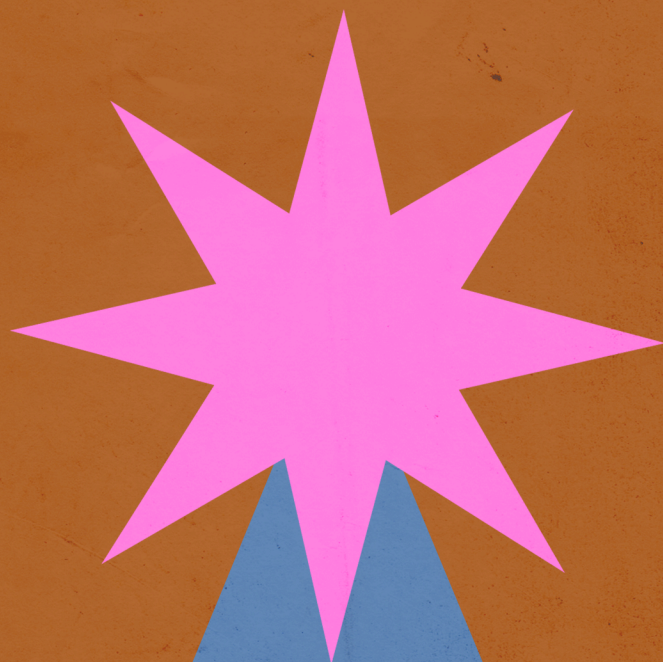


SEMIOLOGIA
R. A. G. T. R. A.
N. S. L. I. N. G.
U. A. G. E. M.



ANÁLISE SEMIÓTICA
DE CAPAS DE ÁLBUNS
NA CENA TRANS-DRAG
DA MÚSICA BRASILEIRA

ISABELA DURÃO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PROPAGANDA E TURISMO

ISABELA DURÃO EMERSON

**Semiodrag, translinguagem: análise semiótica de capas de álbuns
na cena trans-drag da música brasileira**

São Paulo

2021

ISABELA DURÃO EMERSON

**Semiodrag, translanguagem: análise semiótica de capas de álbuns
na cena trans-drag da música brasileira**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Bruno Pompeu Marques Filho.

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)**

DURÃO, Isabela

Semiodrag, translinguagem: Análise semiótica de capas de álbuns na cena trans-drag da música brasileira / Isabela DURÃO; orientador, Bruno Pompeu. - São Paulo, 2021.

131 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Programa de Pós-Graduação em / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

1. Semiótica. 2. Identidade de gênero. 3. Música. I. Pompeu, Bruno. II. Título.

CDD 21.ed. - 659.1

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

ISABELA DURÃO EMERSON

**Semiodrag, translinguagem: análise semiótica de capas de álbuns
na cena trans-drag da música brasileira**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda.

Aprovado em: ___ / ___ / _____

Banca Examinadora:

Orientador: _____

Instituição: _____

Membro Titular: _____

Instituição: _____

Membro Titular: _____

Instituição: _____

AGRADECIMENTOS

*Tem calma, tem jeito, tem também
O coração tranquilo, o coração de alguém
De alguém
Na casa antiga, tinha até montanhas
E nas ruas da cidade tinha gente ali
Caminhando juntas
Liniker e os Caramelows*

Agradeço à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que, antes de tudo, me ensinou novos jeitos de olhar e compreender o mundo. Não apenas através do conhecimento, mas também – e talvez até principalmente – através das pessoas que me apresentou. A ECA me cercou dos melhores amigos que eu poderia pedir, amigos que me apresentaram múltiplos novos sentidos de família e fizeram com que eu sempre me sentisse em casa, seja na prainha, em outro continente ou na salinha 2. Gratidão imensa também às minhas amigadas que, mesmo não ecanas, estiveram sempre junto comigo, me aguentando amar a ECA – e reclamar dela – por todo esse tempo. Agradeço aos meus irmãos, de quem eu roubava *discmans*, MP3s e iPods, por fomentarem em mim, desde pequena, o entusiasmo pela música – e, claro, pela ECA, da qual os dois também fizeram parte muito antes de mim. Mais do que tudo, tive a sorte enorme de ter pais que sempre me apoiaram incondicionalmente em todos os caminhos que decidi seguir. Obrigada por me ensinarem a valorizar as coisas certas. Vocês sempre serão uma parte imensa de tudo o que eu faço. Por fim, gratidão ao meu excelente orientador, Bruno, por fazer a semiótica parecer fácil – ou quase. Obrigada pela atenção e por acreditar neste trabalho tanto quanto eu.

RESUMO

DURÃO, Isabela. **Semiodrag, translinguagem:** análise semiótica de capas de álbuns na cena trans-drag da música brasileira. 2021. 131 f. Monografia (Bacharelado de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

O objetivo central deste estudo é verificar o potencial comunicativo e transformativo presente na linguagem visual das capas de álbuns de artistas trans e drag queens na música brasileira. Para isso, foram desenvolvidas análises semióticas, com base na teoria peirceana, de dez capas de álbuns de artistas selecionadas(os), relacionando-as com o contexto social das(os) artistas e com as músicas contidas nos álbuns. O estudo evidenciou a multiplicidade de sentidos de transformação social presentes nas capas, demonstrando a infinidade de caminhos possíveis para a resistência, a militância e a construção de novas realidades mais plurais.

Palavras-chave: LGBTI+. Gênero. Semiótica. Capa de álbum. Música.

ABSTRACT

DURÃO, Isabela. **Semiodrag, translanguage: semiotic analysis of album covers from the brazilian trans-drag music scene.** análise semiótica de capas de álbuns na cena trans-drag da música brasileira. 2021. 131 p. Monograph (Bachelor Degree in Social Communication with habilitation in Advertising) - School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2021.

This study aims to verify the communicative and transformative potential in the visual language of album covers of trans and drag artists in brazilian music. In order to do it, semiotic analysis of ten cover arts of selected artists were developed, based on the peircean theory, relating them to the social context of the artists and to the songs contained in the albums. The study highlighted the multiplicity of meanings of social change in the covers, demonstrating the infinity of possible paths towards resistance, activism and the construction of new, more plural realities.

Keywords: LGBTQIA+. Gender. Semiotics. Album cover. Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Capa do álbum Goela Abaixo	49
Figura 2 — Capa do álbum 111	56
Figura 3 — Capa do álbum Pajubá	63
Figura 4 — Capa do álbum Mercadinho	70
Figura 5 — Capa do álbum Alegoria	75
Figura 6 — Capa do álbum EPICA	83
Figura 7 — Capa do álbum Simulacre	88
Figura 8 — Capa do álbum Mulher	96
Figura 9 — Capa do álbum Urias	102
Figura 10 — Capa do álbum A grandiosa imersão em busca do novo mundo	109

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Ficha técnica de Goela Abaixo	50
Quadro 2 — Ficha técnica de 111	57
Quadro 3 — Ficha técnica de Pajubá	64
Quadro 4 — Ficha técnica de Mercadinho	71
Quadro 5 — Ficha técnica de Alegoria	76
Quadro 6 — Ficha técnica de EPICA	84
Quadro 7 — Ficha técnica de Simulacre	89
Quadro 8 — Ficha técnica de Mulher	97
Quadro 9 — Ficha técnica de Urias	103
Quadro 10 — Ficha técnica de A grandiosa imersão em busca do novo mundo	110

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 HISTÓRIA E CULTURA LGBTI+	15
2.1 Teoria Queer	15
2.2 A luta trans no Brasil	18
2.2.1 <i>O embate dentro do movimento</i>	21
2.2.2 <i>A letra “T”</i>	22
2.2.3 <i>Transmasculinidade</i>	25
2.2.4 <i>Violência</i>	26
2.3 Drag queens brasileiras	28
2.4 A presença de trans e drag queens na história da música brasileira	31
3 SEMIÓTICA, EMBALAGENS E ÁLBUNS	36
3.1 Princípios semióticos	36
3.1.1 <i>Signo</i>	37
3.1.2 <i>Objeto</i>	39
3.1.3 <i>Interpretante</i>	39
3.2 Semiótica aplicada	40
3.3 Semiótica e embalagens	43
3.4 A capa de álbum	44
4 ANÁLISES	47
4.1 Goela Abaixo	49
4.2 111	56
4.3 Pajubá	63
4.4 Mercadinho	70
4.5 Alegoria	75
4.6 EPICA	83
4.7 Simulacre	88
4.8 Mulher	96
4.9 Urias	102
4.10 A Grandiosa imersão em busca do Novo Mundo	109
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	118

1 INTRODUÇÃO

*Eu sei de mim
O que sei do mundo
Assucena Assucena*

Aventurar-se pela publicidade nos dias atuais é compreender as particularidades da relação intrínseca entre consumo e cultura. Essa relação, de uma maneira ou de outra, sempre existiu, mas ela se faz cada vez mais intensa à medida que os bens de consumo são utilizados para sustentar valores culturais, expressar estilos de vida, lutar por mudanças sociais e construir identidades. Assim, as marcas excedem suas funções iniciais e se aproximam de entidades capazes de promover mudanças sistemáticas nas estruturas sociais, tornando-as peças fundamentais nas construções de sentidos e realidades possíveis. As marcas, no entanto, não se comunicam sozinhas: se a publicidade é capaz de preencher o cotidiano de significados, é preciso refletir sobre a responsabilidade do publicitário enquanto produtor destas narrativas. Se a publicidade influencia diretamente as questões sociais, as pessoas por trás da publicidade devem direcionar um olhar mais atento a essas questões, especialmente no âmbito de uma universidade pública, no qual a produção de conhecimento deve sempre se voltar ao interesse da população. Um pensamento interessado no impacto dessas narrativas na construção de sentidos sociais poderá formar publicitários não apenas mais preparados para o mercado, mas também mais conscientes da responsabilidade da sua função na sociedade e mais adequados à contemporaneidade.

