da consciência; como o *pop* se faz político.

Palavras-chave

Cena musical; música pop; performance; *queer*.

Abstract

From the notion of musical scene, we propose - in this article - to approach some performances performed from the 1970s by artists of theater and music and certain performances queer of the Brazilian contemporary pop music scene. We observe these performances in productions that have been dedicated and dedicated to question the limits imposed by the social roles of gender; who denounce heteronormative patrolling over bodies; and that invests in the visibility of fluid and diverse identities. We are interested in this approach to perceive a common that has been supported in other ethics, arising from new aesthetic circulations; how the performance of those bodies contained and contains a transforming power of consciousness; how pop becomes a politician.

Keywords

musical scene; pop music; performance; *queer*.

Introdução

No episódio final da quinta temporada do programa estadunidense *RuPaul's Drag Race*, em 2013, um fragmento curto durante as entrevistas com as *queens* merece atenção¹. No episódio quatro da temporada, as participantes foram desafiadas a criar um musical chamado *No RuPaulogies*, baseado na história de RuPaul. Divididas em duas equipes, as líderes determinaram as personagens para cada uma. Ato comum em todos os episódios, RuPaul passa em conversação com todas as competidoras pela sala de ensaios. Ao conhecer quem era quem em uma das equipes, pergunta Ru: quem fará Diana Ross nos anos 60? De pronto, Lineysha Sparx responde que seria ela. Questionada se conhecia Diana Ross e as Supremes, Lineysha responde que não sabia quem era. No último episódio, quando todas as participantes retornam ao palco e são entrevistadas, Lineysha Sparx ouve que ela foi uma participante adorável. Porém, Sparx cometeu, nas palavras de RuPaul, um pecado imperdoável. Após a fala da apresentadora, foi exibido o fragmento do episódio no qual Lineysha diz não conhecer Diana Ross. RuPaul pergunta se naquele momento ela já sabia quem era a cantora. A resposta da queen dá a entender que ela confunde Diana Ross com Josephine Baker, ao invocar a dança das bananas e ao descrever os movimentos corporais quando ela canta. Logo diz: “oh... essa não era ela. Mas eu estava brincando.” Ru pede então para ela dizer o nome de uma música da cantora. A *drag* não consegue responder. *Mama Ru* então comenta que ela não está sozinha, pois muitos jovens necessitam ter um curso sobre os milagres gays que os antecederam. Na sequência, a *drag* chama ao ar um *pop quiz* denominado *RuPaul's Drag U – Drag Race herstory*. O vídeo, de um minuto, apresenta divas gays emblemáticas do cinema, da televisão e da música, começando em 1939, com a atriz Judy Garland, e chegando até aquele momento, com cantoras como Lady Gaga e outras divas do *pop* internacional.

O filme *The wizard of OZ* (O mágico de OZ²), de 1939, é considerado uma obra repleta de referências para a cultura LGBTQ+. O sapatinho mágico vermelho da personagem Dorothy, interpretada por Judy Garland, por exemplo, tornou-se um ícone. A capa do disco *Goodbye Yellow Brick Road*³, de Elton John, lançado em 1973, é uma ilustração onde o cantor aparece trajando uma jaqueta com seu nome aplicado nas costas (estilo agasalho de líder de torcida), calçando salto plataforma vermelho (inspirado nos sapatinhos de Dorothy), dando um passo para dentro de um cartaz cuja imagem é a da estrada dos tijolos amarelos – aquela que leva diretamente para a Cidade das Esmeraldas. Ao usar o ano de 1939 como marcador inicial para seu *pop quiz* e ao invocar um conjunto de referências advindas da música e do audiovisual, RuPaul executa dois movimentos: o primeiro é um exercício histórico para um público jovem desconhecedor das influências – mostrando que muitas outras *queens* colocaram seus tijolinhos nessa grande estrada colorida que leva até o Vale dos Unicórnios; o segundo é uma descrição de atos de uma cena onde produção cultural, musical, midiática, afetiva, estilística e criativa se encontram para dar contorno a um grupo.

Nos servimos aqui da noção de cena tal como aparece no horizonte dos estudos que relacionam música e comunicação. O debate – na maioria das vezes – parte do conceito cunhado por Will Straw. Em entrevista concedida ao professor e pesquisador Jeder Janotti Júnior (2012, p. 09), Straw chama a atenção para constante atualização sofrida pela noção de cena musical, desde a sua primeira citação.

A meu ver, a noção de cena desenvolveu-se em duas direções [...] Em uma delas, “cena” é um elemento em uma série lexical que inclui “subcultura”, “tribo” e outras unidades

¹ A quinta temporada completa de *RuPaul's Drag Race* está disponível em: https://www.netflix.com/search?q=rupaul%20&suggestionId=20007381_person&jbv=70187741&jbp=0&jbr=0 Acesso em: 01/2019.

² Mais informações acerca do filme podem ser conferidas em: <https://www.imdb.com/title/tt0032138/> Acesso em: 01/2019.

³ O álbum completo está disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL836BA82F617FBA83> Acesso em: 01/2019.

sociais/culturais nas quais se supõe que a música exista [...] Em outra direção, recorre-se à “cena” para tentar teorizar a relação da música com a geografia, o espaço.(...) Eu ressaltaria que o trabalho brasileiro é forte em ambas as direções – na análise de categorias sociais e na concepção das maneiras como as práticas musicais articulam um sentido de espaço. (STRAW, 2012, p. 09)

Advinda da revisão proposta pelo Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, a partir dos anos de 1970, esta noção de cena é forjada para pesquisar

[...] a formação das redes de prazer, gosto, criatividade e identidade que fundamentam a relação entre as culturas juvenis e a música popular massiva. Componente importante do vocabulário de fãs e críticos, a metáfora espacial de cena musical foi apropriada – de forma mais sistemática e teoricamente refinada – por sociólogos, geógrafos e antropólogos interessados em descrever e analisar espaços localizados de produção e consumo cultural (notadamente, musical), sinalizando a possibilidade de construção de alianças que escapam às disputas tradicionais pela hegemonia. (FREIRE FILHO; FERNANDES. 2005, p. 04)

Simone Pereira de Sá (2011, p. 157) sublinhou algumas características da cena musical: um ambiente local ou global; com manifesto intercâmbio de referências éticas e estéticas; que presume que o intercâmbio e seu desenrolar pode gerar ou não um novo gênero; que supõe a instauração de territórios existenciais, manifestos em territorialidades urbanas e digitais; reconhecido por sua dimensão midiática.

Abriados sob a reflexão de Straw em relação aos estudos desenvolvidos no Brasil, sob o arqueamento metodológico proposto por Janotti Júnior (2012, 2014, 2015), Sá (2011, 2015) e Soares (2015), nos propomos – neste artigo – a aproximar algumas performances realizadas a partir dos anos de 1970 por artistas do teatro e da música e certas performances *queer* da cena musical *pop* brasileira contemporânea. Para descrever e aproximar estas performances, buscamos os princípios de uma escrita afetiva (STEWART. 2007). Tal escrita convoca as subjetividades, as experiências individuais, no delineamento de perspectivas sobre determinado problema. Um tipo de escrita baseada no afeto, no ordinário e em formas de um empenho etnográfico ancorado em ligações afetuosas e de estima. Observamos estas performances em produções que se dedicam a colocar em questão os limites impostos pelos papéis sociais de gênero (BUTLER, 2012); que denunciam o patrulhamento heteronormativo sobre os corpos, tentando controlar suas formas e seus prazeres (WARNER, 1991); e que investe na visibilização de identidades fluidas e diversas. Da cena teatral, destacamos o teatro performativo do *Dzi Croquettes*. Na produção musical temos especial interesse em alguns artistas que assimilaram as influências do *Glam Rock* (AUSLANDER, 2009; LEIBETSEDER, 2016) e, em nossa concepção, ajudaram na abertura de espaços para performances *queer* como as de Johnny Hooker, Pablo Vittar, Glória Groove, Linn da Quebrada, Liniker e Quebrada Queer.

Para além do impacto sobre as produções musicais, nos interessa, nesta aproximação, perceber vestígios de um percurso que se fez de maneira não linear, contado e cantado por múltiplas vozes. Portanto, ainda que descrevendo subsequentemente períodos históricos, nossa intenção não é a de estender uma linha temporal totalizante na qual se dependuram imagens dos acontecimentos. Temos por interesse perceber um comum que se fez amparado em outras éticas, surgidas de novas circulações estéticas; como a performance daqueles corpos conteve e contém uma potência transformadora da consciência, como o *pop* se faz político (JANOTTI JÚNIOR, 2015). Reconhecemos nestas marcas os sinais da trama que entrelaça redes afetivas, comunicativas e mercadológicas (FREIRE FILHO; FERNANDES. 2005).

Thiago Soares (2015), em texto no qual reflete sobre os percursos para o estudo da música pop, a define como o conjunto de expressões sonoras e imagéticas produzidas dentro de determinados padrões da indústria musical e que são lastreadas a gêneros/matrizas já hegemônicos. Soares (2015) lembra, contudo, que ainda que seja incontestada a presença de fortes laços que ligam à música *pop* ao mercado e à indústria cultural, faz-se igualmente fundamental e potente, ao estudá-la, reconhecer noções importantes

como a inovação, a criatividade e a reapropriação que, do mesmo modo, a costuram. Para Soares (2015), então, pensar a música *pop* significaria, igualmente, considerar a relevância das performances, dos corpos e das sexualidades em espaços/cenas musicais e, para além de uma lógica capitalista (também relevante), compreender as potências políticas daí advindas. Seria assim, pois, que a música *pop* poderia ser situada como “foco possível para debater a comunicação e a cultura contemporâneas em dinâmicas globalizantes” (SOARES, 2015, p. 30).

Simone Pereira de Sá, Rodrigo Carreiro e Rogério Ferraraz (2015), ao abordarem a *cultura pop*, sugerem que ela seja compreendida como um termo aglutinador de um campo de tensões e de disputas simbólicas acionado por manifestações culturais populares e midiáticas advindas de múltiplos espaços como a música, o cinema, a televisão e as redes sociais. A *cultura pop*, na percepção dos pesquisadores, porta ambiguidades importantes de serem destacadas. Ao mesmo tempo que diz de uma volatilidade de produtos culturais que são atravessados por uma lógica mercadológica que é transitória, traduz, por outro lado, “a estrutura de sentimentos da modernidade, exercendo profunda influência no(s) modo(s) como as pessoas experimentam o mundo ao seu redor” (SÁ; CARREIRO; FERRARAZ, 2015, p. 09).

* * *

Em 31 de março de 1972, a televisão à cores entrou no território nacional. Em abril do mesmo ano, teve início a campanha militar do Araguaia. Em razão dos atos violentos da ditadura militar brasileira, no mês de agosto daquele ano, a Anistia Internacional⁴ apresentou uma denúncia contendo o nome de 472 torturadores e mais de um mil torturados. Diante das agressivas políticas de repressão aos opositores do regime, também em 1972, o grupo carioca *Dzi Croquettes* estreou, no *Cabaret Casanova*, bairro da Lapa, Rio de Janeiro, *Gente computada como você*⁵. A montagem, com autoria de Wagner Ribeiro de Souza e direção de Lennie Dale, fazia abertas críticas aos costumes, à política, aos valores morais e sexuais vigentes daquele momento.

O grupo, que atuou entre os anos de 1972 e 1976, era composto por 13 artistas – com idades entre 18 e 30 anos. Todos os integrantes residiam em uma mesma casa, no bairro de Santa Tereza, na cidade do Rio de Janeiro, apelidada de “Embaixada de Marte”. Suas montagens mesclavam elementos dos musicais da Broadway, do teatro de revista, dos shows de cabaré, do carnaval, do jazz, da bossa-nova. Suas criações revisitaram o Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade.

Gente computada como você deu início a um movimento de contestação cultural e sexual. Inspirados nos “Blocos das Putas”, que desfilavam pelas ruas do Rio de Janeiro durante o carnaval, o grupo colocou em cena homens vestidos de mulher sem ocultar seus peludos braços, peitos e pernas. Seres andrógenos e estranhos borravam sobre seus corpos as fronteiras entre os padrões de gênero masculino e feminino. Meia arrastão, maquiagem exagerada, gestos lascivos de um corpo coberto por figurinos ousados e muita sensualidade surpreendiam o público em números de dublagens, de dança, de canto – todos entremeados por declamações de textos irônicos, repletos de duplo sentido e críticas ao regime militar. A dramaturgia invocava as experiências subjetivas dos artistas envolvidos.

“Nós não somos homens. Também não somos mulheres. Somos gente computada, igual a vocês”, dizia a frase de abertura da performance. Os *Croquettes* se proclamavam artistas de carne que abordavam a vida ordinária e falavam de gente comum em suas criações. O confronto com os valores machistas e homofóbicos do regime militar não se fazia via a defesa de uma pauta homossexual, dos direitos das mulheres ou da denúncia da condição privilegiada dos homens. A performance dos corpos era, por definição, uma afronta ao regime. Victor Turner (2008) destacou a importância dos eventos performáticos sobre a gestão dos sistemas culturais. Para o antropólogo, estes sistemas não existem sem a ação de

⁴ Disponível em: <https://anistia.org.br/noticias/50-anos-golpe-relatorio-da-anistia-foi-o-primeiro-listar-os-acusados-de-tortura-durante-o-regime-militar-brasileiro/> Acesso em: 01/2019.

⁵ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento401552/gente-computada-igual-a-voce> Acesso em: 01/2019.

humanos motivados por um tipo específico de vontade e consciência. Tais ações têm por consequência o estabelecimento de relações de novo tipo que repercutem nos modos de interação entre sujeitos. Estas vozes que se erguem dos espaços liminares. Ou seja, enquanto a ditadura militar definia o *status quo*, uma antiestrutura se opunha a ele. Sob este ângulo, as apresentações dos *Croquettes* operariam aos modos de um rito dentro dos rituais de passagem: da estrutura para a antiestrutura, do centro para a borda, da obediência para a resistência.

À medida que o sucesso crescia e a legião de fãs aumentava, muitas pessoas passaram a assistir as performances trajando vestes inspiradas nos figurinos. As apresentações reuniam um público vasto e heterogêneo. A consciência gerada no evento performativo *Dzi Croquettes* não apenas descrevia o lugar daquelas pessoas na organização social, elas criavam um novo grupo com fronteiras demarcadas pelo entrelaçamento das experiências comuns dos artistas e da plateia. O gesto estético das realizações cênicas inspirou um gesto ético entre os fãs, ofereceu contornos a uma cena – aos modos pelos quais destacou Straw (JANOTTI JÚNIOR. 2012). Tendo como sinal distintivo a resistência às privações, aos padrões dominantes e à censura, a filosofia *Dzi Croquettes* teve por lema: “Com a força do macho e a graça da fêmea”⁶.

“A vida é um cabaré”

A frase de Lennie Dale, coreógrafo estadunidense radicado no Brasil a partir dos anos de 1960, profetizava o que Peter Fry chamou, no release feito para a obra *A palavra mágica*, de “uma bem-humorada sátira dos convencionais papéis de gênero” em plena ditadura militar. Ainda que com uma vida curta (1972 – 1976), o grupo *Dzi Croquettes* foi a ponta de lança para movimentos artísticos contestadores de um *status quo* mantido por agentes dominantes e repressores. As performances do grupo integraram práticas culturais e de sociabilidade que fomentaram certo tipo de cena musical que favoreceu a abertura de caminhos para as performances *queer* na cena musical brasileira. Jeder Janotti Junior (2014, p. 62), remontando ao pensamento de Will Straw, nos diz: “é possível pensar que uma das marcas das cenas musicais é sua capacidade de teatralizar, de colocar em cena (no sentido de *mise-en-scène*) afetos, objetos, sensibilidades e valores culturais”. Orientados por esta posição, pensamos a performance do *Dzi Croquettes* como a introdutora de um jeito de corpo, distinto daquele que foi heteronormativamente conformado, um gesto que atua sobre os modos pelos quais alguns artistas produzem, gravam e dão a ver suas músicas. Seguindo o caminho indicado por Janotti Junior, entendemos que o teatro performático do *Dzi Croquettes* alimenta, desde os anos de 1970, uma produção musical que passou pelos formatos midiáticos tradicionais e no segundo decênio dos anos 2000 ganhou o espaço virtual das redes digitais - tanto em suas performances quanto na sua linguagem.

No documentário “*Dzi Croquettes*” (2009), dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, depoimentos como os do letrista e produtor musical Nelson Mota e do músico, letrista e cantor Gilberto Gil relembram o caráter transformador do grupo: seja nas artes cênicas, seja na música brasileira. Sobre este tema, Ney Matogrosso destacou que a influência dos Croquetes ocorreu tanto nas performances do grupo *Secos e Molhados* (S&M) quanto em sua carreira solo.

O *S&M*, trio composto por João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso, alcançou, nas palavras de Heron Vargas (2010), um sucesso meteórico entre os anos de 1973 e 1974. Vargas considera o êxito do *Secos e Molhados* um caso exemplar para observar a maneira pela qual as estruturas que circundavam a canção massiva se moldaram às novidades apresentadas pelos artistas e músicos. A radicalidade do grupo encontrou lugar no mercado fonográfico e nas mídias. Uma enquete promovida pelo jornal Folha de São Paulo⁷, no ano de 2001, sondou 149 personalidades do cenário cultural nacional sobre qual seria a melhor

⁶ Sobre a história do grupo *Dzi Croquettes*, ver Rosemary Lobert (2010).

⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u12211.shtml> Acesso em: 01/2019.

capa de disco da música brasileira. Com 23 votos, a capa do álbum *Secos e molhados* (1)⁸, lançado em 1973, foi a vencedora. O segundo lugar foi ocupado pelo álbum *Todos os olhos*⁹, de Tom Zé, e o terceiro lugar foi dado para o disco *Índia*¹⁰, de Gal Costa.

As três capas datam do ano de 1973 e, ao trazerem imagens que envolviam a exposição do corpo ou de fragmentos dele, causaram surpresa à época. A capa vencedora consistia em uma fotografia das cabeças dos integrantes do trio *S&M* e do baterista Marcelo Frias – que participou das gravações do disco, mas não seguiu com o grupo –, servidas em uma mesa de jantar. Os integrantes usavam uma maquiagem carregada e estilizada. A capa do disco de Tom Zé envolve uma polêmica fomentadora de debates até os dias atuais. Na foto, uma boca ou um ânus sustenta uma bola de gude. Os objetos na imagem mimetizam um olho. No ano de 2018, os criadores da imagem participaram do programa televisivo “*Conversa com Bial*”, na TV Globo, com o objetivo de elucidar a questão¹¹. O fotógrafo Reinaldo Moraes e o publicitário Chico Andrade contaram distintas histórias, de modo que permanece a dúvida sobre o trocadilho gráfico. A capa do álbum *Índia*, de Gal Costa, foi censurada em razão da exposição excessiva do corpo da cantora. A imagem de capa trazia um close do abdômen de Gal vestindo uma tanga vermelha e cordões de conta. Suas mãos, ainda, sustentavam uma saia de franja de material orgânico. No interior do álbum, havia duas imagens da cantora vestida de índia, com os seios desnudos. A comissão da censura proibiu a exposição das imagens. A solução encontrada pela gravadora foi embalar os discos em plástico azul, fato que aumentou a curiosidade e a vendagem do disco.

Em entrevista, no ano de 2001, para o jornal Folha de São Paulo¹², o fotógrafo Antônio Carlos Rodrigues, repórter fotográfico do jornal Última Hora, contou que em uma viagem ao Rio de Janeiro havia visto umas meninas, na praia, maquiadas com corações de purpurina. Ao regressar para São Paulo fez, junto ao maquiador e cabeleireiro Silvinho, um ensaio a partir dessa ideia. Posteriormente, tendo a esposa como modelo, recorreu a esta inspiração em um ensaio para a revista *Fotoptica*. Ao ser procurado pelo jornalista João Apolinário, pai de João Ricardo e colega de redação, para dar uma ajuda ao grupo do filho, Rodrigues mostrou a revista e propôs o uso do mesmo conceito criativo. Ao conhecer o nome do grupo, o fotógrafo ofereceu como opção aos integrantes o seguinte cenário: sobre uma mesa posta para o jantar servem-se na bandeja as cabeças dos integrantes do grupo, ao lado de produtos encontrados em armazéns – secos e molhados. Os rostos estariam maquiados e caracterizados para a foto. Segundo o fotógrafo, até aquele momento ninguém usava maquiagem. Essa produção de imagem auxiliou o conceito de um grupo arrojado, andrógino, com maquiagem pesada e os figurinos extravagantes a serviço de uma musicalidade nova para os padrões brasileiros, uma música com uma poética própria. Críticos e especialistas da época comentaram que a capa do disco tinha uma visualidade antropofágica. Aclamado pelo público, com estilo próximo ao glam rock, o disco vendeu mais de 700 mil cópias.

Philip Auslander (2009) realça que o *glam rock* foi uma mudança radical na performance do rock. Para o pesquisador, dentre as importâncias do estilo está a abertura para novas explorações identitárias. Corpos andrógenos em performance tencionavam gênero e sexualidade. Nas apresentações o excesso, o figurino extravagante, a teatralização. Criado na Inglaterra no final dos anos de 1960, também conhecido como *Glitter Rock*, o estilo foi popularizado entre os anos de 1971 e 1973. Em 1967, o vocalista da

⁸ Os álbuns de 1973 e 1974 estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=J7HMjcvOVjo> Acesso em: 01/2019.

⁹ O álbum completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOLiYu-slfM> Acesso em: 01/2019.

¹⁰ O álbum completo está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rjdjZ-fi3k0&list=PLfpWy6OI-NhU5mBX0uKwmksJ3_WCFYEnNS Acesso em: 01/2019.

¹¹ Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/polemica-sobre-capade-album-todos-os-olhos-de-tom-ze-vira-debate-no-conversa-com-bial.ghtml> Acesso em: 01/2019.

¹² Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0604200112.htm> Acesso em: 01/2019.

T-Rex, Marc Bolan, adotou um visual composto por cores fortes, plumas e cabelos armados. Em suas apresentações, ele estava sempre com o rosto maquiado, purpurinado e vestindo figurinos extravagantes. Marc foi adepto do *mod*, subcultura londrina dos anos de 1960. Abreviatura de *modernist*¹³, o movimento *mod* foi inicialmente composto por jovens britânicos de classe média e filhos de comerciantes de tecidos. Seus interesses envolviam o jazz moderno, o *rhythm and blues*, os bem cortados ternos italianos e as anfetaminas. O êxito do Glam inspirou e influenciou muitos fãs, pessoas que copiavam o estilo das bandas e levavam para as ruas seus corpos andrógenos, os sem gênero.

Também vindo do *mod* e amigo de Marc Bolan, o vocalista da banda *The Hype* se tornou a personificação do *Glam Rock*: David Bowie (AUSLANDER, 2009). Terceiro disco de estúdio do cantor, *The Man Who Sold the World*¹⁴, traz na capa Bowie de cabelos longos e usando vestido. Em 1974, Bowie lançou o álbum que se tornaria a grande referência do *Glam Rock*: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*¹⁵. O álbum narra a história de Ziggy Stardust, um alienígena *rockstar* que junto a sua banda (*The Spiders From Mars*) oferece através da música paz e esperança para a humanidade. A partir daquele momento, Bowie incorporou a personagem Ziggy: suas músicas abordavam temas políticos, consumo de drogas e orientação sexual. Seus figurinos passaram a ser ainda mais andrógenos e extravagantes. Publicamente o artista se assumiu bissexual.

Em uma tarde de domingo de 1973, na extinta TV Tupi, Ney Matogrosso cantava a música *Sangue Latino*¹⁶, trajando uma calça larga e coberta por franjas, o torso nu e o rosto maquiado em branco e preto. O espectador diante da imagem reconhece um corpo masculino. Mas os gestos da performance não apontam para uma masculinidade hegemônica (CONNELL, 2003). João Ricardo e Gerson Conrad ocupavam o segundo plano da imagem vestindo um figurino que estava entre o teatral e o circense, com os rostos cobertos pela maquiagem branca e preta. Ney Matogrosso se oferece à câmera, posa e se move como quem escorrega pela imagem. Vargas (2010, p. 07-08) destaca que os aspectos visuais da performance do *S&M* foi crucial para o sucesso do grupo. “O caso do *S&M* é exemplo de como foi possível o intento criativo e inovador usando os instrumentos e as possibilidades abertas pela imagem eletrônica e a divulgação massiva da televisão”.

Em carreira solo, Ney Matogrosso lançou, em 1978, o disco *Feitiço*. A imagem interna do *long-play* era uma foto de um nu do cantor. Em pleno regime militar, Ney oferece para seu público mais uma imagem *queer* (DE LAURETIS, 1991) de si, ou seja, desvinculada das conformações heterossexuais ou dos binarismos de gênero. Na fotografia, o cantor está nu, deitado de lado, com uma das pernas flexionadas. Ao mesmo tempo que a perna flexionada esconde os genitais, ela favorece a visualidade das nádegas. O corpo esbelto está coberto de pelos: pernas, peito, axilas. Os traços masculinos não endurecem a imagem, que ganha ainda mais languidez no movimento dos braços direcionando o olhar do espectador para a cabeça envolvida por rosas. Todo esse conjunto lânguido é tensionado pela expressão facial séria e pelo olhar oblíquo.

É claramente uma imagem de um homem, mas o corpo exposto, na gestualidade congelada, sugere que esse homem é simultaneamente um e outro. Menos que a imagem de um “homossexual”, a foto expõe um corpo masculino que se oferece à fruição erótica, ao mesmo tempo se oferecendo como objeto de desejo e como ser desejante (LEAL; MENDONÇA, 2015 p. 148) (tradução livre).

* * *

¹³ Para mais informações, ver Anderson (2014).

¹⁴ O álbum completo está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3HyM6O_Nris Acesso em: 01/2019.

¹⁵ O álbum completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IWm03wYBTbM&list=PLuR-3CWq59OyrTdWAeVvkqH3F6UziQICYeN> Acesso em: 01/2019.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-zLicyzaH5A> Acesso em: 01/2019.

“Eu sou a própria transgressão, meu amor, você queira ou não. Sou avó de todos. Uma vovó transgressora.” A declaração é do artista Edy Star e foi proferida em uma entrevista que concedeu ao repórter Tiago Dias, para o *Uol Entretenimento Música*¹⁷. Os netinhos e netinhas de Star são os e as artistas com performances *queer* na cena musical brasileira contemporânea. Nos anos de 1970, o cantor, bailarino, artista plástico e ator baiano tinha os temas do gênero e da sexualidade como centrais para a sua produção.

Nascido Edivaldo Souza, sua primeira aparição no palco foi aos 13 anos, na Rádio Sociedade da Bahia, no programa *Hora da Criança*. Por volta dos 20 anos de idade, Edy cantava nas rádios Sociedade da Bahia e Cultura da Bahia. Naquele período conheceu Raul Seixas – à época, integrante do grupo Panteras. Também aos 20 anos, Edivaldo Souza foi aprovado em um concurso da Petrobras. Um ano após, Edy deixou o emprego para seguir com um circo. Nesse tempo, conheceu Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Em 1970, Raul Seixas foi contratado como produtor musical pela gravadora Columbia (CBS Discos) e mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro. Na mudança para a capital carioca estava Edy. Na gravadora, Seixas tinha por função encontrar novos talentos. Raul produziu o primeiro compacto de Edy: *Aqui é quente, bicho / Matilda*. A primeira música do compacto foi escrita por Raul para Edy.

No ano de 1971, na ausência do diretor da gravadora Evandro Ribeiro, Raul reuniu-se com mais três amigos, Sergio Sampaio, Edy e Mirian Batucada, para gravar o disco *A Sociedade da Grã-ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez*¹⁸. Sem divulgação e com letras censuradas, o disco não chamou a atenção de críticos e do público. O álbum foi recolhido 15 dias depois de sua distribuição.

Entre os anos de 1972 e 1973, Edy passou a cantar nas boates da Praça Mauá. Nesse período se tornou Edy Star. “Eram *shows* completamente transgressivos, o que a ditadura não permitia. Tinha número pornô de lésbica, anão correndo nu, striptease, tudo acontecendo no teatro de puteiro, restrito ao pessoal que frequentava a praça Mauá.”¹⁹ A repercussão dos shows de Edy Star chamou a atenção do jornal O Pasquim. “O Pasquim esteve na Cowboy e achou aquilo o máximo. Pronto, virou *“point”*. Aí eram limusines, os Marcondes Ferraz, os Braga, pessoal de soçaite começando a frequentar.” Pouco depois, Edy Star estava cantando em boates da zona sul do Rio de Janeiro. Em 1974, foi contratado pela gravadora Som Livre e gravou o disco *Sweet Edy*²⁰. Para o disco, Edy recebeu canções de Erasmo e Roberto Carlos, Caetano Veloso, Jorge Mautner, Gilberto Gil, Luiz Galvão e Moraes Moreira. Pedro Alexandre Sanches escreveu, em 2012, na Revista Fórum²¹:

Apesar do ambiente repressivo do Brasil sob o governo do general Emílio Garrastazu Médici, o artista baiano foi, ao lado dos Secos & Molhados, o “ponta-de-lança” da versão brasileira do *glam rock* de David Bowie, Marc Bolan, Elton John e Freddie Mercury. Num pastiche tropicalizado entre a persona andrógina Ziggy Stardust, de Bowie, e o *hard-rockstar* Alice Cooper, Gil fez para ele “Edy Cooper”. Sergio Natureza e Renato Piau, autores gravados por Paulinho da Viola e Luiz Melodia, criaram “Sweet Edy” e “Bem Entendido”. O título dessa última tomava a gíria da época para designar homossexual – “entendido” – e foi suprimido da lista de faixas na contracapa original (mas não do disco em si). (SANCHEZ, 2012, Revista Fórum)

Em 1975, Edy Star foi o primeiro artista de grande sucesso na música brasileira a se assumir publicamente homossexual. Quando perguntado sobre as e os artistas do cenário atual, Edy Star comenta:

¹⁷ Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2017/11/14/pioneiro-gay-no-brasil-edy-s-tar-lanca-o-2-disco-depois-de-44-anos.htm> Acesso em: 01/2019.

¹⁸ O álbum completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HCknLVtkNaA> Acesso em: 01/2019.

¹⁹ Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/de-edivaldo-a-edy-star/> Acesso em: 01/2019.

²⁰ O álbum completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pqFxNgaGeQ0> Acesso em: 01/2019

²¹ *Ibidem* 19.

“Hoje, graças a nós, a bicharada está aí fazendo o diabo, e o armário está aí com um monte de bicha dentro”²².

O pop (também) é queer

O pesquisador Adalberto Paranhos (2014) considerou a importância de reconhecer avanços, ainda que sob forte repressão da ditadura militar, na expressão da afetividade e da sexualidade a partir dos anos de 1970. No incremento desta cena, ele assinala o papel significativo de cantoras e cantores que assumiram os temas do gênero e da sexualidade em suas produções musicais: “Para tanto, a produção no campo da música popular – desde as canções até as capas dos discos e apresentações ao vivo – fornece elementos que desaguarão na reflexão sobre os enlaces estabelecidos entre as áreas da cultura e da política.” (PARANHOS, 2014, p. 03) Em seu trabalho, o pesquisador busca um alargamento da noção de político, considerando os posicionamentos feministas que afirmam o pessoal como político e as presenças dos corpos como legitimadoras da existência de sujeitos nem sempre valorizados politicamente.

Os artistas referenciados até então neste artigo estão na galeria que registra a expressiva emergência, nos anos de 1970, de canções, cantoras e cantores que incorporaram em seus trabalhos as questões de gênero e de sexualidade. As performances dessas e desses artistas criaram espaços para a circulação e a expressão de corpos e comportamentos dissonantes dos padrões vigentes. Conjugando o que foi visto na mirada dirigida ao passado com o que pode ser reconhecido a partir de uma olhadela no presente, nos interessa perceber, no contexto do *pop* contemporâneo brasileiro, performances *queer* que, por meio desse lugar, propiciem desestabilizações/rupturas ao darem a ver lugares e vivências que contestem padrões heteronormativos (WARNER, 1991). Para tanto, destacamos, ainda que brevemente, alguns elementos que nos auxiliam a pensar o *queer*²³.

No que se refere ao contexto de seu desenvolvimento, podemos dizer que as origens da teoria *queer* estariam ligadas à segunda onda feminista, ao movimento negro do sul dos Estados Unidos e, mais especificamente, à postura da população em geral frente aos homossexuais que, em um cenário de epidemia de AIDS e pelo medo da contaminação, eram percebidos como grupo abjeto cuja repulsa era recomendada e estimulada (*queer nation*). De um ponto de vista teórico e metodológico, ainda, tal teoria seria herdeira do encontro dos estudos culturais norte-americanos com o pós-estruturalismo francês, tendo como aspecto importante a desconstrução das noções clássicas de sujeito e de identidade (MISKOLCI, 2012).

Para Guacira Lopes Louro (2008), o *queer* seria o raro e o esquisito, o corpo estranho que perturba e que fascina, o sujeito cuja performance de gênero rompe com aquilo que se estabeleceria como convencional e cuja sexualidade dá a ver outras possibilidades existentes e continuamente camufladas. “É o excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referência” (LOURO, 2008, p. 07).

Sob a crença de que todos possuem o direito de serem quem são, de se expressarem livres dos parâmetros de julgamento forjados sob lógicas da normalidade, muitas e muitos artistas têm oferecido à música popular massiva uma visualidade para outros corpos e sujeitos. Se a visualidade é uma qualidade de ser visível, este não se faz de maneira desinformada. Seja cantando a vida banal, os poderes dos papéis sociais de gênero ou hierarquizações sociais, as performances destes corpos são, por definição, atos políticos, que informam sobre um tipo de experiência, de existência.

²² Ibidem 19

²³ *Queer*, que em inglês remete a uma ofensa, a um xingamento, comumente dirigido àqueles que rompem com padrões de gênero/sexualidade (seria algo como estranho, esquisito), é então recuperado e resignificado por aqueles que o recebiam na forma de injúria (ERIBON, 2018). Conforme lembra García (2005), a palavra *queer* traz em sua enunciação imbricada a carga de violência e de discriminação exercida pela sociedade heterossexista contra os sujeitos “desviantes”.

“Eu acho que eu me defino como bicha mesmo. Para os héteros, Senhora Excelentíssima Bicha, por favor”. Foi assim que Johnny Hooker se apresentou em depoimento para a campanha #ProntoSai, da MTV²⁴. Hooker, compositor, cantor e ator pernambucano, ainda que já fosse conhecido nacionalmente desde sua participação no *talent show Geleia do Rock*, exibido pelo canal *Multishow*, ganhou maior projeção a partir do lançamento de *Eu Vou Fazer uma Macumba Pra Te Amarrar, Maldito!*, seu primeiro disco solo, lançado em 2015. Tal qual aponta João Alcântara (2017), as performances de Hooker (sobrenome artístico, uma inspiração na palavra hook que, em inglês, significa puta), são marcadas pela aproximação com as fronteiras. Dialogando com diversos gêneros musicais (tais como o pop, o brega e o samba), Hooker afasta-se de um centro heteronormativo, apartando-se de uma masculinidade hegemônica (CONNELL, 2003). *Alma sebosa*²⁵, por exemplo, videoclipe lançado no *Youtube* em 2014, e que já conta com mais de 3 milhões de visualizações, é marcado pela presença de corpos não binários e por uma performance bicha/queer (ALCÂNTARA, 2017).

Em entrevista concedida à revista *Rolling Stone*²⁶, publicada em janeiro de 2018, a compositora, cantora e *drag queen* maranhense Pablllo Vittar comenta sobre as temáticas que, de modo geral, constituem suas canções. “Acho massa quem traz letras com questionamentos e indagações. Só que eu, como artista, quero falar de coisas comuns, do meu dia a dia. Da briga que eu tive com minha amiga, sabe?”. Para Pablllo, nesse sentido, a potência política de suas performances reside no fato dela, uma *drag queen*, estar nos palcos no país que mais mata LGBTs no mundo.

Pablllo Vittar ganhou visibilidade nacional em 2015, quando o videoclipe de *Open Bar*, lançado no *YouTube*, alcançou a marca de 1 milhão de visualizações em menos de quatro meses. Atualmente, apenas esse videoclipe já teve mais de 65 milhões de visualizações²⁷. Ao abordarem especificamente esse videoclipe, Jorge Cardoso Filho, Rafael Azevedo, Thiago Santos e Edinaldo Mota Junior (2018), percebem que o corpo que emerge nessa performance evoca uma série de elementos (como a peruca, a maquiagem e a sensualidade) que marcam a “montação”. Para os pesquisadores, por um lado, a performance aproxima-se de um padrão hegemônico de feminilidade, remetendo ao lugar da diva/mulher cisgênero da música *pop* internacional. Por outro lado, afirmam eles, a performance de Pablllo mobiliza tensões e sugere desestabilizações naquilo que se refere aos lugares “estáveis” destinados aos corpos masculinos e femininos.

Se Vittar busca referências em um universo *pop* e inscreve-se em uma lógica *mainstream*, inserindo-se mais facilmente (ainda que sendo *drag*) nos códigos de regulação dos dispositivos do capitalismo (CARDOSO FILHO et al, 2018), a compositora, cantora, dubladora, atriz e *drag queen* brasileira Glória Groove, por sua vez, traz, também, a potência do rap e do *hip hop* e, em suas performances, evoca uma lógica ainda mais fluida/não binária/andrógena para discutir/desconstruir ícones de masculinidade e de feminilidade. Groove começou sua carreira na televisão, não como *drag queen*. O sucesso como *drag* deu-se, assim como Pablllo, via a grande visibilidade de um videoclipe, lançado em 2016. Dona alcançou, em menos de três meses, 1 milhão de visualizações e, atualmente, já foi visto mais de 5 milhões de vezes²⁸. Em *Dona*, a artista aparece tanto montada quanto desmontada e, em dado momento da letra, marca um lugar de fala (e de representatividade) ao dizer: *Ai meu Jesus/ Que negócio é esse daí?/ É mulher?/ Que bicho que é?/ Prazer, eu sou arte, meu querido/ Então pode me aplaudir de pé.*

Ainda que salvaguardadas suas diferenças, Pablllo Vittar e Gloria Grove são figuras emblemáticas naquilo que se refere ao aumento da visibilidade de uma cena *drag* no país. A *Billboard*, em reportagem²⁹

²⁴ Disponível em: <https://twitter.com/mtvbrasil/status/1050468579424911360> Acesso em: 01/2019.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8rSUKG1o8ys> Acesso em: 01/2019.

²⁶ Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-137/pablllo-vittar-capa-no-vicio-da-batida/> Acesso em: 01/2019.

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lyuepseCRGY> Acesso em: 01/2019.

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BPfO6Wkr8fs> Acesso em: 01/2019.

²⁹ Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/news/pride/8221687/brazil-drag-revolution-pablllo->

na qual reflete acerca da rápida ascensão das artistas, as coloca como centrais em um movimento que chamou de revolução drag brasileira por meio da qual, segundo a publicação, as novas *queens* poderiam contribuir para o combate à LGBTQfobia.

Cardoso Filho, Azevedo, Santos e Mota Junior (2018, p. 102) afirmam que tanto Glória quanto Vittar, em suas distintas performances drag, explicitam as “possibilidades de trânsito cultural através de performatividades distintas, que são atravessadas por fluxos de imagens e experiências de nicho amplificadas globalmente”. Ainda que de modos diferentes, lembram os pesquisadores, somos informados, ao ouvir Pablo e Glória, desde um primeiro momento, sobre um universo *queer*. Para além das letras (podendo ou não explicitarem a discussão), os “modos como aqueles corpos fazem da voz um espaço para imprimir gestos e para agir no mundo de determinada maneira” (CARDOSO FILHO et al, 2018, p. 95) são lugares marcantes por meio dos quais, em um cenário pop, dá-se um movimento de desconstrução de rígidos/estabelecidos padrões heteronormativos.

“O que eu sei é que sou bicha, preta, pobre e estou aí, batalhando por um povo”³⁰, disse Liniker ao G1 Globo, em 2015. Em outra entrevista, concedida ao *El País*³¹, a cantora manteve o tom e definiu-se, novamente, como negra, pobre, gay e como alguém que, também, poderia ser potente. Com visual andrógono (barba, turbantes, roupas e acessórios culturalmente ditos femininos), *Liniker*, que concebe seu corpo como político, afirmou, em entrevista concedida à *Rolling Stone*³², preferir pronomes femininos, uma vez que, para ela, o “ele” a deixaria muito na caixinha do masculino: “Todo dia eu acordo e trabalho isso, que sou biologicamente um homem masculino e vou usar meu batom, sim, porque é assim que me sinto linda. Acho que é isso que a gente tem que fazer, se sentir maravilhosa, passar três mãos de batom para ele fixar bem.” Liniker, líder e vocalista da banda *Liniker e os Caramelows*, tornou-se nacionalmente conhecida a partir do lançamento de *Zero*³³. No *Youtube*, em menos de uma semana, o videoclipe alcançou mais de 1 milhão de visualizações (atualmente são mais de 22 milhões de views). Felipe Santos (2016), em pesquisa acerca da performer, fala em um corpo *queer* latino em explosão, o qual transpassaria as barreiras de gênero com fluidez e tensoria uma lógica cisgenerificada, branca e heteronormativa.

“MC Linn da Quebrada é uma terrorista de gênero”, descreveu a revista *Trip*, em 2016³⁴. Mulher transgênero, compositora e cantora, Linn mobiliza em suas performances, conforme destacam Dilton Couto Junior e João Paulo Silva (2018), uma musicalidade que é herdeira do *funk*, do *rap* e que contesta a valorização de padrões hegemônicos de masculinidade e de feminilidade. *Enviadescer*³⁵, videoclipe lançado em 2016 e que lhe garantiu projeção nacional, “apresenta a potência transgressora das inúmeras experiências de dissidência sexual e de gênero [...] evidenciando como diferentes marcadores sociais das diferenças [...] se interseccionalizam na constituição das experiências cotidianas dos sujeitos periféricos” (COUTO JUNIOR; SILVA, 2018, p. 326). Linn, de acordo com os pesquisadores, buscaria “caminhos inusitados, potentes e ousados para, através do funk da lacração, explorar cada vez mais sua forma transviada e periférica de ser e estar no mundo” (COUTO JUNIOR; SILVA, 2018, p. 319). Tendo como uma das temáticas centrais de suas performances o enfrentamento às imposições cis/heteronormativas, Linn

-vittar-aretuza-lovi-homophobic-culture Acesso em: 01/2019.

³⁰ Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/sao-carlos-regiao/noticia/2015/12/de-batom-e-brincos-cantor-liniker-tem-1-milhao-de-acessos-com-clipes.html> Acesso em: 01/2019.

³¹ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/12/cultura/1447331706_038108.html Acesso em: 01/2019.

³² Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/expoente-da-nova-musica-brasileira-liniker-quebra-paradigmas-apenas-por-se-aceitar-como-e/> Acesso em: 01/2019.

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M4s3yTJCcmI> Acesso em: 01/2019.

³⁴ Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip-tv/mc-linn-da-quebrada-em-entrevista-ao-trip-tv-genero-sexo-religiao-e-funk> Acesso em: 01/2019.

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY> Acesso em: 01/2019.

contribui (em diálogo com a teóricas e teóricos *queer*, recorrentemente citadas/citados por ela) para a valorização de vidas que escapem às normas de gênero e de sexualidade e, por conseguinte, para que tais sujeitos possam, de fato, importar. “O envidescimento [...] é uma estratégia potente que vai de encontro com os discursos que sustentam os pilares fundantes da ótica heteronormativa” (COUTO JUNIOR; SILVA, 2018, p. 333).

“*Sigo cantando e armado/ Trampando pesado, medindo um dia ser lendário/ Não passo pano pra otário/ E mesmo ameaçado, eu serei cada vez mais viado/ Quebrando armários, extermínio à normatividade/ Revolução! Bicha preta se amando de verdade/ Botando fogo nas regras dessa sociedade/ Vai falar mal, mas vai assistir a nossa liberdade/ Vamo assistir você ouvindo a nossa realidade/ Tirando nossas capas de invisibilidade/ As mona unidas pro combate e olha no que deu/ Se quer verso com massagem, pare de socar os meus*”. O trecho reproduzido é parte de *Quebrada Queer*, lançada em junho de 2018. O videoclipe da música, que atualmente já conta com cerca de 2 milhões e meio de visualizações no YouTube³⁶, foi responsável pelo rápido sucesso. *Quebrada Queer*, inicialmente, era composto por Tchelo, Murillo Zyess, Guigo, Harley, Lucas Boombat e, posteriormente, também passou a incluir Apuke, única mulher do grupo. Com letras que versam sobre intolerância, homofobia, racismo e a vida na periferia, a partir de uma performance assinalada por um visual andrógono, *Quebrada Queer*, é tido como o primeiro grupo de rap LGBT do país.

Considerações Finais

Frente ao movimento efetuado nesse texto, uma visada sobre dois tempos (presente e passado) para observar algumas performances *queer* na cena musical *pop* brasileira, entendemos que o *pop*, também, é lugar potente para que se pense sobre identidades e sobre diferenças, sobre as múltiplas possibilidades que constituem os corpos e, ainda, sobre a amplitude daquilo que pode vir a ser os masculinos e os femininos.

Janotti Junior (2015, p. 45) relembra que, em alguns momentos, o termo *pop* pode ser acionado com o intuito de desqualificar uma produção/performance artística/midiática, tendo em vista a sua efemeridade e ligação estreita com uma lógica de indústria cultural; em outros, a noção é empregada ao se abordar “afirmações de sensibilidades cosmopolitas, modos de habitar o mundo que relativizam o peso das tradições locais e projetam sensibilidades partilhadas globalmente”. E é essa segunda compreensão que aqui nos interessa. Tal qual lembra o pesquisador, o *pop* é marcado por ressignificações, tensões e disputas que dizem de modos de habitar/desabitar o mundo.

“Enquanto eu, Ney e Alcina dávamos a cara a tapa, tinha gente que fazia o mesmo, muito mais veladamente. O disco mais gay do Brasil, até hoje, é Galeria do amor (1975), de Agnaldo Timóteo, que ainda diz ‘não sou gay, sou Agnaldo Timóteo’. A polícia prendia a gente, fui preso assim, ao lado de um cartaz enorme com meu nome, e o policial dizendo: ‘Não se preocupe, não. Eu já levei Agnaldo Timóteo, por que não vou levar você? Entra aí.’” (JUNIOR, 2015, p.45)

A fala de Edy Star³⁷ circunda algo interessante de ser notado: o corpo dissonante como ponto de fuga ao padrão normalizado. É sobre o corpo que a visibilidade se faz, é no corpo que a experiência (inclusiva/excludente, libertadora/aprisionante, resistente/conformada) ocorre. Edy Star lembrou na entrevista o preconceito sofrido por Maria Alcina. Em razão de sua voz grave, seus modos distantes dos gestual convencionalizado culturalmente como feminino, a cantora era identificada como travesti. Naquele momento, o trio era tratado como corpos estranhos. Corpos dissonantes que se ofereceram com uma abertura para a estrada de tijolos amarelos que leva ao *queer*.

³⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=FwktAmgku68 Acesso em: 01/2019.

³⁷ Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/de-edivaldo-a-edy-star/> Acesso em: 01/2019.

O *queer*, termo empregado, em um primeiro momento, para agredir corpos que escapassem aos padrões heteronormativos e hegemônicos, foi, teórica e politicamente, dotado de novos (e potentes) significados. Da injúria (ERIBON, 2008), passa-se a um lugar que é o da resistência e o da constituição de um saber que é subjetivamente implicado/comprometido (PRECIADO, 2009). Não é por acaso que o próprio termo *queer* é continuamente evocado pelos artistas que aqui mencionamos. A performance bicha de Hooker, as drags que ocupam palcos que não são apenas os dos guetos, em um país com altíssimos índices de crimes de ódio contra a população LGBTQ+, as mulheres trans (como Linn da Quebrada) que, de modo interseccional, discutem gênero, sexualidade, raça e classe social e os gays que abrem espaço no universo musical do rap dizem de uma tomada de voz. Ao breve coro evocado neste artigo somam-se vozes como *As Bahias e a Cozinha Mineira*, que investem no protagonismo feminino em suas músicas; o rap de Rico Dalasam; o funk da drag Lia Clark, de Mc Trans e MC Xuxú; as performances gênero fluido de Lineker; a estética disruptiva do paraense Jaloo; o rock cearense da banda *Verônica decide morrer*; o glamour de Aretuza Lovi; o carnaval de Sara e Nina; as paródias da Banda Uó; dentre outros. Ainda que nem em todas as músicas o político seja o cerne, o político ali já está instalado. Como corpos estranhos que incomodam ou como corpos diversos que fascinam, gays, lésbicas, transgêneros, agêneros e *drag queens* ocupam um espaço legítimo e fundamental no meio pop, dizendo de diversidade e de modos plurais de ser/de estar no mundo.

Referências Bibliográficas

- ALCANTARA, João André da Silva. **As (des) construções do macho nordestino em videoclipes**: um estudo das performances de Daniel Peixoto e Johnny Hooker. Recife: UFPE, 2017. 117 f. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.
- ANDERSON, Paul. **Mods**: The new religion. Omnibus Press, 2014.
- AUSLANDER, Philip. **Performing glam rock**: gender and theatricality in popular music. The University of Michigan Press. 2009
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. São Paulo: Editora Record, 2012.
- CARDOSO FILHO, Jorge et al. Pablo Vittar, Gloria Groove e suas performances: fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop. **Revista Contracampo**, v. 37, n. 3, 2018.
- CONNEL, Robert W. **Masculinidades**. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, 2003.
- COUTO JUNIOR, Dilton Ribeiro; SILVA, João Paulo de Lorena. Corpos transviados ao Sul do Equador: o que Linn da Quebrada tem a nos (des) ensinar?. **Revista Cocar**, v. 12, n. 23, p. 318-341, 2018.
- DE LAURETIS, Teresa. **Queer theory**: Lesbian and gay sexualities. Indiana University Press, 1991.
- ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical. **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 5 a 9 de setembro de 2005.
- GARCÍA, David Córdoba. Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. **Teoría queer**. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. Madrid. Editorial Egales, p. 21-66, 2005.
- JANOTTI JR, Jeder e GOMES, Itânia (orgs.) **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

JANOTTI JR, Jeder. **Rock me like the devil**: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas. Recife: Livrinho de papel finíssimo Editora: 2015.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Cultura pop: entre o popular e a distinção. In: SÁ, Simone Pereira; CARREIRO, Rodrigo e FERRARAZ, Rogério (org.). **Cultura Pop**. Salvador: Edufba, p. 45-56, 2015.

LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos M C. En las arenas: controversias de la masculinidad, los juegos de los símbolos, imágenes y gestos. **Disecionando a Adan**: representaciones audiovisuales de la masculinidad. Madrid: Editorial Sintesis, 2015.

LEIBETSEDER, Doris. **Queer track**: subversive strategies in rock and pop music. London: Routledge , 2016.

LOBERT, Rosemary. **A Palavra Mágica**: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes. Campinas: Editora Unicamp. 2010

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MISKOLCI, Richard. **Teoria queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

PARANHOS, Adalberto. Políticas do corpo & música popular: mulher e sexualidade no brasil (1970-1980). **XXII Encontro Estadual de História da Anpuh-SP**. Santos, 2014.

PRECIADO, Beatriz. “Terror Anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”. In HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual**. Espanha: Ed.Melusina, S.L. 2009.

SÁ, Simone Pereira; CARREIRO, Rodrigo e FERRARAZ, Rogério (org.). **Cultura Pop**. Salvador: Edufba, 2015.

SÁ, Simone Pereira. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JR, Jeder e GOMES, Itânia (orgs.) **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

SANTOS, Felipe André Schutz dos. **Liniker**: Um corpo queer em explosão. Porto Alegre: UFRGS, 2016. 108 f. Monografia – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira; CARREIRO, Rodrigo e FERRARAZ, Rogério (org.). **Cultura Pop**. Salvador: Edufba, p. 19-33, 2015.

STEWART, Kathleen. **Ordinary affects**. Duke University Press Books, 2007.

TURNER, Victor. Dramas, Campos e metáforas. **Ação simbólica na sociedade humana**. Niterói: EdUFF, 2008.

VARGAS, Herom. Secos e Molhados: experimentalismo, mídia e performance. Anais do **XIX Encontro Anual da Compós**, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 08 a 11 de junho de 2010.

WARNER, Michael (editor). **Fear of a Queer Planet**: Queer Politics and Social Theory. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1991.

Edição v. 38
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (1)
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Minha língua é minha pátria? A circulação de artistas multiculturais na cena dos festivais na cidade de Montreal (Canadá)

My language is my homeland? The circulation of multicultural artists at the festivals scene in the city of Montreal (Canada)

NADJA VLADI GUMES

Professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e docente permanente do PPGCOM/UFRB. Salvador, Bahia, Brasil. e-mail: nadjavladi@ufrb.edu.br
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9989-554X>

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

GUMES, Nadja. MINHA LÍNGUA É MINHA PÁTRIA? A circulação de artistas "multiculturais" na cena dos festivais na cidade de Montreal (Canadá). *Contracampo*, Niterói, v. 38, n.1, p. 66-79, abr-jul-2019.

Enviado em 15/02/2019 /Revisor A: 03/04/2019; Revisor B: 04/04/2019/ Aceito em 14/04/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28083>

Resumo¹

Esse artigo traz os primeiros resultados de uma pesquisa de pós-doutorado realizado durante seis meses na cidade de Montreal, no Canadá, na McGill University, cujo foco principal é perceber a música como instrumento de inclusão de imigrantes. Nesse trabalho observamos o funcionamento dos festivais como parte do circuito para a circulação desses artistas com o objetivo de difundir sua arte criando um networking com produtores, empresários e jornalistas. Tentamos nesse texto trabalhar com a noção de cena musical (STRAW, 2005) em diálogo com cosmopolitismo estético (REGEV, 2013), pensando a música como a ferramenta midiática fundamental para a compreensão dos processos sociais contemporâneos nos espaços urbanos.

Palavras-Chave

Cenas musicais; Cosmopolitismo Estético; Imigração.

Abstract

This article presents one of the results of a six-month postdoctoral research study in Montreal, Canada, at McGill University, whose main focus is to understand music as an instrument for immigrant inclusion, especially pop music produced in Global South. In this work it is observed that festivals happen as a way of artists circulate to spread their art creating a networking with producers, entrepreneurs and journalists. In this text has been tried to work with the notions of musical scene (STRAW) in dialogue with aesthetic cosmopolitanism (REGEV), thinking music as the fundamental media tool for understanding contemporary social processes.

Keywords

Musical scenes; Aesthetic cosmopolitanism; Immigration.

¹ Versões deste texto foram apresentadas no KISMIF Conference 2018 (Porto, Portugal) e 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, na Universidade da Região de Joinville, em Joinville-SC, de 2 a 8 de setembro de 2018.

Introdução

No seu livro *Simulacros e Simulados* (1981), Jean Baudrillard fala das ambiguidades na construção de determinadas imagens, e como os símbolos são mais fortes que a realidade. Cada cidade está sujeita a viver dessa simbologia, de uma imagem construída. Como coloca Angela Pryston, as cidades “precisam seduzir pelo artifício, ressaltar seus atributos” (2001, p.20). Cidades canadenses como Montreal e Toronto têm como *atributos* a imagem de lugares multilinguísticos, multiétnicos, territórios transculturais que nos permite ter uma compreensão sobre as tensões sociais, étnicas e migratórias que emergem em espaços urbanos. Nesse artigo, nosso interesse é pensar as práticas musicais a partir das migrações e deslocamentos, para observar as transformações que ocorrem no processo de urbanidade (STRAW, 2017) e das relações entre os povos. Queremos entender como novas práticas sociais e artísticas estão sendo formatadas a partir de discursos como imigração, conflitos étnicos, feminismos, intermediados pela música e como isso interfere na ocupação de determinados espaços da cidade.

Ao pensar sobre essas questões, acreditamos que podemos ter uma compreensão contemporânea dos conflitos sociais, étnicos e geracionais que emergem nos espaços urbanos para pensar a música como um dispositivo cultural que nos possibilita entender alianças afetivas, conexões culturais, expressões de mídia, aspectos socioeconômicos. Nossa tentativa é uma análise sócio-comunicacional que propõe um diálogo da noção de cena (STRAW, 2005) com termos como cosmopolitismo estético, circulação, transculturalismo, a partir do protagonismo dos atores do chamado Sul Global, termo usado por Boaventura Souza como uma metáfora para “regiões do mundo que foram submetidos a colonização europeia e não atingiram níveis de desenvolvimento econômico similar ao Norte Global” (2009, p. 10).

Temos como protagonista da nossa investigação o *Festival Mundial Montréal Edição 2017*, que acontece na cidade desde 2009. Para a análise empírica utilizamos como ferramentas a observação participante durante os quatro dias do evento (novembro de 2017), entrevistas em profundidade com a produtora Deborah Cagnet, conversas com artistas e produtores durante o festival, observação dos shows e debates, análise do material de divulgação (folders, sites, releases, vídeos), participação nas entrevistas e conferências dos organizadores do evento. Durante o estágio pós-doutoral em Montréal também observamos, de forma menos aprofundada, outros três festivais: Festival Internacional Nuit d’Afrique (julho), Mutek (agosto), Pop Montreal (setembro), o que nos ajudou a compreender a circulação de festivais e artistas pela cidade e entender essa dinâmica que é parte movente da cena cultural de Montreal.

Acreditamos que há por parte desses artistas uma resistência a uma estratégia (CERTEAU, 2014) forjada por um lugar de poder. Dessa forma lançam mão, em um jogo de sobrevivência, de maneiras de habitar e utilizar o lugar (ibidem) usando a ferramenta do multiculturalismo como uma forma de praticar uma tática: “jogar com o terreno que lhe é imposto” (ibidem p. 94), movimentar-se em um campo controlado pelo *inimigo*. Nosso esforço de pesquisa é entender a cidade como um espaço de mediatização e conflitos tendo como cenário seus festivais e artistas, as estratégias e táticas (ibidem,) colocadas como marcas de práticas, refletindo sobre questões como globalização e seus aspectos de internacionalização, hegemonia, inclusão, contribuindo para um debate em contextos diversos dos estudos da cultura, consequentemente, ampliando os estudos no campo da música e da comunicação.

Circulação e Festivais

Com uma população de 1,741 milhão de habitantes², conhecida como a cidade cultural do

² Cerca de 4,098 milhões na Grande Montreal, segundo Censo de 2016.

Canadá, Montreal tem números significativos de festivais em áreas diversas: música, artes visuais, cinema, teatro, dança, literatura, gastronomia, esportes. Durante o verão essa ocupação se dá em praças, parques, ruas, mas durante as outras estações a metrópole mantém um calendário cheio e diversificado, apesar do inverno intenso e longo. Em música contabilizamos cerca de 40 festivais anuais, como o *Festival Internacional de Jazz*, *Festival Internacional Nuit d'Afrique*, *Womex*, entre outros. Os festivais funcionam como instrumento significativo para a movimentação da vida cultural e sócio-econômica da urbe, é também um fator importante de integração de artistas imigrantes, e um dos principais vetores de circulação da música nos espaços públicos.

Aqui pensamos circulação a partir das abordagens colocadas por Will Straw no texto *Circulation* (2017) no qual faz uma análise histórica e crítica do termo, desde o seu uso por Karl Marx; passando pelas leituras feitas por teóricos para explicar as cidades na Idade Moderna e também o uso do termo nos estudos da cultura. Uma das questões trazidas por Straw é entender se a circulação tem sido central para as sociedades humanas ou apenas tornou-se significativa nos últimos 150 anos. Para o autor, a circulação vai depender de como se processa a vida urbana que pode ser caótica, imprevisível; ou repetitiva e burocratizada. Em cada uma dessas situações a circulação pode ser mais dispersa ou mais imbricada ao processo social. Circulação, como nos mostra Straw, é um instrumento que pode nos ajudar a entender a economia, a cidade e a cultura.

A circulação acontece por espaços controlados, mas um controle que, eventualmente, pode ter rupturas. A forma como Straw faz a arqueologia do termo nos interessa porque quando pensamos nos festivais estamos tentando entender suas diversas esferas de atuação na vida das cidades contemporâneas. No circuito dos festivais de música de Montreal percebemos a circulação de pessoas, a relação desses indivíduos com objetos e expressões culturais. O termo nos permite entender o movimento de ideias, de mercadorias, da passagem de uma cultura para outra, uma articulação da relação produção e consumo, a cidade funcionando como um fluxo para a circulação de produtos culturais. Neste contexto nos interessa entender como os festivais constroem cenas musicais, se apropriam de espaços da cidade e criam um circuito de apresentações para a circulação de artistas imigrantes e emergentes em Montreal, tendo a música como protagonista da articulação entre músicos, produtores, empresários e jornalistas.

Sabemos da complexidade do uso do termo circulação, inclusive questionado pelo próprio Straw. Nosso objetivo ao trazê-lo neste artigo é por perceber que, apesar de visões negativistas de que o termo funciona como um aprisionamento, como um limitador, achamos que pode nos ajudar a entender a movimentação, os percursos que a música faz pela cidade de Montreal, tanto no sentido caótico e urbano que essa noção imprime, como também no sentido burocrático e rotineiro da vida na urbe. Achamos que o termo parece apropriado para entender a mobilidade dos festivais para a circulação da música de artistas imigrantes e, desta forma, tentar descrever parte da cena. Uma circulação entre uma cultura global e local, criando espaços multiculturais, ao mesmo tempo em que a cidade, seus habitantes, circulam por esses objetos culturais, articulando um fluxo dentro da urbe.

A cena, os artistas e os festivais

Ao pensar sobre as texturas que envolvem a vida urbana contemporânea, gostaríamos de refletir sobre as diversas camadas da ocupação da urbe pela música. Ao propor pensar na noção de cena musical a partir dos festivais³ percebemos que esses eventos funcionam como mediadores entre músicos, produtores, jornalistas, empresários, e produzem a imagem de um ambiente que atende a um determinado público. Como lembra Straw, a cena funciona como um mapeamento tanto de um espaço da

³ Neste artigo o objeto da pesquisa empírica é o Festival Mundial Montreal Edição 2017.

cidade, como de uma comunidade. O autor conceitua que as cenas musicais propõem uma conectividade entre a música e os espaços urbanos, permitindo colocar em jogo afetos, sensibilidades e valores culturais. Ao falarmos de cenas musicais nos interessa chamar atenção para a importância dos localismos, mas também do seu diálogo com o global criando territórios transnacionais (SÁ, 2011).

No artigo *The Visuality of Scenes: Urban Cultures and Visual Scenescapes*, que tem como ponto de reflexão os estudos sobre visualidade⁴, Casemajor & Straw (2017) sugerem que o conceito de cena serve para dois tipos de fenômenos culturais:

Em um primeiro significado, a cena captura a sociabilidade urbana que é produzida (ou expressa) sob a forma de efervescência ou excesso dentro dos rituais da vida urbana. Em um segundo, a cena é uma rede de fenômenos que aterra e estrutura a vida social dos fenômenos culturais. (CASEMAJOR & STRAW, 2017, p.18)

Nesse texto, os autores trazem o termo atmosfera que, segundo eles, possibilita entender o entrelaçamento “das dimensões teatrais e organizacionais da cena” (Ibidem p.18). Ao introduzir a ideia de atmosfera, Casemajor e Straw possibilitam uma melhor compreensão de como se dá “o arranjo de elementos em torno de um objeto cultural particular” (2017,p.20), possibilitando pensar a partir do movimento das atmosferas a relação entre pessoas, tecnologias e discursos dentro de um ambiente urbano.

Os festivais fazem parte da cultura e da sociabilidade do espaço urbano de Montreal, criam uma atmosfera, conectam vários fenômenos sociais: música, imigração, diversidade, etnias, conflitos. Durante todo o ano, ocupam partes centrais como Place Des Arts, Mont Royal Parc, Place Émilie Gamelin, Boulevard St. Laurent, Rue St Dennis, agenciando a vida cultural e social da cidade. Em um estudo de observação de campo, percebemos que parte importante desses festivais são ocupados por artistas que imigraram para o Canadá de países provenientes da África, Caribe e América Latina. E que estes artistas circulam por eventos como Montreal International Jazz Festival, Festival Internacional Nuit d’Afrique, Womex, ao mesmo tempo em que também se apresentam em espaços considerados da cena musical alternativa como Divan Orange⁵, Groove Nation, Casa del Popolo, Sala Rossa, Cabaré Lion D’Or, Balattou. O Club Balattou, serve como um breve exemplo da dinâmica dos festivais na vida cultural de Montreal. Funcionando há 30 anos, localizado no Boulevard St Laurent, atua como espaço de curadoria para o Festival Internacional Nuit d’Afrique, já que seu proprietário, Lamine Touré⁶, é fundador e diretor artístico do festival. Uma rede imbricada que reúne casa de show, festival, produtor, jornalistas, músicos, localismos e globalismos.

Dos cerca de 40 festivais de música⁷ que acontecem anualmente em Montreal, este artigo tem como objeto de análise o Festival Mundial Montréal, que acontece há oito anos, e tem como objetivo principal criar uma *network* para os artistas que se apresentam nele. A escolha deste festival para a pesquisa empírica tem como principal fator ele se posicionar como um evento que pensa a imigração sobre vários aspectos: social, ideológico e econômico. Durante os dias 14 a 17 de novembro de 2017 acompanhamos suas diversas atividades e debates: pequenos concertos de 15 a 20 minutos, encontros de produtores, conferências sobre apoio governamental, mercado de música mundial, novos formatos da indústria musical, estudos de cases de sucesso, a música como espaço de inclusão de imigrantes e

⁴ “(...) o estudo da visualidade vai além da investigação estética de obras de arte para abranger uma ampla gama de processos, forma-se dispositivos visuais, incluindo percepção, visão, o olhar, as tecnologias de criação de imagens e seus impacto no ambiente visual - em outras palavras, um série de dimensões inter-relacionadas e combinadas em a “expressão de um espaço físico e psíquico” (CASEMAJOR & STRAW APUD MIRZOEFF, 2017, p.7).

⁵ Le Divan Orange fechou suas portas em 2018, após 14 anos de funcionamento.

⁶ Lamine Touré nasceu na Guiné e mora no Canadá desde os anos 1970. Em 1985, abriu o Club Balattou, inicialmente um local focado na comunidade africana. Mas que se tornou um espaço para caribenhos, latinos e quebequenses e palco da cena musical independente de Montreal.

⁷ Foi feita a observação de campo em outros festivais como o Festival Internacional Nuit d’Afrique, Mutek, Pop Montreal.

populações indígenas do Canadá. O festival abriga um leque abrangente para pensar a música em múltiplas configurações: mercadológica, ideológica e artística. É também um objeto significativo para entender o espaço que os músicos imigrantes ocupam neste ambiente, que nos permite refletir sobre a dimensão transcultural de Montreal, e entender a rede que entrelaça boa parte dos artistas presentes no festival às casas noturnas que fazem parte do circuito cultural alternativo da cidade, abrigado no território do entorno do Boulevard St. Laurent.

Percebemos que a circulação dessa cena do festival está conectada a determinados territórios geográficos de Montreal, particularmente ao Boulevard St Laurent, conhecido como *The Main*, que divide a cidade ao meio (Oeste e Leste), passando por lugares como Plateau Mont-Royal, Little Italy, Mille-End, bairros com diversas casas de shows, bares e cafés. Estes territórios abrigam uma cena musical conhecidamente alternativa, e tem algumas particularidades como, por exemplo, Mille End ser a área fundamental para o rock (STRAW, 2017) na cidade. O Festival Mundial Montréal escolhe estes espaços geográficos, também afetivos, para acontecer porque, como coloca Straw, a cena deve contar com um suplemento de sociabilidade:

Uma cena é um fenômeno cultural que surge quando qualquer atividade com um propósito adquire um suplemento de sociabilidade e quando aquele suplemento de sociabilidade se torna parte da efervescência observável da cidade. (...) Nas cidades contemporâneas, uma cena é o suplemento de sociabilidade, convívio e efervescência que une as pessoas em torno da produção de cultura. (STRAW, 2017, p.79)

Durante uma semana, espaços importantes de Montreal se organizam em torno deste evento cultural, e percebemos que nestes dias a efervescência é intensa, mas é preciso salientar que no circuito já predomina uma convergência com artistas que, durante o ano, circulam pelo mesmo roteiro de casas de shows do festival. Mundial Montréal funciona como o ápice de uma cena que mobiliza a cidade esteticamente, socialmente e ideologicamente.

O festival circula para um público de artistas, empresários, produtores, organizadores de outros festivais, jornalistas, donos de casas de shows. Não é um festival de grande público, mas um público específico, de expertises interessados em determinados artistas e nos debates e workshops, mas não passa despercebido de plateias mais diversas porque os organizadores também ocupam espaços geográficos e afetivos importantes da cidade para a circulação de suas ideias e música. É uma vitrine para artistas emergentes, basicamente imigrantes, que, geralmente, são conhecidos apenas nas cidades que residem em outras províncias canadenses, mas vale salientar que parte do casting é formada por músicos residentes em Montreal, cerca de nove na edição de 2017. Sébastien Nasra, produtor executivo e fundador do festival, diz que o evento tem como propósito “a descoberta de artistas que nós, de maneira conveniente, chamamos de ‘diverso’ ou multicultural”⁸. O evento trabalha com uma rede de difusores e o objetivo é colocar o festival como uma oportunidade de mercado, uma iniciativa público-privada que tem como um dos grandes apoiadores o Conselho de Artes do Canadá⁹. Aposta em uma variedade de gêneros, desde o genérico *world music*, passando pelo *folk, jazz, native*. Muitos ritmos, muitas influências, esta é a base musical que o Mundial se posiciona. Em 2017 o tema foi *Immigration Nation*. A escolha está diretamente ligada ao clima sócio-político geral, segundo o diretor artístico Derek Andrews. Não por acaso, ano que o Canadá recebeu 300 mil novos imigrantes. E, claro, com a ideia fomentada do país de ver a diversidade cultural como sua grande força, sua imagem de nação.

Essa ideia de nação inclusiva é uma imagem sólida, mas não é unanimidade no próprio país.

⁸ Declaração que consta em folders e site do evento.

⁹ O Conselho de Artes do Canadá (Le Conseil des Arts du Canada/Canada Council for the Arts) é um organismo ligado ao governo canadense com sede em Ottawa, capital do país, e oferece aos artistas e organizações artísticas canadenses uma série de subvenções, serviços, fundos, prêmios.

Sheenagh Pietrobruno, autora do livro *Salsa and its Transnational Moves* (2006), resultado da sua tese de doutorado na McGill University, faz uma análise rica da salsa e a relação dos imigrantes latinos com a cidade de Montreal. Uma das suas constatações é perceber que, ao mesmo tempo em que existe uma promoção oficial (e não oficial) do multiculturalismo, é um mito acreditar que essas culturas étnicas ocupariam o mesmo lugar que as culturas dominantes dos dois países fundadores (Reino Unido e França):

(...) Na realidade, as “outras” culturas têm pouco poder para afetar e influenciar as culturas predominantes. A política oficial de multiculturalismo está sob fogo cruzado por ser uma política de contenção que mantém grupos étnicos em “seu lugar” e os torna incapazes de influenciar significativamente a sociedade canadense. A política de multiculturalismo permanece meramente decorativa porque ela não concede aos imigrantes nenhum “direito étnico real”, nem exige que eles cumpram “obrigações multiculturais”. A promoção dos valores do multiculturalismo sem recursos reais para apoiar a diversidade, só pode criar uma divisão entre o que se espera da política oficial e o que ela realmente pode implementar em circunstâncias concretas” (PIETROBRUNO, 2006, p.97).

Trazemos aqui observações pertinentes de Pietrobruno porque achamos relevante apontar e existência deste debate sobre as fragilidades da política multicultural canadense, mas não invalida a narrativa dos organizadores do Festival que enfatizam o uso da música como ferramenta de inclusão e, atualmente, uma tentativa de reconciliação com os povos nativos. Em 2017, o evento teve de volta a *Series Indigenous Sounds* com o objetivo, segundo os organizadores, de dar mais visibilidade a artistas desta cena, com a participação de cinco representantes do chamado “sons indígenas”: Lacey Hill, William Prince, Quantun Tagle, Amanda Rheume, Nive & The Deer Children.

O Festival teve a apresentação de 30 artistas, entre imigrantes e emergentes, de diversas cidades do Canadá como Toronto, Vancouver, Yellowknife, Montreal, Oshweken, Peguis, mas também de outros países como Estados Unidos, Groelândia, Itália, Coreia do Sul, Suécia, Israel, França. Os artistas canadenses, além dos originários dos territórios indígenas, em sua grande maioria, são imigrantes de países africanos, da América Latina e Caribe ou do Oriente Médio, mas uma parte é da chamada segunda geração de imigrantes, filhos de estrangeiros que nasceram no Canadá. O evento também teve a participação de 300 delegados da indústria da música, o que dá ao festival uma potencialidade de *network* para os participantes, além da pareceria com outros eventos mundiais. Em seu site, folders, release e depoimentos dos fundadores, o festival se vende como uma grande oportunidade para os artistas terem resultados concretos, ou seja, fecharem contratos, produção de álbuns, visibilidade na imprensa. A dinâmica é bastante funcional nesse aspecto.

Nos quatro dias do evento, a observação participante nos permitiu entender que o festival foca a construção da carreira dos artistas em vários níveis: subsídios governamentais, gravação de álbuns, fechamento de concertos, entrevistas para a imprensa e agendamento em outros festivais internacionais. Os debates sempre trazem uma mescla de produtores, artistas e representantes governamentais e a pauta abarca facetas múltiplas: mudanças em regras de subvenção do governo, técnicas de marketing para entrar no mercado dos Estados Unidos, experiência dos produtores de outros festivais, processos de selos independentes, o lugar de artistas indígenas na indústria da música.

Os shows chamados de Vitrine com os artistas participantes têm cerca de 20 minutos e estão focados em uma plateia de especialistas, mas aberta para o público em geral, e buscam repercussão no sentido de mostrar a potencialidade dos músicos. Dominique Fils-Aimé, que se apresentou no Mundial em 2017, canta soul e Rythm and Blues. Nascida em Montreal, filha de pais haitianos, suas raízes musicais são o blues, o jazz dos anos 1940, com forte influência de cantoras como Nina Simone. Já o grupo Zimbamoto, proveniente de Vancouver, tem como grande estrela o músico Kurai Mubaiwa, que nasceu no Zimbabwe, e mescla sons tradicionais do seu país com guitarra elétrica e baixo cheio de groove. Morador de Montreal, Bonsa Toun'wanzé é de Burkina Faso, já foi músico de rap e hoje mistura sons tradicionais do seu país com estilos contemporâneos. Jazzamboka é formado por moradores de Montreal, com dois participantes

que vieram do Congo. Em 2017 ganharam o prêmio de melhor composição do Montreal International Jazz Festival. O som deles tem música da África Central, jazz, rap, funk, rock. Boa parte do cast do festival possibilita um passeio por uma cena musical de Montreal de bares, pequenos teatros e casas de shows fazendo uma interação dos músicos com o público, mas também com pessoas que já frequentam estes ambientes, criando assim uma nova rede de fãs para estes artistas emergentes.

Local + global + transcultural

Deborah Cagnet, produtora do Mundial Montréal, é francesa, mas mora há cinco anos na cidade. Ela conta, em entrevista à autora, que o evento tem a participação de vários segmentos da indústria da música, e a tônica é a diversidade multicultural. É um festival claramente ligado ao mercado, mas sob a égide de um espaço que promove a multiculturalidade e preocupações com questões políticas e sociais que envolvem a população de artistas imigrantes do país. É preciso destacar aqui, de forma pontual, as tensões entre a província do Quebec e o modelo multicultural do Canadá. O Quebec, oficialmente, opta por uma noção de interculturalidade. A pesquisadora canadense Afef Benessaïeh, no livro *Trancultural Americas* (2010), explica a diferença entre os dois termos:

No contexto canadense, o multiculturalismo tem sido usado, desde a década de 1970, como um termo descritivo para qualificar a diversidade cultural na população e como um conjunto de medidas programáticas conduzidas pelo Estado apoiar e encorajar tal diversidade (...). Estas medidas dizem respeito à imigração, ao mercado de trabalho, educação, políticas de mídia pública e regulamentos, bem como apoio às artes e à cultura, sustentando a visão geral de que o respeito pelo pluralismo cultural é central para a cultura canadense. (...) Comentaristas políticos e estudiosos enfatizam a ideia do Quebec desenvolver suas próprias políticas governamentais de diversidade cultural, que tem sido (em sua maioria) chamada de interculturalidade, ou apoio a diversidade cultural, não impedindo a defesa da cultura quebequense, principalmente a defesa do francês como a principal língua da província (BENESSAIEH, 2010, p.18).

O que percebemos é que o Festival Mundial não aposta em uma noção de interculturalidade, oficialmente defendida pelo governo do Quebec, mas submete-se ao modelo multicultural canadense. Para os artistas imigrantes e emergentes, para além da tensão gerada pelos termos, o festival é uma plataforma facilitadora por criar as condições para relacionamentos profissionais entre músicos e agenciadores. Artistas hoje reconhecidos no Canadá passaram pelo Mundial como a colombiana Lido Pimenta, o camaronês Ila e AfrotroniX, originário de Chade, país da África Central.

O pesquisador israelense Motti Regev em seus estudos sobre música pop em diversos países como Argentina e Israel, utiliza o termo cosmopolitismo estético que, segundo ele, é:

(...) a formação em um curso de uma cultura mundial como uma entidade complexa e interconectada, na qual os grupos sociais de todos os tipos compartilham bases amplas comuns em suas percepções estéticas, em suas formas expressivas e em suas práticas culturais” (REGEV, 2013, p.3).

Ao pensar os festivais podemos falar do que Regev chama de circuito de globalização cultural, no qual critica os padrões criados para serem seguidos neste ambiente, entretanto enfatiza que esta padronização não elimina a diversidade, mas fomenta o surgimento de novas culturas dentro do quadro de um ocidente hegemônico, ou seja, essas culturas subalternas, não-hegemônicas, propõem resistências, apropriações e subversões e novos idiomas estéticos (REGEV, 2013). Não temos a pretensão de usar os termos cosmopolitismo e globalização sem problematização, o próprio Regev chama a atenção das complexidades dessa cultura mundial forjada e que é preciso enxergá-la com suas distinções, como unidades culturais separadas (Ibidem). Sabemos que vivemos em um mundo em que as culturas estão interconectadas, entretanto o que se percebe é que essas mesmas culturas buscam em torno da

globalização as suas singularidades, uma forma de legitimar-se a partir de sua nacionalidade, etnia e gênero.

Regev argumenta que o cosmopolitismo estético emerge de uma ação combinada entre o campo global e a cultural nacional, porque coloca os atores sociais nas duas posições, de forma simultânea. Simone Pereira de Sá (2014) atualiza a discussão ao colocar que o cosmopolitismo estético se materializa a partir da circulação da cultura da música nas redes digitais. Ela analisa as conexões que são feitas entre atores globais e locais e, principalmente, nos meios que esses contextos se cruzam para trocar influências. Dessa forma, ao complexificar a relação global e local, Pereira de Sá traz reflexões sobre a importância dos mediadores entre esses dois lugares, e do poder de mobilização da rede.

A discussão trazida por Anouk Bélanger no artigo *Montréal verniculaire/Montréal spectaculaire: dialectique de l'imaginaire urbain* também nos ajuda a entender a dinâmica da cidade, suas tensões e conflitos, ao pensar nos shows que acontecem nos espaços urbanos como “uma representação constitutiva da cidade e sua imaginação” (BÉLANGER, 2005, p.13). Ao analisar o vernáculo e o espetacular na constituição do imaginário de Montréal, Bélanger nos ajuda a entender que “ocupar um lugar, em suma, é narrá-lo” (2005, p. 15). O espaço urbano é, portanto, como propõe a autora, um espaço de práticas e de imaginação, mediando relações globais e locais, memória e desenvolvimento. O imaginário urbano de Montreal é de um polo cultural que inclui vídeo-games, performance circense, e a música tem papel protagonista desde 2000 (MOUILLOT, 2018), o que nos permite pensar que a circulação dos artistas pelos festivais é parte da construção simbólica da identidade da cidade, do seu imaginário urbano, das suas práticas e narrativas.

Os protagonistas da cena

A partir de alguns exemplos podemos entender melhor como se dá a legitimação destes atores sociais que atuam em rede, ao mesmo tempo, pelo global e local. O cantor e compositor Ilam nasceu em Dakar, no Senegal. Se formou como guitarrista no Conservatório Musical da sua cidade natal. Em 2005, início da sua carreira, teve um grupo de hip hop que misturava rap com várias canções e sons tradicionais do Senegal. Morando em Montreal desde 2014, lançou seu primeiro álbum, Hope (2016), com pop, blues, reggae e sonoridades senegalesas. Ilam é um artista conhecido e reconhecido tanto na cena de Montreal como na do Canadá. Já participou do prestigioso Festival Internacional de Jazz de Montreal e foi a revelação da Rádio Canadá 2016-2017. Originário do Sul Global, Ilam trafega pelo transculturalismo: é negro, senegalês, morador do Canadá, pop e tradicional. Normalmente canta em três idiomas: wolof, peule e francês. Na sua página na internet se posiciona com uma “voz que evoca o poder e a profundidade do povo nômade em uma atmosfera urbana”. Considerado pela imprensa como a novidade afro-montrealesa, Ilam incorpora o idioma estético pensado por Regev (2013) porque, ao mesmo tempo em que legitima suas singularidades nacionais, dialoga com um campo global de certas tendências estilísticas.

AfrotroniX, que lançou em 2017 seu mais recente álbum, Nomadix, nasceu no Chade, África Central, mas reside em Montreal. Ele canta em umas das línguas¹⁰ locais do seu país, o sara. Em entrevista ao site [okayafrica.com](http://www.okayafrica.com)¹¹ explica sua música: “sons da África Central, com blues dos Tuareg do Saara e apresento em um pacote futurista eletrônico”. Afrotonix faz uma fusão das sonoridades do seu local de origem, com sons como reggae, dub, rumba, house. A sua pretensão é apresentar o que chama de novo afrobeat, uma mistura de sons do Chade com sons reconhecidos mundialmente, inclusive solos de guitarra, uso de muitas bases eletrônicas para chegar, através da sua música, ao que chama de “nova África”. Tanto Illa, como Afrotonix circularam pelos festivais, pelas casas noturnas do Boulevard Saint Laurent e hoje em dia têm uma agenda que passa pelos Estados Unidos e países europeus. Também trazem a característica

¹⁰ As línguas oficiais do Chade são francês e árabe.

¹¹ <http://www.okayafrica.com/afrotonix-nomadix-album/>

colocada por Regev de atuar no campo global, com suas singularidades locais, e fazem parte de uma cena que ocupa determinados espaços urbanos de Montreal, sempre circulando em rede.

Estes dois artistas, que fizeram parte do Mundial Montreal em outras edições, assim como os músicos citados neste artigo, participam do que Regev (2013) chama de “circuito de centros sociais”, ou seja, “canais que possibilitam a circulação da indústria da música para audiências amplas” (2013, p.43). Esses centros são peças importante na engrenagem da globalização cultural, na disseminação de produtos esteticamente cosmopolitas, ao mesmo tempo a circulação deles por determinados territórios geográficos e afetivos da música alternativa de Montreal possibilita pensar que eles fazem parte da engrenagem dessa cena musical alternativa.

Ilam mora no bairro de Mile-End, territorialidade protagonista da cena independente da cidade, onde circularam grupos importantes como Arcade Fire, e onde fica a Casa del Popolo, espaço chave da comunidade musical de Montreal, e também abriga selos como Constellation Records. Segundo Straw (2017), o bairro vem perdendo sua centralidade, com a cena se movendo mais para o norte, entretanto Mile-End ainda se posiciona como uma territorialidade mítica para os músicos que circulam pela cidade. Há no espaço a sensação de um certo fenômeno cênico (STRAW, 2017), com casas noturnas, bares, cafés, que fazem com que os músicos reivindiquem aquele lugar como um espaço de visibilidade e sociabilidade. Em um documentário¹² sobre sua trajetória, Ilam aparece andando de bicicleta pelas ruas do bairro, levando vinis embaixo do braço adquiridos no sebo Sonorama Disques, encontrando artistas na vizinhança e frequentando a cafeteria Le Coin B com seu violão, local onde músicos amadores e profissionais realizam *jam session*. Se a música parece invisível em Mille-End, como coloca Straw (2017), ele também nos chama a atenção que a cena retorna “como a questão da visibilidade na vida urbana” (STRAW, 2017. p.78), presentes nas situações de convívio que Ilam apresenta no seu *flaneur* pelo bairro.

O que propomos nesse artigo é observar como os festivais promovem esse convívio entre artistas, produtores e moradores de Montreal, em determinados

espaços públicos, ao mesmo tempo em que aproveitamos esse estilo de vida urbano “multicultural” da cidade para pensar a globalização cultural como um espaço de criação de novas cenas que se relacionam em redes e fluxos de enorme interação, que podemos chamar de transculturalismo, um conceito que, como coloca Benessaieh, “captura mudanças culturais altamente diversificadas em uma sociedade contemporânea que se tornou globalizada” (2010, p.11).

Lido Pimienta, a pós-musa do Canadá Contemporâneo

Neste contexto, em que a música funciona como instrumento para colocar em cena artistas imigrantes, chamamos a atenção neste artigo para a uma das revelações dos festivais canadenses: a cantora, compositora e multi-instrumentista Lido Pimienta. Ela nasceu na Colômbia, mas construiu sua carreira na cena independente em Toronto. Reconhecida nacionalmente depois que o seu álbum *La Papessa* ganhou, em 2017, o principal prêmio musical do Canadá, o Polaris Music Prize, a artista, durante a premiação, fez um discurso enfático no qual ratificou seu lugar de imigrante no Canadá multicultural: “Não canto em inglês, não canto em francês. Mas estamos aqui. E novamente denuncio a supremacia branca no Canadá”. Identificando-se como uma afro-colombiana de origem indígena, Lido Pimienta é parte da cena DIY canadense, e se posiciona como feminista, negra, indígena e imigrante.

Em *La Papessa* apresenta canções sobre o amor em uma sociedade patriarcal e heteronormativa, não canta em inglês nem em francês, mas em espanhol e apresenta uma musicalidade costurada por relatos de feminilidade, dor pessoal e política, colocando sua voz em primeiro plano ao lado de experimentações eletrônicas e melodias minimalistas misturadas com suas raízes latinas e indígenas. Nos últimos três anos,

¹² Tempo! Ilam, faz parte da série documental sobre dez artista montrealeses produzida por Les Deux Chats Films

tornou-se uma das vozes mais importantes do Canadá, atuando politicamente para que os palcos sejam ocupados por mulheres negras, mulheres indígenas e pessoas trans.

Cantora, compositora, multi-instrumentista, apresenta-se em um circuito de globalização cultural (REGEV, 2013) que, segundo o autor, produz cosmopolitismo estético. Entendemos que o que Regev chama de cosmopolitismo estético são culturas geradas no fluxo do Ocidente para outras partes do mundo, mas também do fluxo da Ásia, África, América Latina para o Ocidente, fortalecidas por uma sociedade em rede que cria uma nova dinâmica de troca de informações, especialmente a partir do uso de novas tecnologias. Esses atores que se apresentam neste circuito cultural global também o fazem como uma forma de resistência a um Ocidente hegemônico. No caso de Lido, ela canta em espanhol (em um país de língua inglesa e francesa), traz elementos estilísticos indígenas, negros e latinos à sua música em diálogo com bases eletrônicas, percussão colombiana e rap, e coloca seu ativismo feminista, imigrante, étnico como parte do seu discurso e das suas composições

Importante perceber que a reconfiguração da colombiana Lido Pimienta acontece também porque, ao se mudar para o Canadá, ela fortalece sua cultura nacional e passa por um processo em que seu corpo integra uma nova territorialidade, expressando questões sobre sexualidades, etnias. Traz seu território de origem e ocupa outro, uma reterritorialização (DELEUZE e GUATARRI, 1995) ideológica e estética, criando novas formas de subjetividade política (RANCIÈRE, 2005). Lido se posiciona como artista de um corpo racializado (latino, negro, indígena), cuja arte abrange coletivos marginalizados (mulheres, trans, negros, imigrantes). Ela se reafirma como a única mulher, negra e indígena dentro da cena DIY do Canadá, uma cena conceituada por ela como branca, masculina e cis em um país que oficialmente se posiciona como multicultural. Sua posição na atual música canadense é a de tensionar as relações de uma potência hegemônica branca, e questionar seu lugar como artista pop negra e latina, como coloca nessa entrevista ao jornal *The Globe & Mail*:

Como imigrante, afro-indígena, feminista interseccional, como mãe e todos os outros significantes que me qualificam como “outro”. Eu entendo o que é ver-se na mídia, não se ver em instituições e não se vê representado ou refletido em um show de música, porque o “artista da cor” (e eu coloco isso entre aspas porque mesmo isso termo é extremamente problemático), não conseguimos nos ver nesse nível. (BRAD WHEELER, *The Globe & Mail*, setembro de 2017)

Ela recusa o papel de mercadoria exótica (latino-americana) nesse amplo espectro de consumo multicultural que faz parte da cultura canadense.

Enquanto observamos o álbum, *La Papessa*, percebemos que o trabalho atravessa territórios geográficos, culturais e ideológicos: o deserto indiano de Wayuu, as montanhas da Colômbia, a cidade de Toronto. Musicalmente é possível perceber a forte tradição percussiva afro-colombiana em um diálogo com sons eletrônicos vanguardistas. Do ponto de vista político e ideológico, Lido faz com que os ouvintes lidem com as complexidades de suas experiências como imigrante, mulher e afro-latina. Essa tensão da sua música com seu ativismo político e artístico, faz parte do modo como confronta os rótulos que recebe de críticos e produtores, como ser vista como *world music*, um termo genérico para catalogar músicas produzidas fora dos Estados Unidos, Canadá e Europa, o chamado Norte político global. Sua música é movida pelo ativismo, seja em sonoridades ou na sua performance midiática, em uma tentativa de se afastar da narrativa masculina, branca e heteronormativa daqueles que ocupam os espaços de entretenimento no Canadá.

Breves considerações

Os estudos pós-colonialistas apresentam a globalização como parte de uma hegemonia do chamado Norte Global, de um sistema ocidental que é opressivo e imperialista. A cultura globalizada

tem sido, desde as grandes navegações, a preponderância de gostos, padrões e valores europeus e, mais recentemente, norte-americanos. Essa hegemonia nordocêntrica (PRYSTRON, 2001) tem que ser observada de forma crítica e complexa para entendermos os caminhos mais adequados de como se dá o *global flows* (PARRY, 1991) para não cairmos em um olhar maniqueísta sobre o embate Norte Global X Sul Global e pensarmos nas complexidades que circundam uma cultura globalizada, mas permeada por questões locais. No livro *A Conveniência da Cultura* (2004), George Yúdice faz uma análise em diversos níveis dos impactos da globalização no campo da cultura. Mesmo que estejam expostas diversas visões pessimistas de críticos da globalização, Yúdice percebe que “a globalização facilitou novas estratégias progressistas que concebem o cultural como área dileta de negociação e de lutas” (2013, p.144).

Na perspectiva latino-americana, o pensador colombiano Omar Rincón nos traz o termo *Culturas Bastardas*, a partir de leituras de outros pesquisadores como Martín-Barbero, Canclini e Bhabha, para falar da existência do que ele chama pensamento bastardo ao falar sobre o popular¹³: “As culturas populares são bastardas porque em nosso tempo sabemos quem é nossa mãe cultural, mas não quem são nossos pais” (2016, pg. 34). A lista de pais formulada por Rincón é extensa para dar conta das nossas mais diversas referências culturais: o autêntico, o colonizado, o artístico, o mainstream, o tecnológico. Tanto Regev, como Yúdice e Rincón complementam o pensamento de Hall (2003) de que as formas culturais não são inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, mas contraditórias. Como coloca Hall, “(...) o significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas as quais se articula” (2003, p. 258). As questões trazidas por esses autores, nos ajudam a pensar que, a partir do consumo de práticas musicais, construímos sentido e identidades, através da música compartilhamos valores sociais, econômicos, ideológicos e culturais e, mesmo em um ambiente nordocêntrico hegemônico, é possível uma resistência do Sul Global, uma tática dos mais fracos como recurso (CERTEAU, 2014), uma habilidade nas formas de fazer e praticar para jogar com o poder.

Destacamos que a construção de grupos sociais em torno da música acontece pela necessidade de pertencimento, pelo reconhecimento da partilha sensível e ideológica de aspectos estéticos e sociais, ao mesmo tempo em que serve para conectá-los a uma rede de *almas afins* (JANOTTI, 2014). Para Frith (1996), a partir do século XX a música pop¹⁴ tornou-se uma das mais importantes ferramentas para entender “nós mesmos de forma histórica, étnica, classe social, gêneros e temas nacionais” (1996, p.276). Para Regev a influência do pop nessa estética inspira artistas das mais diversas práticas musicais em uma espécie de resistência simbólica ao lugar periférico que essas práticas culturais estariam submetidas no campo de produção cultural.

Os estudos da noção de cenas têm se alargado. Neste artigo procuramos fazer o diálogo entre a noção de cena musical com questões como cosmopolitismo estético e transculturalismo na tentativa de perceber como se forma e busca visibilidade a rede de artistas imigrantes que circulam pelos festivais na cidade de Montreal. O uso do termo cena, como já colocou Straw (2017), está para além de um estilo, de uma expressão cultural, mas deve ser um instrumento para entender as múltiplas texturas da vida urbana. Nesse caso nos ajuda a pensar a música em diversas dimensões e expressões culturais das cidades e como ela mobiliza afetos, preconceitos, tensões, conflitos.

¹³ Os estudos brasileiros e franceses, como lembra Janotti Júnior (2006), observam uma distinção entre cultura popular (de feições folclóricas ou nativistas), produzida independentemente dos grandes conglomerados multimidiáticos, e a cultura pop (popular mediática), que englobaria a cultura mediática surgida no século XX.

¹⁴ Utilizamos o termo música pop para pensar a música surgida no século XX (Janotti, 2006), que se ambienta em um espaço midiático em uma lógica mercadológica. Como coloca Janotti Júnior: (...) é compreendida aqui como um ambiente midiático que envolve formatos culturais e de armazenamento da música, relacionados ao desenvolvimento de aparelhos de produção, reprodução, circulação e gravação musical, que envolvem lógicas mercadológicas da indústria da música e diferentes modos de execução e audição relacionados a esta ambientação (JANOTTI JÚNIOR, 2006).

Referências

BÉLANGER, Anouk. **Montréal verniculaire/Montréal spectaculaire**: dialectique de l'imaginaire urbain. *Sociologie et sociétés*, 37, (1), 13-34. Montreal: Les Presses de L'université de Montréal, 2005.

BENESSAIEH, Afef. Multiculturalism, Interculturality, Transculturality. In Benessaieh, Afef. **Transcultural Americas/Amériques Transculturelles**. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2010.

CASEMAJOR, Nathalie and STRAW, Will. The Visuality of Scenes: urban cultures and visual scenescapes. **Imaginations 7:2**. 4-37. DOI: 10.17742/ IMAGE.VOS.7-2.1. Montreal, 2017.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs Vol. 2**. São Paulo: Editora 34, 1995.

FRITH, Simon. **Popular Music: music and identity**. USA/Canadá: Routledge, 2004.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Humanitas, 2003.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas**. Recife: Laboratório de Papel Finíssimo Editora, 2014.

MOUILLOT, François. Constellations Records: punk, pós-rock e música experimental na angloboemia de Montreal. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin e HERSCHMANN, Micael (Orgs). **Cidades Musicais: comunicação, territorialidade e política**. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2018.

PARRY, Benita. **The Contradictions of Cultural Studies**. *Transition* 53. Pags. 37- 45. Indiana University Press, 1991.

PIETROBRUNO, Sheenagh. **Salsa and its Transnational Moves**. Lexington Books, Oxford, 2006.

PHYSTON, Angela. Mapeando o Pós-Colonialismo e os Estudos Culturais na América Latina. Recife. **Revista Anpoll**, n. 10, pg 23-43, jan/jun, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

REGEV, Motti. **Pop-rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity**. Cambridge: Polity Press, 2013.