Para discutir contemporaneidade e publicidade é essencial pensar no campo da linguagem visual. Em uma realidade em que grande parte das comunicações é feita por telas, por meio de redes sociais pautadas principalmente em imagens – estáticas ou em movimento – estudar e destrinchar essa linguagem é fundamental para entender a publicidade contemporânea. No entanto, apesar dos fenômenos atuais que deram força a uma realidade permeada por mensagens visuais, engana-se quem acredita que a linguagem visual é algo novo. Aristóteles já dizia que “o pensamento é impossível sem imagens” (450a apud SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 28) e até mesmo a palavra “teoria” já é enraizada na imagem, já que, na sua etimologia, a palavra significa “vista”, que vem do verbo grego *theorein*: “ver, olhar, contemplar ou mirar” (Ibid., p. 14).

No entanto, mesmo que a comunicação por meio de imagens tenha origens pré-históricas, existe uma falta de suporte institucional na pesquisa da imagem, como explicam Lucia Santaella e Winfried Nöth no início do livro *Imagem: cognição, semiótica, mídia* (1998). Mesmo com sua relação íntima com a teoria, a imagem nunca teve um estudo que lhe fosse próprio e exclusivo, uma “imagologia” (Ibid., p. 13). Ainda assim, atrelada a outras áreas, seja nos princípios da iconografia ou história da arte, o estudo da imagem fornece ao campo da pesquisa importantes informações antropológicas, sobre a cultura e o contexto social em que está inserida.

A linguagem visual, quando comparada à verbal, é considerada mais acessível, na medida em que não é preciso saber ler ou ser alfabetizado para enxergar. No entanto, enxergar não significa necessariamente entender e, para compreender uma imagem em todas as suas potencialidades, é preciso aprender a ver. Aqui entra a grandiosidade da teoria semiótica, capaz de fornecer métodos específicos para uma apreensão mais profunda da linguagem visual. Expandindo o propósito da linguística, a semiótica explicita a multimodalidade da comunicação humana, explorando as diversas possibilidades de construção de significados nas – cada vez mais e mais diversas – formas de comunicação. Assim, ao atrelar a semiótica à linguagem visual é possível estudar essa variedade de construção de significados em todas as suas particularidades. Se, no entanto, “signo é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 1977, p. 46), as possibilidades são – ao mesmo tempo assustadora e extraordinariamente – infinitas.

Seguindo o raciocínio da semiótica peirceana, toda análise semiótica deve partir inicialmente de um momento de contemplação. O primeiro passo da análise está diretamente ligado à sensibilidade, à mais pura demora do sensível. E poucas coisas dialogam com essa sensação primária de contemplação de uma forma tão acessível e imediata quanto a música, que tanto carrega em si potências de subjetividade e interpretação. Ao atrelar esse estado contemplativo proporcionado pela música e o estudo fundamental da linguagem visual, atinge-se a potencialidade comunicativa dos elementos visuais relacionados à música, mais especificamente às capas de álbuns. Sim, seria natural afirmar aqui que, assim como a embalagem é uma das formas de uma marca se promover ao seu público, as capas de álbuns são formas do músico se promover aos seus fãs e ouvintes, e só isso já as torna objetos de estudo relevantes dentro do campo da publicidade. Mais do que a promoção de um produto, no entanto, os elementos visuais atrelados ao campo musical são também um sistema com seu

próprio valor. Eles podem utilizar sinais e códigos para transmitir ao público mensagens carregadas de significado. Esses elementos embalam o produto cultural que é a música e tem o poder de disseminar ideias, sendo um importante recurso discursivo, muitas vezes traduzindo uma extensa linha ideológica construída pelo artista dentro e fora da música. Assim, entender a construção de significados por trás da linguagem visual no campo da música pode levar à assimilação de contextos muito mais amplos escondidos dentro daquelas fotografias, ilustrações e montagens e, conseqüentemente, resultará em uma maior compreensão dos fenômenos sociais contemporâneos.

Existe uma série de estudos acadêmicos relacionados às capas de álbuns. Globalmente, há muitos trabalhos sobre os Beatles, Pink Floyd e outros considerados grandes ícones clássicos da música mundial. No Brasil, costuma-se estudar os gigantes da música brasileira, em especial a Bossa Nova, por seu pioneirismo na diferenciação estética (com devido destaque às capas da gravadora Elenco), além do Tropicalismo, por seu vínculo estreito com as artes visuais. Para este trabalho, no entanto, considerando as reflexões sobre a responsabilidade do publicitário como agente de mudança social, faz-se opção pelo caminho oposto, selecionando objetos que não são tradicionalmente estudados dentro da academia.

O Brasil é o país que mais mata Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais e Intersexo (LGBTI+)¹ no mundo e, ao mesmo tempo, é o país que mais assiste pornografia transsexual. Artistas LGBTI+ sempre estiveram presentes nas paradas de músicas – ainda que não de forma declarada, assumida ou reconhecida: de insuspeitos sambistas, como Assis Valente, aos escrachados Dzi Croquettes, passando pelas inúmeras cantoras “de MPB”, como Simone e Ana Carolina, e pelos astros do rock, como Renato Russo e Cazuzza, alguns dos maiores artistas da história do país se identificam como LGBTI+, ou, pelo menos, distanciam-se de um espectro hetero-cis-normativo. Atualmente, esse cenário é composto também por drag queens e transsexuais, grupos constantemente marginalizados que encontram na música um ambiente seguro para seus corpos. Reality shows, séries e propagandas já incluem a temática dentro de suas pautas, mas é fundamental destacar a relevância desses grupos além do entretenimento – e da objetificação sexual. Por mais que exista um importante debate sobre

¹ Hoje, alguns grupos utilizam a sigla LGBTQIA+, referente a "Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Queer, Intersexuais e Assexuais", sendo o "+" utilizado para representar outras formas de sexualidade, identidade e expressão. Além disso, também são comuns as siglas LGBT+, LGBTQ+, LGBTIA+, entre outras. A sigla oficial, de acordo com a 16ª Conferência Nacional de Saúde, é LGBTI+ (16ª CONFERÊNCIA, 2019). Será, portanto, a sigla utilizada de maneira padrão neste trabalho, com exceção de citações e no capítulo de contexto histórico, no qual será melhor explorada a história da sigla.

representatividade nesses setores, é necessário questionar até onde vai essa discussão quando contida apenas dentro dos limites de certas camadas e grupos sociais. Quando não elevada a outros patamares de reflexão, essa representatividade corre o risco de se tornar rasa, vazia e, possivelmente, não resultar em relevantes mudanças sociais a longo prazo.

Ainda que se reconheça a responsabilidade social do publicitário, a teoria e o conhecimento científico nas áreas da comunicação são muitas vezes deixados de lado fora dos portões universitários. No entanto, sendo a pesquisa acadêmica – ao contrário do que acredita parte dos governantes do país – um instrumento indispensável de avanço e mudança social, é fundamental estudar a comunicação de grupos sócio-acêntricos, abrindo precedentes para que essas pessoas tenham sua existência e sua produção cada vez mais contempladas pelas pesquisas acadêmicas. Mais do que artistas, esses indivíduos são sujeitos históricos que fazem parte de grupos continuamente marginalizados e negligenciados por políticas públicas. Estudar a forma como eles se comunicam é reconhecer a relevância, agregar representatividade e fortalecer a resistência dessas pessoas contra uma realidade que muitas vezes é contrária à mera existência de seus corpos. Por isso, foram escolhidos como objeto dessa pesquisa os artistas brasileiros da cena musical atual que se identificam como LGBTI+, mais precisamente aqueles envolvidos com diferentes identidades ou performances de gênero, e sua relação com o contexto social. Não apenas uma forma de expressão, a música para essas pessoas é uma forma de existir aos olhos do mundo. É justamente essa instrumentalização da arte como forma de resistência que será o interesse principal deste trabalho.