RINCÓN, Omar. O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities. **REVISTA ECO PÓS - CULTURA POP**, V. 19, N.3. Rio de Janeiro: PPGCOM/UFRJ.

SÁ, Simone Pereira de. WILL STRAW: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: Gomes, Itania, JANOTTI, Jeder. **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: Edufba, 2011.

_____. Contribuições da Teoria Ator-Rede para a ecologia midiática da música. **Contemporânea - comunicação e cultura** - v.12, n.03, p. 537-555. Salvador, 2014.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para Além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza, MENEZES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

STRAW, Will. Circulation. In Imre Szeman, Sarah Blacker and Justin Sully, editors., **Blackwell Companion to Critical and Cultural Theory**. Forthcoming, 2017.

_____. Cena Visíveis e Invisíveis. In Adriana Amaral et al. **Mapeando cenas da música pop**:

idades, mediações e arquivos - Volume I. 2017. Marca de Fantasia. Paraíba, 2017.

_____. **Cultura Scenes: Society and Leisure**, v. 27, nº 2. Quebec: Presses de L'Université Du Quebec, 2005.

_____. **Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication in Popular Music**. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, p. 368-388, Oct. 1991.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura. Usos da Cultura na Era Global**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Humanitas, 2004.

Sites:

HAZEL, C.. **Musician Lido Pimienta responds to criticism after asking womwn of color to move to the front at festival**. New York: Jezebel, 2017. Acesso em 12/05/2018.

PIMIENTA, L. **Lido Pimienta: Singer, songwriter, multi-instrumentalist**. Toronto: Now Toronto, 2016. Acesso em: 19/11/2017.

WHELLER, B. **Polaris Prize winner Lido Pimienta's life changing moment**. Toronto: The Globe and Mail, 2018. Acesso em: 11/10/2018.

Edição v. 38
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (1)
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Jongo, substantivo feminino, em cenas musicais

Jongo, female noun, in musical scene

MARIA LIVIA DE SÁ RORIZ

Professora do curso de Psicologia na Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO). Doutora em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Psicologia Social na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Desenvolve pesquisa sobre as temáticas: música; memória; cultura; território; identidade; gênero. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: marialiviaroriz@gmail.com
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3013-8663>.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

RORIZ, Maria. JONGO, SUBSTANTIVO FEMININO, EM CENAS MUSICAIS. Contracampo, Niterói, v. 38, n.1, p. 80-92, abr-jul-2019.

Enviado em 02/02/2019 / Revisor A: 27/03/2019; Revisor B: 08/04/2019 / Aceito em 10/04/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.27988>

Resumo

Este artigo tem por objetivo mostrar o protagonismo feminino nas rodas de jongo contemporâneas na cidade do Rio de Janeiro, destacando o fato de as mulheres terem assumido, sobretudo a partir do início dos anos 2000, papéis antes exclusivos dos homens nesse cenário. Ao tocarem os tambores, elemento sagrado do jongo, ao comporem e ao desafiarem os homens no canto, efetivamente transformam o jongo num substantivo feminino. Para realização da pesquisa, nos valem de dois caminhos metodológicos: a realização de uma cartografia em cinco rodas da cidade do Rio de Janeiro e, complementando esse cenário, entrevistas, tomando como pressuposto as indicações teóricas da história oral. O objetivo final é perceber a cena musical jongueira na cidade do Rio de Janeiro e o protagonismo feminino existente nesses lugares de múltiplas significações.

Palavras-chave

Jongo; Cena Musical; Protagonismo Feminino; Rio de Janeiro.

Abstract

This article has as its objective to show the female protagonism in contemporary jongo sessions in Rio de Janeiro city, highlighting the fact that women have assumed, specially since the beginning of the 2000's, roles previously and exclusively male dominated in this scenario. When women play the drums – a jongo's sacred element –, compose and challenge men to sing, they effectively make jongo a female noun. In order to perform the investigation, we have used two methodological paths: the cartography of five jongo sessions in Rio de Janeiro city; and, to complement it, interviews, based on the theoretical indications of oral history. The final purpose is to perceive the musical scene of jongo in Rio de Janeiro city and the female protagonism in these places of multiple meanings.

Keywords

Jongo; Musical Scene; Female Protagonism; Rio de Janeiro.

Introdução

Esse artigo parte da hipótese da liderança das mulheres no jongo contemporâneo e tem como foco o protagonismo feminino nesta cena musical do Rio de Janeiro. Atravessado por várias questões como, por exemplo, a tomada de posição de maneira mais ampla das mulheres, as contradições que emergem do duplo papel que a mulher desempenha (mãe de família, mantenedora da casa e ocupando posições no mercado de trabalho), reflete sobre a atuação das jongueiras, considerando também o atravessamento tradições, contradições, disputas e ações existentes no movimento.

Sobressai ainda o fato de algumas das integrantes do grupo utilizarem as performances jongueiras e sua tradição como elementos em busca da transformação, sobretudo, aquelas que pertencem aos grupos dominados. Usando os elementos da tradição do jongo, literalmente, as mulheres tomam a palavra, ao participarem mais ativamente das rodas em ações antes exclusivas do universo masculino. Assim, fazem das suas performances musicais – tocando os tambores, cantando e compondo – armas de luta e de inclusão no mundo jongueiro. Esse espaço que tomam para si se constitui numa espécie de metáfora do lugar que passam a ocupar no mundo.

É esse movimento que este artigo se propõe a mostrar, através de uma dupla opção metodológica: a cartografia e as entrevistas. Parte de uma pesquisa mais ampla sobre o jongo contemporâneo¹, no Rio de Janeiro (AGUIAR, 2018), que privilegiou a cartografia das rodas (ALVAREZ E PASSOS, 2009) como proposta metodológica central. Assim, consideramos como determinante na análise uma espécie de olhar viajante que se detém em alguns momentos para a escuta daqueles que escolhemos como atores centrais e, ao mesmo tempo, deixa-se seguir a esmo pelos caminhos propostos e descortinados no decorrer do estudo. Além disso, para melhor entendimento desse universo é fundamental o movimento de ouvir o outro. Assim, no decorrer do artigo reproduzimos algumas falas dos integrantes das rodas de jongo do Rio de Janeiro, a partir de entrevistas que realizamos com base nos pressupostos da história oral (ALBERTI, 2004; AMADO, 1997; FERREIRA, 2006; JOUTARD, 2006; LOZANO, 2006; PORTELLI, 1997; RIBEIRO, 2015; ROUCHOU, 2008) e que foram fundamentais também para a realização da pesquisa original (AGUIAR, 2018).

Foram pesquisadas cinco rodas da cidade, procurando caracterizar o jongo como prática comunicacional e percebendo, tal como propõe Martin-Barbero (2004, p. 13) os mapas cognitivos contemporâneos que nos levam a arquipélagos desprovidos de fronteiras, formando ilhas múltiplas que se interconectam. Essa percepção foi determinante para que elegêssemos os pressupostos da cartografia como fundamentais, permitindo o ingresso nas brechas e frestas das expressões das mulheres jongueiras e acedendo às suas comunicabilidades.

Protagonismo Feminino

Quando falamos do protagonismo feminino nas rodas de jongo, estamos nos referindo, sobretudo, as performatividades (BUTLER, 2016) de mulheres negras que atuam no que hoje denominamos cena musical, mas que diz respeito aos modos de vida e de luta dos escravos. Isso requer uma série de interpretações, nas quais não é possível esquecer os vínculos do jongo com a tradição, a reprodução de modos de pensar e sentir o mundo a partir de uma outra lógica, como remarca Sodré ao fazer uma

¹ O jongo é uma dança de roda, sempre executada por um par, que foi introduzida no Brasil, no século XVIII, pelos escravos. Diversos municípios do Rio de Janeiro possuem rodas de jongo e na cidade do Rio as principais são: o Jongo da Lapa, Dandalua, Afrolaje, Companhia de Aruanda. Esses grupos se apresentam em dias marcados pelas ruas da cidade construindo um cenário comunicacional e um território sônico-musical (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014) peculiar. Sobre a historicidade jongo de maneira geral, Cf. MATTOS e ABREU, 2016, 2015. Sobre o jongo como território comunicacional e sônico-musical, Cf. AGUIAR, 2018.

releitura das significações da filosofia nagô para interpretar o sistema religioso afrodescendente existente nos terreiros de candomblé da Bahia (SODRÉ, 2017).

Os próprios integrantes do jongo, ao falarem da presença da mulher, relacionam essa centralidade à que existe nos terreiros de candomblé. Essa ênfase nos faz refletir sobre a presença feminina como parte de um mesmo *ethos* em que “desempenhariam papel central na transmissão de valores comunitários e do *axé* imprescindível à continuidade da existência física” (SODRÉ, 2017, p. 151-152).

Nas rodas de jongo emerge a experiência duradoura das mulheres que em gestos e atos – durante a cena musical, antes e depois de sua realização – reafirmam o papel de protagonistas, seja realizando os gestos que sempre fizeram nas rodas – como por exemplo serem as mantenedoras – mas, sobretudo, nas ações antes exclusivas dos homens, entre elas, o fato de tocarem os tambores, o que pode ser considerado como o gesto simbólico maior de apropriação da herança do jongo.

Pensar o performativo, como enfatiza Judith Butler (2016), é refletir sobre o corpo nomeado, regulado, demarcado, que aparece nos gestos e nas cenas desenvolvidas na temporalidade das rodas, seja na singularidade de movimentos identificados e nomeados imediatamente pelo feminino (como, por exemplo, as saias rodando) ou outros que se relacionam à afirmação das suas lideranças (como, por exemplo, organizar e proteger a roda).

O performativo e a performatividade pensados como linguagem permitem refletir sobre a questão do sexo, do gênero e, também, do corpo. Trata-se de perceber os elementos discursivos que acompanham esses corpos em movimento produzindo uma linguagem própria e que emana desse lugar singular e plural.

A configuração da cena jogueira contemporânea, ao ser marcada por atos femininos, é elemento nodal e essencial para a reconfiguração do jongo do século XXI, produzindo uma ruptura fundamental no universo das práticas jogueiras como ações comunicacionais. Caminha-se da tradição de sustentabilidade² que as mulheres sempre desempenharam nos grupos jogueiros para a dimensão de visibilidade que assumem na cena contemporânea. Por outro lado, ao ocuparem posição central realizam ações no sentido de ressignificar as tradições, já que as mulheres sempre desempenharam posições-chave na cena jogueira. E isso não acontece em detrimento da valorização e da luta pela preservação das tradições, elemento nodal nesta cena.

Podemos dizer que as mulheres “tomam a palavra”, ou seja, passam a ter papel central na cena musical jogueira, tocando os tambores, cantando ou disputando as demandas, em outras palavras, com atos que realizam a função performativa da linguagem, responsável pela percepção das diferenças simbólicas existentes no ritual jogueiro (SODRÉ, 2017).

Ao falar da palavra no sistema litúrgico *nagô-ketu*, Muniz Sodré (2015, p. 246) enfatiza o fato de esta ser dotada de existência e história, ao mesmo tempo que é “zelada pelo princípio feminino, pelas mulheres possuidoras e transmissoras da força propiciatória”, convertendo-se em dinâmica de expansão do grupo. Para ele, o poder feminino assegura a continuidade da existência e dos valores do terreiro.

No jongo, as mulheres são as transmissoras da força existente nas rodas, a partir de uma série de lugares reais e simbólicos que passam a ocupar: chamando para o início da dança, organizando os integrantes, zelando pela segurança das rodas e assumindo ali o lugar de mantenedora. Entretanto, observa-se como um movimento mais contemporâneo dessa cena musical o fato de assumirem papéis de fundamentos antes exclusivamente destinados ao jongo, como participar das demandas com os homens, sendo compositoras e, sobretudo, passando a ser responsáveis pelo toque de tambores³.

² Tradicionalmente no jongo as mulheres sempre foram responsáveis por ações que, de certa forma, supriam a roda de suas necessidades ou mesmo eram responsáveis pela constituição das rodas.

³ Segundo Herschmann e Fernandes (2014), no conceito de cena musical, encontramos como característica principal as identificações, as afetividades e as alianças construídas pelos indivíduos nos seus grupos. No jongo, denomina-se ponto de demanda aquele que simula uma briga, quando algum jogueiro desafia o rival a demonstrar a sua sabedoria.

As mulheres assumem o protagonismo, transformando as rodas em lugares do “princípio feminino”. Abrindo possibilidades para a encenação no espaço da rua, cenários de inversão são construídos pelo universo feminino: da casa para a rua; e da rua para o lugar de protagonista nesses cenários.

Esse lugar central nas rodas é reconhecido pelos integrantes do próprio grupo. Ao entrevistá-los, recorrentemente aparecem referências ao fato de as mulheres terem o protagonismo como mantenedoras das rodas. Relembrando o início da roda do Jongo da Lapa, por exemplo, o fundador do grupo, declara que uma outra integrante, Vanusa, era, de fato, a mantenedora da roda.

Ela era a mantedora da roda. Os tambores não eram dela (...). Os tambores eram meus, os tambores eram emprestados de não sei quem, os tambores eram de um percussionista chamado Marcelo Matos que trabalhava com Seu Felipo que deu muita força, muita força no início, seu Felipo. (Marcus Bárbaro. Fundador do Jongo da Lapa. Entrevista à autora, em 21 de maio de 2015. Grifos nossos.)

Assim, a força das mulheres decorre não apenas do fato de terem voz ativa e muitas vezes veemente, quando, por exemplo, dão ordens para a organização da roda ou a protegerem de possíveis intrusos. A força vem, sobretudo, do fato de participarem das performatividades essenciais e fundamentais do jongo: o canto, a composição e o toque dos tambores.

O jongo vai construindo a possibilidade de essas mulheres se mostrarem para outros e para elas mesmas, tomando consciência da força que possuem e demonstram através dos atos performáticos em torno da cena musical⁴. Elas são fortes não porque brigam para organizar as rodas, mas porque são capazes de vencer uma demanda, de tocar o tambor e de compor.

Às vezes eu sou tirada meio como agressiva porque eu... eu não seguro... como é que eu posso dizer... eu, se eu tiver que brigar, na roda de jongo, numa demanda, eu vou mandar meu recado, porque o jongo, ele é essa flecha do recado, essa flecha, que ela vai lá e dá aquela pontadinha, uma cutucada. Eu falo – não sei se você estava na última roda – eu mandei uns três pontos de demanda, um atrás do outro, e aí tem aquele momento da descontração, da alegria, e vem o jongo canção, enfim, e aí... (...) A gente começa a tomar atitudes dentro de algumas coisas, começa a liderar outras. Porque o Jongo da Lapa, ele não é só aquilo ali, ele não é só aquilo, ele é uma continuidade, pós-roda, pré-roda, a gente tem os nossos encontros, a gente tem as nossas reuniões, nossas comemorações, então acabou se tornando uma família jogueira. (Sílvia Reis. Integrante do Jongo da Lapa. Entrevista à autora em 30 de janeiro de 2017. Grifos nossos.)

Ser capaz de “mandar três pontos de demanda, um atrás do outro” é tornar visível para os membros do grupo a sua capacidade e com ela a de todas as mulheres. Essa força leva naturalmente à tomada de atitudes e à liderança, não apenas durante as rodas, mas antes e depois.

Além de ser capaz de compor, de improvisar e vencer as demandas, elas passam a tocar os tambores, como já afirmamos anteriormente. Objeto sagrado das rodas, que reconhecia, até então, somente as mãos masculinas, os tambores são tocados agora pelas mulheres. Das rodas, das suas mãos firmes e seguras emergem os sons fortes, acompanhado pelo ritmo sincopado dos cânticos femininos.

Se inicialmente a visibilidade do papel das mulheres, no que diz respeito aos atos performáticos, era restrita ao cântico e às danças, gradativamente passam a realizar funções de universos anteriormente exclusivamente masculinos.

Ação feminina e essência jogueira

Das nove mulheres entrevistadas, pelo menos seis tocam sistematicamente os tambores. Além disso, algumas compõem pontos de jongo. Em alguns grupos, como no Afolaje, grupo que se apresenta no Méier, subúrbio carioca, em que a presença feminina é ainda mais dominante, todos os fundamentos

⁴ Para o conceito de cena musical, cf. JANOTTI JR., 2012.

jongueiros são executados pelas mulheres. Em todos os grupos, a liderança é feminina, mesmo quando elas podem, eventualmente, dividir esse papel com um homem.

Ao remarcar a música como elemento fundamental para a transcendência da dualidade mente/corpo, Muniz Sodré afirma que qualquer filosofia da música só pode ser uma filosofia do sensível (SODRÉ, 2017, p. 140). A melodia, harmonia, ritmo, timbre, tessitura e outros elementos produzem, segundo ele, matrizes de som, que são “contempláveis pela imaginação e passíveis de absorção pelo corpo”. Sendo assim, “as imagens sonoras são tanto auditivas como táteis”.

No caso da liturgia afro, segundo Sodré (2017, p. 146), a música é primordialmente vibratória, sendo a percussão fundamental. O corpo assume papel preponderante. Como música diaspórica, também o jongo “origina-se da organização rítmica e gestual, de uma matriz corporal que se desterritorializa e que viaja acionada pela alegria”. Nesse sentido, o som se faz palavra, “que se expressa na intenção do Outro, para desaparecer logo em seguida e renascer, renovada, na repetição em que implica o ritual”.

Muniz Sodré (2017, p. 155) enfatiza também a associação, na *Arkhé* afro, das mães ancestrais às aves. Essa adoção da perspectiva do “alto”, segundo o autor, “privilegia o desdobramento das superfícies do corpo coletivo”, tendo dois objetivos precípuos: a expansão e a proteção. Na altura, o pássaro, por meio de uma entidade feminina, representa “o controle simbólico dos ancestrais e dos contemporâneos”. Segundo o autor, trata-se de uma “figura conceitual do campo transcendental (o sagrado) do grupo. A figura do pássaro é complementada pela figura do peixe, que com suas escamas, representaria a prole ou filiação”.

A atuação das mulheres compondo, tocando os tambores ou desafiando os homens nos pontos de demanda, no nosso entendimento, se constitui como o diferencial do papel exercido pelas mulheres no jongo contemporâneo. Isso não significa que haja uma ruptura absoluta em relação ao papel da mulher nessas práticas relacionados a um universo simbólico mais duradouro. Por isso estamos denominando essa ação feminina como a tomada da essência jogueira.

Wallace Freitas, integrante do Jongo da Lapa, ao falar do processo criativo de composição dos pontos, ele próprio um compositor experiente e reconhecido, enfatiza a criatividade das compositoras mulheres, sendo algumas suas parceiras. Rememora também que Sílvia Reis, integrante do Jongo da Lapa, mandava as composições para ele dar sua opinião. Se, inicialmente, Sílvia pedia seu parecer sobre as composições, com o tempo já não fazia mais isso, por que “sabia fazer”.

A Sílvia quando fazia os pontos, antigamente ela mandava pra mim “tá legal?” Aí às vezes, corta isso aqui, aí ela “Não, mas pode falar, tá?” Pode mesmo? Porque aí tu fala que não gostou e a pessoa não te manda mais nada. Mas aí depois ela parou de mandar, porque eu falava assim “tá legal”. Aí quando ela chegou na roda com um ponto de jongo e cantou, eu disse: “Sílvia! É isso, Sílvia! É isso que eu tô falando, é isso que tem que fazer”. Ela chegou com *um ponto maravilhoso, todo cifrado*, aí falei: “É isso que é jongo, não é aquilo que tu me mandou, não”. Porque *ela sabe fazer*. (Wallace Freitas. Integrante do jongo da Lapa e compositor. Entrevista à autora em 31 de janeiro de 2017. Grifos nossos.)

Na mesma fala, Wallace reconhece a capacidade criativa das mulheres nessa nova função – a de compositoras de pontos jogueiros – relatando o episódio em que a solução para um problema de uma composição sua ter sido dada por uma das integrantes do Jongo da Lapa. Milena, que já fizera um ponto cuja importância é demarcada pela recordação que faz com que ele cante a letra da música durante a entrevista, é alçada, assim, à condição de parceira.

A Milena fez um ponto que fala do rato que ia roer – “Camundongo tá no terreiro, quer roer meu pé de pato, vou avisar meu candongueiro, tira a casca de couro do meu quintal”. Isso é da Milena. A gente também fez um ponto junto. Eu tinha um ponto que eu queria mudar o toque, essas coisas de mudar e aí eu não conseguia fazer o refrão de jeito nenhum, o negócio ficou ali, não, tá ruim... “Não, porque não faz assim?” Aí eu falei “Caraca, cara!” Aí fiz o refrão. *Aí o ponto é nosso, né, eu fiz uma parte e ela fez outra*. (Wallace Freitas. Entrevista à autora em 31 de janeiro de 2017. Grifos nossos.)

Se “antigamente tinha menos mulheres nas rodas”, como também remarca Wallace, e, assim, os cânticos eram dominados pela voz masculina, paulatinamente as vozes femininas passam a ecoar cada vez mais as canções. Ele descreve, também, a solidariedade existente no grupo feminino. Para que Milena pudesse vencer a demanda, Sílvia, por vezes, cantava no seu ouvido, dando “cola” do que ela deveria responder. Aliás, essa é uma prática comum no grupo, e que durante a pesquisa pode ser observada inúmeras vezes.

Só que as meninas se ajudam: uma canta no ouvido da outra. A Sílvia é uma que ela canta no ouvido – “canta assim, canta assim, não sei o que ...”. Eu conheci a Sílvia, assim. (...) aí a Sílvia ficou muito afiada em demanda e um respondia o outro e ninguém cantou mais na roda, só nós dois. *E a Sílvia me respondeu todas às vezes. Todas! Todos os pontos que eu cantei, a Sílvia me respondeu, até um que eu cantei que ela começou – “não sei qual a implicância da mulher, que não sei o que é homem”.* A menina que namorava comigo tava querendo ir embora pra casa e ela me puxou pelo braço e saiu me arrastando. Aí a Sílvia começou a rir da minha cara. E aí eu virei chacota, ela ficou me zoando, mas eu não tinha o que fazer. Mas o jongo é isso. Não é só saber fazer o ponto, né, tem que ter razão. Não adianta nada você saber fazer o ponto e tu vai responder o que se a pessoa, por exemplo, se algum mestre mais velho chega, se eu faço alguma besteira na roda e o mestre fala que eu faço uma besteira então tá ok, fiz a besteira. Eu posso saber fazer o ponto, mas eu tenho que ter o argumento também: não é só saber fazer a música, tem que ter argumento. (Wallace Freitas. Entrevista à autora em 31 de janeiro de 2017. Grifos nossos.)

Admitindo a derrota, ainda que procure argumentar que esta se deu em decorrência do seu abandono da roda por um motivo pessoal, reconhece a competência de Sílvia como uma exímia desafiadora durante os pontos de demanda. Nesse fundamento que é – sem dúvida – o que confere o índice maior de importância ao jongueiro no interior das rodas (ao lado de tocar os tambores), observa-se também o processo de autonomização da ação das mulheres. Se inicialmente as demandas eram restritas, elas passam a desafiar cada vez mais novos integrantes, para posteriormente serem vitoriosas frente aos mais experientes. Além de fazer música, elas passam a ser reconhecidas como sendo portadoras dos argumentos indispensáveis para serem vitoriosas.

Segundo José Messias, “o jongo dá empoderamento”, ao se referir ao movimento jongueiro como veículo de força das mulheres, ao mesmo tempo em que cita os grupos tradicionais e suas mestras. Para ele o fenômeno é decorrente da quantidade de mulheres nas rodas, mas acredita que elas irão, de fato, liderar os grupos. Equipara o que ocorre nas rodas com o que acontece na sociedade. Segundo ele é no corpo, na força que a mulher cria na roda que se produz o impulso na direção à liderança.

Mas assim, por exemplo, em Barra do Pirai, a mestra lá é mulher, em Pinheiral, a liderança lá também são mulheres (sic), lá no jongo de Minas Gerais, eu não me recordo agora o nome do lugar, mas também tinha uma mulher, no Jongo de Porciúncula também tem mulheres na liderança e no Jongo da Lapa, acho que não é diferente. Se você ver, até na roda que acontece antes do Jongo da Lapa, você vê as mulheres estão em peso. Enfim, eu acredito que daqui a um tempo, quem vai comandar são as mulheres, acredito até pela grande maioria e por esse empoderamento, que o jongo dá, o Jongo da Lapa, inclusive, dá esse empoderamento pras mulheres. (...) *Elas têm que tocar, eu acho legal vocês tocarem, eu acho legal vocês cantarem, eu acho legal vocês conduzirem, tanto é que hoje em dia muitas estão dando oficina, estão ministrando oficinas de jongo, então a gente preza muito por isso* (José Messias. Líder e Integrante do Jongo da Lapa. Entrevista à autora em 23 de janeiro de 2017. Grifos nossos.)

Na sua fala, a referência ao ato das mulheres tocarem o tambor como sendo simbolicamente importante para o reconhecimento da força da mulher no jongo é visível. A tomada do tambor é, sem dúvida, ato de ocupação do lugar mais importante no jongo, enquanto o canto, que inicialmente era também domínio masculino, foi igualmente sendo dominado por suas vozes. Assim, os dois lugares principais do jongo, que podem ser qualificados como forças comunicacionais que o regem, passaram a ser domínio feminino.

Sem dúvida, a força do jongo vem do tambor, das palmas que acompanham o cântico e o ritmo dos instrumentos, e do canto. Cantar na roda jogueira não é puramente um ato performático. É mais do que isso. Cantar representa não só se fazer presente pela voz, mas presentificar a importância do jongo, emocionar e cativar o público.

Para as mulheres a dança é quase que um lugar natural – e, portanto, o primeiro – para a sua inserção no jongo. Ocupar os outros espaços, do tambor e do canto, requer um processo mais longo. Só com o tempo ocorre também a explosão feminina no canto.

Porque pra mim o jongo tá nisso aí, no canto. Dançar é bacana pra caramba no jongo, mas o jongo começou aqui, no falar. O dançar claro, é importante, mas tem que preservar a umbigada, a dança de casal, o toque de tambor, mas se não tiver essa troca, porque isso te força a pensar, raciocinar na hora e tudo mais e às vezes tem uma galera que não consegue fazer isso. Às vezes o jongo não mexe com eles dessa forma, tanto que se você reparar nesses grupos, eles focam mais em outras danças populares, não o jongo. (Wallace Freitas. Entrevista à autora, em 31 de janeiro de 2017.)

Ao enfatizar a necessidade de preservar os rituais do jongo, Wallace Freitas destaca o sentido de troca comunicacional existente em todos os fundamentos. Mesmo a dança, a dança de casal, é um diálogo através da umbigada, que sensualiza e rememora pelos gestos o ato de encontro entre homens e mulheres. Mas o toque do tambor também estabelece um diálogo explícito, convidando para os enredos narrativos que se desenvolvem nas rodas: os cânticos de abertura, os cantos de demanda quando ocorre o clímax narrativo do enredo jogueiro e o encaminhamento para o final, com os ritos que encerram a roda. Nesse momento, todos transformam o círculo numa fila para se despedir dos tambores.

Wallace Freitas remarca a importância do canto. Segundo ele, dançar é importante, mas é na fala que se encontra a essência do jongo: falando através de um cântico muitas vezes cifrado, se instauram, por exemplo, as perguntas e respostas dos pontos de demanda. O ato de falar o jongo exige o raciocínio das respostas rápidas às perguntas que devem ser decifradas no turbilhão dos sons que emergem dos toques dos tambores. Mas também nas composições dos jongos canções o diálogo se produz. Para ele, o jongo é elaboração profunda, mais do que um simples ato de brincar ou de dançar. Por isso, a tomada do canto pelas mulheres não foi fácil. Elas tiveram que vencer inúmeras barreiras e, ao mesmo tempo, se prepararem paulatinamente para a explosão de seu canto. Cantar na roda jogueira é comunicar um raciocínio e expressar a emoção.

Entrar na roda é, portanto, mais do que participar de um movimento de dança: é se posicionar em um ritual que possui vínculos duradouros e muitas vezes inexplicáveis para esses integrantes.

No universo jogueiro, é preciso reconhecer o diálogo e as trocas que se estabelecem num enredo musical, que relaciona questões contemporâneas a outras que não são do universo temporal do tempo presente. Pode ser uma simples “farpa” trocada durante uma demanda ou uma remissão às tristezas do tempo do cativo. É preciso conhecer o enredo que se desenvolve numa roda jogueira para poder efetivamente dela tomar parte.

A dedicação e a luta pela inserção das mulheres no universo jogueiro representam, portanto, a necessidade de aprimoramento dos conhecimentos sobre o jongo, indispensáveis para todos nas suas avaliações para a efetiva ocupação dos espaços mais representativos nas rodas. Por isso, é preciso conhecer as tradições, receber os ensinamentos dos mestres dos quilombos, observar atentamente os movimentos dos mais antigos e aprender efetivamente a tocar os instrumentos.

Muitos identificam nos cânticos traços de suas vidas cotidianas. Veem nas letras uma dimensão política. As mensagens que transmitem são indispensáveis para que possam se apoderar totalmente daqueles cânticos. A descrição de Jéssica, integrante do Jongo da Lapa e do Dandalua, representa a mulher do que ela mesma intitula como o “novo movimento geracional no jongo”. O vínculo que estabelece com um mundo de lutas e a necessidade de transformação é que faz Jéssica deixar de cantar em voz baixa e passar efetivamente a entoar as canções em alto e bom som.

O canto entrava em mim e eu refletia politicamente sobre os cânticos do jongo. *Cara, esse canto é eu! É eu trabalhando, é eu em casa, esse canto é uma dívida, esse canto é o racismo que eu sofri. Aí comecei a me apoderar do canto.* Veio aos poucos, ainda cantava baixo. (Jéssica Castro. Integrante do Jongo da Lapa e do Dandalua. Entrevista à autora em 12 de janeiro de 2017. Grifos nossos.)

Juana Elbein dos Santos (2002) remarca que a linguagem oral está “indissolúvelmente” ligada aos gestos, expressões e distância corporal. Assim, na transmissão oral, a palavra, uma fórmula sempre memorável, daí ser uma fórmula, é acompanhada sempre de gestos simbólicos próprios e necessários para pronunciá-la no decorrer de uma atividade ritual. Enfatizando a oralidade como “um instrumento a serviço da dinâmica nagô”, anota também a existência de uma dinâmica no sistema que se reatualiza constantemente, como processo comunicacional.

Assim, cada palavra proferida é única, nasce, preenche sua função e desaparece. Cada repetição é uma resultante única. Dessa forma, a expressão oral renasce constantemente, sendo produto de dois níveis: o nível individual e o nível social. Dentro da dinâmica da oralidade, a palavra é proferida para ser ouvida, emanando de uma pessoa para atingir muitas outras, comunicando de boca à orelha a experiência de uma geração à outra, transmitindo a voz dos antepassados às gerações do presente (SANTOS, 2002, p. 47).

Além de cada vez mais se tornarem compositoras, como vimos anteriormente, as mulheres jongueiras têm papel fundamental ao cantar os pontos. A identificação do cântico com aquelas que o executam é primordial para o sucesso da música na roda.

Essas mulheres que aderem ao movimento jongueiro não estão pedindo equidade com os homens, mas preocupadas com questões simbólicas como a da ancestralidade e das práticas, como prover a roda de materialidades para que possam acontecer. Preocupa a elas a continuidade das tradições do jongo.

As tomadas de posições observadas nas descrições deste artigo, não são atos pensados das causas femininas, mas de corpos intitulados como femininos e que estão em movimento. Corpos esses que brigam por espaços de continuidades e corpos que também produzem rupturas. Que apresentam seus filhos como “filhos das rodas”, herdeiros dos preceitos jongueiros, ou mesmo quando dizem que um dia serão as “mestras” ou estarão até mesmo no lugar de “pretos velhos como mestre Darcy⁵ se transformou”.

Com esse discurso não pretendemos afirmar que as causas sociais não fazem parte do núcleo reflexivo de algumas dessas mulheres. Mas nas descrições que fazem de si, enfatizam alguns qualificativos: “sou mãe”, “mulher negra”, “professora”, “capoeirista”, “esposa”, “jongueira”. São mulheres que estão na sociedade, no mercado de trabalho, construindo suas famílias, criando seus filhos e defendendo o jongo com uma causa. Mulheres que estão vivendo “a vida por inteiro” (HELLER, 1985).

Por outro lado, há que se considerar, seguindo os pressupostos de Judith Butler (2016), que o gênero é sempre um fazer. Nesse sentido, podemos afirmar que as mulheres que frequentam as rodas se produzem como mulheres jongueiras. Ao se apoderarem de todos os lugares estariam se fazendo como tal: mulheres que defendem e acreditam no jongo como um modo de vida e de estar no mundo. Em suas falas, citam sempre o jongo como este trânsito em direção a uma determinada posição, na qual transmitir aos filhos os ensinamentos e os modos de vida é preponderante. Assim, a posição que ocupam nas rodas situa-se além de um lugar físico: trata-se de uma trajetória ao longo de suas vidas. E para isso estar imersas em todas as ações é fundamental. O movimento mais visível é de um fazer-se para si e não para o outro.

Há que se remarcar igualmente a longa linhagem, com as evidentes transformações no decorrer desse processo, do jongo com a *Arkhé* africana, devendo considerá-lo como uma dança diaspórica e,

⁵ Mestre Darcy, filho de Vovô Maria Joana, a principal liderança e transmissora da tradição do jongo no Rio de Janeiro, expandiu o Jongo da Serrinha, tradicional morro da Zona Norte, localizado em Madureira no subúrbio do Rio, ao criar o Grupo Cultural Jongo Cultural no final da década de 1960. Rufino (2014) distingue o Jongo da Serrinha e o Grupo Cultural, afirmando a existência de jongueiros da Serrinha não necessariamente participantes do Grupo Cultural (RUFINO, 2014).

portanto, incluindo as inflexões relativas à potência feminina presente neste universo. O ser mulher para as integrantes do jongo engloba, além de todas as especificidades que o feminino impõe, o fato de ser fundamentalmente jogueira e, a partir daí, poder inclusive lutar por uma causa. São mulheres atuantes, agindo com ações fortalecidas a partir do cotidiano, entrando e atuando nas rodas como atrizes sociais do jongo contemporâneo, encantando com suas performances que vão muito além das saias rodando nos movimentos observados nas práticas jogueiras.

Assumindo plenamente seus papéis no universo jogueiro, as mulheres externalizam essa opção pela imersão completa nesse lugar físico e simbólico. Dessa forma, também é importante exteriorizar, mesmo depois que deixam as rodas, os lugares de onde vem e para onde querem ir. O jongo, no dizer das entrevistadas, também dá essa coragem e as fazem aceitar, com toda a intensidade, sua própria imagem.

Considerações finais

Cabe ainda uma breve referência à questão das territorialidades, já que ao mapear e analisar os territórios do jongo como prática comunicacional manifestada em tramas narrativas, a cidade, ao mesmo tempo, em que é transformada pelo movimento jogueiro, também interfere na encenação do jongo nessa geografia espacial e territorial. Ao transformarem os lugares da cidade com sua presença, produzem a partir deles ressignificações, escolhendo muitas vezes zonas de interdito, para reconfigurarem esses locais, que através da música adquirem outras territorialidades. Assim, esses territórios jogueiros podem ser considerados como territórios de brechas, ou seja, espaços de possibilidades múltiplas, que não aquelas a que estavam destinados. Debajo das árvores, nas calçadas, embaixo dos viadutos, pelas esquinas da cidade manifestam a sua música e a sua dança ocupando esses lugares, mas subvertendo-os, invertendo-os, tornando-os lugares outros, utópicos porque envoltos, sobretudo, pela atmosfera sensível da música.

Os jogueiros ao se apropriarem de pedaços dos espaços do Rio de Janeiro, construindo um arquipélago enclavado na cidade, constroem um outro território, governando pelas territorialidades jogueiras, através das rodas que possuem uma série de significações, na qual se sobressai a construção de comunidade que produz atos de resistência para manter seus vínculos com esses territórios de brechas construídos na cidade.

Considerar a questão dos territórios é perceber as territorialidades musicais presentes na cena jogueira. Construídas pelos sujeitos que, ao frequentarem, produzem para os lugares e para eles próprios novos sentidos, reatualizando experiências vividas e compartilhadas, invertem os significados desses cenários construindo, através da música, novas formas de habitar a cidade.

A música se constitui, portanto, num agente de mudança, intervindo e transmutando os significados dos espaços da cidade, produzindo para eles novas significações, o desenvolvimento de sociabilidades específicas, interferindo na organização física e arquitetônica do espaço e, por último, afirmando uma nova paisagem sonora (SCHAFER, 2001). Esse movimento fica mais evidente quando observamos a roda do Jongo da Lapa: ao realizar suas apresentações em torno dos Arcos, transmuta aquele lugar e a própria arquitetura do antigo aqueduto num cenário cujos movimentos jogueiros se configuram como parte integrante de uma cena que passa a ser predominantemente musical. As tramas sonoras jogueiras se fazem, assim, pelos sons que ecoam envoltos pelos barulhos da cidade, mas que não permitem o silenciamento dos tambores, dos cânticos e das palmas que ecoam das rodas.

As rodas de jongo criam, assim, multiterritorialidades sônicas, já que além da territorialidade musical, realizam um movimento de apropriação da cidade, a partir da territorialidade sonora. Dessa forma, mais do que uma territorialidade, está em jogo a instauração de multiterritorialidades, em que a música atravessa, no sentido pleno, outras territorialidades da cidade, das significações e dos afetos.

Os movimentos do cartógrafo, ao lado dos momentos de parada para a realização das entrevistas, tiveram importância singular na realização da pesquisa. Ao procurar construir uma cartografia das

sociabilidades do jongo, percebe-se o Rio de Janeiro como uma cidade jogueira na contemporaneidade, na qual os movimentos dos grupos partiram da Lapa, através da ação de um grupo pioneiro na nova cena jogueira, o Jongo da Lapa, em direção a outros bairros. Por outro lado, considerar o arquipélago jogueiro significa também perceber as fronteiras fluidas e as aproximações entre os grupos que se espalham pela cidade, mostrando os vínculos, mas também os conflitos, as disputas, as articulações e os desvios existentes entre eles. Apesar dessas diferenças, as aproximações são de várias ordens, de tal forma que se pode considerar a existência de uma espécie de “mapa síntese”, produzindo um arquipélago cognitivo peculiar em torno do jongo.

No que se refere especificamente à presença feminina no jongo, ainda que essa seja de uma longa tradição, tendo sido sempre personagens que lhe davam sustentabilidade prática e simbólica, um movimento particular permite a interpretação de que essas mulheres na cena contemporânea jogueira estão, a rigor, tomando a “palavra”. Ou seja, a partir da centralidade que ocupam nas rodas, passando a tocar os tambores (antes território exclusivo masculino), invocando duelos de palavras durante as demandas ou publicizando suas composições, passam a ser responsáveis pelos espaços sagrados do jongo, ocupando a centralidade dos rituais.

Essa força feminina, que as integrantes em uníssono reconhecem, é vista pela maioria delas como uma concessão feita pelo líder do Jongo da Lapa que as estimulou a ocuparem esses postos e remarcam a gravação do CD Pontos de Sinhá como o momento em que a presença feminina emerge nas rodas contemporâneas. Pontualmente, algumas acreditam que a força feminina vem das ruas e que nelas não poderia haver uma proposição impositiva. Ou seja, afirmam a existência de um protagonismo feminino, mesmo antes da gravação do CD. Entretanto, todas reconhecem que passar a serem detentoras dos elementos que constituem a essência jogueira dá a elas uma força inexplicável. Uma força que vem de uma música vibratória e que viaja acionada pela alegria (SODRÉ, 2006).

Pensar essas questões não exclui a percepção da experiência feminina nas rodas a partir de um corpo que é visualizado como um a priori a feminino: afinal as saias são estratégias discursivas de nomeação desses corpos, bem como, numa espécie de inversão dos lugares atribuídos habitualmente às mulheres, serem também guardiães corporais das rodas. Em relação a este último ponto, emergem conflitos, já que alguns homens não reconhecem a possibilidade de as mulheres exercerem esse papel. Existe ainda, portanto, uma pré-figuração do feminino nas rodas jogueiras, atribuindo a elas um papel naturalmente secundário. Como resposta, não só exercem essas ações próprias de um lugar masculino, mas, mais importante, num processo complexo, fazem do jongo um lugar da palavra feminina.

O protagonismo das mulheres nas rodas jogueiras permite perceber, igualmente, como a partir de determinadas ações, emerge uma concepção masculina de subalternidade das mulheres. Quando, por exemplo, as desafiam a tocarem os tambores com a força masculina – fazendo com que as mãos sangrem durante a execução das músicas – exercem, de fato, uma ação no sentido de se fazerem dominantes perante mulheres que aparecem, nos seus entendimentos, como imersas numa subalternidade. Ainda que, evidentemente, isso não transpareça nas falas dos homens entrevistados, a não ser em algumas brechas, é também pela “performatividade” (BUTLER, 2016) que podemos perceber a potencialização desses espaços fixados aonde expressões duais constituem o feminino.

Enfim, o jongo articula performatividades na cena urbana da cidade, através da construção de territorialidades construídas em torno do som e da música, criando possibilidades para que as mulheres se apresentem nessas cenas, expressando e experimentando nas rodas um evidente protagonismo.

A música que dá corpo à performance jogueira, evidentemente, é razão e causa da criação dessa possibilidade. Mas por que isso se constitui? Em primeiro lugar, porque a música é o espaço ímpar da transcendência da dualidade corpo/mente. Melodia, harmonia, timbre e outras tessituras sonoras são passíveis de absorção pelo corpo. E o corpo feminino na *Arkhé* afro é acima de tudo um corpo coletivo que objetiva a expansão e a proteção (SODRÉ, 2017).

A tomada da palavra das mulheres no jongo, portanto, significa colocar em ação esse corpo coletivo, visando a expansão e a proteção das práticas jongueiras, inclusive zelando pelo papel de continuidade nas ações e ensinamentos que são passados primordialmente delas para os filhos, chamados os filhos da roda. Também no jongo as mulheres são espécies de mães ancestrais, que, como as aves, na perspectiva filosófica afro (SODRÉ, 2017), do alto, zelam pelas práticas jongueiras, como sagradas, inclusive no que diz respeito à permanência delas junto à prole.

Referências

- ALBERTI, Verena. **Ouvir e contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- AGUIAR, Maria Lívia Roriz. **Cidade Jongueira**: Rio de Janeiro e os territórios do jongo. Tese de doutorado em Comunicação. UFRJ: doutorado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro fevereiro de 2018.
- ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- AMADO, Janaína. A culpa nossa de cada dia: ética e História Oral. In: PERELMUTTER D & ANTONACCIM A (org). Ética e história oral. Coleção: Projeto História 15. São Paulo, Educ, 1997. p.145-155.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- FERREIRA, Marieta de Moraes (org). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p.247 – 265.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- HERSCHMANN, Micael e FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: INTERCOM, 2014.
- JOUTARD, Phillipe. História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 43 – 62.
- LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p.15 – 25.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Ofício do cartógrafo**. São Paulo: Editora Loyola, 2004.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **A história oral nos estudos de jornalismo**: algumas considerações teórico-metodológicas. In: Revista Contracampo, v.32, n.2, ed. Abril-julho em 2015. Niterói: Contracampo, 2015. p:73-90.
- MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. A história como performance: jongs, quilombos e memória do tráfico ilegal de escravizados africanos. In: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo (Orgs.). **História pública ano Brasil**: sentidos e itinerários. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- _____; _____. In: NEPOMUCENO, Eric Brasil et al. (Orgs.). **Pelos caminhos do jongo e do caxambu**: história, memória e patrimônio. Niterói: UFF, 2007. Disponível em:http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/pelos_caminhos_do_jongo.pdf. Acesso em: jun. 2015.
- ROUCHOU, Joelle. **Noites de verão com cheiro de jasmim**. Rio de Janeiro, FGV, 2008.
- RUFINO, Luiz. **Histórias e saberes de jongueiros**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte.** Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 2002.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis:** afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros:** identidade, povo, mídia e cotas no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô.** Petrópolis: Vozes, 2017.

Edição v. 38
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (1)
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Keep on moving. Mujeres DJs en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba

Keep on moving. Women DJs in the electronic scene, Córdoba

GUSTAVO ALEJANDRO BLÁZQUEZ

Doctor en Antropología por la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Profesor Titular en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Director del Programa de Investigación "Subjetividades y sujeciones contemporáneas" (CIFYH-UNC). Email: gustavoblazquez3@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7587-4982>.

ROCÍO MARÍA RODRÍGUEZ CORREIO

Licenciada en Antropología por las Universidad Nacional de Córdoba. Becaria Doctoral CONICET-IDH (Córdoba). Integrante del Programa de Investigación "Subjetividades y sujeciones contemporáneas" (CIFYH-UNC). Email: rociorodriguez345@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0211-5931>.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

Blázquez, G. A.; Rodríguez, R.M (2019). Keep on moving. Mujeres DJs en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba. Contracampo, Niterói, v. 38, n.1, p. 93-107, abr.-jul. 2019.

Enviado em 28/02/2019 / Revisor A: 04/04/2019; Revisor B: 10/04/2019 / Aceito em 15/04/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28172>

Resumen

Este artículo aborda la participación de las mujeres en la producción cultural de la noche de Córdoba (Arg.), utilizando como fuente de indagación dos trabajos etnográficos realizados en el mundo de la música electrónica. ¿Cómo se relaciona la trayectoria de las artistas mujeres con el género en tanto forma de reproducción de la desigualdad? ¿Qué otros diacríticos de la diferencia ordenan las relaciones entre artistas en ese contexto? Para responder esas preguntas se analizan las trayectorias de mujeres que trabajaban como DJs y las formas en las que al hacer género y presentarse como mujeres construían una posibilidad para mostrar su arte y construir su carrera.

Palabras clave

Música; Noche; Artistas; Género; Mujeres.

Abstract

This article discussed the participation of women in the cultural production of the night of Córdoba (Arg.), based on two ethnographic works made in the world of electronic music. How is the trajectory of women artists related to gender as a form of reproduction of inequality? What other diacritics of the difference order the relations between artists in that context? To answer these questions, we analyze the trajectories of women who worked as DJs and how doing gender and present themselves as women built a possibility to show their art and develop their career.

Keywords

Music; Night; Artist; Gender; Women.

Introducción

*“Music is the answer
To your problems
Keep on moving
Then you can solve them”
Danny Tenaglia*

Este artículo se acerca etnográficamente al mundo de la música electrónica o *dance music* y la escena *clubber*, en la ciudad de Córdoba, para analizar el papel del género en las dinámicas locales de producción artística.¹ Para ello se detiene en la participación de las mujeres como DJs y se pregunta por las dificultades y posibilidades que debieron sortear en relación con su identidad sexo-genérica ¿Cómo se relacionaba su trayectoria artística con el género en tanto forma de reproducción de la desigualdad? ¿Qué otros diacríticos de la diferencia ordenaban las relaciones entre las DJs?

Los análisis siguientes se fundan en un trabajo de campo del mundo del arte (Becker, 2008) de la música electrónica en Córdoba entre 2005 y 2010 (Blazquez, 2018) y luego entre 2015 y 2018 (Rodríguez, 2018). Durante ese tiempo se realizaron observaciones participantes en muy diversos ámbitos como *clubs*, bares, *after hours*, fiestas masivas, conciertos en centros culturales, festivales artísticos multitudinarios y eventos privados. Cabe señalar que ambos autores manteníamos (y continuamos haciéndolo) una activa participación en ese mundo del arte como públicos y gestores de festivales. Se efectuaron 60 entrevistas con diferentes integrantes de esas redes musicales: propietarios de locales bailables, artistas, relacionistas públicos, personal de seguridad, gestores culturales, públicos. En las entrevistas, además de indagar sobre las delimitaciones de géneros sexuales en el universo de la música electrónica se pesquisarón las trayectorias biográficas, redes de sociabilidad, técnicas y estilos musicales, consumos culturales, uso de sustancias psicoactivas, entre otros temas. Este trabajo se acompañó de la recolección de material audiovisual, una etnografía de las redes sociales y la escucha atenta a las sonoridades que reunían, mediante la danza, a cientos de jóvenes de camadas medias.

Además de discutir la participación del género en las dinámicas de la producción cultural, el escrito procura visibilizar el trabajo artístico como DJs de mujeres jóvenes y poner en valor su arte, no siempre citado por la crítica periodística o las historias que, desde Córdoba, narraban los orígenes de ese género musical y su desembarco y producción local. Esos relatos no sólo omitían a las artistas locales, el nombre de importantes referentes de Buenos Aires, como el de la DJ Miss Carla Tintoré, también solían desaparecer. Como en otros mundos musicales, las mujeres eran invisibilizadas en los relatos, libros y documentales que narraban la historia de la música electrónica, donde la capacidad innovadora aparecía siempre en manos y oídos de varones. La participación de las mujeres en la creación de la música electrónica también aparece silenciada en la importante obra de Reynolds (2014) sobre el origen y el devenir de las sonoridades electrónicas. Las mujeres no aparecían destacadas por los reflectores que narraban los orígenes del género, aunque al indagar con mayor profundidad, los nombres de las mujeres cisgénero Delia Derbyshire, Suzanne Ciani, Daphne Oram, Eliane Radigue, Clara Rockmore y de la mujer transgénero Wendy Carlos aparezcan como importantes figuras en los desarrollos de las sonoridades producidas electrónicamente (Rodgest, 2010; Farrugia, 2012). Esos silencios no era un detalle menor, ya que, desde la perspectiva de las DJs entrevistadas, la presencia de otras mujeres en la escena motivaba y producía la participación de nuevas artistas.

¹ Pauta de lectura: en este texto utilizamos *itálica* para palabras extranjeras y para señalar términos y expresiones relevantes. Utilizamos *comillas* para citas textuales.

El mundo de música electrónica en Córdoba

Los saberes de artistas, aficionados, empresarios y trabajadores de la noche se ensamblaban en prácticas rutinarias de producción, consumo y difusión de música electrónica, y se articulaban como un mundo del arte para el cual la noche era un espacio-tiempo central.

La noche de la ciudad de Córdoba incluía una serie de espacios que ofertaban regularmente escenarios o pistas para la práctica de la danza social ligada a diversos géneros musicales. Esos espacios podían entenderse utilizando el concepto de escena, propuesto y discutido por los Estudios Culturales, para señalar ensamblajes informales que producen contextos en los que grupos de productores, músicos y aficionados compartían colectivamente sus gustos musicales y se distinguían de otros (Peterson y Bennet, 2004).²

La noche cordobesa se componía así de una superposición de escenas efectivamente diferenciadas y así como se diferenciaba de otras escenas musicales, la noche electrónica también producía diferencias hacia su interior.³ Era posible, luego de experimentar asiduamente esas noches, diferenciar entre una escena ligada a un circuito de *clubes* locales y una escena ligada a un circuito de circulación internacional de DJs que actuaban en eventos conocidos como fiestas masivas. Las fiestas masivas recibían ese nombre por ser acontecimientos de gran magnitud, que se realizaban en grandes complejos de eventos, algunos de los cuales estaban ubicados en las afueras de la ciudad. Esos eventos reunían a un gran número de asistentes (desde 2.000 a más de 8.000), eran shows que contaban con complejas estructuras luminotécnicas, pantallas gigantes, potentes equipos de sonido, máquinas de humo y compartían varias características con los grandes recitales de rock y pop. La escena del *club*, en cambio, se caracterizaba por realizarse en pequeños locales comerciales de la ciudad. Sus gestores se preocupaban por privilegiar el formato de eventos con menos participantes y por conservar los puentes que vinculaban la electrónica con corrientes estéticas vanguardistas y experimentales.

La noche electrónica, y especialmente la escena *clubber*, se producía como un espacio pretendidamente *igualitario* en términos de sexo-género y resultaba un pilar, entre otros, sobre el cual se construían los sentidos que la distinguían como una escena de carácter *underground*.⁴ Sin embargo, al analizar las redes de trabajo que hacían posible la producción de esas noches, era posible ver una desigual distribución de posiciones, actividades y tareas en relación a los sexos y géneros. El mundo del arte de la música electrónica en la ciudad de Córdoba se articulaba en razón de las actividades de producción comercial y artística que realizaban principalmente varones.

La escasa participación de las mujeres en la producción era fácilmente observable y la predominancia de varones en los puestos de trabajo se hacía evidente incluso para observadores distanciados. También

² La idea de escena resulta útil para pensar espacios territoriales creados a partir de rutinarios circuitos materiales e inmateriales y referencias estéticas que tienen fuertes efectos en la sociabilidad (Straw, 1991). Utilizar ese concepto implica no sólo pensar en las dinámicas de comunión hacia adentro de esos contextos, sino también indagar cómo en esos contextos coexisten una serie de prácticas musicales interactuando con otras a través de una serie de procesos de diferenciación (Straw, 1991, p. 373).

³ En su obra pionera sobre los clubs de música electrónica, Sarah Thornton (1996) discute el modelo clásico de los estudios de la resistencia asociados con los estudios culturales británicos. En su lugar, la autora propone una teoría de las "ideologías subculturales" como "means by which youth imagine their own and other social groups, assert their distinctive character and affirm that they are not anonymous members of an undifferentiated mass" (Thornton, 1996, p.10). Apoyándose en los análisis de Pierre Bourdieu, Thornton acuña la noción de "capitales subculturales" para describir los capitales específicos que confieren status a sus portadores y que, "although it converts into economic capital, subcultural capital is not as class-bound as cultural capital" (Thornton, 1996, p.12).

⁴ La construcción de vínculos pretendidamente igualitarios en términos de sexo-género aparecía también en los análisis de escenas electrónicas en otras latitudes (Braga Bacal, 2003; Gilbert & Pearson, 2003; Gallo, 2012; Reynolds, 2014). Nuestros entrevistados mostraban realizar esa igualdad en nombre del carácter *underground* de la escena. Esa valoración, oposicional con lo *mainstream* —fórmula ampliamente extendida en muchos otros universos del arte y las industrias culturales (Thornton, 1996; Cardoso Filho & Janotti Júnior, 2006)—, destacaba autenticidad, vanguardismo, selectividad, exclusividad de la escena, como contrapunto de lo masivo, comercial, común y vulgar.

era un tema reconocido y comentado por algunas de las personas con las que trabajamos y un tema de discusión en foros y revistas especializadas. El número de trabajadoras nunca alcanzaba el número de trabajadores y era desigual el acceso a las posiciones de mayor jerarquía dentro de ese mundo del arte.

La presencia de mujeres en las tareas de producción comercial de la noche era escasa y casi nula en lo que respectaba a posiciones gerenciales. Las pocas mujeres contratadas para trabajos del área comercial se ocupaban del guardarropa o de la limpieza y sólo algunas, aquellas que compartían características sociológicas con las clientas de esas noches, trabajaban en las barras o como relacionistas públicos.

Podía afirmarse, entonces, que las posiciones mejores pagas y que gozaban de mayor prestigio, reconocimiento y capacidad de decisión para gestionar la noche se encontraban monopolizadas por varones cisgénero, blancos, de clases medias/altas o altas. Esa situación, sin embargo, encontraba casi una única excepción cuando algunas mujeres lograban, de la mano del cultivo del *deejing* y la producción musical, acceder a posiciones de prestigio y reconocimiento como artistas.⁵

Pese a las desigualdades que a priori podían interpretarse, y que luego se tornaron más nítidas y diversas con el correr de los trabajos de campo y las escrituras etnográficas, en la escena de clubes y en el mundo del arte que la producía algunas mujeres trabajaban en actividades artísticas, ocupando así una posición que implicaba un alto reconocimiento y status dentro de la noche.

Los clubes, con sus pistas *underground* y pretendidamente *igualitarias* constituían un campo de posibilidades donde algunas mujeres podían imaginar y luego llevar adelante el proyecto (Velho, 2013) de hacerse DJs.⁶ Esto no sucedía de la misma forma en otras escenas. Por ejemplo, la participación de mujeres como artistas era nula en otros importantes mundos musicales como el Cuarteto (Blázquez, 2008) y muy escasa en la escena electrónica de las fiestas masivas donde actuaban destacados DJs de la escena internacional. La presencia de mujeres DJs era, en cambio, posible y más frecuente en la escena del club, que contaba con estas participaciones incluso desde momentos tempranos de su conformación. De esa forma, mientras que la actividad de mujeres en las tareas comerciales y gerenciales de los clubes se veía reducida, algunas mujeres lograban posiciones valoradas que implicaban el acceso a un estatus elevado gracias al *deejing* y la producción musical.

Sin embargo, entre un sinnúmero de artistas varones, las artistas mujeres podían contarse con facilidad.⁷ Durante el transcurso de la investigación registramos alrededor de veinte nombres de mujeres que trabajaron como DJs a lo largo de la historia de la escena electrónica de la ciudad de Córdoba. De todas ellas, las diez DJs que entrevistamos eran mujeres cisgénero, blancas, pertenecientes a camadas medias o altas.

Estas mujeres tenían en común que trabajaban o habían trabajado como DJs en las pistas de baile de la escena de clubes, pero entre ellas existían también significativas diferencias. Algunas tenían más de 15 años de trayectoria porque comenzaron sus carreras a finales de los años 90, aprendiendo a tocar

⁵ Se conocía como *deejing* a la práctica artística llevada a cabo por los DJs, la cual implicaba la creación de una sesión musical mediante el ensamblaje consecutivo de piezas musicales. Para ello se utilizaban diversas técnicas y saberes que los DJs debían aprender y entrenar.

⁶ Un "proyecto" puede entenderse como una conducta organizada para atender finalidades específicas, que no supone una ejecución abstractamente racional pero sí resulta de una deliberación consciente dentro del "campo de posibilidades" en cual se inscribe la acción (Velho, 2013, pp. 65-67).

⁷ Análisis estadísticos realizados en distintos lugares mostraban panoramas similares al observado en Córdoba en relación con la participación de las mujeres en la producción de música electrónica (entre un 10% y un 20% de participación en eventos de distinto tipo y en sellos discográficos). Por ejemplo, "Female:pressure" (red de artistas, promotoras y técnicas de sonido que trabajan en la escena electrónica europea y norteamericana) relevó que en 2015 sólo un 11% de los eventos mundiales y el 18% de los sellos especializados contaron con mujeres en sus listas. También en el marco de la campaña "Equalizing music", la empresa rusa Smirnoff anunció que las mujeres sólo constituían un promedio del 17% de las figuras destacadas de la escena electrónica en 2016 y que en Argentina sólo el 10% de los DJs que tocaban en boliches locales eran mujeres. Nuestras etnografías permitieron estimar que en Córdoba las cifras eran similares o incluso menores a las mencionadas.

con discos de vinilo y bandejas tocadiscos. Ese era el caso de Magda Speranza y Alfonsina D'Antona. Otras aprendieron a tocar algunos años más tarde, entre el 2003 y el 2009, disponiendo de nuevas tecnologías al servicio del deejing, como compacteras reproductoras de CDs y computadoras con softwares diseñados para tocar. En esa segunda camada de DJs se encontraban Florencia Álvarez, May Seguí, Ana Paula Garavaglia y María José Allende, quienes, además de tocar música de otros, también aprendieron a producir (componer) temas propios. Desde el año 2011 en adelante, otras mujeres comenzaron a profesionalizarse en un contexto donde se democratizaron los saberes y materiales para tocar gracias a la masificación de la conexión a internet banda ancha, la popularización de canales de música online como Youtube y la facilitación de las descargas vía web. Las DJs de esa tercera camada, Aldana García, María Sol Ferreyra, Martina Arratia y Paulina Gallardo eran las más jóvenes de las entrevistadas e incluso algunas afirmaban estar empezando su carrera.

“Esta noche les toca a ellas”

Las artistas de la noche electrónica participaban en fiestas comunes donde integraban un *line up* diseñado según variables criterios, que reunía varones y algunas mujeres y en eventos especiales donde sólo mujeres ocupaban la cabina.⁸ Por ejemplo, en una oportunidad la DJ Aldana García participó en una fiesta *Venus* en el club Bela Lugosi que reunió artistas que tocaban el subgénero techno no por su condición sexo-genérica sino por el estilo musical que cultivaba. En una oportunidad especial, la misma DJ tocó en la fiesta *Las amigas de Drácula*, que se realizó en el mismo club, donde actuó junto a otra DJ que practicaba un estilo musical diferente pero con quien compartía una misma identidad de género. Estas últimas fiestas y otras como *The powerpuff girls*, organizada por otro club local, se publicitaban como fiestas especiales de mujeres y eran parte de ciclos modelados por esa consigna o fiestas puntuales que la utilizaban para distinguirse. Las fiestas de mujeres llevaban inscrita explícitamente y realizaban las marcas de la importante diferenciación que opera entre los sexos y los géneros.

La identidad de género se volvía un recurso a la hora de pensar temáticas para producir las fiestas. Mientras que era algo habitual ver las *cabinas* ocupadas sólo por varones, resultaba extraordinario verlas sólo con mujeres. A diferencia de los eventos comunes, esas noches especiales eran producidas y gestionadas utilizando consignas que naturalizaban la distinción. Pero también, esas fiestas ampliaban las posibilidades laborales de aquellas personas que incorporaban exitosamente el diacrítico mujeres y les permitía construir un espacio donde exhibir sus capacidades artísticas.

Pensar a las artistas de la electrónica como un conjunto delimitable a partir de la variable sexo-genérica permitía también la realización de investigaciones que las tenían como tema de análisis (Rodgest, 2010; Farrugia, 2012; Sucena Junior, 2017, Rodríguez, 2018). Esas operaciones implicaban la reproducción de normas naturalizantes inscritas en la forma de experimentar los sexos y los géneros, y, como expone Wittig (2006 [1992]), “la separación de los hombres de la cual las mujeres han sido objeto es política [y] muestra que hemos sido ideológicamente reconstruidas como un ‘grupo natural’” (p. 31). Así, la naturalización histórica de la mujer se producía y reforzaba en los eventos de ellas y también en las investigaciones que las tenían como foco de análisis, algo que no sucedía en los eventos de ellos, que eran considerados comunes. Esos usos del género pueden llevarnos a recaer en el lugar común de pensar a las DJs como un conjunto homogéneo y en alguna medida limitable y definible. Sin embargo, la etnografía mostraba la heterogeneidad entre esas mujeres que se hicieron DJs.

Diversas trayectorias llevaron a las mujeres entrevistadas a ocupar las *cabinas*, pero esa ocupación no evadía el tinte excepcional como el que mostraba el comentario de uno de los dueños de un importante

⁸ *Line up* era el nombre que recibía la lista o grilla de artistas contratados para un evento. Cabina era el lugar donde se ubicaban lxs DJs al momento de tocar, espacio que generalmente se encontraba elevado de frente a la pista de baile.

club al decir “esta noche les toca a ellas”, en referencia a la tercera edición de la fiesta Shake it out. Sin embargo, ocupar esas *cabinas*, lejos de ser una oportunidad caída en suerte o algo que a estas mujeres simplemente les tocaba, era algo que ellas debían gestionar y que sólo era plausible de ser llevado adelante dentro de un espacio bastante específico y por la movilización de estrategias y recursos también específicos.

Gracias a los *flyers* impresos que DJ Alfonsina guardó durante muchos años pudimos saber que los eventos con la consigna de que sólo tocaran mujeres existían desde momentos tempranos de la conformación de la escena. Las piezas que se muestran en la Imagen 1 publicitaban dos ediciones de la fiesta *Krumm*, organizada por Alfonsina y su hermano durante el año 2003 en Casa Babylon, un club ubicado en la zona del ex mercado de Abasto.⁹

Las dos fechas se organizaron utilizando la propuesta de que sólo mujeres ocuparan la cabina principal y las piezas gráficas tenían referencias a un estilo *punk*. Eso se podía ver en el pelo rapado, el flequillo, la lengua afuera y el ceño fruncido de las personas dibujadas en los *flyers*, en el *choker* con tachas, en el delineado en los ojos, en el gancho a modo de aro y de *piercing*. “Queríamos poner una imagen que fuera power y que mostrara que ese día nosotras nos hacíamos cargo, así que mi hermano diseño esto medio *punk*”, nos señaló DJ Alfonsina.¹⁰

La referencia a lo power aparecía recurrentemente alrededor de los eventos de mujeres. Conceptos como *mujeres poderosas*, *poder femenino*, *girl power*, *female power*, e incluso el de *techno feminism* aparecieron en diferentes oportunidades durante el trabajo de campo, especialmente asociados a estos eventos. Por ejemplo, en el evento de Facebook creado para la tercera edición de la fiesta Shake it out, uno de los dueños del club comentó: “Esta noche cabina poderosaaaaa!”. En el mismo sentido, dos de las relacionistas públicas del lugar escribieron: “Shake it out a plenooooo, chicas al mando wuuuu” y “Aguante el girl power, estas minas la rompen”.¹¹

De diferentes maneras, siempre se resaltaba el carácter excepcional de la presencia de mujeres como DJs y se naturalizaba la hegemonía de los varones en este mundo del arte. Pero también, se reconocían como excepcionales a las mujeres que lograban alcanzar el lugar de artista quienes devenían *diosas*, *reinas*, *ídolas* y aparecían como modelos que motivaban y producían la participación de nuevas artistas. Como nos explicó May:

Yo en esa época venía de vacaciones y les traía discos que mi hermano y otros DJs me pedían que les compre en París. Pero cuando venía ya me llamaba la atención que estuviera circulando por ahí Carlita Tintoré. Y acá además la novedad era Magda, “la chica en las bandejas”. ¡Yo flasheaba, quería ser Dj!

May era productora y DJ, tenía 30 años cuando la conocí, era francesa pero vivía en Argentina desde los 22 años, edad a la que había comenzado su carrera en el arte de la música electrónica. Aunque su hermano mayor era un reconocido DJ de la ciudad y su padre era un famoso artista plástico, May relataba que ver a Magda tocando había sido su principal motivación para convertirse en DJ y productora.

⁹ Se conocía como Ex Mercado de Abasto a un sector de la ciudad ubicado en el límite norte de la zona céntrica, donde se ubicaban, en las zonas aledañas a los galpones donde hasta 1988 funcionó el Mercado de Abasto, numerosos locales comerciales destinados al a diversión nocturna.

¹⁰ Esa referencia al punk llama la atención sobre las posibles relaciones de la música electrónica con el punk rock y el ideario asociado con el movimiento Riot Grrrl (Rosemberg & Garofalo, 1998; Attwood, 2007). A partir de las entrevistas con las DJs, hipotetizamos que esas referencias suponen una cierta forma de apropiación de las identidades y formas estéticas premoldeadas o packaging (Schlit, 2003) donde se privilegian los códigos de vestuario desvinculados de su carácter ideológico.

¹¹ La idea de mencionar como power a aquellas prácticas o acontecimientos donde participaban mujeres en espacios históricamente reservados para varones se encontraba en vigencia en distintos espacios de la vida pública del país durante los últimos años de la investigación.

“Las chicas de las bandejas”

Las prácticas artísticas de las DJs y su lugar en la escena electrónica se producían en entramados de relaciones y sentidos diferentes de aquellos donde se realizaban las prácticas artísticas de sus colegas varones. Al comparar y contrastar las trayectorias de los y las DJs, al rastrear los puntos en común entre ellas y, especialmente, al recuperar de los relatos las tensiones que aparecían al cruzar el devenir DJ y con el ser mujer, se destacaba el valor y la fuerza del género en la experiencia de las jóvenes que se consagraban como artistas en el mundo de la música electrónica.

Más allá de las diferencias trayectorias, las artistas entrevistadas consideraban tener que enfrentar mayores dificultades para hacerse DJs que el resto de sus colegas varones. El trabajo de campo nos permitió observar cómo esa situación se relacionaba con la vigencia del “patriarcado musical” (Green, 2001) según el cual las mujeres estarían naturalmente alienadas en relación a la técnica. La representación de equipos, cables, botones, sistemas eléctricos, softwares, y otros recursos técnicos y tecnológicos empleados para tocar música electrónica como parte de un universo masculinizado dificultaba el acceso de las jóvenes a las *cabinas*.

Esta situación, comparable con la que debían atravesar las mujeres en otros contextos profesionales (Barrancos, 2002), de ninguna manera era exclusiva de la escena electrónica. Diversas investigaciones también analizaron esas cuestiones, indagando tanto la dimensión de producción (Millard & McSwain, 2004; Blázquez, 2008; Manzano, 2011) como de participación y consumo (Solie, 1987; McClary, 1991; O’Brien, 1999; McRobbie & Frith, 2000; López Cano, 2008; Ramos, 2010; McRobbie & Garber 2014) asociadas a otras músicas.

La potestad de los varones sobre el dominio legítimo de las técnicas musicales, en este caso del *deejing*, era otro de los obstáculos que debían enfrentar las mujeres que buscaban hacerse DJs. En la escena electrónica investigada, eso se asociaba fuertemente con las formas en que se aprendía el oficio. La adquisición de esos saberes se daba a través de la participación en grupos de pares, amigos varones con quienes se compartían gustos musicales y otros consumos. Las mujeres quedaron excluidas de la posibilidad de incorporar esos saberes o pudieron hacerlo a partir de la mediación de un varón, un hermano o un novio. La aparición de escuelas de DJs, a fines de la década de 1990, que mercantilizaron la enseñanza del oficio posibilitó para algunas mujeres, acercarse a esos conocimientos sin esas mediaciones.

Magda Speranza, nombre artístico de María Magdalena Speranza di Gennaro, es una de las primeras DJs cordobesas y la única que continuaba activa en la noche electrónica. Estimulada por un hermano mayor, que le hacía escuchar sets de música electrónica grabados en casetes, ella comenzó a entrenarse en la técnica del *deejing* con vinilos cuando tenía 16 años y cursaba la escuela media. Dispuesta a aprender y con el apoyo afectivo y económico de su madre, Magda se inscribió en una de las primeras escuelas de DJs. Ser mujer y ser DJ era para ella algo extraño, único y valioso, según nos explicaba Magda:

No había mujeres trabajando de eso. Estaba bueno por ese lado porque “sos la chica”, entonces te tratan re bien, te cuidan. Y bueno, a raíz de eso es como que yo era “la perlita” de la escuela de DJs, porque al ser la única chica...

Alfonsina D’Antona, otra de las primeras DJs de Córdoba que comenzó su carrera a los 18 años cuando trabajaba en un local comercial dedicado a la venta y reparación de equipos de sonido, nos permitió identificar otra de las dificultades que se les presentaban a las mujeres que buscaban insertar su trabajo artístico en los espacios y tiempos de la noche. Cuando la entrevistamos en 2015, Alfonsina tenía 35 años, trabajaba en un emprendimiento autogestivo de diseño de objetos de decoración y tocaba en bares y ferias de Barrio Güemes porque se encontraba alejada de la noche desde el nacimiento de su hija, unos años atrás.

Aunque las DJs realizaban su rutina artística en diferentes espacios y tiempos, la noche de cobraba especial relevancia, ya que era allí donde se habilitaba la posibilidad concreta de la producción de una reputación como artistas. Ellas, como sus colegas varones, debían estar en la noche y habitar los . Eso

implicaba participar de un gran número de fiestas, salir, mostrarse en los eventos, ir a ver tocar a otros DJs. Frecuentar los era un modo de alimentar las relaciones con otros participantes del mundo de la música electrónica y una de las formas en que se aprendía el oficio. Como ya señalara Thornton (1996) estar en la fiesta formaba parte de las actividades necesarias para hacerse artista y una de las formas privilegiadas de construcción de capitales subculturales.

Ese habitar la noche suponía una serie de cuestiones que las DJs reconocían como negativas y enlazadas con procesos de etiquetamiento (Becker, 2009) que pretendían evitar. Para ellas era importante destacar una diferencia fundamental: trabajar en la noche no las hacía ser mujeres de la noche.

Al ser considerado un lugar privilegiado para la diversión, la seducción y el erotismo, las mujeres que trabajaban en la noche podían ser condenadas por realizar prácticas inadecuadas para los roles establecidos, esperados y propuestos para las mujeres. La peligrosidad era, entre otras cosas y como nos explicaba DJ Alfonsina, de orden moral:

Cuando yo empecé la novedad era “mujer en el mundito de hombres”. Pero lo único que había drama era la etiqueta, al estar en la noche pasas a ser “minita de la noche”. Y yo tenía que estar en la noche y además me gustaba salir a bailar e ir a ver y escuchar DJs. La verdad que a diferencia de amigas que por ahí iban a bailar de levante o... yo realmente iba a bailar y a escuchar al DJ.

Frecuentar espacios de la noche parecía acarrear una serie de juicios que se asociaban con estereotipos injuriantes y figuras moralmente incorrectas, o poco apropiadas, para una (buena) mujer como *gato, puta, fiestera*.¹² Las DJs entonces intentaban sortear las tensiones que se producían al habitar esos espacios que habilitaban juicios respecto su calidad moral. Pretendían alejarse de los estereotipos que vinculaban a las mujeres que habitaban —pero sobre todo que trabajaban (en)— la noche y buscaban protegerse señalando una diferenciación con las mujeres que se embarcaban en la conquista de compañeros eróticos y estaban de *levante* o de *caravana*.

La noche aparecía como un lugar poco aconsejable para las mujeres quienes no parecían (pre) destinadas a trabajar en ella. Las DJs realizaban importantes esfuerzos para torcer ese destino. Esto no sucedía de la misma manera para los varones DJs, quienes no debían combatir los juicios sobre su calidad moral por trabajar en la noche. Para ellos, estar asociados con estereotipos ligados al ocio o la diversión no parecía ser un problema. En cambio, para las DJs era importante demostrar que habitaban la noche con *seriedad* para realizar sus trabajos y que el ocio no se inmiscuía en sus labores artísticas.

En ocasiones algunas DJs reforzaban las expresiones respecto a la seriedad con la que realizaban sus trabajos, argumentando, por ejemplo, no consumir ningún tipo de sustancia psicoactiva a la hora de tocar. Como nos dijo Ana Paula: “Normalmente cuando he puesto música he tratado de ni tomar [alcohol] porque no está bueno estar reventada poniendo música. Yo siempre traté de hacer mi trabajo lo más profesionalmente posible”. Ana Paula Garavaglia tenía 29 cuando la entrevistamos en 2015, era oriunda de una ciudad del interior provincial y vivía en Córdoba desde algunos años atrás, cuando se mudó para estudiar Artes. En la entrevista mencionó que el problema de mezclar alcohol y trabajo no era por la implicancia en términos técnicos y musicales que beber alcohol tenía, ya que en ese sentido podía funcionar como un facilitador porque generaba una mayor desinhibición. Para Ana Paula los problemas radicaban en *la imagen* que implicaba *no tomar el trabajo con responsabilidad*.

La noche electrónica se encontraba desde el sentido común y mediático, especialmente estigmatizada por el consumo de alcohol y psicoactivos sintéticos que consumían algunos participantes.

¹² Para un acercamiento a temas relacionados con las figuras estereotipadas que circulaban en la noche de la ciudad de Córdoba puede consultarse el trabajo de Bianciotti y Ruiz (2017). Las autoras analizan la forma en que las figuras de gato y puta eran utilizadas para posicionarse hegemonícamente como chicas tranquilas o normales, figuras contrapuestas que se ajustaba a los ideales regulatorios de la feminidad joven contemporánea (Bianciotti & Ruiz, 2017, p. 219)

Eso también contribuía a crear un manto de peligrosidad que cubría a esos espacios y debajo del cual las mujeres aparecían como personas más vulnerables que los varones. Estas figuras eran recurrentemente mencionadas cuando las DJs narraban las incertidumbres que su profesión ocasionaba en sus espacios familiares.

Casi todas las DJs nos comentaron acerca de las tensiones entre ellas y sus familiares, quienes identificaban el trabajo como riesgoso y de poco valor. DJ Flouu, cuyo nombre de pila era Florencia Álvarez, tenía 31 años cuando la entrevistamos en 2015, era DJ y trabajaba en el área administrativa de una empresa familiar, mencionó que su madre y su padre la vieron tocar por primera vez luego de 10 años de trayectoria.

Como Flouu, otras DJs afirmaban lo complicado que resultaba explicarles a sus padres y madres la elección profesional y lo dificultoso que resultaba continuamente desligar esa actividad de los juicios ligados al consumo de sustancias psicoactivas, del ocio y la diversión. Para las más jóvenes esta situación era aún más problemático ya que, luego de varias muertes asociadas al uso de MDMA, los medios de comunicación enfatizaban morbosamente la peligrosidad de las fiestas electrónicas. Las DJs más nuevas también encontraban diversas estrategias para negociar con sus madres y padres, como Paulina, quien realizaba un curso de Organización de Eventos en una universidad privada para que su madre se *quede tranquila* cuando ella obtuviera un título. Paulina tenía 22 años cuando la entrevistamos en 2017, era chilena pero vivía en Argentina desde los 15 años y estaba comenzando su carrera como DJ.

Esos conflictos no alcanzaban la misma intensidad cuando se trataba de los DJs varones, quienes expresaban haber tenido menos o nulos inconvenientes a la hora de negociar con sus familias el destino profesional. Ante sus colegas, el público, sus amigos y familiares, las DJs debían esforzarse en la construcción de una imagen de sí que las presentara realizando un trabajo serio. Antes que estar de fiesta, ellas cultivaban un arte.

Para combatir los estereotipos injuriantes que las hacían fiesteras o gatos, las artistas entrevistadas se esforzaban en el cultivo de las técnicas del deejing. Las DJs debían, con especial importancia y con mayores exigencias que los varones, (de)mostrar un gran dominio de las técnicas musicales y posicionarse como profesionales de la música. Pero también, con el objetivo de construir una fachada seria, esas mujeres debían vigilar sus formas de presentación personal y la expresión de sus emociones. Su gestualidad no podía ser demasiado ampulosa ni su vestimenta demasiado sexy.

Viejas y nuevas

En el proceso de emergencia y formación de DJs mujeres en la ciudad de Córdoba, Magda y Alfonsina eran la old school (vieja escuela) de la escena. Según se decía y ellas afirmaban, cuando empezaron a tocar era algo raro porque no había otras mujeres DJs. Las dos expresaron que el mundo de *la electrónica*, como tantos otros mundos de la música, era machista, aunque al repreguntar sobre el tema no recordaron ninguna situación que asociaran a ese adjetivo. Sin embargo, ser mujer y ser DJ en esa época era para ellas algo extraño y esa extrañeza las hacía resaltar y ocupar un lugar distintivo, como me dijo Magda:

No había mujeres trabajando de eso. Estaba bueno por ese lado porque “sos la chica”, entonces te tratan re bien, te cuidan. Y bueno, a raíz de eso es como que yo era “la perlita” de la escuela de DJs, porque al ser la única chica...

Las DJs *viejas*, cuando comenzaron, eran una novedad. Esa propiedad representaba, por momentos, una especie de ventaja a la hora de conseguir fechas y también respecto a las relaciones que podían tender con sus colegas varones, los cuales no las consideraban como una competencia (como sí consideraban a otros varones) sino aprendices o chicas de gran valor (*perlitas*). Ellas debían protegerse o

ser protegidas por otros porque ser mujer y habitar la noche, además de ser una novedad y una ventaja, también se insertaba en un entramado de sentidos relacionados con la peligrosidad de esos espacios. La noche aparecía, al igual que la potestad sobre el dominio legítimo de las técnicas musicales del *deejing* y la producción musical, un lugar reservado para varones que debían ser conquistados por las mujeres.

Flouu, May y Ana Paula, quienes iniciaron sus carreras durante la primera década del 2000 y formaban parte de la segunda camada de DJs de la ciudad, reconocían a las viejas como *una inspiración* y un *modelo a seguir*. Los cambios tecnológicos de esos años (especialmente el traspaso del uso de bandejas reproductoras de vinilos al uso de compacteras reproductoras de CDs o música en formato mp3) implicaron también cambios en la forma del trabajo y en todo el mundo del arte ligado a la electrónica. Estas DJs no se profesionalizaron de la misma forma que las DJs que las inspiraron.

Las DJs de la segunda camada comenzaron sus carreras en un contexto que presentaba nuevas y más diversas posibilidades para el trabajo en el mundo del arte de la música electrónica, pero donde el acceso a las posiciones de prestigio artístico se había dificultado debido a la cantidad de personas que aspiraban a dichas posiciones, al aumento de la competencia y el conflicto entre los aspirantes y los artistas ya consagrados. Las DJs de la segunda camada debieron gestionar nuevas maneras de participación en la escena, diferentes a las de Alfonsina y Magda, quienes, en cambio, tuvieron que gestionar formas de adaptarse a los cambios.

Aunque encontraron las nuevas posibilidades que trajeron los archivos digitales (CD, mp3) y programas (Traktor DJ, Fruityloops, Serato) y las facilidades que esto implicaba (como la mayor distribución y acceso que supuso la música grabada y regrabada en formato mp3), las DJs de la segunda camada ya no gozaron del privilegio de ser únicas. Ellas no poseían el brillo especial que tenían las viejas, quienes al mezclar música con vinilos se hicieron aún más singulares dado que no había otras mujeres usando esa tecnología analógica. Las DJs de la segunda generación diversificaron las actividades que contemplaba su profesión e incluyeron en sus rutinas laborales la producción tanto de música como de eventos. Es decir, así como la competencia laboral aumentó también aumentaron las actividades de las DJs y las posibilidades de aprehender las técnicas ligadas al *deejing* y la producción musical.

Durante la primera década del 2000 las viejas también debieron diversificar sus actividades para mantenerse aggiornadas a las nuevas convenciones (Becker, 2008, p. 48) del mundo del arte electrónico. Debieron aprender las nuevas técnicas y embarcarse en nuevos proyectos también ligados a la producción de eventos. Fue en ese contexto que Alfonsina organizó junto a su hermano la fiesta *Krumm*, y que Magda comenzó a prescindir de los vinilos para priorizar técnicas más modernas en sus presentaciones, como el uso de CDs y compacteras.

Si las DJs que empezaron en el 2000 ya no tuvieron la marca dada por la exclusividad y no fueron las únicas ni las protegidas, menos aún lo fueron aquellas mujeres que comenzaron sus carreras en la franja temporal que se inauguró alrededor del 2010, de la mano de la masificación de la conexión a internet banda ancha, la popularización de canales de música como Youtube y la facilitación de las descargas vía web. Las DJs que comenzaron sus trayectorias en esa época eran las nuevas.

Para las nuevas ya no era algo raro que mujeres ocuparan las *cabinas*. Por el contrario, todas afirmaban haber visto repetidas veces a otras DJs tocar, tanto en vivo como a través de internet, y eso nuevamente se reconocía como un ejemplo y una inspiración que las había impulsado a interesarse por la profesión de DJ. “Había visto saliendo a bailar con amigos, y en Youtube las fiestas como Tomorrowland, y me habían llamado la atención las DJs mujeres. No tenía idea de que quería hacer, pero sabía que quería ser DJ”, nos contó Martina.¹³

Martina Arratia era cordobesa, en el 2017 tenía 21 años, estudiaba Sonido en una institución privada y estaba por concluir los cursos en una academia de DJs. Como ella, las nuevas comenzaron sus

¹³ Tomorrowland era uno de los festivales de música electrónica más importantes a nivel mundial. Desde 2005, año de su inauguración, se realizaba todos los años en Boom, una ciudad belga. Se caracterizaba

carreras con una escena electrónica local ya fuertemente consolidada, diversificada y masificada, que formaba parte regular de la noche cordobesa. Y aunque ya no resultaba raro ver a mujeres DJs, seguía siendo algo que llamaba la atención y seguía adquiriendo un carácter excepcional.

Según observamos, la experiencia de estas nuevas DJs estaba más marcada por anécdotas y relatos que ellas identificaban como *machismo*, donde algunos varones hacían uso de su adscripción sexo-genérica para reducir la competencia laboral que existía. Como denunciaba Martina: “Tuve algunas situaciones de mierda con varones, porque, no se...se creen que porque sos mujer sos menos o que les bajás la calidad, entonces nunca quieren tocar antes que vos”.

Mientras que para las viejas su condición sexo-genérica aparecía como condición de posibilidad y como un recurso que les brindaba más oportunidades para hacerse DJs, para las nuevas ser mujer se había tornado una dificultad más que debían sortear. La masificación de la escena y la creciente facilidad para acceder a equipos y materiales no suponía únicamente mayores oportunidades para la construcción de una carrera como DJs. Si bien una de las hipótesis de la investigación suponía que la expansión del mundo del arte de la electrónica habría implicado un número creciente de mujeres DJs y un mayor acceso de las mismas a las posiciones privilegiadas, con el correr del trabajo de campo pudo conocerse que para las nuevas las dificultades se diversificaban y multiplicaban, a la vez que la desigualdad en términos genéricos y sexuales producía mayores inconvenientes.

Las desigualdades entre varones y mujeres producidas por la matriz heteronormativa de los géneros (Butler, 2012 [1993]) cobraban mayor valor al ser citadas por DJs nuevos, cuando utilizaban su posición en tanto varones para demandar mejores posiciones en el line up, por ejemplo.¹⁴ Es decir, la masificación de la escena suponía más acceso, pero también más competencia y mayor conflicto por el acceso a las *cabinas*, de manera tal que entre las y los nuevos DJs se producían mayores tensiones que entre los y las de mayor trayectoria. Las desigualdades entre sexos y géneros se volvían un material más relevante de disputa.

Viejas y nuevas no entramaron sus trayectorias en los mismos campos de posibilidades (Velho, 2013), aunque algunas (im)posibilidades perduraran a través del tiempo. Esas diferencias se articulaban no solo en función de clasificaciones sexo-genéricas. Las DJs se ordenaban y diferenciaban entre sí movilizandando diversos criterios, pero principalmente uno asociado a una disposición jerárquica de las trayectorias en función de los años de antigüedad de las mismas. Entre las *viejas* y las *nuevas* no sólo había años, también había diferentes materiales e instrumentos tecnológicos, diferentes formas de organización de las relaciones del mundo del arte donde trabajaban, diferentes modos de construir sus vínculos en y con la escena.

Consideraciones finales

En su diversidad, las historias de las artistas entrevistadas cuentan cómo de la mano de los cambios culturales producidos por las tecnologías digitales, en el contexto de expansión de las industrias del ocio y la creciente mercantilización de la noche, un mayor número de mujeres accedieron a la destacada posición de DJ en el mundo de la música electrónica de la ciudad de Córdoba.

Aunque levemente, el desequilibrio de poder entre los sexos parecía haber disminuido a lo largo de las décadas. Convertirse en artista pasó de ser algo raro o con lo que se flasheaba al ver otra mujer al

por tener siempre una llamativa y espectacular escenografía que emulaba los escenarios de los cuentos de hadas.

¹⁴ Butler (2012 [1993]) propone que el sexo “biológico” (que distingue “hembras” y “machos”) es el efecto sedimentado de prácticas discursivas reiterativas ancladas dentro de una matriz heteronormativa de géneros (que produce “mujeres” y “varones”) (pp. 21-33). Esa performatividad no implica la realización de un acto único y singular, sino que debe reafirmarse y recitarse a lo largo de toda la vida, como parte del proceso de estructuración continuo e inacabado de la subjetividad.

comando de las bandejas, a formar parte del repertorio de proyectos a disposición de jóvenes mujeres que disfrutaban de la música electrónica. Como parte de esta dinámica destacamos la creciente participación de las escuelas de DJs que posibilitaron el aprendizaje de las técnicas de *deejing* por fuera del grupo de pares o amigos, mayoritariamente varones, al que las mujeres sólo accedían por medio de sus relaciones de parentesco o erótico-afectivas. En este proceso también contribuyó el pasaje de los vinilos analógicos a los archivos digitales y de las mezcladoras al uso de software e internet que posibilitaron el abaratamiento de recursos técnicos necesarios para devenir DJ y su mayor accesibilidad.

Sin embargo, y según remarcaban las entrevistadas, era en ese contexto más igualitario donde el machismo se sentía con mayor fuerza. Mientras las artistas con más años de participación en el mundo de la electrónica difícilmente podían relatar experiencias de discriminación en función del género, las más noveles rescataban un importante número de episodios.

Esta situación, muchas veces incomprensible para las artistas, podría explicarse como parte de un proceso social donde el género resultó un diacrítico que cada vez menos influía en el acceso a la carrera de DJ pero que con mayor fuerza, y en desmedro de las mujeres, participaba en su permanencia y profesionalización como DJs. Según observamos, no todas las DJs estaban recubiertas por el aura de los orígenes. A diferencia de las escasas viejas, las nuevas, cada vez más numerosas, dejaron de contar con la protección de los varones. Ellas ya no eran *perlitas* sino competidoras en un mercado asociado con la noche que sólo consagraba a unos pocos.

Aunque supuestamente en pie de igualdad, a las mujeres les resultaba más difícil que a sus colegas varones negociar con sus familias la elección profesional y enfrentar los peligros de la noche. Para alcanzar sus objetivos, ellas debían dar cuenta de mayor compromiso e idoneidad en la práctica artística además de cursar otros estudios superiores o desarrollar otras actividades laborales. Esas obligaciones, como la obligación moral de no ser gato y no desplegar su sensualidad erótica a partir de la práctica artística, modelaban la subjetividad de las DJs. Hacerse mujer y DJ, especialmente para las más nuevas, formaba parte de un entramado donde se remixaban desigualdades de distinto tipo, como las generacionales.¹⁵

La etnografía de este proceso muestra cómo en el mundo de la música electrónica en Córdoba, la producción artística y comercial eran cotos al que las mujeres debían luchar por acceder. Según se analizó, aquellas que se embarcaron en el proyecto de hacer DJ enfrentaron mayores tempestades familiares que sus colegas al mismo tiempo que debieron hacerse reconocidas en un mundo de artistas varones y respetables en la noche como mundo también de varones. Aunque las dificultades cambiaron con los años produciendo las marcas generacionales que distinguían viejas y nuevas, las DJs continuaron obligadas a demostrar seriedad y habilidad.

Las artistas volvían a hacer género cuando participaban en las fiestas de mujeres. En esas oportunidades el género se transformaba en un recurso tanto para los dueños de los clubes que publicitaban y producían una noche diferente como para las DJs que se aseguraban la posibilidad de mostrar su arte y alguna retribución económica a partir de su identidad de género. En esas fiestas las DJs se volvían protagonistas de la noche y con la potestad absoluta de administrar las sonoridades para la pista de baile, algo que no sucedía en las fiestas comunes, donde sus colegas varones aparecían generalmente como más idóneos. Al presentarse como mujeres, las DJs construían una posibilidad para mostrar su arte, construir su carrera y ocupar un lugar de prestigio en unas noches claramente masculinizadas.

Si bien el mercado con sus fiestas de mujeres y cierta epistemología nos alientan a imaginar a las DJs como un conjunto homogéneo, el trabajo de campo tornó visibles las diferencias que entre ellas trazaban distintos marcadores como la edad y las formas de organización específicas de ese mundo de la

¹⁵ La técnica del remix, extendidamente utilizada por DJs y productores, implicaba re-grabación de un tema ya grabado, en un proceso donde se editaba y se le daba un nuevo aspecto y sonido mediante la incorporación de nuevos ritmos, efectos, distorsiones o cualquier otra posibilidad de transformación del tema ya grabado.

música electrónica. Al conocer a estas artistas y sus historias, se tornó engorroso pensar genéricamente en “las DJs”. Las trayectorias que llevaron a estas mujeres a convertirse en DJs eran diversas y cada una estaba atravesada por particularidades merecedoras de una reflexión puntual. Ellas, como en la canción de Danny Tenaglia que da título a este trabajo, encontraron en la música la respuesta a sus problemas y se mantuvieron en movimiento haciéndose mujeres y artistas.

Bibliografía

ATTWOOD, F. (2007). Sluts and Riot Grrrls: Female Identity and Sexual Agency. En **Journal of Gender Studies**, 16:3, p. 233-247.

BARRANCOS, D. (2002). **Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BECKER, H. (2008). **Los mundos del arte**. Sociología del trabajo artístico. Universidad Nacional de Quilmes: Bernal.

BECKER, H. (2009). **Hacia una sociología de la desviación**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

BIANCIOTTI, M. C.; RUÍZ, S. (2017). Gatos, putas y chicas tranqui. Recorridos performáticos y devenires subjetivos en dos campos de trabajo etnográfico. **Aposta, Revista de Ciencias Sociales**, núm. 75, p. 219-250.

BLAZQUEZ, G. (2018). **Cooltura electrónica**. Música, arte y subjetividades juveniles en Córdoba. Buenos Aires: Gorla.

_____. (2008). **Músicos, mujeres y algo para tomar**. Los mundos de los cuartetos en Córdoba. Córdoba: Recovecos.

BRAGA BACAL, T. (2003). **Músicas, Maquinas e Humanos: Os DJs no cenário da Música Eletrônica**. UFRJ/PPGAS, Rio de Janeiro.

BUTLER, J. (2012 [1993]). **Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Paidós.

CARDOSO FILHO, J.; JANOTTI JÚNIOR, J. (2006). **A música popular massiva, o mainstream e o underground – trajetórias e caminhos da música na cultura midiática**. En Congresso brasileiro de ciências da Comunicação, 29. Brasília, Anais.

FARRUGIA, R. (2012). **Beyond the Dance Floor. Female djs, technology and electronic dance music culture**. Chicago: Intellect Books.

GALLO, G. (2014). Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas. En CAROZZI, M. J. (Ed.), **Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad**. Buenos Aires: Ediciones EPC-Editorial Gorla.

GILBERT, J.; PEARSON, E. (2003). **Cultura y políticas de la música dance**. Barcelona: Paidós.

GREEN, L. (2001). **Música, género y educación**. Madrid: Morata.

LÓPEZ CANO, R. (2008). Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timba, Regeton y Sonideros. En GÓMEZ MUÑOZ, R.; LÓPEZ CANO, R., **Músicas, ciudades redes: creación musical e interacción social**. Salamanca: SIBE-Fundación Caja Duero.

MANZZANO, V. (2011). Tiempo de contestación: la cultura del rock, masculinidad y política, 1966-1975”. En: ELIZALDE, S. (Ed.), **Jóvenes en cuestión. Configuraciones de género y sexualidad en la cultura**. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- MCCLARY, S. (1991). **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality**. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.
- MCCROBBIE, A.; FRITH, S. (2000). Rock and sexuality. En MCCROBBIE, A. (Ed.), **Feminism and youth culture**. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press.
- MCCROBBIE, A.; GARBER, J. (2014 [1993]). Las chicas y las subculturas: Una investigación exploratoria. En: HALL, S.; JEFFERSON, T. (Eds.), **Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra**. Madrid: Traficantes de Sueños.
- MILLARD, A.; MCSWAIN, R. (2004). The Guitar Hero. En: MILLARD, A. (Ed.), **The electric guitar: A Story of an American Icon**. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- O'BRIEN, L. (1999). ¿Resulta más fácil para una mujer alcanzar el éxito hoy día como artista? En: PUGI, L.; TALENS, J. (Eds.), **Las culturas del rock**. Valencia: Pre-textos.
- PETERSON, R. y BENNETT, A. (2004). **Music Scenes. Local, Translocal and Virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press.
- RAMOS, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. **Revista Musical Chilena**, nº 213, p. 7-25.
- REYNOLDS, S. (2014). **Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile**. Barcelona: Contraediciones, S.L.
- RODGEST, T. (2010). **Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound**. Durham: Duke University Press.
- RODRÍGUEZ, R. (2018). **"Gracias por la musiquita" Una etnografía entre mujeres DJs**. Trabajo Final de Licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba.
- ROSENBERG, J.; GAROFALO, G. (1998). Riot Grrrl: Revolutions from within. En **Journal of Women in Culture and Society**, 23, no. 3, p. 809-841.
- SCHLIT, K. (2003). 'A Little Too Ironic': The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians. En **Popular Music and Society**, 26:1, p. 5-16.
- SOLIE, R. (1987). **Musicology and Diference**. Oxford: Oxford University Press.
- STRAW, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. En: **Cultural Studies**, vol. 5, núm. 3, p. 361-375.
- SUCENA JUNIOR, E. (2017). **Na vibe das mulheres DJs: Sentimento, Mixagem e Subversão**. Dissertação (Mestrado) – Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais.
- THORNTON, S. (1996). **Club cultures: music, media and subcultural capital**. Hanover: Wesleyan Univ. Press.
- VELHO, G. (2013). **Um antropólogo na cidade: ensaios de antropología urbana**. Río de Janeiro: Zahar Editores.
- WITTIG, M. (2006 [1992]). **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Barcelona: Editorial EGALES.