O primeiro capítulo é dedicado ao estudo da comunidade LGBTI+. Ainda que o ponto central não seja discutir com profundidade questões de corpo, sexualidade e gênero, considera-se importante uma contextualização teórica do tema e para isso serão explorados alguns conceitos da teoria queer, utilizando principalmente o trabalho de Judith Butler, que investiga o potencial subversivo e expressivo dessas questões. Também é apresentada a história do movimento trans e drag no Brasil, além da trajetória dessas questões no âmbito da música brasileira, para evidenciar marcos e influências que possam explicar pontos levantados posteriormente nas análises. O segundo capítulo é dedicado à semiótica peirceana, sendo utilizado principalmente o trabalho de Lucia Santaella como apoio no processo de destrinchar as complexidades do pensamento de Peirce. Para contextualizar as capas e clipes como embalagens de produtos culturais, serão utilizados os estudos de Clotilde Perez, que alia os aspectos mercadológicos aos conceitos semióticos, além de Bruno Pompeu, que trata

especificamente de semiótica aplicada às capas de álbuns e a relação dessas com a música. Finalmente, o terceiro capítulo traz as análises dos objetos selecionados, cujos critérios para o recorte serão explicados posteriormente.

2 HISTÓRIA E CULTURA LGBTI+

2.1 Teoria Queer

Antes de apresentar a teoria queer, é preciso entender o significado de "queer". O termo, uma palavra de língua inglesa sem tradução direta para o português, pode significar "estranho", "esquisito", "excêntrico" e até "rídico". Sua etimologia sugere origens múltiplas: do indo-europeu "twerk", que significa através, do alemão "quer", que pode ser traduzido como "transversal" (SEDGWICK, 1994), ou ainda do latino "torquere", que seria "torcer", podendo significar "transversal", "diagonal" ou "oblíquo" (BERNINI, 2015). "Queer" seria o contrário de *straight*, traduzido como "direito", "reto" ou "linear". Em um contexto social, *straight* representaria a "retidão moral", a heterossexualidade e a cisgeneridade, enquanto tudo aquilo que vai na direção oposta dessa normatividade seria queer, ou seja, o desviante, o torcido, o torto, o bizarro (Ibid).

Entre as décadas de 1980 e 1990, o termo começou a ser ressignificado por indivíduos que se reconheciam como queers, subvertendo seus significados negativos como forma de contestar o preconceito do qual o termo seria uma representação. Fazendo um paralelo com a linguagem musical, o queer seria representado pelo gênero *noise*.

O noise é um deslocamento para fora das margens da história da música canônica; uma requebrada, uma saída do eixo, mas que se repete cada vez mais [...] O deslocamento se faz expondo matéria sonora que ficou deixada de lado pelo cânone da música; aquilo que soa amorfo ou abjeto para além do que é apenas desafinado. Os detritos da música – que têm o nome do que perturba a transmissão. [...] Queer é o noise do sexo. (BORGES; BENSUSAN, 2008)²

Assim, o termo queer, utilizado inicialmente para agredir corpos que se distanciavam de padrões normativos, foi teórica e politicamente assimilado em um lugar de resistência e de constituição de um novo saber disruptivo. No fim dos anos 1980, em um contexto de novas pesquisas feministas, além dos estudos culturais lésbicos e gays em resposta ao cenário de repulsa causado pela epidemia de HIV, surgia a teoria queer, herdeira do encontro dos estudos culturais norte-americanos com o pós-estruturalismo francês. Fortemente influenciada pela

² BORGES, Fabiane; BENSUSAN, Hilan. **Queer**: política sexual do noise. In: Le Monde Diplomatique Brasil. 24 jul. 2008. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/queer-politica-sexual-do-noise/?SuperSocializerAuth=LiveJournal>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

obra de Michel Foucault, principalmente pelo *História da sexualidade* (1976), que alega que a sexualidade é uma construção cultural que obedece aos objetivos da classe dominante, a teoria queer não é propriamente uma teoria, mas uma maneira de pensar que visa a desconstrução dos valores normativos e noções clássicas de sujeito e identidade no âmbito da sexualidade e do gênero.

Como principais nomes da teoria queer mundial pode-se mencionar Teresa de Laetis e Judith Butler. A italiana Laetis define o sistema sexo-gênero como (1994, p. 212)

[...] tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. [...] A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação.

Para ela, as identidades de gênero têm uma construção essencialmente cultural influenciadas por um grupo de tecnologias construído para atuar nesse sentido.

A estadunidense Judith Butler escreve em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), considerado um dos principais trabalhos da teoria, que o gênero é criado por meio da performatividade. Para a filósofa, gênero não é uma identidade estável, mas algo constituído ao longo do tempo por uma repetição de atos (falas, textos, comportamentos etc.).

[...] o *gênero* não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo* no interior do discurso herdado da metafísica da substância - isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. (Ibid., p. 48)

Além do performativo, Butler também utiliza o conceito de performance, principalmente para tratar de drag queens/kings que performam gênero com efeito paródico. Enquanto a performance seria uma realização individual, o performativo seria aplicado a um discurso coletivo de construção de gênero. Além disso, a existência de drags e travestis seria uma demonstração do caráter fictício do gênero, comprovando a não existência de um original autêntico. Como explica Esther Newton (1972, p. 103 apud BUTLER, 2003, p. 196)

Em sua expressão mais complexa, é uma dupla inversão que diz que a “aparência é uma ilusão”. [...] “minha aparência externa é feminina, mas minha essência interna (o corpo) é masculina”. Ao mesmo tempo, simboliza a inversão oposta: “minha aparência externa (meu corpo, meu gênero) é masculina, mas minha essência interna (meu eu) é feminina”.

De acordo com Butler, se o sexo não causa o gênero, então o gênero também não pode ser compreendido como um reflexo do sexo. É a repetição dos discursos e normas que produzem e estabilizam as noções de gênero e estas se constroem a partir das relações de poder e restrições sociais normativas que atuam na regulação dos corpos. Assim, se o gênero é apenas um fruto do discurso, então ele é passível de se adaptar às mais diversas formas de intervenções e significados.

Quando me desvinculei dessa doutrinação, eu assumi meu corpo. Acho que é até mais interessante pensar em me assumir corpo do que necessariamente me assumir gay ou qualquer outra coisa, porque ainda venho passando por transições. Compreendendo o corpo como um processo vivo. A partir do momento em que tomei a ação de liberdade do próprio corpo, que tomei as rédeas, encontrei na arte um território físico de expressão e de possibilidades. [...] Entendo quantas outras potências meu corpo possui. Essa foi a grande chave que foi virada, quando fui entendendo quantas mais eu poderia ser, quantas mais de mim eu já havia negado, quantas mais de mim eu nem havia sonhado com a possibilidade de ser e estava descobrindo quem eu era no corpo e pelo corpo. Nesse território da verdade que é o corpo! (QUEBRADA apud MOREIRA, 2018, p. 76)

Na produção teórica brasileira, há um debate sobre a pertinência da utilização de um conceito estrangeiro. Larissa Pelúcio explica que o termo "queer" não tem significados reais no senso comum brasileiro e reforça que "o desconforto que o termo causa em países da língua inglesa se dissolve aqui na maciez das vogais que nós brasileiros insistimos em carregar por toda parte" (PELÚCIO, 2014, n.p.). Assim, perde-se a intenção inicial da vertente teórica, de se apropriar politicamente de um termo negativo. Diferente do que aconteceu nos Estados Unidos, os estudos queer no Brasil não se manifestaram como uma expressão característica de um movimento social que passa a ser estudada teoricamente, mas entram aqui já pela porta das universidades, sem necessariamente dialogar com as massas.

Discute-se, assim, se o melhor caminho antropofágico para incorporar a teoria queer no Brasil seria deslocar o termo de seu significado inicial ou criar um novo termo que dialogasse com a cultura local. Apresentar com detalhes os possíveis caminhos dessa discussão, no entanto, deixaria pouco tempo e espaço para as análises que são foco principal

deste trabalho, e terá de ficar para um momento no futuro. Aqui, o que será aplicado da teoria queer é seu potencial subversivo e instrumentalização como forma de luta política,

[...] seja evidenciando o caráter compulsório da heterossexualidade; desconstruindo binarismos que enrijecem possibilidades de transformações; politizando o desejo; ou apontando para as crueldades dos discursos hegemônicos, muitas vezes revestidas de um cientificismo que quita a humanidade de determinados seres humanos, tratando-os como abjetos. (PELÚCIO, 2014, n.p.)

Será incorporado nessa pesquisa, portanto, o lugar do queer como um sujeito de gênero e sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, não-binários, drags, donos de corpos estranhos que incomodam, perturbam, provocam e fascinam, buscando compreender essas vivências a partir de uma realidade local brasileira e suas marginalidades. A intenção é abrir novos caminhos para o modo de pensar e ser queer, "que não aspira ao centro nem o quer como referência; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do 'entre lugares'" (LOURO, 2016, p. 7). Se é pelo discurso que o padrão opressivo se estabelece, é pela torção deste mesmo discurso que o padrão se quebra.