Edição v. 38
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (1)
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Urban simulacrum and Madonna: the post-modern environment of music videos

Simulacros urbanos e Madonna: a ambientação pós-moderna dos videoclipes

RONEY GUSMÃO

PhD in Memory, Language and Society by the State University of Southwest of Bahia - UESB, adjunct professor of the Center for Culture, Languages and Applied Technologies (CECULT) of the Federal University of Recôncavo da Bahia (UFRB). Email: guzmao@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0104-047X>

SÉRGIO ARAÚJO

The author concluded the European Perspectives on Social Inclusion by the Faculty of Psychology and Educational Sciences of the University of Porto in 2010. He is from the Polytechnic Institute of Porto. Email: sergiocostaaraujo@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1194-5611>

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

Gusmão, Roney; Araújo, Sérgio. (2019). Urban simulacrum and Madonna: The post-modern environment of music videos. *Contracampo*, Niterói, 38(01).

Submitted on: February 15th, 2019 / Evaluation A: April 3th, 2019 / Evaluation B: April 5th, 2019 / Accepted on: April 9th, 2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28090>

Abstract

The language of music videos presents characteristics associated to postmodernity, especially for densifying images and contributing to the deconstruction of symbolic hierarchies. Madonna's career in the 1980s and 1990s served as an archetype for understanding postmodern art mainly because her music videos imprint contemporary aesthetics on urban scenes, recruited as an ambience for her art. We are therefore interested in understanding the way in which her work cooperates in the construction of urban simulacra in the period, translating the sign construction of postmodernity.

Keywords

City; Music Video; Madonna; Postmodernity.

Resumo

A linguagem dos videoclipes apresenta características fortemente associadas à pós-modernidade, sobretudo por adensar jogos de imagem e contribuir para desconstrução de hierarquias simbólicas. A carreira de Madonna no transcurso dos anos 1980 e 1990 serve de arquétipo para entendimento da arte pós-moderna principalmente porque seus videoclipes imprimem a estética contemporânea em cenas urbanas, recrutadas como ambiência para sua arte. Interessa-nos, portanto, compreender a forma como sua obra coopera para a construção de simulacros urbanos no referido período, traduzindo a construção signica da pós-modernidade.

Palavras-chave

Cidade. Videoclipe. Madonna. Pós-modernidade.

Introduction

Once you understand art as a projection of the values of a historical time, music videos can be interpreted as a direct reflection of the postmodern ethos. The ethics, aesthetics and narrative (or lack thereof) of the music videos translate contemporary social dynamics, especially since it reveals the combination of postmodern capital with the values of a society in full transformation. Therefore, we are interested here to analyze the diffusion of music videos in the post-1980, as well as the approach of social values and the relationship with urban life present in these cultural products.

First, before proceeding with the analysis, it is useful to remember that the American media production in the aforementioned decade was also marked by Reagan's neoliberal politics, whose rhetoric resorted to sentimental values as a strategy for the dissemination of neoliberal ideology. Reagan appealed to the history of the United States to justify the overvaluation of individualism as a condition for prosperity and personal well-being.

The essence of this discourse was the reduction of the state's role in the economy, as well as the cooling of social ties that represented limitations to bourgeois capital. Reagan, as a former Hollywood actor, had strong penetration in the cultural industry, recruiting various productions of the time as a strategy of ideological dissemination. Therefore, in addition to the neoliberal political scenario, the 1980s are also marked by the expansion of postmodern cultural influence in full force during the Cold War period.

In this context, strengthened by the emergence of MTV in 1981, music videos also emerged as a locus of contestation and / or dissemination of the political and economic structure of the time. The densification of images, the aesthetization of segregated groups or the deconstruction of hierarchies are some of the characteristics visible in music videos that are very much related to postmodernity. After all, narratives and aesthetic concepts broke with rigid forms of thought and suggested plural alternatives of identities. Individualism itself can be analyzed in this context on the other side, since in this context, contestations arose for the alterity of previously invisible groups, whose negotiation of signs was an important prerogative to impress on the body discourses of empowerment by the contestation of individuality.

Another very important element was what Jameson (1996) calls hyper-presentism, that is, for him the loss of hope in the past and the obscuration of utopias made postmodern subjects take refuge in a kind of perpetual present. It is this presentism that it becomes the focus of postmodern subjects, fixed in the transient aesthetic experience that dwells in the now, making hedonism a visceral search of contemporary men. In the hyper-presentism, severe values were discredited, which, coupled with the transitoriness of contemporary signs themselves, contributed to the legitimation of so many unconventional identities.

It is for reasons such as these that video clips exhibit refractions of this desire for sensory experience in postmodernity, making narcissism and hedonism conditions for solitary fulfillment in an individualistic society. Composed of short narratives, enhanced by multiple values, video clips translate this postmodern fixation into speed and enjoy transient aesthetic experiences. Thus, the generation of the 1980s was already entering a format of entertainment much faster, packed with ethical and aesthetic appeals of rapid obsolescence.

It is in this setting that artists such as Michael Jackson, Prince, Cyndi Lauper and David Bowie became references for the understanding of postmodern pop culture of the 1980s, since their music videos were gradually becoming more sophisticated and more relevant as filmic expressions of their albums. Similarly, Madonna also followed the evolution of music videos, which by the end of the 1980s had become much more exquisite, some of them directed by exponents of film production.

Of course, video clips presented messages that somehow are associated with the historical context and, as such, may present clues to understanding the cultural configuration of a time, both when they contest the conjuncture and when they aesthete the values of a society. Madonna's career perfectly

translates the US historical context of the 1980s, as well as express postmodern art inscribed in the language of music videos. As the first example let's see what she says at the opening of the VHS of her first tour "The Virgin Tour" (1985):

I went to New York, I had a dream. I wanted to be a big star, I didn't know anybody, I wanted to dance, I wanted to sing, I wanted to do all those things, I wanted to make people happy, I wanted to be famous, I wanted everybody to love me, I wanted to be a star. I worked really hard, and my dream came true.

This brief speech serves as an archetype for what we intend to address for many reasons. First, consider the number of times the pronoun "I" appears in her speech. Egocentrism is open to discourse, a fact that makes megalomaniac narcissism part of the glamorous condition of a postmodern celebrity, and this, of course, reveals many of the behavioral traits of a society that has a behavioral reference in them (Morin, 1989). Second, it is useful to note how much the American Dream of the Reagan era is acclaimed in the speech above transcribed, mainly because this speech engages in casting highly audacious dreams, making them democratically accessible to all who simply "work hard". This discourse defends fortune as a reward for those who work hard, ensuring success and fortune as rewards for individual struggle.

This neoliberal discourse on notoriety as an inevitable guarantee to all equalized to meritocratic rhetoric only deepens fetishization as one of capitalist values. From the neoliberal point of view, exclusion ceases to be a structural problem of the system to become a product of individual incompetence, which makes the subject solely responsible for its failure. Thus, the meritocratic idea has become so recurrent in the neoliberal context that to speak of "work really hard" is to speak of a condition for usufruct of the "American Dream", after all to work exhaustively without resorting to collective struggles is the most recurrent cliché in the Reagan speech.

The third point we draw from Madonna's speech is the preponderant role attributed to the city of New York. During the 1980s and 1990s the portrait of a successful and cosmopolitan urban youth became very apt for the dissemination of contemporary capitalist ideals. New York was the ambience most recruited by American cultural production to portray yuppies in the 1980s. Harvey (2005, p. 56) recalls that at that time "corporate well-being took the place of social well-being. The elite institutions of the city mobilized to sell the image of New York as a cultural and tourist center (inventing the famous 'I love New York' logo). Films and music videos began to appeal to the New York scene with promoters of the media spectacle, a fact that also contributed to the insistence on values such as freedom, democracy, inclusion, success and cosmopolitanism.

New York's urban space was not only approached as a concrete setting for anchoring mythic narratives, it became part of neoliberal mythology itself by the spectacularization of corporate image and postmodern cultural experimentation (Harvey, 2005). The hyper-reality of postmodern films and music videos is present in the dilution of models of life in urban space, adhering aesthetic concepts, values and signs to the buildings, squares and streets of the city-spectacle, which accommodates everything and everyone in a mythical urban dynamics. The city is portrayed fetishized simply because issues aestheticize its dynamics and omit (or soften) its perversity.

In this way, it is for the sake of understanding how cities are represented and simulated in the spectacle of music videos that this text is structured. To develop this analysis, we will use Madonna music videos produced in the 1980s and 1990s, focusing on the portrayal of urban life and values diluted there. New York is a fundamental part of the mythical narratives around his career and so is also a significant part of his music videos, but what stands out most is how urban simulacra are built, especially for portraying the fetish of urban life. The city is approached by Madonna both from the hegemonic point of view, but also from the ghettos, after all, the eccentric is also a source of inspiration for his art.

Therefore, to speak of the way the city is approached in the music videos of Madonna is to

deal with this very ambiguity that marks the postmodernism, because it sometimes reports the urban dynamics in an aristocratic perspective, sometimes enters the suburbs and from there extracts cultural expressions once invisible. Deconstruction of cultural hierarchies is a hallmark of the city from Madonna's videographic point of view, and it is not by chance that this is also an element of postmodern art.

Urban simulations and postmodern thinking

There are many debates that point to the fact that the city contains signs that transcend the concrete surface, because the urban space can be interpreted as the empiricism of subjectivities. Through this idea, the city is here deciphered organically by the realization that it is in urban concreteness that representations, signs and travel memories become spatially superimposed. Consequently, we are interested not only in the materiality of the city, but also in the senses that have been emphasized in urban dynamics, whose decoding requires the articulation of space, time and discourses.

It is important to add that the diffusion of urban images in the postmodern culture operates through a discursive nexus, which consequently integrates the images that we elaborate on city life. When we think of New York, London or Rio de Janeiro, we invoke a series of discourses that participate in the imaginary construction of these spaces and, therefore, we assume the fact that we are permeable to the ideological insinuations that frame the meanings of these cities. For this reason, analyzing discourses about urban spaces is so important today because, in postmodern imagistic times, conceptual space has acquired status as relevant as concrete space itself. This finding, although it seems ambiguous, is confirmed at a time when the discursive image about the cities seems more real than urban materialism itself, to which Baudrillard defines hyper-reality. In his argumentation, this hyper-reality is a thickening of the games of images, which generates a

[...] unbridled production of real and referential, parallel and superior to the unbridled production of material: this is the simulation in the phase that interests us - a strategy of real, neo-real and hyper-real, which makes for the collapse of a strategy of deterrence (Baudrillard, 1991, p. 14).

The decoding of space by the image and, later, diffusion through the media instruments is the product of an arbitrary selection orchestrated by ideological attempts. So the lush urban silhouette in the film, the skylines displayed at the opening of the series or the ghettos that make up the music scene are carefully framed under lighting conditions that seduce the viewer and persuade the glamor and mysticism of urban life.

Through this simulacrum, the city is spectacularized and scenarios produce nebulous meanings that operate by the simulation of persuasive images (Ferrara, 2004). This rhetoric occurs because the performances merge with the urban scene, offering the hedonic usufruct of the flavors associated with the mythology of the city. Thus, the city is an occasion to satiate the senses of postmodern subjects, fixed in the solitary usufruct of the pleasures offered by the city dynamics.

In this way, Baudrillard's conception becomes even more coherent at a time when, for him, the distinction between the real world and the simulation is increasingly difficult. On this, he argues that the commitment to "improve" reality causes simulacrum to simulate the structure by distancing from the original reality, bringing the object closer to a new conceptual version of itself: hyper-reality. Not that the simulacrum opposes the real, it only conceals a new concept of reality that sometimes makes the simulation more real than its original.

The urban simulacrums of postmodernity insist on creating a perfect (hyperreal) city by constructing juxtaposed images, with clear tension of forces that insist on concealing everything that is not ideal for the simulated version of the city. However, unlike utopia, the simulation operates by the

similarity of equivalent points, although this equivalence exists as utopia (Baudrillard, 1991). Thus, urban simulacra serve to induce meanings about the city, since it presents a hyper-reality built on points of convergence that operate in this dialectic authentication / dissimulation of reality.

It is important to add that it is in the historical context that we find coherent explanations for the understanding of the suggested simulations about urban life, since the simulacra are permeable by power relations that insinuate meanings. To deal with such simulacra in the 1980s and 1990s, for example, requires understanding that the selection of urban signs operates in a manner analogous to the political and economic attempts of the time and, therefore, urban space has not only become an important locus for attraction (which is called city-business), but it is also a vital part of a marketing that attests to this hyper-reality and that guarantees “a place in the new geopolitics of international networks” (Jaques, 2003, p. 34).

It was also in the 1980s and 1990s that cities, especially Americans, were the object of spectacularization in various elements of mass culture, whose selection of urban scenarios in films or video clips translates the postmodern ethos itself based on individualistic hedonism. To better guide this approach, we will characterize that the contemporary urban simulacra are connected to three characteristics of postmodernity pointed out by Featherstone (1997): i. Aestheticization of everyday life; ii. Freezing of games of images and symbolic appeals and iii. Dissolution of symbolic hierarchies.

The urban simulacra disseminated in films and music videos of the 1980s and 1990s occurred due to the aestheticization of city dynamics, mainly due to the fetishization of the life of its inhabitants, implying that metropolitan pleasures could be democratically enjoyed by all. For this, the urban image was portrayed by the spectacularization of diversity, with glamorization of social relations and supposed tolerance towards aesthetic forms ghettoized. It was worth everything to seduce and make the city (more than a product) an aesthetic experience that permeates its surface with the spectacular rhetoric of the games of images. In the construction of the urban simulacra, the three characteristics of postmodernity pointed out by Featherstone are found, since the daily life of the urban subjects is spectacularized in the arbitrary images of these simulacra, and for this, symbolic appeals loaded with affection insist on the argument that all the differences coexist in the same space, which would supposedly guarantee tolerance for diversity.

This discourse, which insists on living among tribes in the western city, is often portrayed as a place where democracy resides, operating through the spectacularization of everything exotic in order to sustain harmonious coexistence. Music videos, for example, are eventually produced in ghettos, integrating the urban scene as an extension of the ethical, aesthetic and social traits printed on the portrayed characters. The city, therefore, is a fundamental ambience to build the multicultural atmosphere that postmodern aesthetics demands, a fact that builds simulacra from the game of images.

Evidently, the portrayal of life in urban ghettos attests to the deconstruction of hierarchies that mark postmodern art, above all by the weakening of the binomial high / low culture, yet the ambiguity of this discourse occurs in the real life of these ghettos. Under stigmas of segregation, many of its residents still coexist with discourses of intolerance and oppressive forms of power, being sometimes only used as key pieces for a spectacular caricature. In an unequal city, this phenomenon is clear when ghettoized cultural identities become commodities in the service of tourist voyeurism, which is, in the great majority, agitated by big capital.

Another evidence of the ambiguity of this glamouring of everyday life is the fact that culture is periodically reified into commodities, with the purpose of serving market intentions in the postmodern context. On this, Jameson (2001, p. 142) observes:

What characterizes postmodernity in the cultural area is the suppression of everything outside the commercial culture, the absorption of all forms of art, high and low, by the process of production of images. Today, the image is the commodity and that is why it

is useless to expect from it a negotiation of the logic of the production of commodities.

Urban spaces obey this same logic of reification of images in goods, as pointed out by the author. Thus the absorption of “high” and “low” art in the diffusion of postmodern art is analogous to the absorption of “high” and “low” spaces in the postmodern spectacle, which, in fact, weakens arbitrary demarcations, but, on the other hand, may suggest new, equally sectarian stereotypes. That is why these discourses insist on the impression of distinctive marks on some spaces, which makes the spectacle a pretext for the coexistence of market interests and the subsistence necessity of the subjects, obfuscating perversities inherent in the objectification of daily life.

In view of this, it is useful to add that in this play of power, forms of resistance are hatched in the ghettos, and although such contestations are sometimes also reified into spectacles, their effects are as multifaceted as social groups are. If the urban simulacrum impoverishes the images of the royal city or creates a spectacular “avatar” of urban life, it is not for us to answer here; but it is safe to say that simulacra produce meanings, the effects of which can be as ambiguous as postmodernism itself proves to be.

Finally, it is worth remembering that in the present context it is necessary to recognize how much society has been marked by the ambivalent interpretations of the signs produced by itself, which obliges us to admit the coexistence of the infinite ways of challenging and interpreting the dubious contemporary signs. The urban tribes themselves today have found in aesthetic experience a means of assembling identity senses and sharing distinctive ways of existing in the city.

Music Video and urban simulacrum: the spectacle of postmodern aesthetics

Frequently some debates about postmodernity become reductive because they insist on understanding culture in this period as a mere substrate of capitalist forces. This discourse denies the fact that the analysis of cultural goods does not have to occur through their total subordination to the ideological dictates of capital, since the very idea of consumption runs through the negotiation of socially and culturally reconstructed signs.

In fact, in the postmodern period the economic and cultural spheres have become even closer, since the consumer’s own appeals have recruited a vast combination of sensory sensitization, which allows us to understand that in contemporary times we have consumed not just commodities, but also sensory experiences highly charged with affection (Connor, 1992). Thus, this fixation in the immediate pleasures is heightened by the individualism that marks so much the current behavior, something clear in the weakening of the associated social ties the transience of desires and values. The loss of the “long term” is noticeable, both in the cooling of the ties in the corporate field, as well as in the social and affective relations outside the work (Sennet, 2008), adding to it the fugacity of fetishes, dreams and aesthetic experiences.

It was at the epicenter of this process that MTV emerged, broadcasting short videos uninterruptedly, warehouses by marketing systems and effervescent stickers. The station broadcasts an exceptional overlap of images aimed at young audiences, whose attention is focused on the speed of easily assimilated content that, thanks to the break with long narratives, sends obvious messages full of affection. Here we attest the obsession of postmodern subjects by what Jameson (1996) defines as a “perpetual present,” that is, a schizophrenic fixation by the enjoyment of multi-sensorial appeals offered by the culture of the spectacle. On this subject, Kaplan (1987, p. 143) adds:

More than other programs, then, MTV positions the spectator in the mode of constantly hoping the next ad-segment (of whatever kind) will satisfy the desire for

plenitude: the channel keeps the spectator in the consuming mode more intensely because its items are all so short.

Since its inception in 1981, MTV has incorporated strong characteristics of postmodernity, marking a generation already acclimatized to the pulsating pulsation of pop culture. The diffusion of the short videos, framed by an agile concatenation of images, pulverized multiple ideological seductions, which ended up authenticating a multitude of aesthetic concepts and many other non-hegemonic cultural identities. Some artists had their careers in simultaneous rise with MTV, whose performances also assumed this mixture of hegemonic and counter-hegemonic aesthetic concepts. As a result, dealing with celebrities of postmodern pop culture transcends the “scholarly” and “popular” binomial, for here a tangle of values is unraveled by the conventional ways of interpreting the sayings of art. As an example of this postmodern “shambles”, we intend to focus on Madonna, who had her first album recorded in 1983.

To begin this approach, the first music video we use as analysis is “Borderline” (1983). The narrative reveals a young Madonna in search of success as a model, a fact that causes disagreements with her boyfriend, played by the Puerto Rican musician Louie Louie. The plot is set in a suburb of Los Angeles, whose external locations point to Latin culture. Urban space is then a fundamental part of revealing the subversive profile of the artist who, at the time, used an underground style flash-trash in her clothing, very well harmonized with the settings of rustic locations.

The emphasis on ethnic minorities is also borne out by the Latino traits of the characters, including the protagonist’s boyfriend, who in the plot represented juvenile insubordination, having the streets the ideal place to express rebellion. “Borderline” punctuates minority groups as the emblem of the deconstruction of rigid values, a fact that contrasts with the black and white scenes of the music video, when Madonna vandalizes classic works and refuses to subdue conventional aesthetics. To the sound of the verses “you just keep on pushing me over the borderline”, Madonna dances with a spray in hand before a classic male statue with an “X” graffiti in the pubic region. Thus, in reference to street art, graphite here is used as counter-hegemonic language imprinted on icons of a conservative society. The cover of the single also alludes to the subversive aesthetic profile of Madonna, presenting the artist with underground clothing on the map of Manhattan, highlighting it as an expression of eccentric urban youth. Something also visible on the cover of her first single, “Everybody” (1983), which omitted her face, but presented a chaotic mix of buildings and eccentric characters walking through the streets.

“Borderline” became the most successful single from Madonna’s first album, being exhaustively aired on MTV. Something very similar occurred with the videos of “Papa Don’t Preach” (1986) and “La Isla Bonita” (1987), which also portrayed suburban areas of the United States. The first recorded in Staten Island, industrial district of New York, and the second in a Latin district of Los Angeles. In both videos the urban space is summoned to compose the plot and announce the empathy of Madonna’s career with the cultural identities ghettoized. In “La Isla Bonita”, for example, Madonna wears a typical flamenco outfit and blends young Latinos in suburban Los Angeles, leaving behind the seductive freedom and diversity of metropolitan life.

Performance, which mixes Hispanic culture with marginalized identities, is closely related to the very characteristics of postmodernity, since cultural categorizations are increasingly fragile in this context of intertextuality. It is worth remembering that everything that is exotic was the inspiration to reinvent the styles of contemporary art, a fact that has a dual function: it reaches new market niches and, at the same time, allows the reinvention of performances in a context in which duration has become a risk (Bauman, 2001). Therefore, the postmodern artist

who does not reinvent himself risks being forgotten, because it is in the transmutation that he places the capacity for perpetuation in the market.

By having this aesthetic of the eccentric, the subterranean cultural spaces contained an interesting language and aesthetic for artists like Madonna, who only remained in the media because of the capacity to incorporate everything that was different. As McCracken (2007) recalls, groups living on the fringes of society, such as hippies, punks, or gays, offered very innovative cultural meanings, and could be represented as inspiration to performers who wish to break away from rigid cultural conventions.

In this way, the segregated urban spaces were framed in several music videos, translating this desire to recreate the spectacle and to show an imagined version edited from ideological attempts that reinforce metropolitan life as a democratic "habitat" of diversity. Of course, all this connects art and the market more intimately, not by the indistinction between the two, but by the approximation of the bonds that bind them: "what characterizes postmodernity in the cultural area is the suppression of everything outside the commercial culture, the absorption of all forms of art, high and low, by the process of producing images" (Jameson, 2001, p. 142).

Years later, the video "Express Yourself", released on MTV in 1989, incorporated German Expressionist aesthetics by distorting images and portraying dark, austere urban settings. The video begins with Madonna in a cry of order "Come on girls, do you believe in love? Well, I've got something to say about it and it goes something like this." The music, the lyrics and the film content of the music video have a strong feminist connotation and evoke the idea that power is exactly on the expression, which, as performatized by Madonna, must be announced. And the place for such, as the narrative of the video shows, is the city, this being the perfect setting to challenge notoriety. In order to support this narrative, the song "Express Yourself" has an aggressive tone, which, merged with morbid urban images, aims to disturb and manipulate desire, provoking an anxiety similar to that produced by horror movie soundtracks (Morton, 1993).

Another very important element in this video is the way Madonna performatizes the flow of gender because, while exhibiting lingerie and makeup, she uses manly gestures, monocle displays, and grabs the groin. Here her intention is to ironize masculinity, and to subvert any severe demarcation of gender, a fact that, at that moment, already served as a prelude to the provocations that would have begun in the 1990s. Not incidentally, in the video "Express Yourself" director David Fincher enhances the Madonna's gaze and fuses it with the murky images of the city, making evident the fact that this look expresses no female subordination to the norms prevailing in that context, but rather expresses a haughty attitude towards the asphyxiated identities and desires imprisoned in the metropolis of the 1980s. In contrast to the expressionist film, *Metropolis*, here Madonna observes that it is not enough to change the place of power, but rather that it is necessary to subvert the forms of subjugation: "Madonna insists that we are not conquered by the power relations to which we are subject. We can produce 'talking cures' if we express ourselves, resist the seductions to complicity, and do not put our power in domination over others" (Morton, 1997, p. 233).

The following year, the music video "Vogue" (1990) was released and, although it had no imaginative mention of the city, it was inspired by a style of hip hop called

"voguing", much acclaimed by the gay community in suburban New York. Subversion and irreverence are distinctive in this style, and the music video, while bringing visibility to ghetto performances, brought Madonna closer to the underground scene that marked her pre-fame New York life. Contemporary of the documentary "Paris is Burning", "Vogue" is a celebration of alterity in urban life, and although we do not want to enter into the ambiguous results that it has caused, it has its relevance to the effervescent world of cultural differences that have become the metropolis in the end of the 20th century.

The portrait of underground life in "Vogue" was aesthetized and softened by the concept to which the video was built, something very similar to the video "Erotica" and the book "Sex", both of 1992. Here the city is portrayed under a decadent atmosphere through various languages¹ (image, video, music, texture), with the intention of offering the consumer an immersion in the libidinous universe explained by Madonna. The densification of games of images, the exhibition of urban simulacra, and hyper-reality suggested by the vagueness of reality x action (since it is not clear until point Madonna acts and to what extent reveals parts of her perverse personality²) are some of the characteristics that put this work in the postmodern condition.

Here the New Yorker underworld gains relevance by being aesthetized and transformed into a commodity by one of the greatest symbolic forces of postmodern pop culture. The boundaries between "high" and "low" culture, between "good" and "bad" taste, between "beautiful" and "ugly" are again infringed on this obsessive need for reinvention and incorporation of everything that seems. Therefore, Madonna's performances in music videos reveal aesthetic concepts very equalized to postmodern values, pointing out important clues to understanding this chaotic cultural scene at the end of the 20th century.

Images from both high and low art are now arguably clichéd, threadbare, archaic in the computer and space age. Rock videos may be seen as revitalizing the dead images by juxtaposing and re-working them in new combinations that avoid the old polarities. This may be the only strategy available to young artists struggling to find their place in society and to create new images to represent the changed situation they find themselves in. (Kaplan, 1987, p.47).

Now, in order to portray more faithfully the underground context, artists like Madonna had to enter into ghetto urban scenes, making us see the overvaluation of their landscapes. Cities acted as time-space acclimatization for the video clips and for the verses sung there, so in order to understand the language of the postmodern videographic culture, it becomes fundamental to pay attention to the dialectical interconnection between time and space imprinted on the living image of urbanity.

The city offers credibility to the performance and convinces the listener of the aesthetic concept transcribed there, a fact that in Madonna was very noticeable in the conceptual coherence that impregnated her albums, like "Erotica", whose New York urban scene framed a rough aesthetic of the work. That's why the book "Sex" and the single "Erotica" reproduce public and private environments in

¹ Simultaneously were released the book "Sex", the music video and the album "Erotica". All obeyed a New York underground aesthetic and were produced to generate poly-sensorial stimuli, because the hedonic climax of the music and the video, in addition to the tactile seductions of the book were aligned to a same concept rude.

² We warn the reader that we do not apply the word "perverse" in a pejorative connotation, but in the Freud-Marxist sense, a discussion that we have not had time to delve into in this article.

order to amplify the fetishism already imprinted on the surface of some urban scenes, such as the Gaiety Theater in Times Square, the Chelsea Hotel in the south of Manhattan or the streets of Miami. Thus, urban simulacra are created and recreated, which makes the city ancillary to reified subjections, interconnecting art with the signs that permeate the city.

Another music video coming from the album "Erotica" is from the single "Bad Girl" (1993), whose sonority follows the same style contained in the rest of the album, with subtle arrangements of piano, saxophone and synthesizers that resemble jazz. Although the lyrics portray a permissive, hedonic feminine behavior, the music video has an elegant atmosphere in which Madonna plays Louise Oriole, a distinguished New York yuppie who, living a daily life with alcohol, cigarettes and sex, ends up murdered in her bed for hanging. Manhattan here is framed in its aristocratic face and the costumes paraded by the protagonist enhance the harmony between the successful life of the executive and the icy scenery of the city. Urban life is treated from a glamorous point of view, highlighting the solitude of a wealthy metropolitan woman who, even in line with the fascinating patterns of the American dream in postmodernity, reveals the emotional maladjustments of enclosure amidst the urban crowd.

Another important video for our review, "Secret" (1994), directed by Melodie McDaniel, was set in Harlem in the following year. McDaniel sought inspiration from "East 100 Street," a book of photographs by Bruce Davidson in the 1970s about Hispanic Harlem (O'Brien, 2008). Like Davidson's book, the music video depicts Harlem looking raw and hostile, presenting in black and white the supposed everyday life of those residents. The acidity of the urban scene is a fundamental raw material of both works, a fact observable both in the grimy walls interposed by steel frames, as well as in the characters that show melancholic and sometimes aggressive features.

However, it is precisely in this urban asperity that the rustic beauty of the two productions resides, for with this location an atmosphere of mystery is aroused by the reader who inevitably asks himself about the details there omitted. While the photographs deal with this revelation / omission game by framing (something quite provocative in Davidson's work), the music video revolves around a secret that is versed in music. One of the plausible speculations is that the character that makes pair with Madonna would be a transvestite, possibility that well accommodates to the underground scene of the photography.

In this work, Madonna contrasts in the city and with the city, taking her as an extension of her movements, looks and gestures. Without Harlem as a location and without the extras that allude to Davidson's work, the secret would have a totally distinct semantics, perhaps more literal and less poetic. Poetry here is the urban simulacrum that makes for a drama as enigmatic as "East 100 Street" and so closely associated with the unraveling needs of the other intriguing strands of Manhattan.

Finally, the last video we want to analyze is "Ray of Light" (1998), which, although not the last one of Madonna that addresses the proposed theme, is useful for closing our approach because, more than the others, it owns deep postmodern characteristics. It should be noted that Madonna's strong correlations with postmodern aesthetics do not deny evidence that her career still has strong influences of modernity, a fact that makes negligible any attempt to analyze her work under rigid categorizations. Some of her music videos feature a linear, realistic background sequencing in which "images are mere illustrations of the lyrics and realistic narratives to accompany lyrics and music (eg, 'Papa Do not Preach', 'Live to Tell', 'Oh, Father', 'This Used to be My Playground', 'Rain')" (Kellner, 2007, p. 366). However, video clips like "Ray of Light" break with this pattern of linearity and evidence a frantic juxtaposition of glittering images that blend abstraction and concreteness at an exceptional speed. "Ray of Light" is so convulsive that it becomes delirious, having as its only linearity the temporal sequence subtly demonstrated by the luminosity of the scene and by the tonality of the light reflected in the skin of Madonna. The video incorporates characteristics of postmodernity also in the intersection of the concepts insinuated there, since the aesthetics of the cabal is mixed with a jovial and stripped-down look of the singer.

Madonna was dressed like a teenager at a rave party, a denim jacket showing off her midriff; and she danced in the *Ray of Light* video at a vertiginous speed, while behind her urban landscapes and techno club scenes moved about, like a hymn to the joys of ecstasy (Guilbert, 2002, p. 173).

Directed by Jonas Akerlund, brief video footage is shown daily in cities such as New York, London, Stockholm and Los Angeles, which at first glance are indecipherable due to the exceptional speed of the work. "Ray of Light" praises the Western urban simulacrum at a time when it aestheticizes daily life and uncomfortably exasperates the tastes and dislikes of convulsive dynamics in the city. The association of "Ray of Light" with postmodern aesthetics is so great that the song was used as soundtrack for Microsoft commercial. The propaganda scenes were also mostly urban, and they emphasized speed and fluidity as requirements in today's life, after all, more than ever, instant communication had already become priority for postmodern social life and, timely, Microsoft concludes to the sound of the song: "And I feel like it just got home, and I feel ... quicker than a ray of light." The verses allude to the agility, flexibility and fearless profile of a free female figure, that is, it is the full acclaim to the personality postmodernly assumed.

In the music video "Ray of Light", Madonna dances, sings and squirms effusively, having her image fused to urban scenes at fast speed. The temporal notion is destabilized as it compresses its linearity and leaves an uncomfortable feeling of loss of orchestral control to the accelerated pulsation of the music. Contemporaries to "Ray of Light," other videos have also demonstrated a similar distortion between time and space in the approach to the city. Here we mention two: "Two Become One" by the Spice Girls and "Stranger in Moscow" by Michael Jackson (both 1996). What binds the two videos is the incorporation of postmodern characteristics by the diffuse narrative, but what distance them is exactly the temporal approach, because, while in the first it is possible to observe an acceleration of the urban dynamics, in the second occurs the inverse, the time is delayed with a view to detailing its sedimentation in space.

In "Two Become One" the city is summoned as stage for smooth performance, in an intentional inconsistency between the temporalities of the artists in contrast to the city. The difference of style of the five singers is glued to the urban silhouette, which accentuates the cosmopolitanism that is meant to allude. In "Stranger in Moscow," Jackson treats exactly this loneliness in modern urban life and, for that, decelerates time and draws the detail of everyday life that is so neglected by the rush of city dynamics. In both productions, the only thing that seems to connect the characters is the urban space, even though their temporality distorts, disturbing the photograph.

Thus, similar to "Ray of Light", the postmodern aesthetics of these videos occurs precisely because of the discomfort they cause, since both the sequencing of images and the fragmentation of time mobilizes the senses and catches the attention, even though or by the asymmetry between time and space. The city, therefore, is the scene of this acceleration and deceleration that marks the reading of the world, after all, what would urban space be but the concatenation of temporalities and the condensation of historically constructed signs?

Our objective in this item was to demonstrate the ways in which cities can be interpreted in the language of video clips, which allows us to understand that the urban portrait by artists obeys an ethics and aesthetics inscribed in a historical time. During the 1980s and 1990s, cities were portrayed in Madonna music videos in quite varied forms, but something that remains is the way unconventional aesthetics were used without dispensing with the surrounding scenarios. The city was conceived as the stage of the eccentric, place of creative subversion and the emergence of differences, which makes postmodern artistic production this ambivalent game of dichotomous forces, deconstructing representations.

Considerations

Miklitsch (1998) recalls that Jameson emphasizes cinema as the first distinctly mediatic art, seen

as an important artistic expression for understanding culture throughout much of the twentieth century. Nevertheless, if the film can be understood as a pioneer form of media art, TV is today the predominant vehicle of postmodern media. Following this reasoning the author deduces:

The current cultural hegemony of television suggests, in fact, that the general economy of the art-commodity is deeply implicated in the whole question of televisuality. It is with this televisual imperative in mind, then, that I turn to music television (i. e., MTV) and, in particular, the academic, cultural-political appropriation of Madonna, or so-called “Madonna Studies” (Miklitsch, 1998, p. 98).

In continuation of this idea, we add that, since art is a product of symbolic exchanges in a historical time, it is the music videos that best condense the traffic of meanings in postmodernity. They do not submit to linearity, nor to the hierarchy of values of old; they can be subversive or simply equalized to hegemonic ideological voracity. The great genius is that they can be everything, even vile, grotesque or altruistic: music videos are the full evidence of this wide circulation of signs in the postmodern media.

Madonna is one of the great exponents of this postmodern imaginative path, and therefore it can be understood as a “machine of significations” (Kellner, 2007), which is not suited to the status of hegemonic art nor to the status of subversive art, simply because it reflects the very contradictions of a time when hegemonic and counterhegemonic aesthetics coexists in the sign field. Of course, the ambivalent words of Madonna’s videographic trajectory were mostly coupled with a city setting, thus reinforcing the construction of urban simulacra permeated with values, fetishes and seductions.

Works such as “Borderline” (1983), “La Isla Bonita” (1987), “Erotica” (1992), “Secret” (1994) or “Ray of Light” (1998) presented cities with completely different optics, fetichizantes on the urban life in different sociocultural prisms. From the hegemonic angle to the angle of the ghettos, Madonna was able to enter different universes, shocking at times, but capable of promoting multiple meanings about the dynamics of the city and, above all, about these errant identities of the urban subject. By aesthetizing Harlem’s gay culture, unveiling the lewd New York underground scene, in contrasting with the ghettos’ Afro-Latin, Madonna made visible plural alternatives to metropolitan life and, at the same time, ratified the fetishization of stereotyped urban simulacra. But if, in the end, this exchange of meanings only disturbed the lull of arbitrarily demarcated identities, we do not know, but undoubtedly this play of meanings is a provocative part of this (contra) culture that has spread in postmodern times.

References

- Baudrillard, Jean. (1991) *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Bauman, Zygmunt. (2001). *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Connor, Steven. (1992). *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola.
- Featherstone, Mike. (1997). *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel.
- Ferrara, Lucrecia D’Aléssio. (2004). Cidade e imagem: entre aparências, dissimulações e virtualidades. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, vol. 6, pp. 21-32. <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6575>
- Guilbert, Georges-Claude. (2002). *Madonna as postmodern Myth*. London: McFarland.
- Harvey, David. (2005). *O neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Loyola.
- Jameson, Fredric. (2001). *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*, Petrópolis: Vozes.

_____. (1996). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.

Jaques, Paola Barenstein. (2003). Patrimônio cultural urbano: espetáculo contemporâneo? *Revista de Urbanismo e Arquitetura - RUA*, Vol. 6, pp. 32-39. <https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3229>

Kaplan, Ann. (1987). *Rocking around the clock: music television, postmodernism and consumer culture*. London: Routledge.

Kellner, Douglas. (2001). *A cultura da mídia – Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC.

Kleinman, Daniel (Diretor). (1985). *The Virgin Tour [DVD]*. New York: Sire-Warner.

Mccracken, Grant. (2007). Cultura e consumo: uma explicação teórica da estrutura e do movimento do significado cultural dos bens de consumo, *RAE-Clássicos*, Vol. 1, pp. 99-115. <http://www.scielo.br/pdf/rae/v47n1/a14v47n1.pdf>

Miklitsch, Robert. (1998). *From Hegel to Madonna: towards a general economy of “commodity fetishism”*. New York: State University of New York Press.

Morin, Edgar. (1989). *As estrelas: mitos e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Morton, Melanie. (1993). Don't go for second sex, baby! In: Schwichtenberg, Cathy (org.), *Madonna connection: representational politics, subcultural identities, and cultural theory* (pp 213-235). Colorado: Westview Press.

O'Brien, Lucy. (2007). *Madonna como um ícone: A biografia definitiva em comemoração aos seus 50 anos*. Montijo: Humanity's Friends Books.

Sennett, Richard. (2005). *A corrosão do caráter*. Rio de Janeiro: Editora Record.

Edição v. 38
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (1)
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Música y feminismo espiritual. Conceptos y estéticas religiosas en propuestas musicales recientes de artistas mujeres

Music and spiritual feminism. Religious concepts and aesthetics in recent musical proposals by women artists

MERCEDES LISKA

Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y trabaja en el Instituto Gino Germani (UBA) y es docente en la Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA) y en el Conservatorio Manuel de Falla. Email: mmliska@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9692-6446>

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

LISKA, Mercedes. Música y feminismo espiritual. Conceptos y estéticas religiosas en propuestas musicales recientes de artistas mujeres. Contracampo, Niterói, v. 38, n.1, p. 122-142, abr.-jul. 2019.

Enviado em 11/03/2019 /Revisor A: 06/04/2019; Revisor B: 08/04/2019/ Aceito em 23/04/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28214>

Resumen

El feminismo espiritual aparece en las propuestas de diversas artistas mujeres de la música popular latinoamericana de creación reciente. La búsqueda de crecimiento o bienestar personal, y de soluciones a diversos problemas sociales, canalizada en la invocación de virtudes y poderes femeninos ancestrales, se manifiesta en el lenguaje poético o temático de canciones, en la composición visual, audiovisual y performática de los recitales. Un conjunto de representaciones religiosas presentes en distintas estéticas musicales que apuntan a visualizar poderes femeninos silenciados por el sistema patriarcal. Este trabajo analiza las formas estéticas en las que aparecen representadas prácticas y narrativas de espiritualidad en cuatro propuestas de artistas argentinas y las pone en relación con algunos elementos presentes en los discursos políticos contemporáneos.

Palabras clave

feminismo espiritual; músicas argentinas; estéticas religiosas; movimiento de mujeres

Abstract

The spiritual feminism appears in the proposal of diverse women artists of Latin American popular music created recently. References linked to personal and social growth and well-being, to energy balance and the ancestral feminine powers, that are manifested in the poetic and thematic language of songs, in the visual, audiovisual and performative composition of the recitals. A set of multi religious representations present in different musical aesthetics contribute to visualize female powers silenced by the patriarchal system. This paper analyzes the aesthetic forms in which practices and narratives of spirituality are represented in four proposals of Argentine female artists, and it puts them in relation to some of the speeches of the contemporary political scene.

Key words

spiritual feminism; Argentine female musicians; religious aesthetics; women's movement

Presentación

...la caza de brujas estaba arraigada en las transformaciones sociales que acompañaron el surgimiento del capitalismo.
Silvia Federici, *Calibán y la bruja*, 2015.

En la música reciente realizada por mujeres se reiteran referencias de espiritualidad, un término de creciente diseminación en los discursos sociales contemporáneos. Dicha noción alude a un conjunto variado de prácticas, creencias o sentidos cosmogónicos que son recuperados tanto en su dimensión simbólica como estética. Este repertorio de improntas religiosas aporta, junto a otras propuestas artísticas y musicales, imaginarios de una feminidad reposicionada en un momento bisagra en las políticas de género y sexualidad en la Argentina, así como en otros países de Latinoamérica.

Las nociones de espiritualidad que aparecen en las creaciones de varias artistas se relaciona con narrativas de una historia ancestral y popular de las mujeres, y con ella, la vuelta a una percepción religiosa de la experiencia musical en contextos culturales generalmente seculares como lo son los géneros modernos de la música popular argentina.

Dichas recreaciones hacen eje en la interpretación del canto, asociada a diferentes actividades que se volvieron habituales entre mujeres de clase media de entornos socioculturales heterogéneos; la temática del descubrimiento personal y el trabajo sobre uno mismo abarca grupos y prácticas espirituales que desafían el pensamiento iluminista y la separación entre religión (alma) y psicología (mente). Estas actividades se ven reflejadas, entre otras, en la gestación del neo-hinduismo, el neo-chamanismo, el cristianismo mágico que reivindica el Espíritu Santo, o en el movimiento Nueva Era (Viotti y Felitti 2016).

En el desarrollo de una investigación sobre las experiencias musicales actuales de artistas argentinas, y de puntualmente analizar los rasgos estéticos de sus trabajos, se observó la dimensión espiritual como un tópico constante que se distingue de los estilos y proyectos musicales liderados por músicos varones.¹ La dimensión espiritual a la que hacemos referencia se presenta en la expresividad corporal, en la ambientación y ritualización de recitales, en símbolos de connotación religiosa que aparecen en la producción audiovisual, e incluso, en la temática de las canciones. Las estéticas mágico-religiosas aparecen, por un lado, en propuestas que combinan otras tantas referencias y tópicos culturales, y de modo más acotado son centrales y definen el estilo de la propuesta artística.

Mediante recursos líricos, sonoros y visuales la producción musical involucra las experiencias de conversión espiritual de las propias artistas; procesos de transformación y cambio en su modo de vida, las alternativas y soluciones a problemas de desestabilización emocional o desatención personal, las búsquedas profesionales conectadas con los sentimientos, deseos o anhelos trascendentes, y la gestión económica autónoma. En algunos casos las estéticas musicales espirituales están en relación con otras actividades de las artistas, como la guía de encuentros de mujeres en torno a dinámicas de los círculos, en los cuales el canto ocupa funciones fundamentales de comunicación y de sanación.

A su vez, si la espiritualidad es un aspecto que se reitera en los trabajos recientes de artistas argentinas, también aparece en las producciones de artistas de otros países de América Latina, incluso en músicas que se difunden en la cultura de masas a través del pop latino y afro-norteamericano.

Estos rasgos temáticos aparecen dentro de un abanico de contenidos mucho más amplio que configuran representaciones de género y sexualidad en artistas de una generación intermedia en proceso de consolidación profesional. Estas apuestas creativas configuran una etapa de desarrollo musical de parte

¹ Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación que se titula "Bien Warrior. Un análisis sobre la producción artística de mujeres en la música popular" iniciado en el año 2016 en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires, solventado por el Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

de mujeres favorecida por un mayor reconocimiento y valoración artística, una respuesta que tiene que ver con un cambio de percepción del género como ordenador de la actividad profesional.²

Este trabajo realiza una descripción de las referencias espirituales en distintas artistas y los sentidos sociales que movilizan en el contexto de masificación de la lucha por las violencias y desigualdades que afectan a las mujeres. ¿Qué funciones cumplen las narrativas espirituales actuales en Argentina y América Latina?, ¿Cómo se relacionan con los procesos culturales que involucran a las mujeres?, ¿Cómo se manifiestan en la actividad musical?

Vamos a analizar cuatro proyectos musicales: Miss Bolivia, Paloma del Cerro, Perotá Chingó y La Yegros. Estos abordan diferentes estilos musicales: desde géneros anglo-caribeños como el reggae o el hip hop norteamericano, a los repertorios tradicionales del folclore latinoamericano combinados con texturas electrónicas. Las propuestas musicales en su conjunto dan cuenta de un abanico heterogéneo de abordajes de lo espiritual, y de la centralidad de las representaciones religiosas en una porción significativa de la música popular urbana contemporánea de Argentina. Analizaremos la biografía y trayectoria artística de cada una en cruce con la caracterización de algunas de sus canciones, artes visuales en redes, difusión y portadas de discografía, videoclips, propuesta de los recitales y otras situaciones establecidas en el intercambio con el público, así como los testimonios verbales de las artistas en entrevistas periodísticas. Dichos materiales son observados desde la mirada de los estudios culturales, las consideraciones teórico-metodológicas de Simon Frith de concebir lo musical en sus dimensiones múltiples y de entenderla como espacio de creación de sentidos sociales y no reflejo de su contexto y de su tiempo (Frith, 2014), la concepción marxista-gramsciana de la lucha en y por significar la cultura (Hall, 1984) y la perspectiva feminista de los estudios culturales (Hollows, 2005). Luego de las descripciones de lo observado en el ámbito musical, analizamos los rasgos espirituales en su conjunto reponiendo algunos debates sobre el feminismo espiritual por parte de la sociología de las religiones en Argentina (Frigerio, 2007; Viotti y Funes, 2015; Viotti y Felitti, 2016 y Funes).

Miss Bolivia

María Paz Ferreyra lidera Miss Bolivia, una de las artistas locales de gran repercusión en los últimos años que partió de la realización independiente hasta lograr resonancia en la comunicación masiva. En el caso particular de esta artista es interesante ver la trayectoria que viene definiendo su música alrededor de temáticas de género y de un imaginario femenino desafiante de la hegemonía patriarcal.

Desde este perfil artístico, de fuerte significación política, Ferreyra introdujo las temáticas de nuevas espiritualidades en su trabajos musicales de 2017. Ese año presentó un nuevo disco: Pantera. Dos canciones de este trabajo remiten a conceptos espirituales, aunque esta impronta atraviesa el clima general del disco, asociado a un momento personal de la artista. Si bien se enmarca en el tono y la retórica de lucha del movimiento de mujeres que en Argentina ocupó masivamente las calles en junio de 2015, con el cual se muestra permanentemente identificada, Ferreyra establece un correlato entre lo social y su historia de vida. Pantera, el cuarto disco de Miss Bolivia, se inscribe en la densidad de la consigna que reza que lo personal es político.

Antes de este disco Miss Bolivia venía acompañando las reivindicaciones de género y diversidad sexual, de hecho es una de las referentes artísticas y político/culturales de su generación (intermedia) en la Argentina. Sin embargo, lo venía haciendo desde un estilo contracultural habitualmente identificado con el rock. En el arte visual que acompañó la difusión de Pantera, Ferreyra se muestra con una estética renovada,

² Entre los años 2017 y 2018 se difundieron en los medios de comunicación una serie de trabajos estadísticos en el país que muestra la escasa participación de mujeres en las grillas de programación de los festivales de todo el país. De esos trabajos surgió la iniciativa de un proyecto de ley de cupo femenino que aspira a establecer un piso de 30% de participación en dichos eventos: <https://indiehoj.com/noticias/presentan-proyecto-ley-cupo-femenino-festivales-argentina/>

más prolija, de tonos claros y azules de mucha iluminación en su cara y figura, y sus dreadlocks más ocultas. El mismo año de la salida de Pantera, Ferreyra contrajo matrimonio legal y dijo en los medios, que la interrogaron asombrados, que le había dado “cabida al amor”, encontrando la estabilidad emocional deseada.³ Pantera recoge ese momento de plenitud de la artista asociado con un trabajo personal llevado a cabo a partir de la meditación, nutrición y otras técnicas concernientes al cuidado del cuerpo y el yo emocional.