2.2 A luta trans no Brasil

Você vive se escondendo
Sempre respondendo
Com certo temor

Eu sei que as pessoas lhe agriem
E até mesmo proibem
Sua forma de amor
E você tem que ir pra boate
Pra bater um papo
Ou desabafar

E quando a saudade lhe bate
Surge um ombro amigo
Pra você chorar
Num dia sem tal covardia
Você poderá com seu amor sair
Agora ainda não é hora

De você, amigo, poder assumir
Por isso tem que vir pra boate
Pra bater um papo
Ou desabafar
(BRANDÃO, 1977)

O debate sobre uma identidade trans no Brasil tem início no começo da década de 1960, quando as relações afetivas e sexuais eram pautadas em uma dicotomia heterossexual que identificava unicamente no feminino o lugar de "passivo sexual". A percepção da homossexualidade era definida por uma ideia do terceiro sexo, dando origem a termos como "bicha", para designar os homens que possuíam trejeitos femininos, e "bofe", para os que não possuíam. O termo travesti, na época, não era uma categoria identitária, mas sim utilizado para definir os momentos em que as "bichas", em festas ou concursos, vestiam roupas consideradas femininas, estando, assim, "em travesti" (COSTA, 2021; GREEN, 2000). No final da década, a divisão entre "bichas" e "bofes" perde força com a existência de um novo termo, o "entendido", utilizado para designar, sem distinção, homens que se relacionavam sexualmente com outros homens. Essa unificação gerou atritos: de um lado, as "bichas" acusavam "entendidos" de serem "bichas enrustidas", enquanto esses, por outro lado, alegavam que as "bichas", por agirem de maneira afeminada e espalhafatosa, contribuíam para disseminar uma imagem negativa dos homossexuais. Isso porque o vínculo estreito entre a homossexualidade masculina e a feminilidade era visto justamente como um obstáculo na conquista de aceitação e respeito na sociedade.

O projeto de dissociação dos homossexuais masculinos da feminilidade era algo recorrente dentro do movimento. Em 1988 deu-se uma luta para incluir na Constituição o termo "orientação sexual" no parágrafo que reprime as diferentes formas de discriminação. A escolha do termo envolveu diversos pesquisadores na área e reforçou uma distinção entre desejo sexual e afetivo e performance de gênero, clarificando que a experiência homossexual consistia em desejar uma pessoa do mesmo sexo, e não em desejar ser do sexo oposto. Assim, a distinção que antes era feita entre "bicha" e "bofe" ou "entendido" passou a ser feita entre "homossexual" e "travesti", atribuindo ao termo "travesti" uma carga identitária e o começo de uma maior visibilidade social, ainda que extremamente marginalizada, como explica Câmara (2002) ao analisar declarações de João Antonio de Souza Mascarenhas, presidente do grupo de afirmação homossexual Triângulo Rosa.

Nas duas ocasiões, [João] afirmou que haveria na sociedade uma confusão entre o homossexual e o travesti, o que para o movimento gay seria um grande erro. Há, segundo ele, o homossexual comum e há o travesti, que em muitos casos são prostitutas e acabam se envolvendo com pequenos furtos ou drogas. A imagem predominantemente atribuída ao homossexual na verdade corresponderia ao travesti e esta aproximação atrapalharia o movimento organizado. (Ibid., p. 57)

Enquanto na década de 1960 as travestis³ eram vistas apenas em festas de carnaval, shows e clubes gays, os anos 1970 presenciaram sua rápida proliferação associada à prostituição (GREEN, 2000). Ao mesmo tempo, "ter um travesti" se transforma lentamente em "ser um travesti", associando o termo a transformações corporais que, com certos avanços tecnológicos, começam a ser possíveis (CARRARA; CARVALHO, 2013).

A epidemia de HIV, além da violência policial acarretada pela prostituição, originou o contexto de erupção dos primeiros movimentos de suporte à população travesti. Em 1984, a travesti Brenda Lee criou o "Palácio das Princesas" (que mais tarde viria a se tornar a "Casa de Apoio Brenda Lee"), a primeira casa de acolhimento de pessoas com HIV no Brasil. Considerada o "anjo da guarda das travestis", Brenda seria brutalmente assassinada em 1996, simbolizando o destino de muitas travestis no país até os dias atuais.

No início dos anos 1990, um grupo de travestis que se prostituía na Praça Mauá, região portuária da cidade do Rio de Janeiro, reuniu-se para combater a violência policial, formando a primeira organização política de travestis da América Latina e segunda do mundo, a Associação dos Travestis e Liberados (ASTRAL) (CARRARA; CARVALHO, 2013). A epidemia de HIV também foi um catalisador para a constituição de outras organizações de travestis nos anos seguintes, o que motivou, em 1993, as integrantes da ASTRAL a organizarem o primeiro Encontro Nacional de Travestis e Liberados, que mais tarde se chamaria Encontro Nacional de Travestis na Luta contra a AIDS (ENTLAIDS) e atualmente é chamado de Encontro Nacional de Travestis e Transexuais. A partir desse encontro, novas organizações começaram a se formar pelo país, dando início a um movimento nacional de travestis, culminando na criação da Rede Nacional de Travestis e Liberados (RENTRAL), que mais tarde seria chamada de Rede Nacional de Travestis (RENATA). Em 2000, uma organização nacional de ONGs de apoio a travestis e transsexuais se concretizou com o surgimento da Articulação Nacional de Travestis, Transsexuais e Transgêneros (ANTRA). A importância desses encontros é enfatizada por Keila Simpson, presidente da ANTRA por duas gestões consecutivas.

Quando eu fui para esses encontros... eu comecei a ir anualmente... eu tive a clara impressão e a convicção de que a gente poderia modificar as coisas a partir de lá. Eu não estava errada. Eu não estava errada porque, a cada ano

³ Inicialmente, a palavra "travesti" era acompanhada de artigo masculino. Atualmente, por se tratarem de pessoas que se identificam como mulheres, o correto é a utilização de artigo feminino, como forma de reconhecimento dessas identidades.

que passava, se juntavam mais travestis... a cada ano que passava, eram mais pessoas que chegavam nesses encontros. A gente começava a pensar: "gente, parece que todo mundo acordou! Parece que todo mundo está reagindo!" (SIMPSON, 2010 apud CARRARA; CARVALHO, 2013, p. 329)

2.2.1 O embate dentro do movimento

É interessante notar que as primeiras organizações de travestis e transexuais surgiram como associações específicas e não dentro de outras organizações já existentes do movimento Gays, Lésbicas e Bissexuais (GLB). Até o início dos anos 1990, travestis e transexuais não eram incluídas no então chamado Movimento Homossexual Brasileiro (MHB). Em 1995, ganharam pela primeira vez um espaço dentro do movimento no VIII Encontro Brasileiro de Gays e Lésbicas, quando foi criada a Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Travestis (ABGLT) (SIMÕES; FACCHINI, 2009). Ainda sim, existia uma grande distância social que separava os diferentes grupos do movimento, como explica Jovanna Baby, fundadora da ASTRAL.

A gente nem conhecia essa palavra na época... mas a transfobia era muito maior nos próprios grupos organizados de homossexuais que existiam. A gente era muito mais discriminada no grupo Atobá... alguns seguidores não... nos apoiavam, mas a maioria nos discriminava nos grupos que existiam, o Atobá, GGB, Corsa, em São Paulo. Todos esses grupos, eles só nos usavam como massa de manobra para poder trazer recursos para os seus projetos de prevenção com essa população, na época que era... grupo de risco. Mas eles não nos davam espaço de falar, de diálogo, de mostrar a nossa capacidade, as nossas ideias. Então nós éramos apenas população-alvo. E a gente não queria aquilo. A gente queria ser vista, ser respeitada e estar conduzindo a política para nós mesmas. Não falar só para nós mesmas, mas conduzir a política nossa. (BABY, 2010 apud CARRARA; CARVALHO, 2013, p. 335)

Como explica Jovanna, existiam embates porque a inclusão de travestis e transexuais parecia girar em torno de motivos econômicos, com o objetivo de angariar mais recursos, sem um respeito e reconhecimento de fato por parte do resto da comunidade. Além do preconceito, existia também uma falta de informação sobre a condição dessas pessoas. Por isso, surgiu em 1997 o Movimento Transexual de Campinas, que tinha como diferencial uma preocupação pedagógica em relação a essa população, como explica Bete Fernandes, fundadora do grupo.