“El Paso” y “Calma y respira” son los títulos de canciones del disco que apuntan a la utilización de recursos terapéuticos alternativos para encontrar bienestar o equilibrio emocional. La primera, en tiempo y clima pausado y descargas de acentuación grave en tiempos fuertes, habla de momentos de profundo dolor y angustia, que reitera como un mantra las dos palabras que titulan el tema y que aluden a las técnicas de meditación y que Paz Ferreyra lleva tatuadas en los brazos [ver imagen 1];

Calma y respira,
aunque te estés volviendo loca no dejes el camino y camina.
Calma y respira,
mira pa'lante y sigue, no cedas, traga saliva.
Calma y respira,
aunque te estés volviendo loca con eso de las cosas de la vida.
Digo calma y respira,
mira pa'lante y sigue, no te dejes caer.⁴

Varias de las canciones de Miss Bolivia hablan de situaciones personales de angustia, pero en esta canción la tristeza propia aparece en un segundo plano. Aquí ella le habla a una mujer angustiada, la acompaña con esta canción a pueda atravesar ese dolor para que no se deje caer. Le propone que modifique algo de su vida para cambiar la energía, limpiar el karma y concentrarse en la respiración;

Aquí estoy yo, sí, incondicional, como siempre,
me dicen la Miss, la que te pide que te centres,
sigo cortando el dolor como con un sable,
tengo esta nueva canción porque pedían que hable.

Esta canción de clima introspectivo marca una distancia respecto al resto de las canciones del disco y del estilo de Miss Bolivia, nutrido de música para bailar, y por esto mismo no aparece en el repertorio de los recitales. La segunda canción mencionada, “El Paso”, contiene las características de la música más representativa de la artista y fue el primer corte del disco que produjo un videoclip. Los consejos de “Calma y respira” en esta canción aparecen en otra clave, haciendo referencia concreta a un espectro variado de técnicas y terapias de apoyo personal tales como el tarot, el yoga, el psicoanálisis y la astrología. Con una sonoridad de cumbia argentina, la letra narra la experimentación de recursos para sostener el equilibrio emocional, mejorar la sensación de bienestar y alejarse de los excesos como drogas y alcohol;⁵

Andaba sintiéndome rara
y ya no sabía qué hacer,
entonces fui a ver a una maga
para que me limpie el aura y el estrés.
La maga me dijo que estaba
con mal de ojo otra vez,
y entonces, mientras rezaba,
tiraba un paso y movía los pies.
Era un paso mágico,
esos que en un minuto borran lo trágico,
era increíble, se derretía el plástico,
era infalible y a la vez tan práctico,
el paso mágico.

³ Programa de televisión en el que habla de su casamiento: <https://www.youtube.com/watch?v=288Yicz-3gQA>

⁴ Audio en línea de “Calma y respira”: https://www.youtube.com/watch?v=vgc6vT_lihs

⁵ Audio en línea de “El paso”: https://www.youtube.com/watch?v=oUTs3_IsCp0

Esta canción también habla de energías, en este caso referidas a la limpieza de malas vibras. Una mujer-maga posee la habilidad o el don de curación mediante ritos de sanación que involucran la danza: “Me fui de la maga con un nuevo recurso...”, continúa la canción. En el videoclip, “El Paso” se vuelve imágenes que apoyan y explicitan lo que dice la letra pero añade algunas referencias más, como por ejemplo al inicio del video cuando Ferreyra se despierta y la cámara hace foco en una escultura de lemanjá ubicada a su lado [ver imagen 2].⁶ La deidad femenina por antonomasia del candomblé se conjuga con la imagen de la maga en el video: una mujer afrodescendiente con vestimentas religiosas tradicionales de color blanco. Los comentarios del video en Youtube, señalan la recepción de la canción en los mismos términos espirituales: “este tema lo escuché por primera vez de casualidad un día que tuve un ataque de pánico y los médicos me diagnosticaron estrés. Fue como una señal para mi... cada vez que lo escucho me levanta el ánimo!!! genia miss bolivia”, “genia!!!! te adoro!!!! esta canción me salva de todos mis demonios. Sos una kapa!”, “Sos una genia Paz!!! que siga la buena vibra”.



Imagen 1. Miss Bolivia; una de las imágenes de difusión en redes de la edición de su último trabajo discográfico, *Pantera*, 2017.



Imagen 2. Miss Bolivia; screenshot del videoclip de la canción “El Paso”.

⁶ Videoclip de la canción “El Paso”: <https://www.youtube.com/watch?v=oQjDSmzxhEw>

Paloma del Cerro

Paloma del Cerro es el nombre artístico de un conjunto liderado por una cantante y compositora que comenzó la actividad profesional en la música alrededor del 2010. Como Paloma Kippes, anteriormente se dedicaba al diseño gráfico en cine y publicidad: “Estaba en España, trabajando como productora publicitaria, con seis meses de contrato. Ganaba muy buena plata, pero algo interno me decía No es esto.”⁷ Entonces decidió, como ella dice, “soltar”.⁸

Sus trabajos musicales tuvieron una buena recepción del público y pronta visibilidad. En 2011 editó su primer disco, *Gozar hasta que me ausente*, junto a Gerardo “Grod” Morel, en el cual exploran posibilidades musicales desde la experimentación expresiva alrededor de las formas más tradicionales del folclore argentino combinado con electrónica: “Una simple melodía puede sacarte del flujo de pensamientos y transportarte al camino sagrado”, puede leerse en la presentación escrita del disco físico.

En 2012 tuvo paralelamente un grupo de música devocional, *Volver Acero*, junto a otros dos músicos, Rodrigo Guerra y Nagendra, con el propósito de tocar durante varias horas seguidas a los elementos de la naturaleza y sus espíritus.⁹ La exploración vocal de Paloma parte de la copla o baguala, que estudió con Miriam García, discípula a su vez de Leda Valladares. En una entrevista en 2012 identifica sus conceptos estéticos con artistas que ya venían generando electrofolclore, grabando sonidos de la naturaleza y de instrumentos autóctonos y procesándolos digitalmente, como Tonolec, Gaby Kerpel o Zizek.¹⁰ En 2015 se difundió su segundo trabajo discográfico, *Para bien*, con una imagen animada del rostro de la artista como portada, de cuya frente se proyecta una luz o rayo [ver imagen 3].

La plataforma de difusión musical Last.fm define la experiencia de Paloma del Cerro como “El trayecto de encontrarse a sí misma en el canto”: “‘La música es un medio de transformación muy fuerte, al cantar se rompe una estructura y se conecta con el corazón’, afirma la artista, que al día de hoy además de tomar clases de canto, las dicta y lleva adelante su propio taller.”¹¹

En enero de 2017 el grupo realizó una presentación en La Cúpula del Centro Cultural Kirchner. Allí se la puede ver desplegando una performance, cantando con todo el cuerpo, encarnando un personaje. Es la única artista mujer sobre el escenario, junto a otros tres músicos. Pero la escena visual es ella; no interactúa con ellos que están en un plano retirado. Paloma se concentra en ella misma. Acompaña el canto con movimientos expresivos, con vestuarios diseñados especialmente que a menudo remiten a animales, como plumas o pieles artificiales [ver imagen 4]. También incorpora algunos elementos artesanales típicos de las culturas étnicas de Argentina, como los pompones de algodón del altiplano, o los adornos de plata mapuches, pero desmarcados de una referencia cultural concreta. De la misma manera combina instrumentos tradicionales como el birimbao, el charango, un tambor turco, entre otros.

Una de las canciones del primer disco es “Curandera”. Allí se puede encontrar una síntesis de su propuesta musical y performática;

Curando, curandera, curando
sacando, toda maleza
Curando, curandera, curando

⁷ Zimerman, Gaspar. 17/01/2012. “Paloma Kippes: Superficies de placer”. Diario Clarín, https://www.clarin.com/fama/paloma-kippes_0_SkKUoI_3vXl.html

⁸ 20/05/2017: <https://diariohoy.net/espectaculos/paloma-del-cerro-soltar-tiene-recompensa-95942>

⁹ Algunas de las canciones que produjo el conjunto se pueden escuchar en Youtube, como la siguiente: “Marimba” <https://www.youtube.com/watch?v=xCmHpAQ5JIU>

¹⁰ Zimerman, Gaspar. 17/01/2012. “Paloma Kippes: Superficies de placer”. Diario Clarín, https://www.clarin.com/fama/paloma-kippes_0_SkKUoI_3vXl.html

¹¹ <https://www.last.fm/es/music/Paloma+del+Cerro/+wiki>

sacando toda, impureza.
Agradecemos a la madre tierra
por todo lo que ella nos da
sacando toda impureza.

En el video de esta canción, Paloma Kippes es una mujer-pájaro que se le aparece a una niña en el bosque.¹² Al cantar este tema por momentos realiza efectos de segmentación de un mismo sonido como si estuvieran procesados digitalmente pero de modo mecánico; es decir que su canto no tiene una apariencia tradicional y los sonidos que la rodean tampoco. La temática y el audiovisual conectan con el universo popular y rural pero a través de una sonoridad contemporánea. Incluso, una estrofa intermedia de la canción está interpretada en clave de rap por Paz Ferreyra como invitada.

El tema de la curación está muy presente en su trabajo; “Para mí la música es medicina pura”.¹³ Su segundo disco, *Para bien*, está realizado junto a Gerardo Morel, Ezequiel Luka, Migma y Lucas Penayo: “El disco está planteado como una celebración, una ceremonia, un viaje.”¹⁴ Una de las canciones es “Para todas las mamitas del mundo”, que toma la melodía y frase inicial de una canción tradicional, “Reloj de campana”, que Paloma conoció a través de una chamana mexicana.¹⁵ En esta canción convergen instrumentos de percusión tradicionales (djembe, congas, timbal y bombo), con guitarra eléctrica, scratches en vinilos, teclado y acordeón. La modificación de la letra se orienta directamente a reivindicar poderes femeninos sagrados:

Reloj de campana tócame las horas
para que despierten las mujeres todas
porque si despiertan todas las mujeres
irán recobrando sus grandes poderes.¹⁶

El audiovisual representa la canción a través de un ritual en el que intervienen fuerzas femeninas no humanas que colaboran en el despertar de la propia Paloma. Esta canción continúa enfatizando la hibridación de las referencias espirituales. Como en el anterior, la naturaleza es protagonista: la luna, las piedras, los cuatro elementos (agua, tierra, fuego y aire). En esta canción, así como el video, también aparece Paz Ferreyra pero en vez de personificar a Miss Bolivia en este caso representa una diosa hindú que guía parte del ritual del despertar. Respecto a esta canción del disco, Paloma Kippes dice lo siguiente;

El despertar femenino tiene que ver con un momento que vivimos, que no tiene que ver solamente con la mujer, sino con lo sutil, con la escucha. No es sólo de la mujer la tarea, se trata de equilibrar esa energía masculina y femenina que todos tenemos dentro. (...) La idea tiene que ver con ablandar esa dureza, equilibrar y hermanarnos. La madre naturaleza es fraternal, y somos parte de eso, sólo que vivimos en un sistema que nos lleva a olvidar esa conexión en la que todo está entrelazado. Ahí vienen las cadenas, “una mentira produce mil mentiras”, dice la frase. Uno elige todo el tiempo, no existe no elegir, lo hacemos desde que nos levantamos hasta que nos acostamos. Hay que arrancar por uno, porque vamos atrayendo. Es magnetismo puro.¹⁷

Durante el año 2018 Paloma Kippes pasó buena parte del tiempo fuera de la Argentina, mayormente en la costa de México. Venía participando hacía un tiempo en diversos festivales en la Riviera

¹² Videoclip de “Curandera”: <https://www.youtube.com/watch?v=j4KHvziuVms>

¹³ https://www.clarin.com/musica/paloma_del_cerro-para_bien_0_Bkq0GttPXx.htm [20/05/2015]

¹⁴ https://www.clarin.com/musica/paloma_del_cerro-para_bien_0_Bkq0GttPXx.htm [20/05/2015]

¹⁵ En entrevistas la artista sostiene que Reloj de campana es una canción popular mexicana, pero también hay referencias de la canción como huayno peruano.

¹⁶ Una de sus versiones tradicionales, hay muchas, es la siguiente: Reloj de campana/cadenita de oro/ tocame las horas/ para retirarme.

¹⁷ https://www.clarin.com/musica/paloma_del_cerro-para_bien_0_Bkq0GttPXx.htm [20/05/2015]

Maya, ámbito donde se realizan encuentros internacionales de mujeres en torno a las prácticas espirituales de los que han participado otras artistas argentinas.¹⁸ A fin del año 2018 se estableció en dicho país.



Imagen 3. Arte de tapa del segundo trabajo discográfico, *Para bien* (2015).



Imagen 4. Screenshot del videoclip del tema "Curandera".

Perotá Chingó

Perotá Chingó es un dúo integrado por Julia Ortiz y Dolores Aguirre que comenzó en 2011, después de un viaje por la costa uruguaya. Se costeaban los gastos de la estadía haciendo música a la gorra; no habían pensado en un proyecto profesional con la música. En Cabo Polonio conocieron a un director de cine, Pocho Álvarez, que realizaba el seguimiento de una banda de rock, Alerta Pachuca. Ese mismo día

¹⁸ Los encuentros de los que participó Paloma del Cerro en Playa del Carmen están organizados por Mujer Raíz (<https://www.mujerraiz.com.mx/inicio/>).

Álvarez las filma interpretando una canción de Dolores Aguirre, "Ríe Chinito", y meses después comparte el registro en Youtube, que se viraliza hasta llegar a más de las 20 millones de visitas que tiene actualmente.¹⁹ El video comenzó a ser visto y compartido por personas de distintos lugares de Latinoamérica, sobre todo de Argentina y de Chile, mediante posteos preguntando por "la banda"²⁰: "Pasaron un montón de cosas misteriosas y que son lindas que no tengan explicación. Las personas que lo vieron por primera vez no entendían qué era lo que los atrapaba tanto. Algo las absorbió", relata (Julia Ortiz en Plaza, 25/5/2018).²¹

Esta génesis inesperada fundó una atmósfera particular que el dúo recogió y sostuvo a través de su propuesta artística. En diciembre del 2011 se forma Perotá Chingó, incorporando a Martín Dacosta en la percusión y Diego Coteló en la guitarra. Hasta ahora ya cuentan con tres discos: *Un viajecito* (2012), *Perotá Chingó* (2013) y *Aguas* (2017). En los dos primeros, abordaron algunos temas propios pero se hicieron conocidas sobre todo sus versiones de canciones de diversos géneros musicales de artistas de Argentina, Uruguay y Brasil. Actualmente, realizan giras a esos países además de Colombia, Chile, México o España, llenando espacios como el Circo Voador en Río de Janeiro. Como ocurre con Paloma del Cerro y Miss Bolivia, su público está compuesto mayoritariamente de mujeres, cuestión que se repite en los países en los que se presentan.

El discurso espiritual de Perotá Chingó fue progresivo. El disco *Aguas* marcó un punto de consolidación de su propuesta musical y un énfasis en lo espiritual. El arte visual del disco tiene un mandala para cada una de las canciones: "Es un disco mucho más personal, todas las canciones y letras son cosas que realmente nos han pasado, cosas que hemos transitado y que a través de la música las expresamos (...) Es más de adentro, más real." (Julia Ortiz en Leighton 5/12/17).²²

La presentación de su página en Facebook dice lo siguiente:

Perotá Chingó es el estrecho vínculo entre tensión y armonía de dos poderosas voces y el prodigio resultante de esa unión; así también la relación entre seres que excede lo concretamente musical. A primera vista, Perotá es movimiento, es el viaje, el amor por nuestra tierra y sus paisajes, el intercambio cultural y la integración de lo distinto; y todo eso se refleja fielmente en los primeros discos y años de su carrera donde aparece esa música fresca y descontracturada, de cara al viento, absuelta de géneros y desentendida de formas, poco pretenciosa desde la complejidad, pero capaz de hacer resonar algunas fibras internas y profundas de quien se entregue a escucharlos.²³

En la serie de imágenes de promoción de *Aguas* utilizadas para difusión de los recitales de presentación se puede ver a las artistas en un paisaje desértico, envueltas en telas livianas que recubren sus cabezas y parte del rostro [ver imagen 5].

En Perotá Chingó lo espiritual es orgánico. Aires de folclore argentino y latinoamericano con una vuelta estilística novedosa, las canciones no presentan ideas definidas o cerradas, son breves y de frases sueltas, con estrofas muy distintas entre sí.

A mediados del 2018 ofrecieron varias fechas de recitales en el Teatro ND Ateneo de Buenos Aires. Durante la primera parte del recital cantaron la mayoría de las canciones de *Aguas* de corrido prácticamente sin interrupciones entre un tema y otro. Entre ceremonia y recital, la propuesta del vivo sostenía el mismo clima del álbum, de contrastes que se mantienen en un rango de volumen bastante homogéneo que va enlazando los temas [ver imagen 6].

¹⁹ https://www.youtube.com/watch?v=_aIuna5a8Dc

²⁰ en Ramos, Diana, 22/09/2014: <http://revistamito.com/entrevista-perota-chingo/>

²¹ <https://www.lanacion.com.ar/2137630-perota-chingo-un-veranoun-videouna-cancion-y-un-fenomeno-musical>

²² <https://www.nuevamujer.com/entretenimiento/2017/12/05/juli-de-perota-chingo-lo-nuestro-fue-una-cuestion-de-sincronia.html>

²³ <https://www.facebook.com/perotachingo/> [Fecha de consulta: 18/01/2019].

El día anterior al recital había ocurrido un eclipse. Uno de los pocos comentarios entre canciones fue de Julia Ortiz refiriendo al cambio energético del evento interpretado en clave astrológica: “¿Cómo se sintieron ayer? Qué fuerte ¿no?”.

“Toda vida” es una de las canciones de Aguas;

Toda vida vuelve a caer
Vuelvo a caer
Como aprendiz
Como Dios
Como se ve en el fondo si me aquieto
Fundo lo opuesto en el amor
Muero y habito entera este misterio.²⁴

Antes de interpretarla en el recital, Dolores Aguirre, la autora de la canción, dijo que se trataba de un tema muy especial para ella vinculado a un momento particular de su vida. La letra expresa en buena medida el carácter emocional del tema, pero el estilo vocal de las segundas voces enfatiza la dimensión estético-religiosa de la canción, recreando cierta versión de coro celestial. Uno de los momentos más intensos del recital fue durante la interpretación de “Reverdecer”, una canción la que Perotá Chingó vuelve a ser sólo un dúo cantando a capella;

Fuerza natural, fuerza
No me falte al aire
para atravesar tormenta
cuando el trabajo sea reverdecer.
Y si me apuna el viento
No me falte el aire
Vuélvome a las alturas
Cuando el trabajo sea reverdecer.
(...)
Para avivar el fuego
No me falte el aire
Mi voz sea la herramienta
Cuando el trabajo sea reverdecer.

En el recital cantaron la canción casi a oscuras, formando un círculo con sus movimientos, cantando y bailando. En septiembre de 2018 se publicó un audiovisual de “Reverdecer” que recupera la performance del tema en el recital.²⁵

Asimismo, Julia y Dolores transmiten una unión muy fuerte entre ellas que ha llevado pensar que conformaban una pareja afectiva, y cuentan que en determinado momento dejaron liberada esa ambigüedad de parte del público.²⁶ Justamente, interesa ver lo que Perotá Chingó simboliza en términos de complicidad y de hacer música entre mujeres. Por otro lado, en otra entrevista Julia Ortiz se distancia del feminismo:

“Yo no soy feminista, ni machista”, porque me pasa un poco eso con todo. No soy de extremar nada, o sea no me voy a ningún extremo. Porque no es mi forma de expresarme, estoy completamente a favor de que cada uno encuentre su forma de expresarse y que si hay alguien que realmente siente el feminismo como su bandera me parece alucinante, no es mi forma de expresarme. Si me he dado cuenta que en las canciones, en los mensajes que damos, en la forma que tenemos de hablar a las feministas les gusta, se sienten identificadas. Pero no es mi bandera en particular. Con respecto a lo que es el despertar de la mujer yo estoy viendo que las mujeres están tomando una fuerza que es la que han tenido siempre. No es que ahora les está

²⁴ “Toda vida”: https://www.youtube.com/watch?v=CSvx2P_-fPc

²⁵ https://www.youtube.com/watch?v=CSvx2P_-fPc

²⁶ https://www.clarin.com/espectaculos/musica/perota-chingo-chicas-pasaron-youtubers-hippies-girar-mundo-canciones_0_S1K_wiagQ.html

apareciendo. La mujer desde que puede parir, desde que tiene un cuerpo y puede tener un bebé es porque tiene una fuerza infinita. O sea es algo que es enorme. Entonces, lo que yo siento es que la mujer está empezando a valorar esa fuerza y entender que está buenísima”.²⁷



Imagen 5. El dúo de Julia Ortiz y Dolores Aguirre en las visuales que utilizaron para presentar el disco *Aguas* en 2017.

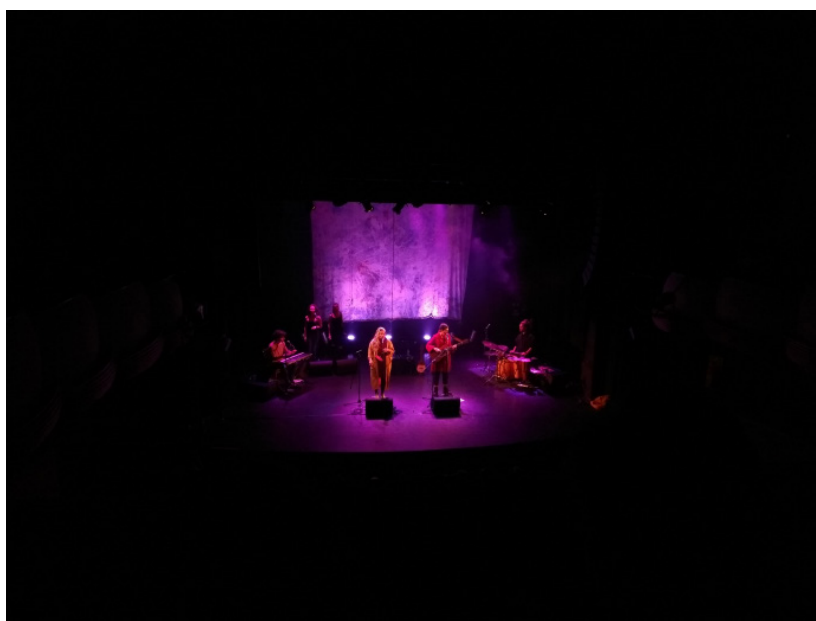


Imagen 6. Recital de Perotá Chingó en el ND Ateneo, julio de 2018. Foto del autor.

²⁷ <https://www.nuevamujer.com/entretenimiento/2017/12/05/juli-de-perota-chingo-lo-nuestro-fue-una-cuestion-de-sincronia.html>

La Yegros

Resta el último ejemplo. La descripción de este trabajo musical va a ser más acotada porque hay elementos que se reiteran y que por lo tanto no es necesario reponer. No obstante, también tiene sus particularidades, estéticas y culturales: su inclusión es enriquecedora porque da cuenta de la inserción de estos trabajos en un circuito artístico internacional.

Mariana Yegros es conocida en el mundo musical como La Yegros. Es cantante y compositora y realiza música electrónica mixturada con ritmos latinoamericanos, destacando la combinación de géneros populares latinoamericanos, como la cumbia y el huayno, y del repertorio folclórico argentino más específico, como el chamamé. Este género característico de las provincias de la región Mesopotamia de Argentina se asocia con la historia familiar de la cantante. Mariana Yegros nació en Buenos Aires pero su madre y su padre son de la provincia de Misiones. Ella cuenta que en su casa la música que se escuchaba era cumbia y chamamé, cuestión que fundamenta sus elecciones estéticas.²⁸ Comenzó a estudiar en el Conservatorio de Morón, pero al poco tiempo quedó seleccionada para cantar en la compañía de danza-teatro denominada De La Guarda, que se había formado en 1994. En su momento, De la Guarda provocó una repercusión en el ámbito artístico de Buenos Aires, entre otras cosas, por crear espectáculos sofisticados en el uso de tecnologías y a la vez vincularlo con rasgos de la cultura popular argentina. Justamente, sobre esta matriz creativa se va a desarrollar la carrera solista de Mariana Yegros;

Nosotros ya éramos conocidos en el underground de Buenos Aires. Underground pero a la vez en un sistema donde a la vez la música nuestra era innovadora. Gente que estaba más en contacto con lo nuevo era nuestro público, también muchos extranjeros que iban a las fiestas Zizek, que les gustaba escuchar algo diferente. Nosotros pertenecemos a eso, y éramos respetados en ese lugar.²⁹

Pero La Yegros se hace muy conocida primero en Francia, a raíz del éxito en radios de público masivo con la canción “Viene de Mí” que da nombre a su primer álbum, de 2013. Desde 2015 vive en ese país, y sigue asociándose con músicos argentinos tanto para la interpretación como para la producción de sus discos. Es el caso de Gabriel Kerpel -King Coya- que participó en sus dos trabajos discográficos. Kerpel había sido el director musical de los espectáculos de De La Guarda y de Fuerza Bruta después, un punto de conexión con Paloma de Cerro, que menciona a este mismo músico como uno de los referentes de su búsqueda artística. Después de un crecimiento profesional que se fue expandiendo por Europa, La Yegros vuelve a la Argentina para participar en festivales internacionales, como Lollapalooza edición 2017. A raíz de esta participación, la nota periodística de un importante medio local titula lo siguiente: “La argentina que hace bailar al mundo”³⁰.

Con aires de chamamé, una de las canciones del primer disco se llama “Trocitos de Madera”, compuesta por Yegros y Kerpel. El sonido del acordeón sitúa a la canción en el contexto de la provincia de Misiones. La letra habla de una niña que llora trocitos de madera, es dramática. El videoclip de la canción sugiere cuestiones sobre la depredación de la selva de la provincia, como los sonidos digitales de la introducción representando los golpes de un hacha talando un árbol.³¹ El mensaje es ecológico pero no sólo porque nuevamente lo que aparece es una naturaleza animada, además de imágenes de un altar de la niña, o el fluido verde que emana mágicamente del hombre que representa al empresario

²⁸ Entrevista en Radio Francia. Fecha de publicación en Youtube: 7/04/2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Yf2X1a4z5IY>

²⁹ Entrevista en Radio Francia. Fecha de publicación en Youtube: 7/04/2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Yf2X1a4z5IY>

³⁰ Carlos Iogna Prat, 17/02/2017 https://tn.com.ar/musica/hoy/la-yegros-la-argentina-que-hace-bailar-al-mundo_773315

³¹ Videoclip de “Trocitos de madera”: <https://www.youtube.com/watch?v=ZRSHUCK-Yno>

depredador como castigo divino hacia el final del audiovisual. En el medio, se intercalan imágenes de La Yegros cantando con la banda, en una escena en la que ella aparece como si dirigiera la celebración de un ritual [ver imagen 7]. En una entrevista la artista cuenta que para las presentaciones en vivo ella misma decora los escenarios, con telas y otros objetos recreando la selva misionera.

En este disco hay otra canción que se titula “El bendito”;

Bendita la noche bendito el frío
bendita virgencita de los fugitivos
benditos los diablos del Paraná
bendita la niebla, bendito el yerbal.³²

En esta canción el chamamé aparece como una música bendita, y menciona un conjunto heterogéneo de creencias, sobre todo asociadas a cultos católicos, pero también a las prácticas religiosas de los guaraníes que habitan esta zona del país, lindante con Brasil y Paraguay. A su vez, “El bendito” es una de los temas del videojuego FIFA World Cup de 2014. En 2016 se editó su segundo álbum cuyo nombre es Magnetismo. Según la artista refiere a la energía de atracción del público con la banda, y a principios de 2019 La Yegros anunció la edición del tercer trabajo titulado Soltar.

En la entrevista a Mariana Yegros ya mencionada, el periodista Jordi Batallé comenta que no es habitual ver a una mujer liderando conjuntos de música latina, y ella responde: “poco a poco vamos tomando la batuta”.

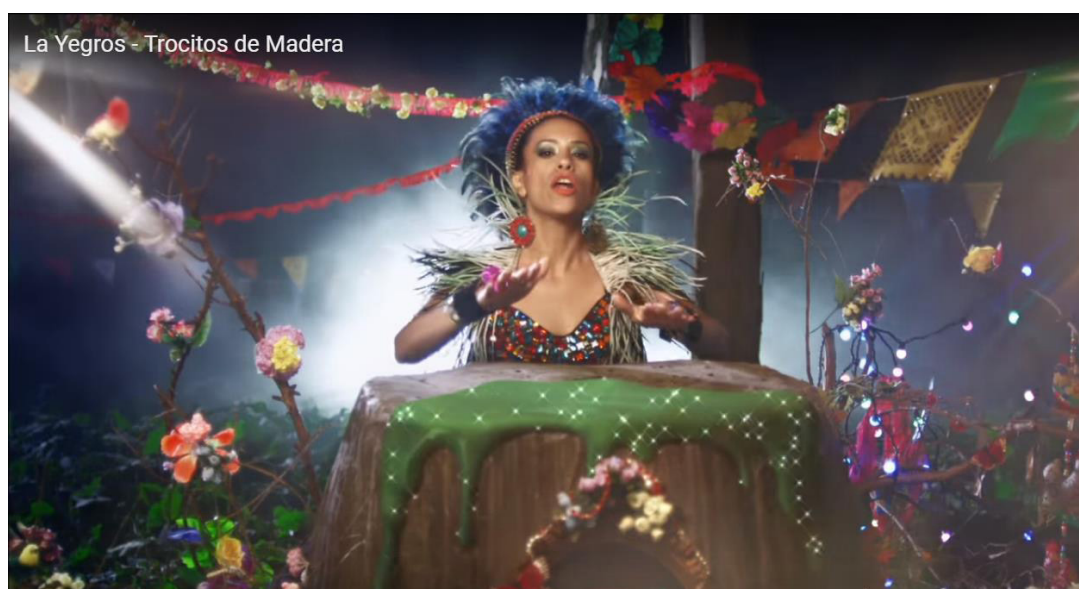


Imagen 7. Screenshot del videoclip de la canción “Trocitos de madera”, publicado en enero de 2014.

Genealogía de lo espiritual en las experiencias musicales de mujeres

A partir de estas descripciones emergen inicialmente dos interrogantes; por un lado, si se puede identificar cuándo empiezan a aparecer referencias de las espiritualidades contemporáneas en la música popular argentina, y por otro, qué podemos encontrar en la historia respecto de la dimensión religiosa asociada específicamente a la actividad musical de mujeres.

En los trabajos socioantropológicos la primeras consideraciones de nuevas espiritualidades en la música popular argentina pueden encontrarse en la escena electrónica bailable o dance que emerge durante la década del 1990, asociado a los preceptos de autoconocimiento y autonomía de la Nueva Era, vinculado también con

³² Audio de “El bendito”: <https://www.youtube.com/watch?v=5AnuawYM9mg>

la percepción de los efectos de las drogas de diseño (Gallo y Semán 2010; Lenarduzzi 2012). A su vez, estos modos de concebir y disfrutar la experiencia musical estaban en relación con la des-heteronormativización de algunas prácticas de baile. A principios del 2000, también aparecía en un ambiente más insospechado como es el baile del tango y el universo de las milongas de Buenos Aires. Nociones de energía y de autonomía relativa dentro de los códigos coreográficos tomaron protagonismo en un estilo de baile, el tango nuevo, de la mano de una generación joven de bailarines y bailarinas profesionales y amateurs, coincidente con la flexibilización de la heteronorma cuyo exponente más evidente es el tango queer (Liska, 2018).³³

En la historia artística reciente de la música popular argentina la cantante Charo Bogarín, con el dúo Tonolec, fue pionera en incursionar en el folk-electrónico desde una puesta performática o multidimensional, buceando en los cantos y otras tradiciones musicales del pueblo qom-toba, y guaraní después.³⁴ Su consolidación artística, que comenzó alrededor del 2005, fue de la mano de una propuesta musical desarrollada en términos visuales con diseños de vestuario novedosos y marcando, sobre todo, la figura de Bogarín como una mujer nativa de fuerte personalidad. Actualmente Bogarín combina su presencia constante en recitales y festivales con otro tipo de actividades musicales, tales como la dirección de encuentros grupales para la exploración del canto a partir de la transmisión de su conocimiento sobre las culturas musicales y las cosmovisiones de pueblos originarios del territorio argentino. Se pueden señalar experiencias anteriores de proyectos musicales vinculados a los cantos sagrados de la cultura mapuche, los tayül relacionados con la actividad de las machis o chamanas mapuches, como el caso de Aimé Painé en la década de 1980 y Beatriz Pichi Malem de los 90' en adelante. En este sentido podemos pensar la figura de Bogarín como una artista que articuló mundos musicales hasta entonces disociados: el canto tradicional en lenguas indígenas con el universo de la electrónica, solo que no invocaba fuerzas no humanas o señalaba el origen sagrado de las canciones originales.³⁵ Leda Valladares, María Elena Wash, Luisa Calcumil, Miriam García, Silvia Barrios, Graciela Mendoza, Anahí Mariluán son, cronológicamente varias de las cantantes que llevaron a los escenarios los cantos tradicionales de las culturas originarias del territorio argentino. En su mayoría han sido mujeres las dedicadas a estos repertorios, una tradición dentro de la tradición.

Otro antecedente de artistas de una apuesta performática en los escenarios asociado a imágenes de religiosidad popular es la cantante mexicana Lila Downs, cuya visibilidad en la Argentina fue creciendo tras sus visitas constantes al país, logrando formar un público local al punto de que durante el verano de 2019 dio un importante recital público en Buenos Aires, organizado por el estado. Asimismo, la repercusión en Argentina del grupo colombiano Bomba Estéreo identificado con el nombre de *tropipop*, cuya cantante Liliana Saumet difunde una profusa colección de imágenes rituales en el contexto de la selva donde vive, el Parque Nacional Tayrona. Comunicación y cuidado ecológico de la naturaleza son aspectos que van apareciendo una y otra vez en lo musical connotado con lo femenino.

³³ En la investigación musical de perspectiva sociológica en América Latina no encontramos trabajos que aborden la temática religiosa, salvo caracterizaciones de ciertos recitales de rock como rituales contemporáneos. Durante el siglo XX, la musicología sí se dedicó a analizar la música religiosa pero predominantemente de tradición católica, mientras que desde la década del 60' en adelante, la etnomusicología desarrolló innumerables trabajos sobre rituales, prácticas de chamánicas de curación e instrumentos musicales sagrados en diferentes etnias y comunidades de la región. Sin embargo, aunque aislados hay algunos indicios de interés en estos temas; en 2018 se publicó en México una compilación de trabajos reunidos en el libro *la música y los mitos sobre México y Brasil*, cuyos editores provienen de letras y comunicación. Esta parece la influencia de las propuestas decoloniales (y sus vertientes) y de ciertos desplazamiento de los temas e intereses de investigación musical en países de América Latina. En este libro aparece un trabajo titulado "Das epistemologías feministas decoloniais ao sagrado feminino em música no Brasil" de Laila Andresa Cavalcante Rosa que recoge desde lo académico, la valoración de lo espiritual como fuente de poder de lo femenino, alineado con las representaciones musicales. Se puede mencionar también que en 2017 la Asociación Iberoamericana de Etnomusicología (SIbE) realizó un primer encuentro dedicado a la temática: "*Losing my Religion*. Espiritualidad, religión y música popular" (Santander, 15-17 de diciembre).

³⁴ Qom-toba y guaraní son distintas etnias de la Argentina.

³⁵ En realidad Beatriz Pichi Malem en su disco *Plata* del año 2000 ya exploraba los recursos electrónicos, pero con mucha menor resonancia y divulgación.

Los trabajos de música y género pioneros de Susan McClary (1991) y Lucy Green (1997), que actualmente son referencias clásicas del área, hablan de la postergación histórica de las mujeres en la actividad musical. A la vez destacan que, en espacios puntuales de la actividad, generalmente consideradas de un rango menor, las mujeres tuvieron una participación mayor, justamente. Una es el canto; la voz es el instrumento “natural” por antonomasia. En el otro extremo se encuentra el desempeño de actividades musicales asociadas a tecnologías aplicadas a la producción de sonido, desde la música electroacústica a la composición digital en todas sus variantes.

En los ejemplos presentados y analizados esta división de roles se mantiene: las músicas cantan y a veces componen; los músicos ejecutan instrumentos convencionales, digitales y producen los discos. El cambio que ofrecen estas propuestas tiene que ver con los sentidos espirituales de, o a través de, la música. Pero el fenómeno emergente de nuevas espiritualidades relacionadas con la creación musical no se restringe a las artistas mujeres. En Argentina, una de las bandas de rock actualmente más exitosas se denomina *Los Espíritus*. Produjo su primer disco en 2013. En su último disco, *Agua Ardiente* (2017) la canción, “Perdida en el fuego” dice lo siguiente:

Ardes, perdida en el fuego
vos sos, mujer,
de hoguera. (...)
Tus dones,
tus sombras
de bruja,
se queman en la hoguera.

Nicola Cruz es un músico ecuatoriano que durante el año 2018 obtuvo un reconocimiento internacional exponencial, junto a Chancha vía circuito con propuestas parecidas. Su trabajo musical está anclado en las tecnologías digitales pero recreando un universo ritual naturalista. Asimismo, ha tenido encuentros con artistas identificadas con las estéticas espirituales del estilo de Paloma del Cerro, como el caso de Huaira. Con ella estrenó el videoclip “Colibria” (2015), que representa la historia de una niña nacida de un volcán. En definitiva, la música popular latinoamericana identificada con nuevas espiritualidades, aun en músicos varones, reitera representaciones de empoderamiento femenino ligadas a lo sagrado.

Música, mujeres y nuevas espiritualidades es una articulación que aparece de modo transversal en producciones de diferentes ámbitos culturales que incluyen la comunicación masiva. El videoclip de Jennifer López de la canción “Anillo” (2018) contiene un conjunto de referencias estético-religiosas y ritualidades en sintonía con los ejemplos que vimos, solo que con algunas torsiones de sentido significativas. El audiovisual muestra escenas de un cónclave femenino multicultural desmarcado de América Latina inmerso en ambientes suntuosos, como recreando la élite gobernante de un matriarcado exótico y autoritario. Reina más que Diosa, Jennifer López se pone intolerante con un hombre que la corteja, que le ofrece casi todo lo que ella necesita, menos el anillo de compromiso.³⁶

Por su parte, Diana Eguía Armenteros analizó las performances sagradas de trabajos recientes de Beyoncé, asociadas al incremento de mensajes políticos antirracistas en su música: “Beyoncé abandonó el clásico papel de objeto sexual de las cantantes pop y se ha convertido en una líder del feminismo espiritual. Una corriente que crece en el underground de Estados Unidos y que invoca el concilio

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=LryQJ25CnKU>

de las mujeres y su empoderamiento.” (Eguía Armenteros, 2017, s/p).³⁷ Desde que Donald J. Trump se posicionó como líder político, distintas personalidades del espectáculo enfatizaron su oposición al presidente que, entre otras cuestiones, viene construyendo una identidad cristiana de Estados Unidos, un país en el que tradicionalmente convergen diversas religiones. Eguía Armenteros sostiene que el interés de artistas por diferenciarse del gobierno actual tiene que ver con el desarrollo de múltiples formas del feminismo espiritual. Asimismo señala lo siguiente;

El rescate de las formas antiguas del feminismo espiritual lleva un tiempo colándose por la cultura *underground*, especialmente entre la población hispana de los Estados Unidos, quienes se ven a sí mismas como herederas de la lucha feminista decolonial en un país cada vez más anti-latino, anti-queer y anti-mujer. (...) Raperas y brujas que se empoderan a través de rituales mágicos y sobreviven a su disciplinaria vida de *high school*.

Las representaciones que se ponen en juego en las performances musicales relevadas por Eguía Armenteros describen expresiones muy parecidas a las vistas en las artistas argentinas; la herencia matrilineal³⁸ y el concilio de mujeres, las narrativas sobre deidades o fuerzas de lo tradicional femenino, como la Madre Tierra, o sobre el ejercicio de roles de sacerdotisas, brujas o diosas, y que redefinen conceptos de cuerpo, naturaleza, familia o comunidad. Asimismo, sostiene que las espiritualidades feministas desafían la autosuficiencia patriarcal, la productividad capitalista y el binarismo heteropatriarcal;

Es imposible discutirle a Beyoncé que es la abeja reina (Queen Bey), como se la conoce popularmente, ella controla la cultura norteamericana como nadie, es una mujer empoderada y consciente de las batallas que aún se debe librar contra el racismo heteropatriarcal en los Estados Unidos. (...) En esta coyuntura hay que entender la encarnación en diosa de Beyoncé, quien convirtió una actuación de música pop en un ritual artístico-espiritual de empoderamiento de las mujeres y, especialmente, de las afroamericanas (Eguía Armenteros, *idem*, s/p).³⁹

En la cultura de masas hace algunos años que el feminismo espiritual circula en forma de discursos y de prácticas terapéuticas y de ocio. Nicolás Viotti y Karina Felitti analizan estas propuestas tomando como puntapié la visita a Buenos Aires de Mía Astral en 2016, la consejera espiritual venezolana de repercusión en la comunicación de masas latinoamericana que empezó con videos en YouTube producidos de forma casera desde Miami. Combinando astrología, meditación, nutrición ayurveda y espiritualidad judía, Mía Astral ofrece a un público amplio de mujeres herramientas para auto-gestionar la vida, mediante libros de predicciones anuales, posteos en redes sociales, y conferencias en vivo en teatros, como la realizada en la ciudad argentina ante dos mil personas;

Mía habla a las mujeres y vive la astrología como una cruzada para empoderarlas y para que redescubran su fuerza espiritual y su energía femenina. Su cruzada es para que las mujeres entiendan los patrones de conducta que las hacen sufrir y recuperen su amor propio, aprendan a cuidarse mejor y a sobrevivir en un mundo difícil (Viotti y Felitti, 2016: s/p).

Viotti y Felitti sostienen que las seguidoras de Mía Astral en muchos casos también se movilizan por demandas políticas, y agregan una cuestión que parece clave; que este camino de autoconocimiento

³⁷ El ejemplo central que analiza Eguía Armenteros es la performance de Beyoncé en la entrega de los Grammy edición 2017.

³⁸ Es interesante lo que dice Eguía Armenteros de que por primera vez se honra el embarazo en la música pop, debido a la serie de imágenes de la artista embarazada.

³⁹ Una apreciación reciente de los componentes religiosos en la música pop puede verse en un trabajo que revisita la obra de Madonna en los 80', y que analiza la apropiación de elementos sacros como un recurso de posicionamiento en un circuito musical hegemonizado por la égida masculina (Lins Lima, 2016).

de lenguaje común funciona como código femenino de sociabilidad entre mujeres.

Por otro lado, también se pueden tomar algunos análisis acerca del contexto religioso actual de la Argentina. Alejandro Frigerio refiere a una progresiva desregulación del escenario religioso en el país desde el retorno de la democracia en 1983 hasta el presente por el cual se fueron modificando creencias y prácticas concebidas como religiosidad popular, anteriormente presentes pero de manera incipiente y poco toleradas, que fueron interviniendo poco a poco el monopolio católico de las décadas anteriores (Frigerio 2007). En este sentido, Nicolás Viotti y María Eugenia Funes (2015) analizan las articulaciones recientes entre espiritualidad y política en Argentina, en particular, los vínculos entre la coalición partidaria que gobierna actualmente el país con Mauricio Macri como presidente (Propuesta Republicana -PRO-) y la Fundación El Arte de Vivir (EADV) con Ravi Shankar como uno de sus referentes más conocidos;

En Argentina las espiritualidades Nueva Era se han expandido hacia espacios novedosos, inesperados décadas atrás. Esto llama la atención sobre un proceso de desplazamiento que va desde el ámbito de la vida cotidiana hacia nuevos escenarios como la vida económica, la educación y la pedagogía, las producciones estéticas e incluso la política (Viotti y Funes, ídem: s/p).

Estos investigadores sostienen que las conexiones entre el PRO y una corriente de la Religiosidad Nueva Era llevaron a que buena parte de la intelectualidad crítica local afirme que el avance de nuevas espiritualidades forma parte del neoliberalismo cultural, del individualismo atomizante que reza que el único cambio posible es el personal. En este sentido, el trabajo sobre Mía Astral también dejaba entrever las preocupaciones o recelos de parte de otros feminismos, de vertientes académicas o activistas, a narrativas de empoderamiento femenino de circulación en la industria cultural. Viotti y Funes explican que EADV es una fundación que abarca un sector del neo-hinduismo de expectativas proselitistas que propone transformar las cúpulas de poder en occidente a partir de la sabiduría espiritual de oriente, y que identificar esta facción, aun siendo la más ambiciosa, como preceptos neoliberales es, no solo simplista sino que implica no estar comprendiendo el escenario político al que se oponen, en cierta medida obturados por el dominio católico que rige el modo de pensar la religión en nuestro país.

Introducido el debate y sus complejidades, ¿Qué podemos decir de los sentidos que vinculan lo musical con el feminismo espiritual?

Consideraciones finales

Este trabajo da cuenta de una relación entre música y cultura a través de la temática espiritual, mediante un conjunto de representaciones estéticas. En las propuestas artísticas de mujeres que fueron analizadas encontramos narrativas espirituales, por un lado, ligadas a recursos de sanación emocional, y por otro, a poderes mágicos detentados mayormente por mujeres. Estos poderes se traman fundamentalmente en la comunicación de las mujeres con el mundo animal y vegetal. Lo que se expresa y cómo se expresa en la música puede diferir entre sí, pero convergen en una densidad común: representar un tipo de poder divino asociado a la naturaleza femenina. Su ubicuidad contribuye a no definir claramente de qué se trata ese poder, en qué reside exactamente. Los cuatro trabajos están realizados por bandas mixtas, sin embargo, tanto prácticas y poderes espirituales están en conexión sólo con lo femenino. Así, las mujeres artistas exploran sus capacidades creativas y espirituales a través de la música. Por otro lado, tres de las músicas dejan entrever algunos cruces sociales y artísticos comunes: Paloma del Cerro, Miss Bolivia y La Yegros.

A su vez, los sentidos que se estrechan entre mujeres y mundo natural nos llevan a la pregunta de la reiteración de lo femenino como una esencia biológica ahora con enfoque positivo. Sin embargo, al no estar anclado en argumentos de racionalidad científica, ¿es posible pensarlo en esos mismos términos?

La relación entre música y espiritualidad que se establece a través de estos ejemplos permite pensar en sistemas de creencias en formación, en conjuntos de valores, estéticos y culturales en torno

a la iniciativas sociales actuales de las mujeres. No se puede afirmar que se trata de representaciones generadas de manera autónoma respecto del dominio masculino, pero sí que expresan cierta ampliación de las posibilidades de experimentar creativamente y de confiar en su contribución en el hacer musical desde una posición social con enfoque de género, feminizada.

En el contexto de la mundialización informacional, es constante ver la replicación instantánea de signos culturales muy similares en ámbitos muy diferentes. En las artistas mujeres es notable ver discursos comunes que emergen del corazón de la industria y del circuito de pequeña escala e independiente del circuito comercial. Asimismo, tanto en los ejemplos desarrollados como en otros mencionados a lo largo del trabajo, la idea de lo latino aparece como elemento identificado con las espiritualidades femeninas expresadas en la música, entre cierta reafirmación étnico-racial y la reproducción del exotismo: el naturalismo primitivista de las estéticas musicales periféricas actualizadas por el protagonismo de las mujeres. Las desigualdades sociales y culturales a lo largo de mundo operan también en las apreciaciones y percepciones de la música.

Por otro lado, en distintas actividades políticas y culturales asociadas al movimiento de mujeres recientemente aparecieron referencias espirituales, como por ejemplo en la multitudinaria marcha del 8 de marzo de 2018 en la ciudad de Buenos Aires [ver imagen 8]; en muestras plásticas o históricas, y en otras actividades en centros culturales vinculados al pensamiento de progresista [ver imagen 9].