A gente resolveu montar o grupo Movimento Transexual de Campinas [...] porque, na época, as pessoas nem sabiam o que era isso. Não sabiam se era

para passar no pão, para comer... que diabo era isso de transexuais. Na verdade, a gente tinha todo um estigma que era: as bichas loucas que querem arrancar o pau. Essa era a verdade, o que a gente tinha como estigma era isso. E dentro muito do quadro da saúde mental. A militância começou aí. (FERNANDES, 2010 apud CARRARA; CARVALHO, 2013, p. 332)

Foi em meio ao então recente debate sobre transexualidade dentro do movimento que, no início dos anos 2000, a militância incorporou um novo termo ao seu vocabulário: a identidade de gênero, consolidando a diferença identitária entre travestis e transexuais, que se viam representadas nesse novo termo, e gays, lésbicas e bissexuais, que se mobilizavam em torno de questões que envolviam a orientação sexual.

Um homossexual, a orientação dele é homossexual porque ele "gosta de" ou ela "gosta de". Entendeu? Uma transexual, uma travesti não... não é porque ela "gosta de", é porque ela "se identifica com". Entendeu? Então, é essa a diferença, a partir do momento em que ela "se identifica com", a orientação dela ou dele pode ser para isso, ou para aquilo, ou para os dois, ou para tudo. Por isso que é uma identidade de gênero, ou seja, eu me identifico com o feminino. Eu sou uma mulher trans. Eu me identifico com as mulheres. Eu transformei meu corpo... ou... a minha alma se identifica com as mulheres. Então, eu sou uma mulher trans, assim como existem homens trans. Então, é uma identidade de gênero, vai além da orientação sexual. (INDIANARA, 2010 apud CARRARA; CARVALHO, 2013, p. 332)

2.2.2 A letra "T"

Com a popularização do conceito de identidade de gênero, acentua-se o impasse em relação aos termos utilizados dentro do movimento, não havendo um consenso sobre a forma considerada correta. A letra "T" em GLT ou GLBT poderia designar tanto "travestis" quanto "transexuais" ou "transgêneros", existindo, inclusive, grupos que utilizavam GLBTT ou até GLBTTT. De acordo com Facchini (2005), o termo "transgênero" entra na equação a partir de um envolvimento de alguns grupos brasileiros com o movimento internacional. Na época, a sigla utilizada na Europa e na América do Norte era GLBT, com o "T" referente a *transgender*. No entanto, ainda que esse alinhamento político e ideológico sobre o termo possibilitasse maior financiamento por parte de fundações internacionais, ele ainda era rejeitado pela maior parte da comunidade brasileira. Os motivos para essa não-identificação eram vários. Como afirma Jorge Leite, em sua pesquisa histórica sobre a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico, há no Brasil um "descompasso entre as rígidas

classificações oficiais e a fluidez das identificações cotidianas" (LEITE, 2001, p. 198). Assim, o termo era visto como estranho, de origem estrangeira, que não fazia parte da cultura daquelas pessoas. Alguns afirmavam que possuía difícil compreensão e poderia acabar por invisibilizar as verdadeiras identidades. Há ainda o fato de que a sonoridade do termo era associada à polêmica sobre os alimentos transgênicos, em destaque na época, o que afetaria a busca pela imagem positiva que se almejava na substituição do termo "travesti", considerado estigmatizante. Assim, em 2008, na I Conferência Nacional GLBT, foi oficializada a sigla LGBT, sendo o "T" referente apenas a travestis e transexuais, ao mesmo tempo em que, não oficialmente, o termo "trans" começava a ser utilizado por alguns membros do movimento.

Havia, ainda, dentro dos ambientes de organização LGBT, certa falta de representação de todas as identidades, sendo muitas vezes considerado um movimento gay. Isso fez com que muitas ativistas transexuais se afastassem desses espaços, ao mesmo tempo em que se aproximavam de ambientes destinados aos direitos das mulheres, como no caso da participação no "Plano de Enfrentamento da Feminização da AIDS e outras DSTs". Esse afastamento foi alvo de críticas por parte do movimento, como explica Fernanda Benvenutty, uma das principais líderes do movimento no país.

Me dá essa impressão, que algumas que se afastaram... se afastaram pós-cirurgia. Quer dizer, eu milito numa causa, mas quando eu consigo um objetivo em que eu que estou militando, me benefico, eu não vou mais militar, porque eu não estou preocupada com as outras que não conseguiram. Então, houve meio que esse abandono de algumas pessoas. [...] Parte das pessoas que estavam no coletivo conseguiu suas cirurgias e então abandonaram a causa, e esse é um grande problema. Você militar por uma causa e, quando você consegue, você abandona. (BENVENUTTY, 2010 apud CARRARA; CARVALHO, 2013, p. 341)

Assim como esses conflitos contribuíram para intensificar a ruptura entre os termos "transexual" e "travesti", o aumento na disponibilidade de recursos médicos para a transição também foi importante. A partir do momento, em 1997, em que a cirurgia de redesignação genital deixou de ser considerada um crime de mutilação e passou a ser realizada de maneira experimental em alguns hospitais universitários do país, intensificam-se as políticas públicas de saúde voltadas para a população transexual, o que contribui para a diferenciação dessas identidades. Enquanto as organizações de travestis surgem de uma necessidade de reagir às condições impostas pelo surto de HIV

e pela violência policial, as organizações exclusivamente transexuais surgem ao redor de demandas de acesso às tecnologias de transformação corporal.

No entanto, essa definição da identidade de transexual atrelada à cirurgia de transgenitalização passou a ser questionada nos últimos anos pelo movimento social LGBTI+. De acordo com a socióloga Berenice Bento (2006), o discurso de inadequação corporal não é algo intrínseco a essas subjetividades, mas parte de um jogo de negociação com a área médica para garantir acesso aos direitos. Assim, essa distinção entre "mulher transexual" e "travesti", isolada de um contexto cultural, perderia seu sentido.

Há, recentemente, uma popularização do termo "trans" como forma de unificação dessa comunidade, mas a diferenciação entre os grupos ainda é amplamente utilizada, sendo o termo "travesti" usado principalmente em situações de marginalização. No entanto, ao invés de uma substituição do termo, como antes foi almejado, há atualmente uma proposta de ressignificação. Argumenta-se que o abandono do termo inviabilizaria a "cultura travesti", que na verdade deveria ser uma posição de orgulho. Observa-se, aqui, um exemplo prático das complexidades da assimilação da teoria queer em solo brasileiro, preservando suas identidades específicas, considerando a construção cultural da identidade travesti, que não deve ser isolada de suas intersecções de classe, raça e contexto histórico.

Raquel Virgínia e Assucena Assucena, integrantes do grupo As Baías, cuja capa do álbum *Mulher* será analisada posteriormente, quando perguntadas se elas se identificavam como travestis ou mulheres trans, responderam que são ambas.

A gente entende como autoidentificação. Inclusive é pouco usado travesti, porque é uma questão de classe e de marginalização da mulher transexual que se prostitui, então eu acho que muitas travestis não se consideram mulheres trans por não se acharem dentro dessa condição. Isso tem de ser desmistificado, aliás. Eu ouvi algumas travestis falando: “Não, eu não sou mulher trans, sou travesti porque eu me prostituo”. O mais importante das palavras é que ambas se unem pelo principal, a transgeneridade – que é sair do que considera seu corpo como a naturalização de um homem e quebrar esses padrões –, então a gente também é mulher trans. (ASSUCENA; VIRGÍNIA, 2016)⁴

⁴ Cf. ASSUCENA, Assucena; VIRGÍNIA, Raquel. “**O que quiseram fosco está brilhando**” – As Bahias e a Cozinha Mineira falam sobre seu primeiro disco, “Mulher”. [Entrevista concedida a] Amanda Rigamonti. Itaú Cultural. 18 mar. 2016. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/o-que-quiseram-fosco-esta-brilhando-as-bahias-e-a-cozinha-mineira-falam-sobre-seu-primeiro-disco-mulher>. Acesso em 4 mai. 2021.

É possível observar, portanto, que "as identificações entre transexualidades e travestilidades não seguem rígidos ou claros regimes divisórios" (CARDOZO, 2009, p. 85). Por isso, serão utilizados, neste trabalho, tanto o termo "trans", quanto "travesti" e "transexual". O termo "trans" será utilizado de maneira geral, para designar a comunidade de pessoas cuja identidade de gênero difere daquele que lhe foi atribuído, em consonância com seu sexo, ao nascer, sem fazer distinção entre aquelas que passaram ou não por tratamento hormonal ou cirúrgico. Já os termos "travesti" ou "transexual" serão utilizados ora individual, ora simultaneamente, de acordo com uma observação dos termos utilizados pela(o) própria(o) artista em sua auto identificação.

2.2.3 Transmasculinidade

Ao pesquisar a história do movimento trans no Brasil, percebe-se que sua trajetória, até os anos 2010, é majoritariamente – se não exclusivamente – marcada pela presença de mulheres transexuais. A resolução do Conselho Federal de Medicina de 1997, por exemplo, que aprovou a realização de cirurgias de transgenitalização, mencionava apenas mulheres transexuais. De acordo com Avila e Grossi (2014), o primeiro registro da participação de um homem trans no movimento é no ENTLAIDS de 2005, com Xande Peixe sendo o único representante dos transhomens.

Os motivos para essa invisibilização dos homens trans são muito amplos. Historicamente, eles não faziam parte da população mais vulnerável ao HIV, a biologicamente masculina. Além disso, pela prostituição ser uma atividade majoritariamente feminina, essas pessoas não tiveram que lidar com a mesma violência policial sofrida pelas travestis. Considerando que o movimento trans teve início com as travestis que lutavam contra a epidemia de HIV e a violência policial, é possível entender porque essas pessoas ficaram de fora no início da luta.

Além da história do movimento, outros fatores também precisam ser levados em consideração, como o fato de que, devido à potência da testosterona em relação ao estrogênio, essas pessoas têm maior "passabilidade social", ou seja, seus corpos são mais semelhantes a corpos não trans e, por isso, são mais aceitos socialmente, à medida que passam "despercebidos". Há também a misoginia causada por suas identidades femininas de nascença, sendo essas pessoas muitas vezes desqualificadas como trans,

sendo interpretadas apenas como lésbicas ou “mulheres masculinas”. Por fim, existe uma pressão para que, como homens, essas pessoas não passem a reproduzir uma masculinidade cisgênera opressiva (TCHALIAN, 2017).

Ao mesmo tempo em que são invisibilizados, transmasculinos sofrem com os estigmas gerais projetados sobre a população transsexual, colocando essa comunidade em um lugar confuso de opressão e pouco espaço de fala. Uma mudança significativa nesse cenário de apagamento ocorreu apenas em 2011, com o surgimento do Núcleo de Apoio a Homens Trans (NAHT), inicialmente voltado para as demandas do movimento transmasculino de acesso aos processos de transformação corporal no sistema público de saúde. O NAHT agiu como catalisador para uma participação mais expressiva de homens trans no movimento, o que deu origem, em 2012, à Associação Brasileira de Homens Trans (ABHT), que objetiva reivindicar e garantir os direitos humanos da população transmasculina no Brasil.

2.2.4 *Violência*

Apesar dos avanços do movimento trans, há ainda um longo caminho a ser percorrido em busca de reconhecimento e respeito. Segundo um dossiê feito em conjunto pela ANTRA e o Instituto Brasileiro Trans de Educação (IBTE), 175 pessoas trans foram assassinadas no Brasil em 2020, sendo todas travestis e mulheres transexuais. Considerando todos os anos de realização da pesquisa, que foi feita pela primeira vez em 2008, o número está 43,5% acima da média de 122,5 assassinatos por ano. O país lidera o ranking mundial, com um número quase três vezes maior do que o México, segundo colocado, e quase seis vezes mais casos em relação aos EUA. De acordo com a *Transgender Europe* (TGEU), que faz o mapeamento mundial, 82% das pessoas trans assassinadas no Brasil eram negras e 67% trabalhavam com prostituição. A idade média das assassinadas no Brasil é de 26 anos (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2020).

É importante mencionar que, na maioria dos países, os dados sobre a violência contra pessoas trans não são produzidos pelo Estado, o que torna impossível estimar o número total de casos. É comum que órgãos que levantam dados sobre violência de gênero e saúde sexual não se preocupem em fazer recortes sobre identidade de gênero,

contribuindo para o apagamento dessa situação. Ao se abster de mapear essas informações, o Estado demonstra o descaso com essa população e se exime da responsabilidade de promover políticas públicas para diminuir esses números.

Igualmente, este dossiê leva a uma reflexão acerca da conjuntura vivenciada pelas pessoas que fazem parte desse segmento da sociedade, que abandona e marginaliza pessoas que rompem com os padrões hetero-cis-normativos. O Brasil naturalizou um projeto de marginalização das travestis. A maior parte da população trans no país vive em condições de miséria e exclusão social, sem acesso à educação, saúde, qualificação profissional, oportunidade de inclusão no mercado de trabalho formal e políticas públicas que considerem suas demandas específicas. Mas não só: o que era ruim piorou ainda mais neste ano, com a eleição de um governo que é explicitamente transfóbico por ideologia. (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2019, p. 7)

Com a pandemia do COVID-19, o risco à vida de pessoas não-cis é ainda maior. A crise política e econômica no país e o descaso do Estado em fornecer acesso aos direitos básicos colocam as minorias em situações de marginalização ainda piores. A maioria da população trans não possui condições para o isolamento: seja pelo trabalho na prostituição ou pelo retorno conflituoso à casa de familiares que não aceitam suas identidades. Por outro lado, existem indícios de avanços: nas eleições de 2020, 31 pessoas trans foram eleitas, sendo uma pessoa intersexo, dois homens transsexuais e 28 travestis e mulheres transsexuais. Mesmo com maior representatividade, já é possível prever os desafios que essas pessoas terão que enfrentar. Além de suas tarefas executivas, será necessária uma constante reafirmação de suas identidades em um ambiente hostil e transfóbico, principalmente com a naturalização do discurso de ódio legitimado pelos mais altos cargos governamentais.

O dossiê elaborado pela ANTRA e o IBTE termina com um texto conclusivo de Keila Sousa, presidenta da ANTRA, do qual destaca-se a seguinte mensagem: "Passam os anos e a epidemia da violência transfóbica continua sem que seja feito nada para erradicá-la, e lá vamos nós realizar esse trabalho mais uma vez para que a sociedade compreenda aquilo que ela vê, mas não consegue enxergar" (SOUSA apud BENEVIDES; NOGUEIRA, 2020, p. 131).

2.3 Drag queens brasileiras

Além de travestis e transexuais, existe outro "t" bastante importante na história LGBTI+ brasileira: as transformistas. Enquanto o conceito de “drag queen” só seria importado dos EUA nos anos 1990, o termo "transformista" era utilizado no país de maneira bastante ampla para abarcar sexualidades, gêneros e expressões distintas. Para Benedetti (2005), a diferença das transformistas, em relação às travestis e transexuais, tem a ver com a permanência das transformações corporais e a frequência da expressão da identidade feminina no cotidiano. No entanto, alguns exemplos ao longo da história demonstram a fragilidade dessas distinções, como a artista transformista Laura de Vison, que realizou cirurgias corporais permanentes, como o implante de seios (BORTOLOZZI, 2015). Já a distinção que costuma ser apresentada entre transformistas e drag queens se faz em torno das linguagens artísticas: ambas buscam construções cênicas de personas femininas, mas as performances de drag queens seriam mais surreais e exageradas. No entanto, usando novamente Vison como exemplo, essa distinção também perde o sentido, comprovando que "o deslocamento de signos de gênero a partir de elementos de humor, surrealidade, absurdo ou fantasia já compunham a arte transformista brasileira há décadas" (Ibid., p. 127).

Muito antes do transformismo, o travestismo cênico já era comum no teatro há séculos. Atores de identidade social masculina performando personagens femininas por meio de mudanças corporais, figurino e maquiagem eram comuns desde a Grécia Antiga, passando pelo teatro Elizabetano do século XVI e o teatro japonês Kabuki do século XVII. Personagens femininas de clássicos de Shakespeare como Julieta, Ofélia e Lady MacBeth eram interpretadas por atores travestidos. Existem, inclusive, especulações de que Shakespeare, ao descrever suas personagens femininas, sinalizava no rodapé da página a sigla DRAG, para "*dressed as a girl*" ("vestido como menina", tradução nossa). Como os manuscritos do autor não sobreviveram até os dias atuais, não existem provas concretas disso, mas a história é orgulhosamente contada pela cultura drag queen (AMANAJÁS, 2015). No Brasil, o travestismo no teatro era comum desde os autos catequéticos jesuítas. De acordo com Trevisan (1986), o teatro no Brasil colonial era considerado uma atividade imoral e, portanto, um local impróprio para mulheres.

Embora suas raízes sejam antigas, as práticas teatrais de travestismos e transformismo só passam a ter relações específicas com a cultura LGBTI+ a partir dos anos 1940 (PARKER,

2002). Com a migração em massa proveniente de uma intensa industrialização no país, há o desenvolvimento de grandes centros urbanos onde passam a coabitar diferentes tradições sexuais que, com o distanciamento familiar e anonimato da vida urbana, formam uma complexa geografia sexual que transforma o mundo social. Essa multiplicidade de subculturas passa a girar não apenas em torno de desejos e práticas sexuais, mas em organizações de resistência contra o estigma e a opressão, principalmente por meio de redes de amigos que ofereciam apoio e sociabilidade, chamadas "turmas". Nesse processo, elementos de travestismos e efeminação tornaram-se signos dessas comunidades, sendo comum, em festas particulares dessas redes, que fossem organizadas brincadeiras como desfiles e imitações. A partir desses espaços, os eventos passaram a expandir para lugares comerciais particulares e protegidos para a realização das performances, contribuindo para a profissionalização dessas práticas. Distantes dos olhares de desaprovação da sociedade, as transformistas vestiam-se de maneira glamourosa e cantavam ao vivo ou, mais tarde, com a eclosão da cultura pop, utilizavam playback para imitar divas famosas.