Seguramente se pueden reponer otras perspectivas de análisis de los trabajos musicales. Entre la resonancia de lo social y la contribución a lo social, la creación musical viene acompañando la visibilización de las opresiones de género. Las condiciones de colectivización y organización de muchas mujeres en torno de esa desigualdad transversal es representada en la música de distintas maneras. La espiritual es una entre otras. Veremos hasta qué punto pueden confluir, como un proceso de cambio cultural capaz de percibirse plural y no desigual, estableciendo nuevas jerarquías estéticas, religiosas y políticas.



Imagen 8. Estampado con una imagen santificada de la ex presidenta argentina Cristina Fernández. 8 de marzo de 2018. Foto del autor.



Imagen 9. La dirigente transexual Lohana Berkins, fallecida en 2016, como *tarotista*. Muestra *Células Madre*, de María Moreno. Centro Cultural Haroldo Conti, julio de 2018. Foto del autor.

Referencias

- EGUÍA ARMENTEROS, D. (2017). "Beyoncé y el feminismo espiritual". *Revista Anfibia*, 4-09-2017.
- CAVALCANTE ROSA, L. A. (2018). "Das epistemologías feministas decoloniais ao sagrado feminino em música no Brasil". En: De la Garza, M. L.; Bonfim, C. (Eds.), *La música y los mitos. Investigaciones musicológicas*, p.303-326. Tuxtla Gutiérrez: Fray Bartolomé de las casas.
- FEDERICI, S. (2015). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- FRIGERIO, A. (2007). "Repensando el monopolio religioso del catolicismo en Argentina". En: Carozzi, M. J.; Ceriani, C. (Eds.), *Ciencias sociales y religión en América Latina: Perspectivas en debate*, p. 87-118. Buenos Aires: Biblos/ ACSR.
- FRITH, S. (2014). *Ritos de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- GALLO, G.; SEMÁN, P. (2009). "Superficies de Placer: sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010". *Cuestiones de Sociología* (5-6).
- GREEN, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid, Morata.
- HALL, S. (1984). "Notas sobre la deconstrucción de lo popular". En: Samuels, R. (Ed.), *Historia popular y teoría socialista*, p.94-112. Barcelona: Crítica.
- HOLLOWS, J. (2000). "Feminismo, estudios culturales y cultura popular". En: *Feminism, Femininity and Popular Culture*, p.130-151. Manchester: Manchester University Press.
- LENARDUZZI, V. (2012). *Placeres en movimiento: cuerpo, música y baile en la escena electrónica*. Buenos Aires: Aidos.
- LINS LIMA, M. (2016). *Religiosidade campo feminino sacro na performance de Madonna1*. Intercom-

Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: 05-9/09/2016.

LISKA, M. (2019). "La banda de sonido del movimiento de mujeres". En: RINCÓN, O. (Comp.) **La reinención de lo popular**: 45-61. Buenos Aires: La Crujía

----- . Entre géneros y sexualidades. **Tango, baile y cultura popular**. Buenos Aires: Caserola, M. (2018).

MCCLARY, S. (1991). **Feminine Endings**: Music, Gender, and Sexuality. Minnesota: University of Minnesota Press.

VIOTTI, N.; FELITTI, K. (2016). "El cielo las hará libres. Mía Astral, astrología y feminismo new age". **Revista Anfibia**, 15/06/2016.

VIOTTI, N.; FUNES, M.E. (2015). "La política de la nueva era: el arte de vivir en Argentina". **Debates do Ner**, Porto Alegre 16 (28), p.17-36.

Edição v. 38
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (1)
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

O bolero de um migrante fracassado: consumo e fracasso em No quiero quedarme sola y vacia

The bolero of a failed migrant: consumption and failure in No quiero quedarme sola y vacia

RICARDO DUARTE FILHO

Doutorando em Spanish and Portuguese Languages and Literatures pela New York University e em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Alguns de seus interesses de pesquisa são teoria queer, estudos decoloniais, literatura e cinema latino-americanos. New York City, NY, USA. e-mail: ricardo.duarte@nyu.edu. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2173-2334>

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

DUARTE FILHO, Ricardo. O BOLERO DE UM MIGRANTE FRACASSADO: consumo e fracasso em No quiero quedarme sola y vacia. Contracampo, Niterói, v. 38, n.1, p. 143-156, abr-jul-2019.

Enviado em 07/02/2019 / Revisor A: 25/03/19; Revisor B: 10/04/2019 / Aceito em 12/04/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28025>

Resumo

O presente ensaio almeja discutir a questão do fracasso e migração *queer* a partir do romance *No quiero quedarme sola y vacía* (2006), de Angel Lozada. A partir da análise do texto, almejo discorrer sobre como uma leitura *queer* da obra nos permite pensar linhas de fuga ao discurso neoliberal do bom migrante como aquele que ajuda o país a prosperar. Aqui me interesso pelo mau imigrante: aquele que contrai dívidas, que não gosta de trabalhar e que não se encaixa nas expectativas locais do que é ser um bom cidadão. Julgo que a discussão propiciada por essa figura nos permite vislumbrar como uma aproximação *queer* propicia vislumbrar rupturas no discurso neoliberal da promoção do trabalho como forma de realização pessoal e marcador subjetivo.

Palavras-chave

Capitalismo; Consumo; Dívida; Migrante; Queer.

Abstract

The present essay aims to discuss the failure and queer migration having as a departure point the novel *No quiero quedarme sola y vacía* (2006), by Angel Lozada. Departing from the text, I aim to argue how a queer reading of this work allow us to think on lines of flight of the neoliberal discourse of the good migrant as the one who helps the country to thrive. In this piece I'm interested on figure of the bad migrant, the one who contracts debts, does not like to work and does not fit on the local expectations of what it is expected to be a "good citizen". I believe that the discussions brought by this figure allow us to glimpse ruptures in the neoliberal discourse that positions work as a personal realization and as a subjective mark.

Keywords

Capitalism; Consumption; Debt; Migrant; Queer.

Introdução

Em uma das aulas do curso *O nascimento da biopolítica*, Michel Foucault desenvolve sua famosa conceituação do *homo oeconomicus* como o sujeito “empreendedor de si mesmo, sendo por si mesmo seu próprio capital, sendo para si mesmo seu próprio produtor, sendo para si mesmo a fonte de [seus] proventos”¹ (FOUCAULT, 2004, p.232). Posteriormente, Foucault promove uma curiosa, embora breve, discussão da migração dentro desse novo contexto neoliberal do *homo oeconomicus* como empresário de si. Para o autor, a migração representaria um desses “investimentos” de/para si, onde o migrante espera que os gastos decorrentes da sua movimentação inicial sejam posteriormente compensados. Ele conclui essa relação com a instigante afirmação que a “migração é um investimento, o migrante é um investidor”² (FOUCAULT, 2004, p.236). Embora essa seja uma proposição que possibilita a abertura de discussões diversas, estas nunca são desenvolvidas ao longo do curso.

Para além disso, o migrante evocado por Foucault parece extremamente demarcado, não parecendo incluir aquele que migra por questões de sobrevivência, ou ainda aqueles que migram em questões extremamente precárias. Embora ainda possamos ver o discurso do investimento nesses eventos, já que seria através desse deslocamento que o migrante buscaria uma possível melhora de suas condições de vida – o que não deve ser visto a partir de uma leitura puramente vitimista, como alertado por Veronica Gago (2017, p.35) – acredito que um tensionamento dessa figura do migrante como investir nos permite uma curiosa discussão sobre diversos pontos caros ao discurso neoliberal contemporâneo. Partindo dessa discussão, será que poderíamos pensar na figura do migrante como aquele que promoveria novas possíveis leituras da ideia do empreendedor de si?

Veronica Gago, ao criticar uma visão que posicionaria esse migrante puramente como vítima, argumenta que esses sujeitos efetuam uma relação muito mais ambígua do que apenas a de explorados, podendo “negociar formas parciais de sujeição e estratégias de desobediência”³ (GAGO, 2017, p.18). Embora haja diversas possibilidades de desenvolvermos essas questões, proponho como ponto central no presente ensaio a figura do migrante *queer*. Essa escolha dá-se pela possibilidade de o/a vermos como um sujeito que migra não apenas por questões puramente econômicas, mas também de sobrevivência ou seguridade física⁴. Essa condição suscita uma relação ainda mais ambígua, pois também gera um relato redentor de países liberais e progressistas que receberiam aqueles que não poderiam viver em seus países de origem, como ressaltado por Jasbir K. Puar (2007) através do conceito do homonacionalismo⁵. Problemática também suscitada por José Quiroga na sua discussão sobre a migração cubana para os Estados Unidos motivada por questões de sexualidade. Para o autor, “o homossexual cubano rejeitado pelo estado se torna o corpo homossexual desejado pelo capitalismo”⁶ (QUIROGA, 2000, p.11). Ao discutir o migrante *queer* a partir da ideia Foucaultiana do migrante como investidor, almejo explicitar a negociação entre sujeição e desobediência evocada por Gago (2017). Promovo, portanto, uma discussão do *queer* a partir da chave da negatividade e da improdutividade (HALBERSTAM, 2011), pois isso os posiciona como corpos

¹ Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas pelo autor. No original: “entrepreneur de lui- même, étant à lui-même son propre capital, étant pour lui-même son propre producteur, étant pour lui-même la source de [ses] revenus”.

² “La migration est un investissement, le migrateur est un investisseur.”

³ “How is autonomy able to negotiate partial forms of obedience and strategies of contempt?”

⁴ A discussão dessa migração faz-se bastante presente dentro do campo acadêmico dos estudos *queer* e de gênero, recebendo nomes como “sexile” (GUZMÁN, 2006) e “diáspora *queer*” (PATTON; SÁNCHEZ-EPPLER, 2000), (GOPINATH, 2018).

⁵ Para a autora o “reconhecimento nacional e inclusão, aqui sinalizado como a anexação do jargão homossexual, depende da segregação e desqualificação de outros raciais e sexuais do imaginário nacional” (PUAR, 2007, p.2).

⁶ “The Cuban homosexual rejected by the state becomes the homosexual body desired by capitalism.”

que fogem à normatividade e ao aplainamento exigido pelo discurso do homonacionalismo. Acredito também que essa negatividade rasura a imagem do “bom migrante” como aquele que colabora com o crescimento econômico e social do país que o recebe.

Como forma de desenvolver esses questionamentos no presente ensaio, proponho uma análise do romance *No quiero quedarme sola y vacía* (2006), de Ángel Lozada. Acredito que esse livro, mesmo com a baixa atenção acadêmica dedicada a ele⁷, traz diversas possibilidades para discutirmos e, potencialmente, provocar rupturas na sujeição demandada pela imagem do “bom migrante”. Embora a protagonista pareça constantemente almejar a integração absoluta a partir de um hiperconsumo, defendo que há no romance uma ruptura, uma implosão advinda exatamente pelo caráter excessivo e cambiante desse desejo. Em uma disputa para ver quem conseguiria ser mais fluido e cambiante: seus desejos ou o capital, a protagonista começa a ressaltar a artificialidade do discurso neoliberal do empreendedor de si. O que busco argumentar no presente ensaio, portanto, é como o protagonista do romance parece constantemente jogar com o hegemônico e o *mainstream*, por vezes aderindo-se a eles e em outras os renegando, em uma espécie de jogo *queer* de desidentificação (MUÑOZ, 1999). Creio que uma leitura *queer* do romance nos permite discutir como seu protagonista propõe modos desviantes de discutirmos pontos caros ao onipresente tema da imigração latina para os Estados Unidos, tensionando a ideia de sucesso e identificação subalterna.

No quiero quedarme sola y vacía é narrado por um migrante homossexual porto-riquenho, nunca nomeado, mas que se atribui apelidos como *La Loca*, *La Endeudada*, *La Des(loca)da*, *La Profetisa*, etc. Vivendo em Nova York em uma situação precária, mas não totalmente desprovido de advento financeiro, ela nos narra sua rotina vertiginosa, que, entre várias sessões de sexo casual e uma incessante febre consumista, parece girar em torno do medo indicado pelo título do livro: o temor de se encontrar só e vazia. Se pensamos que pela sua condição duplamente subalterna de migrante latino e homossexual, conjugada à sua precária condição de vida, poderíamos esperar mordazes críticas ao capitalismo voraz ou ainda a prevalência de uma busca comunitária como forma de escapar ao racismo e/ou exotização aos quais ele⁸ é constantemente submetido, acabamos por presenciar o que parece uma perturbadora adesão a esses mesmos discursos e práticas que a marcam como corpo subalterno. Ingrid Robyn, em uma das poucas discussões acadêmicas sobre o romance, vê a ação desse protagonista como uma traição à sua origem porto-riquenha, argumentando que ele se entregaria a um esforço “continuamente frustrado de assimilar-se a cultura *mainstream* estado-unidense, negando assim qualquer tipo de discurso que poderia lhe servir para questionar as bases de sua condição subalterna”⁹ (ROBYN, 2011, p.33). Embora concorde com a autora que exista esse impulso assimilacionista, argumento aqui que esse também pode ser visto como um gesto paródico e potencialmente subversivo. A partir dessa hipótese inicial, planejo questionar se o romance nos permite vislumbrar novas possibilidades de fuga à promoção de uma subjetividade neoliberal do empreendedor de si, enquanto ainda tenta se aderir a ela.

O gesto de uma leitura *queer* da obra assume aqui uma centralidade por possibilitar “reconhecer temas, signos e símbolos obviamente eróticos nas fontes com as quais trabalhamos”¹⁰ (EDWARDS, 2009, p.56). Embora essa descrição possa fazer parecer que uma leitura *queer* trate-se apenas de encontrar motivos homossexuais escondidos em obras aparentemente heterossexuais, como se fosse uma busca de

⁷ Curiosamente, há uma escassez no que se refere a material acadêmico ou crítico relacionado à obra. Ausência essa também comentada no pouco material bibliográfico voltado a ela. Ver Robyn, 2011 e Clavell Carrasquillo, 2006.

⁸ Se ao longo do presente texto vario o pronome de tratamento atribuído ao personagem (ele/ela) é respeitando a própria alternância encontrada no texto literário.

⁹ “Este narrador traiciona su ‘puertorriqueñidad’ al entregarse a un esfuerzo continuo y continuamente frustrado de asimilarse al mainstream culture estadounidense, rechazando asimismo cualquier tipo de discurso que pudiera servirle para cuestionar las bases de su condición subalterna.

¹⁰ “Ability to recognize obviously erotic themes, signs and symbols in the sources with which we work”

“tirar o texto do armário”, julgo que seria simplista resumi-la a tal gesto. Como ressaltado por Eve Kosofsky Sedgwick, uma autora intimamente ligada a essa metodologia, embora essas leituras frequentemente se enfoquem em relações eróticas interpessoais e homossexuais, essas não são a sua única forma (SEDGWICK, 1997, p.2). Partindo disso, o que reconheço como temas e signos eróticos no romance de Lozada não são as sessões de sexo casual do protagonista, mas sim seu voraz e erotizado desejo pelo consumo. Me volto à estratégia de uma leitura *queer* do romance como forma de desenvolver essa argumentação e buscar uma discussão centrada nas ideias de negatividade e improdutividade desenvolvidas pela teoria *queer*.

Para tanto, o que promovo no presente ensaio como gesto de leitura *queer* é, em um primeiro momento, discutir a relação do protagonista do romance com sua condição subalterna e precária a partir da ideia de negatividade *queer*, especialmente como proposta por Jack Halberstam (2011) e José Quiroga (2000). A partir dessa chave, me volto então à discussão de dois pontos centrais ao romance: o hiperconsumo e a dívida. Ao promover a relação de consumo e desejo erotizado, me aproximo de Paul B. Preciado (2013) e Sayak Valencia (2010), autores que promovem leituras econômicas ligadas à teoria *queer* e à ideia do desejo. Também discuto os desdobramentos das discussões sobre a figura do empreendedor de si, como desenvolvidos por Maurizio Lazzarato (2017), especialmente sua argumentação sobre a possibilidade da recusa do trabalho como um gesto político. Ao realizar esse caminho, acredito promover uma leitura que não caia em uma interpretação moralizante das atitudes do protagonista, mas que, a partir de uma conceitualização *queer*, as discutam como possíveis formas de tensionar as imagens do empreendedor de si e do bom migrante.

Puro teatro: o bolero de um fracasso *queer*

Segundo Jack Halberstam (2011, p.89), a ideia de sucesso estaria intimamente imbricada com um “senso comum heteronormativo que leva à equação de sucesso com avanço, acumulação capital, família, conduta ética e esperança”¹¹. Julgo, portanto, que o teor eminentemente *queer* desse personagem funcione aqui como um solvente desse ideal, sendo um ponto central à leitura aqui proposta. Acredito que a visão ácida do romance à ideia do sucesso parece aproximar-se da proposta de Halberstam de vermos uma forte ligação entre o *queer* e a ideia de fracasso:

Esse ethos particular de resignação ao fracasso, à falta de progresso e uma forma particular de escuridão, uma negatividade, pode ser chamada de estética *queer*... Eu proponho que uma forma de arte *queer* fez do fracasso seu tema principal e posicionou queerness como uma paisagem de confusão, solidão, alienação, impossibilidade e incômodos (...) Como Lee Edelman, Heather Love, e outros argumentaram, apenas repudiar as conexões entre queerness e negatividade é cometer uma insustentável leitura positivista e progressista do *queer*. (HALBERSTAM, 2011, p.96-97)¹²

A presença de uma tentativa *queer* de fugir de uma identidade rígida através da confusão e da constante mobilidade já nos é dada na epígrafe do livro: “O ser: essa performance, um pastiche caótico de deslocamentos e clichês, sempre mutante, jamais fixo”¹³ (LOZADA, 2006, p.10). Estabelecendo, assim, uma forte aproximação com ideias caras à teoria *queer* logo no início da narrativa ao evocar um Eu como algo artificial e performado. Acredito que o romance parece escapar à visão criticada por Halberstam de

¹¹ “Heteronormative common sense that leads to the equation of success with advancement, capital accumulation, family, ethical conduct, and hope”.

¹² “This particular ethos of resignation to failure, to lack of progress and a particular form of darkness, a negativity really, can be called a queer aesthetic... I propose that one form of queer art has made failure its centerpiece and has cast queerness as the dark landscape of confusion, loneliness, alienation, impossibility, and awkwardness (...) As Lee Edelman, Heather Love, and others have argued, to simply repudiate the connections between queerness and negativity is to commit to an unbearably positivist and progressive understanding of the *queer*.”

¹³ “El ser: ese performance, un pastiche caótico de desplazamientos y clichés, siempre mutante, jamás fijo”.

associação do *queer* a uma visão positiva e baseada numa lógica de progresso e superação, um “*queer*” que já aparece como que completamente cooptado pelo discurso neoliberal. Aqui, a Loca não aparece como um gay orgulhoso que entoaria o bordão pop de Born this way, mas que preferiria a escuridão de um show de bolero, preferencialmente ouvindo La Lupe. *El nuestro es puro teatro*.

Essa visão mais negativa e anticomunitária *queer* parece exatamente o que provoca em Ingrid Robyn a sua argumentação da personagem como marcada pelo signo da traição. Para a pesquisadora, essa indefinição de uma identidade “se deve antes de tudo ao repúdio expresso pelo narrador por sua origem porto-riquenha, em outras palavras, sua resistência a aceitar sua condição minoritária e/ou subalterna, e seu desejo obsessivo por fundir-se ao *mainstream* cultural”¹⁴ (ROBYN, 2011, p.36). No lugar de uma identificação potencialmente politizada com seus companheiros subalternos, haveria apenas aversão. A autora continua sua argumentação ao escrever que as poucas vezes em que haveria uma identificação com sua origem seria a partir de uma autoexotização, onde o protagonista transforma a si mesmo em uma imagem comodificada para consumo dos gringos. Embora Ingrid Robyn pareça ver nessa tentativa de identificação com o sujeito dominante uma completa traição com sua condição subalterna, julgo que uma leitura a partir da negatividade *queer* pode nos propiciar uma nova forma de discutirmos essas ações.

Primeiramente, poderíamos nos questionar se uma política comunitária homossexual seria necessariamente a melhor forma de fraturar esse sistema opressivo, já que o neoliberalismo contemporâneo produz uma imagem padrão de um corpo e uma narrativa homossexual. Como ressaltado por José Quiroga (2000, p.11): “o corpo deslocado do homossexual não se sustenta nesse ponto pela liberação pessoal, mas também pela liberação do capital global para perseguir seus objetivos”¹⁵. Assim, elementos como a centralidade do assumir-se, o discurso do orgulho e da centralidade da comunidade, importantes aos movimentos gays norte-americanos, assumem para si uma espécie de forma transnacional da homossexualidade¹⁶. Será que uma forma contestatória baseada no discurso militante promulgado por movimentos norte-americanos, como a auto aceitação e o orgulho, não seriam formas de aderir à essa epistemologia hegemônica? Argumento que não é nem por meio de união política ou identitária que o protagonista provoca rupturas na própria ideologia à qual aparentemente tanto almeja se inserir, mas sim pela negatividade *queer*, que aparece aqui uma forma para tentar encontrar outras formas de subverter a subjetividade neoliberal.

Creio que a personagem estaria muito mais próxima de uma desidentificação como exposta por José Esteban Muñoz (1999), entendida aqui como uma forma de lidar com a cultura *mainstream* em que um nunca se opõe ou adere completamente a ela. Ao discutir o conceito, o autor traz em seu texto experiências pessoais como forma de tentar melhor exemplificá-lo, especialmente a sua adolescência como um jovem *queer* de ascendência cubana crescendo nos Estados Unidos e cujo gênero musical favorito era o punk. Mesmo que algumas das músicas do gênero trouxessem mensagens racistas e/ou homofóbicas, a raiva e o anseio anti-establishment presentes no punk fariam com que ele conseguisse encontrar nessas canções ressonâncias com alguns de seus próprios pensamentos e anseios. Será que não podemos ver o particular interesse da Loca por boleros e músicas românticas como uma maneira particular de identificar-se com uma pretensa sensibilidade latina?¹⁷ Ponto nunca discutido por Ingrid

¹⁴ “Se debe ante todo al repudio que expresa este narrador ante su origen puertorriqueño, en otras palabras, su resistencia a aceptar su condición minoritaria y/o subalterna, y su deseo obsesivo por fundirse en el mainstream culture estadounidense”.

¹⁵ “The translocalized body of the homosexual does not stand at this point so much for personal liberation as for the liberation of global capital to pursue its aims”.

¹⁶ Esse é um ponto de discussão comum a diversos autores da teoria *queer* em um contexto que tenta distanciar-se dessa homogeneização e criticar como esse processo está intimamente ligado a discursos neoliberais. Alguns autores que discutem alguns desses pontos são Quiroga, 2000; Santiago, 2004; Lopes, 2007; Puar, 2007.

¹⁷ O bolero teve uma espécie de retorno à popularidade na década de 90 e, de acordo com o escritor

Robyn (2011), creio que o fascínio que cantoras como La Lupe ou La India provocam no protagonista pode ser um indicador tanto da negatividade *queer* quanto da sua relação muito mais ambígua com a cultura *mainstream* do que poderíamos pensar se apenas o víssemos como alguém que almeja uma assimilação completa. A escolha do bolero e da música ultrarromântica parece bastante sintomático por aproximar-se da visão negativa de um *queer* anticomunitário. Afinal, é preciso estar só para poder performar um gênero musical que lamenta, de maneira simultaneamente erotizada e melancólica, a impossibilidade do amor e da comunhão. Por buscar sua marca nessa promulgação da instabilidade, o bolero aproxima-se das ideias discutidas por Halberstam (2011) do *queer* como aquele que desestabiliza a continuidade e visão progressiva necessária à ideia do sucesso.

Se o protagonista trai Porto Rico, não seria isso causado pela sensação de ele também ter sido traído por seu próprio país? No pungente momento em que ele pensa em um projeto de vingança megalomaniaco em que bombardearia a ilha, vemos que uma das razões desse rancor viria da violência homofóbica perpetuada contra ele desde sua infância: “Eu os afundarei por completo e acabarei com eles desde o espaço, por terem sido tão homofóbicos e querido destruir-me desde pequeno”¹⁸ (LOZADA, 2006, p.77). E embora em alguns momentos a Loca pareça completamente contrária a seu país, em outros vemos a ambiguidade dessa relação: “à Loca lhe cansa o discurso dos porto-riquenhos independentistas, porque os acha homofóbicos, mas, no mais profundo do seu coração, quer a independência para sua ilha”¹⁹ (LOZADA, 2006, p.23). A sua relação fraturada com sua identidade porto-riquenha aparece, portanto, ligada a um lugar que sempre a hostilizou; mas isso não resulta, tampouco, em uma rejeição completa, como parece indicar Ingrid Robyn (2011), mas sim a um afeto mais próximo à desidentificação. Sua paixão pelo bolero e por outros elementos culturais ligados à sua latinidade parecem indicar que não há uma traição absoluta, mas uma tentativa de mediação, quase como se a Loca estivesse perpetuamente dedicando uma canção a um amor que a desprezou, mas por quem ela continua sofrendo e sonhando a possibilidade de uma nova chance. A Loca, portanto, parece aproximar-se da argumentação de Quiroga de que

O *queer* não hesitará em manipular a fronteira, em tentar ser reconhecido em outro espaço além do nacional quando o nacional não oferecer a validação que esses *queers* buscam. Em outras palavras, na casa de bolero do essencialismo, o *queer* vai permitir que a casa colapse para ganhar a voz que lhe é negada, e essa posição é predicada na tristeza que o bolero mesmo vai performar”²⁰ (QUIROGA, 2000, p.162)

Esse bolero, onde ela nos canta seu desejo utópico de “viver em um país imaginário ... construir a minha nação pelo meu desejo, sem engarrafamentos, sem partidos, sem homofóbicos”²¹ (LOZADA, 2006, p.54), não se aproxima da performance do glamour de uma Olga Guillot, mas sim ao excesso de La Lupe. É quase como se seu corpo não pudesse conter toda a energia e os fluxos antitéticos que lhe perpassam. Embora ela tente construir essa sua nação a partir de uma tentativa de integração ao hegemônico, ela só consegue alcançá-lo a partir de seu próprio fracasso financeiro. Se a forma encontrada por ela para tentar assimilar-se é o consumo e o crédito, a personagem acaba por funcionar como uma espécie de

Rafael Castillo Zapata, este retorno estaria ligado a uma forma de auto-reconhecimento cultural (Zapata apud Quiroga, 2000, p.150).

¹⁸ “Los hundiré por completo y acabaré con ellos desde el espacio, por haber sido tan patofóbicos y haberme querido destruir desde pequeño”.

¹⁹ “A la Loca le fastidia el discurso de los independentistas puertorriqueños, porque los encuentra patóforos, pero en lo más profundo de su corazón quiere la independencia para su isla”.

²⁰ “The *queer* will not hesitate to manipulate the border, to attempt to be recognized by an other space beyond the national, when the national does not offer the validation that *queer* people seek. In other words, the *queer* in the bolero house of essentialism will allow the house to collapse in order to gain the voice that is denied, and this position is predicated on the sadness that the bolero itself will perform.”

²¹ “Vivir en un país imaginario ... construirme mi nación a mi antojo, sin tapones, sin partidos, sin patóforos”.

inimiga infiltrada que acaba por implodir esse mesmo sistema a qual pretende ingressar, como pretendo argumentar na seguinte seção. Julgo que a sua relação com o discurso neoliberal do empreendedor de si e da celebração do sucesso, do consumo e do trabalho funciona como um espelho distorcido que acaba por funcionar como solvente desse mesmo discurso. É um bolero *queer* do desperdício. E ele começa a partir do amor pelo consumo.

Em busca de um devir-Jackeline Kennedy: consumo e dívida

A almejada integração pelo consumo não se apresenta aqui como um tópico inédito. Como ressaltado por Sayak Valencia em *Capitalismo Gore* (2010), um ponto repetidamente presente em distintas argumentações contemporâneas sobre o capitalismo seria a primazia do discurso consumista como forma de socialização e prazer (VALENCIA, 2010, p.63). Se pensarmos em um dos textos fundamentais para a construção discursiva voltada ao capitalismo e ao liberalismo, *The wealth of nation* de Adam Smith, já percebemos como o consumo é posicionado como uma forma de aplainar as distinções de classe, já que todos teriam em comum a condição de consumir os bens produzidos.

Entre nações civilizadas e prósperas, embora grande parte dos cidadãos não trabalhe, muitos deles consomem a produção correspondente a dez ou até cem vezes a que é consumida pela maior parte dos que trabalham — a produção resultante de todo o trabalho da sociedade é tão grande, que todos dispõem, muitas vezes, de suprimento abundante, e um trabalhador, mesmo o mais pobre e de baixa posição, se for frugal e laborioso, pode desfrutar de uma porção maior de bens necessários e confortos materiais. (SMITH, 1999, p.105).²²

Na idílica visão liberal de Smith, todos os cidadãos dos países desenvolvidos estariam aptos a ter acesso aos bens necessários e desejados, desde que houvesse um enfoque no trabalho. Se seguirmos a argumentação de Sayak Valencia (2010), vemos uma diferença crucial entre o discurso capitalista contemporâneo e o texto de Adam Smith, já que as mudanças sofridas pela primazia do discurso do consumo não mais parecem advir da necessidade de uma simplicidade frugal por parte dos trabalhadores, mas sim da centralidade do hedonismo e do excesso. Se em Smith o consumo seria apenas uma forma supostamente igualitária, algo que perpassaria todas as classes, agora ele parece estar mais ligado à ideia de uma pretensa fluidez e mobilidade. “O discurso do novo capitalismo (...) considera o corpo como um dispositivo eternamente desejante, estimulado, interconectado e mediado”²³ (VALENCIA, 2010, p.65). Essa transformação do capitalismo em uma espécie de economia libidinal, a qual Bernard Stiegler (2011) denomina psicopoder²⁴, faz com que se comece a aproximar da visão discutida por Paul B. Preciado (2013) do capitalismo contemporâneo como próximo de uma lógica masturbatória e pornográfica de uma espécie de satisfação frustrante [*frustrating satisfaction*], onde “o objetivo não é a produção de prazer, mas o controle de subjetividades políticas por meio de gerenciamento do circuito excitação-frustração”²⁵

²² “Among civilized and thriving nations, ... though a great number of people do not labour at all, many of whom consume the produce of ten times, frequently of a hundred times more labour than the greater part of those who work; yet the produce of the whole labour of the society is so great, that all are often abundantly supplied, and a workman, even of the lowest and poorest order, if he is frugal and industrious, may enjoy a greater share of the necessaries and conveniences of life”.

²³ “El discurso del nuevo capitalismo (...) considera al cuerpo como un dispositivo eternamente deseante, estimulado, interconectado y mediado”

²⁴ “A economia libidinal do século vinte tem sido progressiva, mas completamente transformada pelo marketing, o que constitui o que eu chamo de psicopoder, e que é relacionado com o que Foucault denomina biopoder. Biopoder controla populações de Produtores através de tecnologias de poder disciplinar. Psicopoder controla o comportamento individual e coletivo dos consumidores ao canalizar suas energias libidinais para mercadorias” (Stiegler, 2011, p.150).

²⁵ “The goal is not the production of pleasure but the control of political subjectivity by means of the management of the excitation-frustration circuit.”

(PRECIADO, 2013, p. 304).

Se Smith parecia pedir uma certa contenção protestante como condição para que todos possam ter acesso ao consumo, agora parecemos nos aproximar de uma incessante criação de desejos. Antes o pobre funcionário fabril evocado por Smith poderia ter acesso às condições necessárias para viver através de seu trabalho, agora o precariado contemporâneo precisa criar-se a partir desse suposto consumo aparentemente acessível a todos. Haveria, portanto, “a integração da classe trabalhadora e da população em geral à valorização capitalista por meio do consumo de massa” (LAZZARATO, 2017, p.132). É a partir dessa chave que podemos ver o fortalecimento de discursos neoliberais como o da meritocracia e da ideia do empreendedor de si, a criação de uma narrativa em que a felicidade e o “sucesso” estariam intimamente ligados ao consumo. O capitalismo vende frustração, como nos lembra Valencia (2010, p.74).

É exatamente no centro dessa lógica libidinal do consumo em que o protagonista parece se encontrar. “É que todos os apetrechos que eu tenho já estão obsoletos a cada seis meses e, por isto, TENHO que comprar novos para assim poder sentir-me completo”²⁶ (LOZADA, 2006, p.68). Ao longo de todo o romance vemos pensamentos como esse, em um tom quase expiatório, como se a Loca estivesse constantemente tentando buscar razões e justificativas para seu incessante desejo de consumir. Para Ingrid Robyn (2011, p.37), esse vício seria um esforço para distanciar-se de sua condição de sujeito subalterno, uma forma de se diferenciar dos outros. Entretanto, paradoxalmente, essa condição de vício me parece exatamente a forma pela qual o protagonista provoca pequenas implosões na ideologia à qual ele parece entregar-se completamente. Nessa configuração, em que os desejos e os corpos são quase que totalmente cooptados pela lógica de um capitalismo movido pela frustração, não nos parece surpreendente que Deleuze e Guattari (2010, p.325) diagnostiquem que “nossa sociedade produz esquizos como produz xampu Dop ou carros Renault”. Ainda de acordo com os autores, o capitalismo necessita transformar esses esquizofrênicos em doentes, pois a esquizofrenia seria “o limite exterior do próprio capitalismo, ou o termo da sua mais profunda tendência... A esquizofrenia não é, portanto, a identidade do capitalismo, mas, ao contrário, sua diferença, seu desvio e sua morte” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.325-326). Aqui não argumento que o protagonista se aproxima da revolução esquizoide proposta pelos autores – já que aqui não parece haver qualquer espaço para uma revolução –, apenas proponho que a Loca parece propiciar rasuras e evidenciar os paradoxos da promoção neoliberal do consumo. Se o capitalismo produz loucos, parece também produzir Locas.

Ao pensarmos na sua constante necessidade de consumir coisas inúteis de maneira quase febril e repetitiva, é importante lembrar que esses objetos adquiridos não parecem lhe trazer qualquer prazer ou benefício; há apenas a compulsão pelo consumo. Avital Ronell, em seu livro *Crack Wars* (1992), propicia uma instigante leitura da clássica personagem Madame Bovary como uma viciada no ato de consumir, trazendo argumentos que poderiam ser pensados como que próximos ao romance de Ángel Lozada²⁷. Para a autora, “os ‘objetos’ de sua intoxicação consistem de substância não-contidas ... estruturas de repetição e substituição tomam a precedência sobre as qualidades reais do outro. Uma questão de transferência que perturba a ordem das coisas”²⁸ (RONELL, 1992, p.100). Mas de que maneira podemos ver uma perturbação nessa suposta ordem das coisas se, ao final do romance, a personagem declara falência e não parece produzir qualquer claro discurso crítico contra o capitalismo e o hiperconsumo? Proponho aqui algumas possíveis visões dessa perturbação.

²⁶ “Es que todos los enseres que tengo ya están obsoletos cada seis meses y por esto tengo, por esto TENGO que comprarme unos nuevos para así poder sentirme completa”.

²⁷ Bovary, curiosamente, é invocada pelo protagonista perto do momento em que finalmente declara sua falência, “la Loca pensó en Emma” (Lozada, 2006, p.88).

²⁸ “The ‘objects’ of her intoxication consist of non-containable substances... structures of repetition and substitution take precedence over the ‘real’ qualities of the other. A question of transference, in short, that perturbs the order of things”.

Acredito que o protagonista parece ir de encontro ao cerne mesmo de um dos pilares da construção subjetiva neoliberal: a da meritocracia baseada na imagem do empreendedor de si. Como vimos pela breve citação extraída de Adam Smith, o trabalho aparece como a ação privilegiada pelo capital a possibilitar o consumo. Entretanto, essa centralidade já parece bastante desgastada na nossa contemporaneidade. Pois, como colocado por Lazzarato (2017, p.14), “A nova composição de classe que emergiu ao longo desses anos é composta por uma multiplicidade de situações de emprego, de não emprego, de emprego intermitente ... Ela é dispersa, fragmentada e precarizada”. Para o autor, a relação central dessa nova formação capitalista seria a do credor/devedor, donde a noção de crédito e dívida assumem posições privilegiadas. Não há, na argumentação do autor, mais a centralidade de uma identificação de classe como forma de revoltar-se ou de conquistar direitos. Curiosamente, o romance de Lozada não tenta substituir essa consciência de classe por uma política identitária de sujeitos subalternos, já que essa está presente na narrativa de maneira bastante ambígua. Na realidade, o protagonista parece de tal maneira já inserido dentro dessa nova lógica neoliberal do capital que suas únicas formas de criar linhas de fuga são a partir desses mesmos códigos, no mesmo ritmo cambiante dos fluxos do capital. Em certo momento o personagem chega a declarar que “apenas NASDAQ me sobrevive (apenas o vazio)”²⁹ (LOZADA, 2006, p.111). A Loca é o limite exterior dessa configuração mesma, o retrato distorcido da própria fluidez sem referenciais sólidos do capitalismo em que vivemos.

No romance podemos ver a representação material dessa nova configuração a partir da centralidade do cartão de crédito, objeto crucial para uma discussão da relação de crédito e dívida dentro da lógica do consumo. Para Lazzarato (2017), o cartão de crédito “abre as portas da sociedade de consumo e, solicitando, encorajando, e facilitando a compra, ele envolve o consumidor/devedor no círculo vicioso da excitação/frustração” (LAZZARATO, 2017, p.68). Mais uma vez a Loca parece compreender perfeitamente a lógica neoliberal na qual está inserida, daí a sua afirmação de que “a entrada no crédito finalmente a faz cidadã ... E a Loca, pela primeira vez se sentiu Jacqueline Kennedy e saiu ... gastou os três mil dólares em roupas”³⁰ (LOZADA, 2006, p.63). Entretanto, se Lazzarato (2017) afirma que essa nova composição traria consigo uma nova técnica de poder, a qual faria com que o sujeito endividado começasse a agenciar sua própria vida como forma de tentar pagar a dívida, no livro de Lozada há um esvaziamento dessa tensão, já que não parece haver aqui qualquer anseio moral suscitado pela dívida e expiada pela exaltação do trabalho. Aproximando-se da visão defendida por Lazzarato da possibilidade de pensarmos a negação do trabalho como uma forma de combater essas novas construções subjetivas neoliberais, a Loca aparece na novela totalmente afastada de qualquer idealização de sua condição trabalhadora.

Curiosamente, em certo ponto da narrativa, ela parece aderir à ideia da meritocracia e da necessidade do trabalho como uma forma de alcançar o sucesso. Em meio a uma discussão com outros porto-riquenhos, a Loca começa um discurso povoado de lugares comum que parecem enquadrar-se perfeitamente na lógica neoliberal do empreendedor de si: “Os cubanos, queridinho, triunfaram em SUA ilha, porque se matam trabalhando, levantam-se ao amanhecer de Deus enquanto seus compatriotas querem que o governo lhes dê tudo de bandeira”³¹ (LOZADA, 2006, p.23). Embora aqui possamos ver a ideia do sucesso como que intimamente ligada ao sacrifício laboral, a Loca, parece não acreditar no seu próprio discurso. Na verdade, por meio da recontagem de pequenos gestos antiéticos, essa personagem parece completamente afastada de qualquer possibilidade de aproximar-se desses bons migrantes através de seu trabalho.

²⁹ “Sólo NASDAQ me sobrevive (sólo el vacío)”.

³⁰ “La entrada al crédito finalmente la hace ciudadana ... Y la Loca, por primera vez se sintió Jacqueline Kennedy y salió ... y en Hugo Boss se compró, íntegros, los tres mil quinientos dólares en ropa”.

³¹ “Los cubanos, chiquitico, han triunfado en TU isla, porque se matan trabajando levantándose al amanecer de Dios mientras que TUS compatriotas quieren que el gobierno se lo de to en bandejas’, le gritaba la loca a las otras locas puertorriqueñas”.

Em treze anos, a Loca havia trocado de emprego vinte e sete vezes... Durava seis meses nos trabalhos, não aguentava e se aborrecia rapidamente. Lhe cansava a rotina de levantar-se todos os dias às sete da manhã, a trabalhar oito horas, aquilo que deixava tensa... E roubo. Lápis, magic-markers, blocos de papel, agendas. De tempos em tempo levo algo do trabalho. Tesouras. Até umas flores. E o pior. O mais criminal. Tiro xérox. Tiro xerox de documentos 'unrelated to business'... Liga doente uma sexta-feira sim outra não. Falta por qualquer coisa. Chega tarde. Quase sempre toma para si duas horas de almoço e de vez em quando toma breaks e vai a ver as vitrines de Soho³². (LOZADA, 2006, p.20)

Embora esses gestos de rebelião sejam ínfimos, já que sabemos que o roubo desses pequenos objetos não vai produzir qualquer prejuízo à empresa, é exatamente nessa característica que eles parecem adquirir também seu caráter disruptivo, pois é como se houvesse uma ridicularização absoluta da valorização do trabalho. Essas atitudes mesquinhas e desrespeitosas, deslocam a protagonista tanto da imagem de bom migrante – já que “a mansidão/submissão do trabalho migrante é anunciada como a chave de sua produtividade” (GAGO, 2017, p.115). A Loca parece produzir para si um corpo completamente não-produtor, quase parasítico: vivendo de empréstimos e dívidas que não pretende honrar. Assim, o protagonista parece provocar linhas de fuga tanto à lógica vampírica do capitalismo como colocada por Marx³³, quanto a da dívida infinita do neoliberalismo contemporâneo (LAZZARATO, 2017).

Na verdade, esse parece ser a forma encontrada por ele para subverter o próprio sistema neoliberal ao qual parece querer se integrar de maneira tão apaixonada: transformar-se a si mesma nesse ser parasitário, vampírico. A personagem parece aproximar-se quase que ao pé da letra à ideia de Lazzarato (2017, p.84) de que “não é um ato de pagamento, mas por um ato político, por uma recusa que podemos romper a relação de dominação da dívida”; pois em certo momento ela reflete: “que mandasse ao caralho o Citibank e o Chase (...) a melhor bomba que poderia aplicar aos investidores era pegar emprestado e depois não os pagar. Isso sim que era ser radical e subversivo nestes dias”³⁴ (LOZADA, 2006, p.93). É como se o seu anseio de tornar-se a encarnação do mito racista da *Welfare Queen* fosse a sua forma pessoal de subverter e explorar o próprio sistema e da sociedade que a excluíram ao longo de toda a narrativa: “quero sofrer e sair bem cara aos tax payers”³⁵ (LOZADA, 2006, p.114). O sucesso da sua vingança dá-se, portanto, a partir do seu próprio fracasso financeiro. E é essa ambiguidade, calcada na centralidade do modelo contemporâneo de crédito, que faz com que a personagem exponha a própria falência e esquizofrenia de alguns dos pilares desse sistema e suas crises financeiras e subjetivas.

Ao tentar assimilar-se ao sistema hegemônico enquanto recusa as próprias criações subjetivas e comportamentais do neoliberalismo – primazia do trabalho, meritocracia, sujeito como empreendedor de si – o protagonista parece ressaltar as fraturas desse discurso. Ela se transforma no próprio vampiro que tenta desesperadamente lhe sugar capital como uma forma de reverter esse fluxo. Se antes ela temia desesperadamente uma possível contaminação por HIV, ao final do romance ela parece ver nisso a possibilidade de gerar dívidas exorbitantes ao Estado: “que os hospitais usem sem corpo para faturar pelo

³² “En trece años, la Loca había cambiado de empleo veintisiete veces... Duraba seis meses en los trabajos, no se aguantaba y se aburría rápidamente. Le fastidiaba la rutina de levantarse todos los días, a las siete de la mañana, a trabajar ocho horas, aquello le ponía tensa ... Y robo. Lápices magic-markers bloques de papeles libretas. A cada rato me llevo algo del trabajo. Tijeras. Hasta unas flores. Y lo peor. Lo más criminal. Fotocopia. Le saco copias a documentos 'unrelated to business'... Llama enferma un viernes sí y otro no. Falta por cualquier cosa. Llega tarde. Se toma casi siempre dos horas de almuerzo, de vez en cuando coge breaks y se va a ver vitrinas en Soho”.

³³ “Capital is dead labour, that, vampire-like, only lives by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks. The time during which the labourer works, is the time during which the capitalist consumes the labour-power he has purchased of him” (MARX, 1967, p.224).

³⁴ “Que mandara al carajo al Citi y al Chase, que se iban a afectar en lo más mínimo si ella no le pagaba los préstamos y tarjetas, y que la mejor bomba que se le podía meter a los inversionistas era cogerles prestado y después no pagarles. Eso sí que era ser radical y subversivo en estos días”.

³⁵ “Quiere sufrir y salirle bien cara a los tax payers”.

medicare, que ao final, por lei, terá que pagar milhões por ela. Com máquinas até os ouvidos enquanto o sistema médico por fim se encarrega de pagar los bills da Loca, que agora é um despojo³⁶ (LOZADA, 2006, p.114). Se o Estado seria aquele responsável por definir as vidas dignas de viver daquelas que não o seriam – e a contaminação por HIV nos Estados Unidos aparece como um caso exemplar dessa configuração – a Loca parece inverter essa própria lógica como forma de tentar atingir esse mesmo Estado que a classificaria como uma vida descartável. Aqui, o investimento em si como seu próprio capital do empreendedor de si parece sofrer uma mutação pela própria negação/obliteração de si, da anulação do próprio corpo, convertido de fonte de proventos em fonte de dívidas.

Considerações Finais

Ao final, a Loca declara sua falência e acaba por escapar a qualquer castigo por sua adição e excessos. Não há um suicídio como em *Madame Bovary*, apenas um subterfúgio jurídico que parece anular qualquer consequência que pensávamos vir em sua direção. Haveria aqui, portanto, a visão do fracasso como um possível solvente à visão neoliberal de sucesso, ao otimismo estúpido evocado por Lauren Berlant (2011)?³⁷ Tentei argumentar que a centralidade da questão do crédito e da dívida, culminando na falência do protagonista, possibilita uma instigante aproximação com uma visão *queer* do fracasso. Seria “uma implosão sem passar pelo discurso da tolerância, aceitação ou rebelião”³⁸ (ROBYN, 2011, p.48), mas sim uma que busca na negatividade o seu caminho. A Loca parece nos indicar que o discurso do sucesso construído pelo neoliberalismo contemporâneo já parece carregar em si mesmo sua própria possibilidade de desvios e linhas de fuga. Que busquemos formas de fracassar cada vez mais nocivas a esse sistema, mesmo que estas, por vezes, possam estar completamente imbuídas nele. Claro que isso nos aproxima perigosamente do próprio código que nos subjuga, como podemos ver a partir da ambígua desidentificação exercida pelo protagonista.

Acredito que uma das razões para a notável falta de interesse acadêmico sobre o livro talvez tenha como motivo central esse desconfortável e ambíguo posicionamento da sua protagonista sobre a ideologia neoliberal do hiperconsumo ou da sua traição e negação de sua condição subalterna, como discutido por Ingrid Robyn (2011). Entretanto me aproximo de Jack Halberstam (2011) e de sua afirmação de que se “quisermos fazer a volta antissocial na teoria *queer* (...) devemos estar abertos a sair da zona de conforto de trocas educadas para adotarmos uma política realmente da negatividade (...) fracassar, fazer uma bagunça, despedaçar, chocar e aniquilar”³⁹ (HALBERSTAM, 2011, p.110). A partir dessa abertura à negatividade e aos sentimentos que alguns poderiam ver como não-nobres, tentei argumentar que a Loca parece nos mostrar alguns caminhos possíveis para pensarmos nessa abertura ao fracasso e a negatividade dentro de uma política *queer* contemporânea. Gesto que julgo crucial, já que essa parece cada vez mais próxima de uma completa cooptação pelo discurso do bom cidadão e do empreendedor de si.

³⁶ “Que los hospitales usen su cuerpo para facturar al medicare que al final, por ley, tendrá que pagar millones por ella. Con máquinas hasta por los oídos mientras el sistema médico por fin se encarga de pagar los bills de la Loca que ahora es un despojo”.