Aqui é possível traçar um paralelo com a *ball culture* ("cultura dos bailes", tradução nossa), emergente na época nos Estados Unidos, que consistia em bailes performáticos, com apresentações individuais e desfiles, organizados por grupos chamados de *houses* (casas). Além da liberdade sexual, essas casas eram ambientes de refúgio, fornecendo apoio e aceitação entre uma população marginalizada, essencialmente negra e gay, e redefinindo conceitos de família e amizade. A cultura dos bailes teve grande influência na formação da cultura drag queen, não apenas no que diz respeito à exploração mimética do próprio corpo atrelada à liberdade sexual, mas também ao sistema de redes de apoio.

Voltando ao Brasil, o desenvolvimento dessa cultura foi tão rápido que, ao pesquisar o termo "transformismo" no acervo digital da Folha de S. Paulo, a década de 1960 aparece apenas com dois resultados, enquanto, na década seguinte, 181 citações aparecem (BRAGANÇA, 2019). Como confirma o depoimento de Miss Biá, artista transformista e pioneira do movimento drag queen brasileiro, "Comecei a receber convites para trabalhar em tudo que era canto. Cheguei a fazer 5 casas por noite. Novidade todo mundo quer ver, né? Pessoal da sociedade ia, o pessoal hétero, não era casa gay, não existia casa gay" (BIÁ, 2015 apud BRAGANÇA, 2019).

É importante mencionar que o travestismo cênico também teve seu desenvolvimento no travestismo lúdico de carnaval. Nos bailes, os concursos de fantasia eram amplamente

frequentados pela comunidade LGBTI+, como, por exemplo, João Francisco dos Santos que, ainda em 1938, venceu o concurso com sua fantasia de morcego com lantejoulas, ficando conhecido como Madame Satã, considerada hoje a principal precursora da arte drag no Brasil.

Assim, é ao longo desse extenso período de desenvolvimento que a arte transformista brasileira devora (no sentido antropofágico) o travestismo cênico e diferentes vivências de sexualidade e gênero, deixando de ser apenas uma paródia do sexo oposto e adquirindo maior complexidade, sendo, inclusive, regulamentada profissionalmente. O reconhecimento artístico, no entanto, não era traduzido em aceitação social. Assim como travestis, transformistas também eram alvo de violência policial e do estigma do HIV, contribuindo ao mesmo tempo para a construção do caráter subversivo e político dessas performances, mas também para uma desestruturação da cena.

Ao mesmo tempo em que a cena transformista no Brasil ia perdendo sua força, nos Estados Unidos há um grande impacto midiático com a erupção da drag RuPaul nas rádios e a estreia do filme com temática drag queen, *Priscila, a Rainha do Deserto*. Assim, com influência internacional, a cultura drag queen começa a ocupar, no cenário brasileiro, o lugar que antes era das transformistas. Quase simultaneamente, estava em curso uma mudança no paradigma musical, com a popularização das drogas sintéticas que colocaram a música eletrônica em foco, fazendo do DJ a figura central das casas noturnas. O público, então, torna-se mais interessado nas batidas e na exploração dos sentidos do que nas performances propriamente ditas, culminando para o surgimento do "bate-cabelo", estilo de dança criado por Márcia Pantera e mais tarde disseminado por todo o país. Nele, as drags balançam o cabelo (ou a peruca) em alta velocidade, acompanhando o ritmo da música.

Essa repaginação das drag queens como ícones pop, menos atreladas à sexualidade, almejava também desvincular essa identidade do estigma do HIV, colocando a performance drag como "um homem que apenas performava, diferentemente da visão mesclada de gênero e sexualidade que existia nas transformistas" (BRAGANÇA, 2019, p. 537). O caráter político, no entanto, ainda estava presente, sendo as drag queens extremamente participativas nas Paradas de Orgulho LGBT, com suas performances espalhafatosas atuando como "carros alegóricos" para trazer visibilidade para a causa.

Essa nova onda, no entanto, não durou muito. Mesmo com a presença em alguns programas de TV, a cultura perdeu força por volta dos anos 2000. Apenas uma década depois, novamente nos EUA, a cultura drag entra mais uma vez em pauta com o programa *RuPaul's*

Drag Race. O *reality-show*, agora na 13ª temporada, reacendeu o interesse midiático mundial pela cultura drag queen e contribuiu para a formação de uma nova juventude LGBTI+ que tem as drags como celebridades, abrindo espaço para o surgimento de figuras importantes em ascensão atualmente.

Dadas as complexidades do contexto histórico apresentadas, é importante destacar que uma autoidentificação como transformista (ou drag queen) pode conviver com a auto identificação como travesti ou transexual. Rogéria, uma das transformistas mais famosas do Brasil, é um exemplo da complexidade das trajetórias identitárias. Em suas falas públicas, há registros da artista se identificando como mulher, como homem viril, como gay, como transformista e como travesti, tendo realizado um processo de hormonização e aparecendo socialmente como mulher, ao mesmo tempo que afirmava seu nome masculino, Astolfo, como parte de sua identidade (BORTOLOZZI, 2015; PASCHOAL, 2016).

É essencial salientar também que a organização deste capítulo, separando a história trans da história drag, tem como objetivo uma potencialização didática das individualidades desses cenários. No entanto, é preciso ter em mente as fragilidades das determinações históricas sobre os universos drag queen, transformista, travesti e transexual, considerando não apenas as limitações de registros formais, mas também a repressão histórica dessas comunidades, que fazia com que muitas pessoas tivessem problemas na afirmação de suas identidades. Como explica Bortolozzi (2015, p. 128)

É a partir da investigação de como na vida dessas pessoas se relacionam a construção da trajetória de carreira e a construção de trajetórias de gênero e sexualidade, que esses termos ganham sentido – nunca isoladamente. Ao situar a arte transformista, dentro do campo da produção cultural da comunidade LGBT brasileira, vemos que ela não é produzida por identidades, mas por pessoas, com uma produção simbólica que impacta e expande as possibilidades sexuais e de gênero – e é essa expansão que cria a possibilidade de construção de identidades.

2.4 A presença de trans e drag queens na história da música brasileira

A pauta LGBTI+ foi considerada um tabu durante grande parte da história brasileira moderna e, para muitos, ainda é. O tema também tange questões íntimas e pessoais que nem sempre são levadas à esfera pública, sendo, portanto, compreensível que a biografia disponível sobre o assunto seja um tanto escassa. Os poucos estudos sobre o assunto, como o livro *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*, de

Rodrigo Faour (2008), mostram que desde o começo do século XX já existem registros da presença da temática na MPB. Também não é de se espantar, vide o contexto histórico já apresentado, que na maior parte desses registros exista uma visão estereotipada e preconceituosa de pessoas LGBTI+, em grande maioria de gays e travestis. Já as menções que não ridicularizam geralmente são mais implícitas e ambíguas, sendo que em muitos casos não é possível ter certeza das intenções do compositor.

Quando se trata de ruptura de gênero e sexualidade na música brasileira, geralmente os primeiros mencionados são os Dzi Croquettes, considerando seu forte apelo estético e sua atitude deliberadamente transgressora. Em 1972, o grupo estreou no Rio de Janeiro o espetáculo de teatro musical *Gente computada igual a você*, criticando abertamente a política vigente e os valores morais e sexuais da época. Inspirados em um desfile de carnaval de rua conhecido como "Bloco das Putas", os integrantes do grupo vestiam-se com roupas femininas, construindo personagens andróginos carregados de sensualidade que borravam os limites tradicionais de masculino e feminino. Entoando o canto "nós não somos homens, também não somos mulheres, somos gente computada, igual vocês" e tendo como lema a frase "com a força do macho e a graça da fêmea" (MENDONÇA; MACHADO, 2019), o grupo deu o pontapé inicial em um movimento de contracultura protagonizando o surgimento do *Glam Rock* no Brasil. O estilo caracterizou uma mudança radical na performance tradicional do rock, abrindo espaço para novas explorações identitárias que se manifestavam por meio de performances andróginas e figurinos extravagantes. Também conhecido como *Glitter Rock*, o movimento teve como figuras principais, em âmbito internacional, artistas como David Bowie, Freddie Mercury e Elton John, que até hoje são considerados alguns dos maiores ícones da liberdade sexual na indústria da música (AUSLANDER, 2009).