³⁷ “Otimismo estúpido é a coisa mais desapontadora de todas. Por ‘estúpido’ quero dizer a fé que o encaixe a certas formas ou práticas de viver e pensar – por exemplo, a perspectiva de mobilidade de classe, a narrativa romântica, normalidade, nacionalidade, ou uma melhor identidade sexual – vão garantir a felicidade de alguém. Alcançar a convencionalidade, não é o mesmo que alcançar seguridade.” (Berlant, 2011, p.126).

³⁸ “Una implosión sin pasar por el discurso de la tolerancia, la aceptación o la sedición”.

³⁹ “If we want to make the antisocial turn in queer theory we must be willing to turn away from the comfort zone of polite exchange in order to embrace a truly political negativity, one that promises, this time, to fail, to make a mess, to fuck shit up, to be loud, unruly, impolite, to breed resentment, to bash back, to speak up and out, to disrupt, assassinate, shock, and annihilate”.

Referências

- AHMED, Sarah. **The promise of happiness**. Durham: Duke University Press, 2010.
- BERLANT, Lauren. **Cruel optimism**. Durham: Duke University Press, 2011.
- CARRASQUILLO, Manuel Clavel. **No quiero quedarme sola y vacía, nueva novela de Ángel Lozada**. Disponível em: <http://www.carnadas.org/blog/?p=567>.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- EDWARDS, Jason. **Eve Kosofsky Sedgwick**. New York: Routledge, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **Naissance de la biopolitique: Cours au Collège de France (1978-1979)**. Paris: Seuil/Gallimard, 2004.
- GAGO, Veronica. **Neoliberalism from below: popular pragmatics and baroque economies**. Durham: Duke University Press, 2017.
- GOPINATH, Gayatri. **Unruly visions: the aesthetic practices of queer diaspora**. Durham: Duke University Press, 2018.
- GUZMÁN, Manolo. **Gay Hegemony/Latino Homosexualities**. New York: Roudedge, 2006.
- HALBERSTAM, Jack. **The queer art of failure**. Durham: Duke University Press, 2011.
- LAZZARATO, Mauricio. **O governo do homem endividado**. São Paulo: N-1, 2017
- LOPES, Denilson. Por uma nova invisibilidade. **E-misférica** v.4, n.2, 2007. Disponível em: https://hemisphericinstitute.org/en/journal/4.2/eng/en42_pg_lopes.html
- LOZADA, Angel. **No quiero quedarme sola y vacia**. San Juan/Santo Domingo: Isla Negra, 2006.
- MARX, Karl. **Capital**. Volume I: The Process of Production of Capital. New York: International Publishers, 1967.
- MUÑOZ, José Esteban. **Disidentification: Queers of Color and the Performance of Politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. New York: Feminist Press, 2013.
- PUAR, Jasbir. **Terrorist assemblages: homonationalism in queer times**. Durhan: Duke University Press, 2007.
- QUIROGA, José. **Tropics of desire: Interventions from Queer Latino America**. New York: New York University Press, 2000.
- PATTON, Cind y; SÁNCHEZ-EPPLER, Benigno. **Queer diasporas**. Durham: Duke University Press, 2000.
- ROBYN, Ingrid. Betraying the Island: Identidad puertorriqueña y subalternidad en No quiero quedarme sola y vacía. **Mester Literary Journal** v.40, n.1, 2011. pp.33-52. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/Ord4f870>
- RONELL, Avital. **Crack wars: Literature Addiction Mania**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992
- SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Novel gazing**: queer reading in fictions. Durham: Duke University Press, 1997.

SMITH, Adam. **The wealth of nation**. London: Penguin Books, 1999.

STIEGLER, Bernard. Pharmacology of Desire: Drive-based Capitalism and Libidinal Dis- economy. **New Formations**, no. 72, 2011. pp. 150-161. Disponível em: <http://www.lwbooks.co.uk/journals/newformations/contents.html>. DOI:10.3898/NEWF.72.12.2011

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. España: Melusina, 2010.

Edição v. 38
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (1)
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Comunicação digital, economia de dados e a racionalização do tempo: algoritmos, mercado e controle na era dos bits

Digital communication, data economy and the rationalization of time: algorithms, market and control in the Age of bits

SIVALDO PEREIRA DA SILVA

Professor da Faculdade de Comunicação (FAC) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). PhD em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), coordenador do Centro de Estudos em Comunicação, Tecnologia e Política (CTPol-UnB). E-mail: sivaldop@unb.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8767-7679>.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

SILVA, Silvano Pereira da. Comunicação digital, economia de dados e a racionalização do tempo: algoritmos, mercado e controle na era dos bits. Contracampo, Niterói, v. 38, n. 01, pp. 157-169, abr. 2019/ jul. 2019.

Enviado em 23/10/2018 / Revisor A: 9/12/2018; Revisor B: 10/01/2019 / Aceito em 10/01/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.27138>

Resumo

Este artigo trata dos processos de comunicação digital e de datificação (ou dataficação) da vida observando como a noção de tempo é tratada pela emergente economia baseada em dados. O objetivo é desenvolver uma análise conceitual e teórica sobre este problema, buscando contribuir para uma melhor compreensão de seu funcionamento. O estudo propõe três principais eixos analíticos que estão no coração da indústria de dados e que envolvem a chamada racionalização do tempo: (a) a datificação do tempo como *commodity*; (b) a positivação do tempo como mercadoria e; (b) a projeção do tempo como bem-de-capital. A partir de uma abordagem descritiva e analítica, o estudo buscou evidenciar as principais características destas dimensões, situando-as como fenômenos concretos e estruturantes que tendem hoje a se expandir em todas as direções da atividade humana como vetores típicos dos novos movimentos econômicos deste século.

Palavras-chave

Big Data; Vigilância digital; Nova Economia.

Abstract

This article deals with the processes of digital communication and datafication of life, observing how the notion of time is treated by the emerging data-based economy. The objective is to develop a conceptual and theoretical analysis of this problem, contributing to a better understanding of its current functioning mechanisms. The study points to three analytical axes that involve the control and rationalization of time and that are at the heart of the data industry, namely: (a) the datification of time as commodity; (b) the positivation of time as commodity and; (b) the projection of time as capital goods. From a descriptive and analytical approach, the study highlights the main features of these dimensions as concrete and structuring phenomena that today tend to expand in all directions of human activity; vectors typical of the new economic movements of this century.

Keywords

Big data; Digital Surveillance; New Economy.

Introdução

Mudanças sociais, mutações culturais e transformações técnicas são geralmente acompanhadas por forças econômicas que tendem a funcionar como molas-propulsoras de determinados movimentos históricos. Neste sentido, o século XXI representou um importante ponto de inflexão quando um intenso processo de digitalização das práticas humanas (e sua dimensão comercial) passou a se expandir por diversos países, ainda que de forma desigual, mas como um fenômeno global marcado por seus indicadores ascendentes de crescimento.

Isso possibilitou o florescer de uma nova economia baseada em dados. Falar em nova economia não significa que houve uma aniquilação ou sobreposição de formas econômicas anteriores. Significa dizer que parte do sistema capitalista tem se adaptado, incorporando e levado em conta a dinâmica dos dados, suas características e *modus operandi*. Esta Economia de Dados, dentro de um sistema econômico maior, reflete um modelo de negócios pujante e robusto que possui estruturas inovadoras que estão sendo sedimentadas com seus respectivos impactos sociais e culturais no médio e longo prazo. Isso inclui a emergência e extração de novas matérias-primas; o surgimento e funcionamento de novos maquinários industriais; além do fortalecimento de novas formas de se racionalizar consumo ou, em outras palavras, gerenciar o comportamento do usuário/consumidor, adequando-os às dinâmicas da cadeia produtiva.

Racionalizar não significa tornar algo positivamente racional e sim tornar algo metodologicamente racional. Significa agir de modo sistemático e racionalmente orientado, tendo em vista a produção de ações dirigidas a uma finalidade específica (que pode ser tanto eticamente defensável quanto contestável). Se nos séculos XIX e XX a racionalização econômica recaiu sobre o papel da publicidade e dos meios de comunicação de massa na produção do desejo e das simbologias vinculadas ao consumo (CAMPBELL, 2001; McCracken, 2003; Featherstone, 2007), no século XXI isso acontece através da racionalização do tempo que passa a ser um objeto fundamental na lógica da Economia de Dados.

Tendo em vista este cenário e levando em conta as dimensões econômicas que estão nas bases da indústria de dados, a questão principal que norteia este artigo é caracterizar como a nova economia trata a dimensão do tempo. Em outras palavras, como o tempo é interpretado e processado por estes agentes e por esta nova tendência de mercado. O objetivo é desenvolver uma análise conceitual e teórica sobre este problema, buscando contribuir para uma melhor compreensão de seus mecanismos e vislumbrar, pelo menos em termos de horizonte, os seus impactos.

Neste sentido, este artigo traz como eixos analíticos três dimensões que envolvem a racionalização do tempo e que estão na base do *modus operandi* da indústria de dados: (a) a datificação do tempo como *commodity*; (b) a positivação do tempo como mercadoria e; (c) a projeção do tempo como bem de capital. Tratam-se de forças econômicas que viabilizam e caracterizam a atividade comercial das empresas que atuam neste campo, possibilitando-nos conhecer melhor como o tempo é tratado nesta nova dinâmica industrial baseada em bits. São fenômenos que começaram a despontar de forma setorial, principalmente em torno do papel de novos intermediários digitais, mas que tendem a se ampliar e se expandir como macroestruturas econômicas; com forte enraizamento no tecido cultural contemporâneo.

Para avançarmos neste sentido, o presente artigo segue organizado em três seções subsequentes que buscarão descrever e analisar cada uma das três dimensões centrais aqui elencadas. Argumenta-se que tais dimensões são hoje essenciais para se compreender, de modo crítico, o papel do tempo na nova Economia de Dados.

A datificação do tempo como commodity

Um importante aspecto que está na base da Economia de Dados é fenômeno da datificação (ou datafication). Em termos simples, datificação é o registro de uma ação ou fenômeno (ação da vida,

ação social, fenômeno natural, artificial etc.) na forma de um dado estruturado e indexável. Datificar algo significa representá-lo como um dado de forma lógica e estruturada, possibilitando futuros cruzamentos e combinações estatísticas (MAYER-SCHONBERER; CUKIER, 2013; DIJCK, 2014; SCHÄFER; ES, 2017).

A datificação se torna algo culturalmente importante e socialmente estruturante quando o uso cotidiano de aparelhos digitais (principalmente celular) atinge uma expressiva popularização, mesmo no caso de países onde o percentual de acesso à internet é considerado baixo¹. Entre aqueles que usam a internet, estar conectado constantemente através de aparelhos móveis de comunicação é hoje parte do dia a dia. Isso está diretamente vinculado às diversas atividades cotidianas como dirigir, estudar, trabalhar, namorar, conversar, divertir-se etc. No Brasil, por exemplo, em 2017 quase 70% da população era portadora de um aparelho celular. Dentre aqueles que usam a internet, cerca de 96% se conectavam através de aparelhos móveis, principalmente smartphones (CETIC, 2018). Por ser digital, significa que quase toda a população possui um sensor carregado rente ao corpo e que funciona geralmente 24 horas por dia captando informações sobre seus proprietários (seja no bolso, no local de trabalho, na mesa de jantar, no criado-mudo ao lado da cama). Tais dispositivos estão orientados a registrar, coletar e transmitir informações, mesmo quando estão aparentemente inativos.

Tendo em vista que as estruturas móveis se vinculam aos corpos como sensores e que hoje vivemos não apenas com os meios de comunicação, mas principalmente através deles, esta coleta massiva de dados é, na verdade, uma datificação massiva do tempo: o registro estruturado e linear do máximo de eventos possíveis sobre a ação de diferentes agentes, âmbitos e fenômenos que envolvem direta ou indiretamente a vida humana.

Em termos históricos, a datificação é um fenômeno que começa a ganhar real importância com o nascimento da microinformática (principalmente a partir dos anos 1970), com o subsequente boom da informatização de empresas, escritórios e residências (a partir dos anos 1980) e com a posterior expansão da infraestrutura que viabilizou o acesso à internet móvel² (principalmente nas primeiras décadas deste século). Isso culminou com um gigantesco aparato técnico-social de coleta massiva de dados sobre a atividade humana, processáveis em uma mesma base e com crescente capacidade de tratamento. Como pontuam Helbing et al. (2017, tradução nossa), “Estima-se que daqui a 10 anos haverá 150 bilhões de sensores de medição em rede, 20 vezes mais do que pessoas na Terra. Então, a quantidade de dados duplicará a cada 12 horas”.

Embora a datificação seja um instrumento convergente em direção às ações de vigilância, conceitualmente não deve ser considerada sinônimo desta última. Datificar significa registrar de modo estruturado e não necessariamente observar de modo sistemático para agir sobre a ação do outro. Nesta linha, Dijck (2014, p. 205) faz uma distinção entre *surveillance* (vigilância) produzida por este aparato digital e *dataveillance*:

Dataveillance – o acompanhamento dos cidadãos com base em seus dados on-line – difere da vigilância em pelo menos um aspecto importante: enquanto a vigilância

¹ Por exemplo, comparado a alguns países asiáticos (como Japão e Coreia do Sul) e nórdicos (como Dinamarca e Noruega) que estão no topo do ranking de inclusão digital (cujo percentual de usuários de internet ultrapassa os 95%), o Brasil ainda possui um grande contingente de não-usuários. Até 2017, cerca de 67% da população era usuária de internet. Visto de outro modo, significa afirmar que quase 1/3 de cidadãos não utiliza a rede no país. Não obstante, este percentual de usuários abrange diferentes classes de indivíduos, de diferentes idades e com algum equilíbrio de gênero (CETIC, 2018).

² Importante clarear a diferença entre digitalização e datificação. Digitalização ocorre quando um determinado conteúdo passa a ter como suporte a linguagem binária (dois dígitos, digitais). Uma fotografia captada por uma câmara fotográfica digital, por exemplo, produz uma imagem digitalizada, mas não necessariamente datificada. A datificação ocorre quando a ação ou fenômeno (ação da vida, fenômeno natural etc.) passa a gerar um dado estruturado e indexável. Esta mesma fotografia digital só seria datificada se dela extraíssemos dados estruturados sobre quantas pessoas estão na foto; que tipo de sapatos essas pessoas fotografadas usam; quantos aparentam ser do gênero feminino e masculino; e outros dados similares registrados em bases de dados na forma de variáveis.

presume monitoramento para fins específicos; *dataveillance* envolve o rastreamento contínuo de (meta) dados para fins predefinidos não declarados. [...] A *dataveillance* é, portanto, uma proposta de longo alcance com profundas consequências para o contrato social entre plataformas corporativas e agências governamentais, por um lado, e os cidadãos consumidores, por outro.

Por isso, os diversos intermediários digitais nem sempre praticam vigilância quando coletam dados e sim *dataveillance*, que deve ser compreendida como potência de vigilância, isto é, o registro massivo de dados que pode ser convertido em vigilância³. Mas isso não quer dizer que a indústria é neutra e que a prática de *dataveillance* pode ser então permitida. Por ter um forte potencial de vigilância, *dataveillance* deve ser vista como um constante risco de violações de direitos e, por isso, precisa ser tratada como tal.

Do ponto de vista da Economia de Dados, *dataveillance* significa produzir um tipo específico de matéria-prima. Informações estruturadas sobre como os indivíduos usam seu tempo de vida, o que consomem, como se comportam, a que tendências estatísticas estão submetidos, em quais tipos-ideais podem ser enquadrados etc. são commodities valiosas na nova indústria e estão se tornando não mais um diferencial, e sim uma regra para a boa performance econômica no século XXI (GALLOWAY, 2004; STEINER, 2012; GÜZEL; BABAN, 2016; HELBING et al., 2017; DIJCK, 2014)

Esta característica econômica inevitavelmente resvala em questões vinculadas à privacidade dos indivíduos nas quais a coleta massiva de dados geralmente ultrapassa a finalidade aparente do produto. Por isso, os termos de privacidade são bastante genéricos e dão margem a uma ampla coleta de informações que podem, potencialmente, violar direitos (FERNBACK, PAPACHARISSI, 2007; VENTURINI et al., 2016; SILVA; CESAR; LUCIANO, 2018). Isso repercute também no macrosistema cultural e econômico:

Além disso, o caráter da corporação também é importante para a relação entre a economia política e a cultura da vigilância. As cinco maiores corporações [the Big Five] agora dominam não apenas a Internet, mas também o modo econômico de operação que ultrapassou os modos de acumulação gerencial e financeira que caracterizaram o final do século XX e início do século XXI (LYON, 2017, p. 827, tradução nossa).

Por isso, neste cenário de crescente ubiquidade midiática, alguns analistas e ativistas defendem que a privacidade só poderia ser efetivamente preservada se fosse garantido o direito dos indivíduos de não ter sua vida online registrada (WOO, 2006; ASSANGE et al. 2013). Para esses autores e ativistas, o modo efetivo para se defender o direito à privacidade em um mundo cada vez mais datificado é evitar que o indivíduo seja etiquetado pelos sistemas digitais.

Mas porque este cenário de pleno anonimato (o não-registro da vida do usuário) parece tão improvável no mundo de hoje e porque esta proposta sofre resistência (de corporações, governos e também legisladores)? A resposta é que isso significaria, em termos práticos, a derrocada de toda uma poderosa indústria emergente. Proibir a datificação das ações dos indivíduos sobre o tempo resultaria no fim da matéria-prima da nova economia: os dados estruturados⁴. Por isso, devemos compreender o tempo datificado como uma *commodity* típica deste século⁵, embora suas sementes tenham sido plantadas ainda no século anterior.

³ Por exemplo, quando vamos a um centro médico, muitas informações são geradas sobre a enfermidade e sobre os procedimentos pelos quais passamos. Estes registros servem para diferentes finalidades, muitas delas legítimas do ponto de vista médico ou burocrático. Neste contexto, não se pode afirmar que estamos sendo “vigilados” pelo hospital. Por outro lado, é possível afirmar que estamos sendo registrados e indexados.

⁴ Dados estruturados no sentido de dados uniformizados em algum tipo de estrutura (geralmente arquivo) legível por máquinas, isto é, por algoritmos (exemplos de arquivos com dados estruturados: CSV, JSON, XLS, XML etc). Do ponto de vista do processamento de dados em plataformas e sistemas digitais, os dados estruturados devem ser compreendidos não como dados refinados e sim como “dados ordenados”, mas em estado bruto. Os dados estruturados não são o produto final desta indústria. São, na verdade, a sua matéria-prima. O cruzamento de variáveis, as análises estatísticas e as aplicações resultantes são parte do processo de refinamento desta *commodity*.

⁵ De modo sintético, a concepção de *commodity* adotada neste trabalho deve ser compreendida (em

Justamente por estar se enraizando nas práticas sociais e culturais, a eventual proibição desta *commodity* tem bastante dificuldade de ser totalmente implementada. Salvaguardadas as diferenças, analogicamente seria como proibir a extração de petróleo – e seu respectivo processo de refinamento e distribuição – fazendo assim sumir a matéria-prima de toda uma indústria baseada nesta *commodity*, em um cenário de forte cultura automotiva e intenso uso de derivados de petróleo para a manufatura de diversos produtos como plástico, solventes, gás, óleos, entre outros.

O lugar de *commodity* da datificação fica evidente nas discussões sobre leis de proteção de dados pessoais, como a General Data Protection Regulation da União Europeia (2016/679), aprovada em 2016, e a Lei de Proteção de Dados Pessoais brasileira (Lei Nº 13.709/18), aprovada em agosto de 2018, onde os principais embates estavam na definição dos limites, dos tipos e das responsabilidades da datificação que empresas (privadas) e organizações estão sujeitas. Ou seja, embora algumas dessas legislações sejam comemoradas como um instrumento de defesa do usuário (e de fato, são imprescindíveis hoje para a garantia de liberdades individuais e coletivas), essas leis não proíbem a datificação e sim a regulam, por um lado, como uma *commodity*; por outro, como um direito impondo limites e salvaguardas (BORGESIU, 2016; BHAIMIA, 2018; BARBOSA, 2018). Em termos práticos, a coleta e tratamento de dados estruturados em larga escala significa uma nova forma-base para geração de riqueza típica deste século. Os marcos regulatórios nacionais e regionais, os tratados internacionais e os contratos comerciais que lidam com este fenômeno já o tratam como tal.

A positivação do tempo como mercadoria

Se por um lado a datificação vem se consolidando como uma importante forma de racionalização do tempo que opera como uma *commodity*, uma segunda dimensão típica da Economia de Dados é a positivação do tempo por algoritmos e sistemas digitais aplicada ao desenvolvimento de rotinas ou interações cotidianas. Falemos de positivação em dois sentidos principais:

(a) Primeiro, quando aplicações/plataformas digitais nos ajudam a executar ações cotidianas de forma mais rápida, isto é, quando o saldo positivo para o usuário é ter uma sobra de tempo (“minerado” da racionalização da ação). Algoritmos organizam melhor atividades repetitivas fazendo-as acontecer de modo mais ágil (em menor tempo) e de modo mais produtivo (com melhor performance) ao racionalizá-las em estruturas lógicas:

[...]“Algoritmo” refere-se especificamente a séries lógicas que estipulam um passo-a-passo para organizar e agir em um corpo de dados a fim de alcançar rapidamente um resultado desejado. O “algoritmo” que se apresenta, então, é meramente o conjunto de etapas para agregar valores atribuídos de forma eficiente [a variáveis], ou entregar resultados de forma ágil, ou identificando as relações mais fortes [entre elementos] de acordo com alguma noção operacionalizada do que se estipula ser “forte” (GILLESPIE, 2014, tradução nossa).

Em outras palavras e de modo mais sintético, implica em percebermos que aplicações digitais estão cada vez mais onipresentes no nosso dia a dia, delineando a execução de diferentes tarefas. Isso gera uma libertação de tempo, pois quando utilizamos algoritmos através de um aplicativo para realizar tarefas recorrentes e rotineiras (como dirigir um carro, pagar contas, fazer compras, pesquisar etc.) o que nos é devolvido, na forma de produto manufaturado, é tempo. A percepção de tempo ganho é o

termos conceituais e na perspectiva de uma economia globalizada) como matéria-prima, insumos ou substratos geralmente em estado bruto ou com baixo grau de industrialização, mas que são valiosos por estarem aptos a serem refinados, processados e manufaturados em diversos tipos de produtos. Petróleo, soja, minério de ferro, ouro, trigo, açúcar são exemplos de commodities mundiais que hoje estão nas bases de muitas indústrias (indústria automobilística; indústria farmacêutica; indústria de cosméticos; indústria alimentícia etc.).

real produto que nos faz continuar usando determinados serviços online ofertados por diversos tipos de intermediários digitais que atravessam nossas rotinas⁶.

(b) Segundo, quando aplicações/plataformas agem para tornar o nosso tempo de experiência e interação digital mais positivos no sentido de mais confortável, segura ou prazerosa. Mídias sociais sintetizam bem esta forma de positividade do tempo: há uma constante busca das corporações que gerenciam grandes plataformas de mídias sociais por manter o usuário o máximo de tempo conectado, produzindo, comentando ou lendo conteúdo. Para isso, é preciso tornar a sua experiência de uso positiva (experiências negativas geram afastamentos ou extinção da conta pelo próprio usuário). Por exemplo, como explica Vaidhyathan (2018, p. 35, tradução nossa): “Pesquisadores do Facebook têm tentado identificar e, assim, maximizar a exposição às coisas que nos levam a ser mais felizes e minimizar a exposição às coisas que nos causam ansiedade ou infelicidade”. Usamos aplicativos para ganhar tempo ou fazer algo melhor, com mais conforto ou algum tipo de prazer/gratificação. Todas essas formas de positividade do tempo são vendidas como mercadoria na dinâmica da Economia de Dados. Trata-se de um ativo sobre o qual esta indústria está alicerçada.

Em ambos os casos, a positividade aqui deve ser compreendida no sentido de sobra, saldo ou no sentido de conforto, conveniência, facilidade, praticidade. Isso não significa dizer que se trata de um fenômeno bom ou positivo no sentido mais crítico e qualitativo do termo. Paradoxalmente, pode ter implicações problemáticas e repercutir negativamente na autonomia dos sujeitos, como veremos.

Essa relação econômica – na qual o tempo minerado das rotinas dos indivíduos é tratado como um ativo comercial – tende a afetar a agência dos sujeitos ao se impregnar na cultura. Embora esta camada técnica se coloque na aparência de neutra e racional, nos libertando tempo e agilizando nossas rotinas, na prática nos torna mais dependentes de algoritmos, protocolos e sistemas digitais que de algum modo influenciam⁷ nossas ações, comportamento e rotinas. Um dos maiores problemas é o crescente poder de determinados intermediários digitais (principalmente OTTs - Over-the-top Media Services), cujos objetivos não são prioritariamente alinhados à defesa de direitos ou à autonomia dos sujeitos e sim, por uma questão quase ontológica, ao horizonte financeiro-mercadológico e à perspectiva do lucro.

Por esta razão as empresas buscam criar algoritmos não como sistemas rígidos e sim como estruturas culturais adaptáveis aos indivíduos e suas peculiaridades (baseados em machine learning e Inteligência Artificial), consolidados em plataformas ou superestruturas lógicas que vão cada vez mais se confundindo com o próprio gerenciamento do tempo vivido pelos sujeitos:

Quando percebemos que não estamos falando de algoritmos no sentido técnico, mas de sistemas algorítmicos dos quais o código *strictu sensu* é apenas uma parte, suas características definidoras se invertem: em vez de formalidade, rigidez e consistência, encontramos fluxo, revisibilidade e negociação. [...] Esses sistemas algorítmicos não são pequenas caixas independentes, mas enormes, em rede, com centenas de mãos entrando nelas, aprimorando e ajustando, trocando partes e experimentando novos arranjos (SEEVER, 2013, p. 9, tradução nossa).

Isso fica bastante evidente quando observamos que o modelo de negócios dos diversos intermediários digitais está profundamente marcado pela perspectiva em fazer com que o usuário economize tempo e, sempre que possível, que isso venha carregado de conforto. Embora parte da rotina

⁶ Por exemplo, quando usamos um aplicativo para automóveis que nos guia pelo trânsito de uma cidade, aquilo que o aplicativo nos vende não é o trajeto executado e sim o tempo de vida que é economizado ao seguir a rota mais rápida, evitando congestionamento, acidentes etc. e, ao mesmo tempo, o conforto de fazer o trajeto com menos possibilidade de transtornos.

⁷ A escolha do verbo “influenciar” deve ser vista aqui como um contraponto à ideia de que esses artefatos “determinam” nossas ações e decisões. Como premissa, não se considera que os artefatos técnicos determinam nossas ações, pois isso depende de um conjunto de outras variáveis complexas. Considera-se que tendem a ser influentes, ainda que isso ocorra de diferentes formas, com diferentes graus de intensidade, a depender dos diferentes contextos.

dos usuários tenha sido transferida para um sistema digital executá-la, gerando assim uma crescente dependência desses sistemas, isso está psicologicamente (e paradoxalmente) vinculado à noção de poder e a sensação de maior controle e autonomia:

Apesar do fato de que todos têm objetivamente a mesma quantidade de tempo, indivíduos poderosos podem ter a percepção subjetiva de possuir mais tempo. Por que o poder pode aumentar a quantidade de tempo percebida? Propomos que o poder leva as pessoas a sentirem que têm mais controle sobre seu tempo, o que resulta em avaliações de tempo mais otimistas (MOON; CHEN, 2014, p. 97, tradução nossa).

Por isso, na Economia de dados, o tempo é minerado da rotina dos indivíduos e devolvido na forma de mercadoria na qual são acopladas outras camadas de significados como libertação, conforto, poder, rapidez, facilidade e eficiência. Sentidos que são comumente explorados pelo *marketing* de diversos produtos ou serviços baseados em dados.

Essa terceirização de parte das rotinas do indivíduo para os sistemas lógicos e maquínicos somada à sensação de maior libertação de tempo sentida pelo usuário também estão embutidas na Internet das Coisas (IoT – Internet of Things). Neste mercado emergente, se observarmos atentamente, notaremos que a principal função dos algoritmos em IoT é fazer com que as coisas nos façam coisas, isto é, fazer com que objetos conectados (bots, geladeira, carro, casa, drones, roupas com sensores etc.) nos deem mais tempo, mais conveniência ou conforto, assumindo ou otimizando tarefas que antes demandavam nosso tempo de vida e esforço.

Por isso, se parte do capitalismo dos séculos XIX e XX se baseou em commodities processadas de modo serial e racional através do fordismo e foi impulsionado pela racionalização do consumo por meio da produção do desejo via propaganda de massa, parte do capitalismo do século XXI está baseado na datificação do tempo e na transformação de dados pessoais processados através de sistemas lógicos estruturados de base digital, impulsionado pela geração de tempo para o usuário como forma de suprir um desejo de consumo: mais tempo de vida para fazer outras atividades ou fazer atividades rotineiras em menor tempo. Porém, essa positivação do tempo não deve ser considerada necessariamente benéfica ou libertadora. Não significa que temos mais tempo e por isso somos mais livres. Embora plataformas digitais nos possibilitem ganhar mais tempo, principalmente no caso de redes sociais, esse tempo é reutilizado muitas vezes para estar no próprio aplicativo, resultando assim em um jogo de soma zero (ou até mesmo de soma negativa).

Neste cenário, não é tão simples tomar a decisão de não utilizar aplicativos ou plataformas digitais. Há, na verdade, uma expansão tão relevante destes aparatos técnicos na vida dos indivíduos que se torna quase uma regra cultural utilizá-los. É possível perceber que em um mundo cada vez mais datificado com a abundância de oferta e uso massivo de aplicativos lógicos para ajudar em rotinas, não ceder os dados e decidir não alimentar *dataveillance* (ou vigilância digital) significa optar por uma vida de exclusão das diversas comodidades que o sistema oferece. Implicará em uma vida mais dura, com menos conforto, cuja execução de rotinas seria realizada em mais tempo e com mais energia a ser desprendida. No final, o grande problema da privacidade hoje está atrelado ao viés prático-lógico da cultura digital que, em última instância, significa um viver-melhor, isto é, com mais conforto e praticidade, ainda que com menos autonomia.

A projeção do tempo como bem de capital

Na Economia de Dados, como vimos até aqui, a datificação do tempo significa *commodity* e a positivação do tempo significa mercadoria. E tal como ocorre em outras indústrias, para transformar commodities em mercadorias é preciso que haja bens de capital e expertise para gerar processos de manufatura.

Em teoria clássica econômica, bens de capital (ou bens de produção) são os ativos (geralmente

na forma de aparato técnico) necessários para se fabricar determinado produto. Embora haja algumas variações e categorizações no entorno conceitual deste termo, nos interessa aqui a perspectiva de bens de capital como bens instrumentais necessários para o funcionamento de determinadas indústrias, possibilitando-as processar recursos e transformar matéria-prima em manufatura.

Em teoria marxista, estes instrumentos de produção (juntamente com a força de trabalho e a relações de produção) são elementos determinantes do modo de produção de uma sociedade (MARX, 1996). Também estão diretamente vinculados à concentração de poder, pois quem detém os bens de capital determina em boa parte a dinâmica do sistema. A perspectiva marxista é interessante principalmente por buscar compreender e fazer a crítica do lugar dos meios de produção como mecanismo de controle em um sistema econômico. Porém, não se pretende propor que, com o digital, haja um novo modo de produção, no sentido marxista, e sim que há um conjunto de elementos técnicos hoje – no âmbito da Economia de Dados – que se comporta como bens de capital, tendendo a repercutir na balança de poder e no funcionamento do sistema econômico contemporâneo como um todo.

Na indústria de dados, esses bens de capital são representados pelo conjunto de elementos infraestruturais (máquinas, processadores, datacenters, equipamentos operacionais, backbones, backhails etc.) somado ao conjunto de aplicações lógicas (algoritmos, bots, sistemas de processamento de Big Data, sistemas de segurança contra ciberataques, sistemas lógicos de transporte de datagramas etc.) que uma empresa possui.

Neste sentido, a capacidade de projetar o tempo deve ser compreendida como parte relevante dos meios de produção na qual a nova economia está assentada. Isso porque há hoje um grande aparato de *dataveillance* executado por diversos agentes; distribuído por todos os tipos de dispositivos; coletando todos os tipos de dados⁸; alinhando-se à crescente capacidade estatística-preditiva de determinados players. Diante disso, o que temos hoje é uma potente estrutura de projeção do tempo, seja em direção ao passado, ao presente ou ao futuro. Por isso, todo esse maquinário-lógico funciona como uma espécie de *time-machine* nestes três sentidos. Primeiramente, resgatando o passado, ao registrar em detalhes os acontecimentos e fazer regressões históricas, reconstruindo narrativas a partir dos rastros digitais deixados pelos indivíduos, como explica Pasquale (2015, p. 3, tradução nossa):

Tudo o que fazemos online é gravado; as únicas questões que nos resta saber é para quem os dados estarão disponíveis e por quanto tempo. Os softwares de anonimato podem nos proteger por um tempo, mas quem sabe o próprio ato de se esconder não é a bandeira vermelha definitiva para as autoridades vigilantes? Câmeras de vigilância, data brokers, redes de sensores e “supercookies” registram a rapidez com que dirigimos, quais pílulas tomamos, que livros lemos, que sites visitamos.

Imaginemos, por exemplo, a reconstrução da cena de um crime ocorrido no passado. A sequência de fatos é restabelecida ao se cruzar os registros de dados de câmeras de elevador que gravam a saída do criminoso; câmeras de trânsito; deslocamento do celular; uma compra efetuada no cartão de crédito; acesso às redes sociais etc. A narrativa do passado tende a ser cada vez mais possível de ser reconstituída de modo concreto e com detalhes.

Segundo, prognosticando o futuro. A capacidade de colher e processar grande volume de dados de um enorme contingente de usuários – identificando padrões e tendências estatísticas – é transformada em previsão: o passado passa a servir como oráculo do futuro, antevendo acontecimentos que tendem a se repetir. Tal capacidade preditiva só pode funcionar se houver um grande aparato técnico e lógico operando, pois isso implica, naturalmente, em possuir capacidade de coletar e transformar dados brutos

⁸ Empresas de energia elétrica conseguem hoje coletar dados sobre quais aparelhos o usuário conectou à rede elétrica a que horas e por quanto tempo; o aplicativo do celular consegue coletar dados de deslocamento físico mesmo com o GPS desligado; o cartão de fidelidade do supermercado consegue coletar dados sobre quais produtos o cliente comprou, quando e quanto; shoppings centers que usam beacons conseguem monitorar em detalhe todo o comportamento do cliente nas vitrines, corredores e lojas etc.

em uma estimativa real de futuro, algo que tende a ter cada vez mais importância de mercado. Como aponta Dijck (2014, p. 201, tradução nossa) “[...] [meta]dados são apresentados como “matéria-prima” que pode ser analisada e processada em algoritmos preditivos sobre o futuro comportamento humano - ativos valiosos na indústria de mineração [de dados]”.

Terceiro, interferindo no presente. Conhecer o passado e prever o futuro só passa a ter um real valor prático quando serve para racionalizar (no sentido de controlar) os eventos no tempo presente. Isso acontece quando se lança mão de ações prescritivas baseadas em observações estatísticas pretéritas hoje largamente documentadas e utilizadas no mundo, seja através de ações de *target marketing* ou de *nudging* (BRUNO, 2008; SAFKO, 2013; BERGER, 2014; HELBING et al, 2017, online).

Esta *time-machine* e sua capacidade de racionalização do tempo (sobre o passado, o futuro e o presente) funcionam com seus efeitos colaterais:

Nesses sistemas preditivos, o passado é um prólogo, já que os dados gerados através de nossas interações anteriores moldam o mundo textual selecionado para nós. Sem surpresas ou encontros “indesejados”, apenas temas e variações surpreendentemente familiares. Essa lógica também se estende ao domínio informacional, onde tem sido alvo de críticas mais contundentes, principalmente concentradas no argumento de que tais sistemas preditivos criam uma câmara de eco na qual nossas visões existentes do mundo são reforçadas, mas raramente desafiadas (URICCHIO, 2017, p.131, tradução nossa).

Nesta mesma linha, outros analistas (LEURS E SHEPHERD, 2017; GRAHAM, 2004; MOROZOV, 2017) também chamam a atenção para o fato de que esta coleta massiva de dados sobre o que fazemos e vivemos pode gerar concentração de poder, ações discriminatórias ou reforçar o establishment. Isso pode ser algo bastante conservador, pois a estatística é baseada no passado:

O uso de estatísticas e probabilidades tende a “eternizar” desigualdades e reforçar segregações de forma nem sempre evidente e direta. Por exemplo, quando um banco faz cruzamentos estatísticos utilizando Big Data para decidir se concede ou não empréstimos a determinados cidadãos, o algoritmo pode indiretamente reforçar o racismo ao priorizar a concessão de empréstimos para pessoas brancas que estatisticamente, devido a processos históricos sedimentados, têm melhores “indicadores” na interpretação do código que, por sua vez, não leva em conta o fato de serem historicamente privilegiadas pelo sistema social (SILVA, 2017, p. 36) .

Como muitos bens de capital este maquinário-lógico-preditivo pode gerar suas poluições ou efeitos colaterais: violação de privacidade, manipulação psicológica, indução, vazamentos, discriminação etc. Embora isso seja levado em conta na discussão que antecede marcos regulatórios e leis sobre proteção de dados pessoais, tal sistema é regulado para continuar funcionando, ainda que com algumas restrições (como por exemplo, limites para uso de dados sensíveis ou responsabilidades e penalizações em caso de falha de segurança e vazamentos etc.). Do ponto de vista da Economia de Dados, quem não tiver esse maquinário-lógico-preditivo (em menor ou maior potência) tende a ser engolido pela concorrência. Empresas que possuem sistemas de coleta e processamento de informação eficientes e pertinentes tendem a monitorar melhor o seu entorno, identificar com maior facilidade ameaças, compreender melhor seu campo de atuação, seus consumidores e seu mercado. Por isso, essas tendem assim a preponderar sobre aquelas que não possuem um sistema preditivo em pleno funcionamento.

Considerações finais

Este artigo tratou de aspectos inerentes aos processos de comunicação digital e de datificação da vida observando, neste contexto, como a noção de tempo é tratada pela emergente Economia baseada em dados. O objetivo foi desenvolver uma análise conceitual e teórica sobre este problema, buscando

contribuir para uma melhor compreensão de seus mecanismos atuais de funcionamento.

Neste sentido, buscou-se demonstrar como a racionalização do tempo é um elemento importante para este mercado emergente, compreendendo racionalização como um modo de ação sistemática e metodologicamente orientada, visando um efeito específico (neste caso, mercadológico), não levando em conta se isso é necessariamente positivo ou ético.

Se durante o processo de amadurecimento e consolidação do capitalismo, principalmente no século XIX e século XX, a racionalização do consumo se dava principalmente com a criação do desejo acoplada aos produtos (via propaganda de massa), no capitalismo da era dos bits, estes mecanismos de controle sobre o comportamento do consumidor se expandem para a racionalização do tempo. Isso passa a ser um elemento central neste mercado em plena expansão.

O artigo apontou três eixos analíticos que envolvem a racionalização do tempo e que estão nas bases do funcionamento da indústria de dados: (a) a datificação do tempo como *commodity*; (b) a *positivação* do tempo como mercadoria e; (c) a projeção do tempo como bem de capital.

Enquanto *commodity*, a datificação significa o registro estruturado e cronológico do máximo de eventos possíveis que orbitam a atividade humana. Argumentou-se que este processo de datificação não deve ser considerado simplesmente vigilância, pois datificar significa transformar eventos em dados estruturados processáveis e indexáveis. O registro do dado não significa o seu uso: nem sempre haverá uma coleta de dados realizada de modo sistemático e direcionado, visando gerar efeitos específicos capazes de interferir no comportamento do objeto vigiado (alguns dados coletados podem nunca ser utilizados para fins de vigilância, apenas datificados e armazenados ou processados para outras finalidades). Ao mesmo tempo, chamou-se a atenção para o fato da datificação não ser vigilância per se mas carregar consigo grande potencial para sê-la, pois trata-se de insumos que possibilitam potenciais ações de vigilância. Por isso, datificar significa produzir matéria-prima (na forma de uma *commodity*) sobre como os indivíduos usam seu tempo de vida. Esta característica econômica inevitavelmente resvala em questões vinculadas à privacidade dos indivíduos, como vimos, e é tensionada pelas fronteiras da violação de direitos e autonomia dos sujeitos.

Demonstrou-se que essa matéria-prima também pode ser manufaturada e transformada em mercadoria, pois a racionalização do tempo através de sistemas lógicos consegue otimizar processos e rotinas gerando, nos indivíduos, a sensação de tempo ganho. Essa percepção atua como um importante mecanismo cultural e psicológico para a fidelização do consumidor. Isso deve ser compreendido não como uma nova lógica de consumo isolada e sim como mais uma camada de ação simbólica vinculada aos produtos e que não exclui aquelas criadas anteriormente pela propaganda e *marketing* cuja ênfase está no valor social ou no desejo vinculado àquilo que é comercializado.

No terceiro eixo analítico, pudemos vislumbrar que temos hoje uma potente estrutura de gerenciamento do tempo que funciona como uma espécie de *time-machine*: (a) resgatando o passado ao registrar em detalhes os acontecimentos e fazer regressões históricas, reconstruindo-o a partir de rastros digitais; (b) antevendo o futuro baseado na coleta e processamento de grande volume de dados, identificando padrões e tendências estatísticas; e (c) prescrevendo o presente ao gerar ações que visam controlar e estimular o comportamento dos consumidores.

Todas as três dimensões aqui apresentadas devem ser compreendidas como modos de racionalização do tempo que são hoje fundamentais para a indústria de dados e merecem ser estudadas em profundidade para conhecer e medir seus reais efeitos no longo prazo. Trata-se de fenômenos que floresceram de modo pontual no alvorecer da economia digital, mas que tendem hoje a se ampliar como macroestruturas que estão diretamente vinculadas à expansão do uso de algoritmos e sistemas digitais em todas as direções da atividade social, cultural e política típica deste século.

Referências

- ASSANGE, Julian et al. **Cypherpunks**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.
- BARBOSA, Bia. Veto a Autoridade coloca em risco Lei de Proteção de Dados Pessoais. **Carta Capital**. Blog Entrevzes. 15 mar. 2018. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/veto-a-autoridade-coloca-em-risco-lei-de-protecao-de-dados-pessoais>. Acesso em: 16 mar. 2018.
- BERGER, Jonah. **Contágio: por que as coisas pegam**. Rio de Janeiro: Texto Editores, 2014.
- BHAIMIA, S. The General Data Protection Regulation: the Next Generation of EU Data Protection. **Legal Information Management**, v.18, n. 01, p. 21–28, 2018.
- BORGESIUUS, Frederik J. Zuiderveen, Singling out people without knowing their names – Behavioural targeting, pseudonymous data, and the new Data Protection Regulation. **Computer Law & Security Review**, v.32, 2016.
- BRUNO, Fernanda. Monitoramento, classificação e controle nos dispositivos de vigilância digital. In: ANTOUN, Henrique. (Org.). **Web 2.0: participação e vigilância na era da comunicação distribuída**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- CAMPBELL, C. **A ética romântica e o espírito do capitalismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CETIC. **TIC Domicílios**. Disponível em: <https://cetic.br/tics/domicilios/2017/individuos/C16/>. Acesso em: 25 ago. 2018.
- CHURCH, E. Mitchell; THAMBUSAMY, Ravi; NEMATI, Hamid. Privacy and pleasure: A paradox of the hedonic use of computer mediated social networks. **Computers in Human Behavior**, v, 77, p. 121-131, 2017.
- DIJCK, José van. **The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media**. Oxford e Nova York: Oxford University Press, 2013.
- FEATHERSTONE, Mike. **Consumer Culture and Postmodernism**. Londres, Sage Publications, 2007.
- FERNBACK, Jan; PAPACHARISSI, Zizi. Online privacy as legal safeguard: the relationship among consumer, online portal, and privacy policies. **New Media & Society**, v.9, n. 5, p. 715–734, 2007.
- GALLOWAY, Alexander. **Protocol: How control exists after decentralization**. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- GILLESPIE, Tarleton. **Algorithm: Culture Digitally (Digital Keywords drafts)**, 2014. Disponível em: <http://culturedigitally.org/2014/06/algorithm-draft-digitalkeyword/> Acesso em: 12 mai. 2017.
- GRAHAM, Stephen. The woftware-sorted city: rething the “digital divide”. In: GRAHAM, S. (Org.). **The cybercities reader**. Londres: Routledge, 2004, p. 324-332.
- GÜZEL, Ebru; BABAN, Ece. **Digital surveillance and social media**. Seattle: Createspace, 2016.
- HELBING, Dirk et al. Will Democracy Survive Big Data and Artificial Intelligence? **Scientific American**, 2017. Disponível em: www.scientificamerican.com/article/will-democracy-survive-big-data-and-artificial-intelligence. Acesso em: 14 jul. 2018
- LEURS, Koen; SHEPHERD, Tamara. Datafication & Discrimination. In: SCHÄFER, Mirko Tobias; ES, Karin van (Org.). **The Datafied Society: Studying Culture through Data**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017, p. 211-231.
- LYON, David. Surveillance Culture: Engagement, Exposure, and Ethics in Digital Modernity. **International Journal of Communication**, v.11, p. 824-842, 2017.

MARX, Karl. **O Capital**: Crítica da Economia Política (Vol.1, Livro Primeiro, O processo de produção do Capital). São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

MAYER-SCHONBERGER, Viktor; CUKIER, Kenneth. **Big Data**: como extrair volume, variedade, velocidade e valor da avalanche de informação cotidiana. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2013.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura & Consumo**: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e atividades de consumo. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

McDERMOTT, Yvonne. Conceptualising the right to data protection in an era of Big Data. **Big Data & Society**, p. 1-7, 2017.

MOON, Alice; CHEN, Serena. The power to control time: Power influences how much time (you think) you have. **Journal of Experimental Social Psychology**, 54, p. 97–101, 2014.

MOROZOV, Evgeny. Opposing the Exceptionalism of the Algorithm. In: SCHÄFER, Mirko Tobias; ES, Karin van (Org). **The Datafied Society**: Studying Culture through Data. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017, p. 245-248.

PASQUALE, Frank. **The Black Box Society**: the secret algorithms that control money and information. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

SAFKO, Lon. **The fusion Marketing bible**: fuse traditional media, social media, and digital media to maximize marketing. Nova York: McGraw-Hill, 2013.

SEAVER, Nick. **Knowing algorithms**: Media in Transition 8, Cambridge, 2013. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/55eb004ee4b0518639d-59d9b/t/55ece1bfe4b030b2e8302e1e/1441587647177/seaverMIT8.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2017.

SCHÄFER, Mirko Tobias; ES, Karin van (Org). **The Datafied Society**: Studying Culture through Data. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

SILVA, Sivaldo P. da. Algoritmos, comunicação digital e democracia: dimensões culturais e implicações políticas nos processos de Big Data. In: MEHL, João Paulo; SILVA, Sivaldo Pereira da. (Org.). **Cultura digital, internet e apropriações políticas**: Experiências, desafios e horizontes. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2017, p. 29-43.

SILVA, Sivaldo Pereira da; CESAR, Daniel Jorge Teixeira; LUCIANO, Mariah Sampaio Ferreira. Comunicação digital, vigilância e políticas de privacidade: características, padrões e transparência no uso de dados pessoais por aplicações para dispositivos móveis. Texto apresentado durante **I Colóquio Inter-Grupos de Pesquisa em Política, Comunicação e Tecnologia**. Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 2018.

STEINER, Christopher. **Automate this**: how algorithms came to rule our world. Nova York: Penguin, 2012.

URICCHIO, William. Data, Culture and the Ambivalence of Algorithms. In: SCHÄFER, Mirko Tobias; ES, Karin van (Org.). **The Datafied Society**: Studying Culture through Data. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 125-138, 2017.

VAIDHYANATHAN, Siva. **Antisocial media**: how Facebook disconnects us and undermines democracy. Nova York: Oxford University Press, 2018.

VENTURINI, Jamila et al. **Terms of service and human rights**: an analysis of online platform contracts. Editora Revan: Rio de Janeiro, 2016.

WOO, Jisuk. The right not to be identified: privacy and anonymity in the interactive media environment. **New Media & Society**, 8(6), p. 949–967, 2006.