Pouco tempo depois, com forte influência dos Croquettes, surgia o grupo Secos & Molhados, trio composto por João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso (há especulações de que a sigla do grupo, S&M, seja uma referência ao sadomasoquismo, embora não exista nenhuma confirmação). Seguindo a linha de figurinos extravagantes e visual andrógino, os integrantes do grupo, com o rosto coberto de maquiagem, apresentaram ao país uma sonoridade inédita e foram aclamados pelo público. O sucesso, no entanto, foi passageiro, e o grupo logo se desintegrou, com seus membros lançando carreiras-solo. O único que se sobressaiu nesse processo foi Ney, que deu continuidade às performances excêntricas ao longo de sua carreira. Em 1978, lançou o disco *Feitiço*, com uma imagem

interna que consistia em uma foto do cantor sem roupas, em uma posição delicada e cercado de flores. "O contraste do seu peito nu, peludo, com aqueles signos femininos fundiu a cabeça de muita gente. E as excitou, também" (FAOUR, 2008, p. 385). Alguns anos depois, carros circulariam por São Paulo exibindo adesivos com os dizeres "Mate um Paulo Ricardo [vocalista da banda RPM] hoje e evite um Ney Matogrosso amanhã" (GODOI, 2018), evidenciando que nem o sucesso musical fazia escapar da opressão qualquer um que ousasse desafiar os valores morais vigentes.

"Eu sou a própria transgressão, meu amor, você queira ou não. Sou avó de todos. Uma vovó transgressora" (STAR apud DIAS, 2017). A declaração é de Edy Star, cantor, bailarino, artista plástico e ator baiano que, também na década de 1970, tinha no gênero e na sexualidade os temas centrais de suas obras. Entre 1972 e 1973, Edy, também com visuais extravagantes que desafiavam as normas de gênero, cantava na Praça Mauá (a mesma onde se originou a ASTRAL), e conta que "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" (STAR, 2012 apud MENDONÇA; MACHADO, 2019, p. 59). Com canções como "Sweet Edy" e "Bem entendido", Star foi o primeiro artista de grande sucesso na música brasileira a se assumir publicamente como homossexual: "enquanto eu, Ney e Alcina dávamos a cara a tapa, tinha gente que fazia o mesmo, muito mais veladamente" (Ibid., p. 63).

A Alcina a que ele se refere é Maria Alcina, cantora brasileira que fez sucesso com sua versão de "Fio Maravilha", de Jorge Ben Jor, vencedora da fase nacional do Festival Internacional da Canção de 1972. Por ter uma voz grave e trejeitos que não se encaixavam nos modos tradicionais femininos, a cantora foi (e é, até hoje) muitas vezes identificada como travesti, sendo, inclusive, censurada por seu comportamento, respondendo processos por atentado ao pudor e à moral da família brasileira (FAOUR, 2008, p. 384).

Com a chegada dos anos 1980, novos nomes surgiam na cena. A atriz travesti Claudia Wonder estreou na música como vocalista da banda de rock Jardins das Delícias, apresentando o espetáculo punk *O vômito do mito* – nome mais atual, impossível – nos palcos do Madame Satã, lendário clube que recebeu seu nome em homenagem à já mencionada identidade travesti de João Francisco dos Santos. Em tempos turbulentos do surto do HIV, Wonder exibia uma performance conceitual na qual mergulhava nua em uma banheira de groselha que simulava sangue. A artista, que faleceu em 2010, é considerada até os dias atuais

um ícone da luta LGBTI+ no país, tendo sua vida retratada no documentário *Meu amigo Claudia*, de Dácio Pinheiro (2009), com nome baseado em uma crônica de Caio Fernando Abreu em homenagem à Wonder.

Outros nomes célebres que ganharam um documentário foram as Divinas Divas, batizadas assim depois do documentário de 2017 de Leandra Leal. O grupo, composto por Rogéria, Divina Valéria, Jane di Castro, Camille K., Fujica de Holliday, Eloína dos Leopardos, Marquesa e Brigitte de Búzios, marca a primeira geração de artistas travestis no país. Valéria, inclusive, lançou em 1966 (sim!) o primeiro compacto brasileiro de uma travesti, *O Travesti*, com uma capa extremamente progressista, em que mostra-se, em duas fotos emparelhadas, o antes e o depois da "transformação" (FAOUR, 2008, p. 400).

Vale mencionar aqui também nomes menos conhecidos como os Lés Étoiles, duo queer brasileiro formado na Espanha em 1974 por Luiz Antônio e Romano Faria, ambos negros e gays, que performavam travestidos e fizeram sucesso na Europa, mas não emplacaram no Brasil. Ou também o esquecido Emerson, um dos precursores da *drag music* nacional (Ibid., p. 392), e tantos outros que se perderam em séculos de histórias invisibilizadas pelo preconceito. É importante, também, reconhecer todo tipo de avanço, principalmente nos períodos de forte repressão da história brasileira, e nos anos que se seguiram, em qualquer expressão de afetividade e sexualidade não-normativa. Artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Ângela RoRo, Mart'nália, Leci Brandão, Chico Buarque, Zélia Duncan, Marina Lima, Cássia Eller, Renato Russo, Ana Carolina, e diversos outros, que talvez não assumissem tão diretamente uma postura de completa subversão das normas de gênero, mas cujas performances, figurino e letras contribuíram para a formação de um imaginário coletivo mais inclusivo.

Já nos anos 2000, é possível mencionar artistas como a funkeira travesti Lacraia e a banda Textículos de Mary, figuras muitas vezes invisibilizadas. Faour, em 2008, diria sobre a música LGBTI+ brasileira: "Hoje em dia, até dá para curtir, mas só em festa *trash*. Aí dá pra dançar e rir à vontade!" (Ibid., p. 420). Ou seja, o que essas pessoas faziam era visto mais como piada do que como arte. Lacraia quebrou diversas barreiras para seguir como dançarina ao lado do DJ de funk MC Serginho e, apesar do sucesso musical, com a canção "Eguinha Pocotó", que chegou a tocar nos intervalos das Olimpíadas de Atenas em 2004, ela ainda era muitas vezes motivo de chacota, não de admiração, e pessoas como ela acabam sendo deixadas de lado quando se debate a história queer brasileira. Na época, questões sociais não

eram amplamente discutidas, e, ao pesquisar a história LGBTI+ no país, é possível encontrar mais informações sobre as transformistas dos anos 70 do que sobre o cenário queer brasileiro dos anos 2000.

Na última década, a internet, as redes sociais e as plataformas de *streaming* permitiram uma maior capacidade individual de produção e compartilhamento de conteúdo, abrindo portas para que artistas independentes ganhassem força sem a necessidade de um incentivo de grandes gravadoras. Ainda em 2008, Faour diria que "ainda está para surgir um travesti de sucesso na MPB" (FAOUR, 2008, p. 420). Já em 2021, o cenário é outro, com artistas travestis brasileiras alcançando cada vez mais o *mainstream*⁵. E isso é verdade também para toda a pluralidade do universo queer na música.

Hoje, não é preciso ir muito longe para encontrar artistas queer de sucesso. Ao abrir qualquer plataforma de *streaming* ou portal de música, é possível dar de cara com a multidisciplinaridade de Linn da Quebrada, com o romance fluido de Liniker, com a beleza combativa de Urias, com o brilho de Pablllo Vittar, com a ancestralidade das Baías, com o manifesto sem filtro de Danny Bond, com a teatralidade de Gloria Groove, com o glamour de Aretuza Lovi, com as viagens surreais de Potyguara Bardo, com o empoderamento de Rap Plus Size, com o futurismo de Jaloo, com a transgressão sem juízo de Jup do Bairro, com a exaltação bicha de Johnny Hooker, com a ruptura de Gabeu, com a resistência de Bia Ferreira, com o fogo de Jade Baraldo, com a delicadeza de Majur, com a versatilidade de BADSISTA, com o flow rebelde de Monna Brutal, com o acalanto de Mahmundi, com a dança de Ludmilla, com o desaforo de Rico Dalasam, com a disruptividade de GA31, com a doçura de Maria Gadu, com a ferocidade de Josyara, com o charme de MC Dricka, com a tranquilidade de Ana Gabriela, com o orgulho de Mulher Pepita, com a sensibilidade de Jão, com a animação de Lia Clark, com a potência de Ellen Oleria, ou com o amor livre de Maria Beraldo. E tantos outros. Se 50 anos atrás era possível contar nos dedos os músicos brasileiros que se identificavam publicamente como LGBTI+, hoje esse número é tão grande que os nomes vazariam as páginas desta pesquisa. Os tempos são outros e, mesmo que a luta ainda seja longa, não há mais repressão capaz de calar essas vozes.

⁵ *Mainstream*, ou "convencional", é utilizado no meio cultural para designar um conteúdo com maior apelo comercial, mais popular, que obtém grande divulgação da mídia. É o oposto de *underground*, ou "subterrâneo", que designa algo com menos visibilidade.

3 SEMIÓTICA, EMBALAGENS E ÁLBUNS

3.1 Princípios semióticos

O termo "semiótica" pode se referir a diferentes correntes, todas com um mesmo ponto em comum: o estudo de sentido. Sua origem data do século XVII com filósofos como John Locke (1632-1704) e sua "doutrina dos signos", ou *Semeiotiké* (NÖTH, 1998, p. 20 apud PEREZ, 2004, p. 139). No entanto, a semiótica que guiará este trabalho é um pouco mais recente, do século XIX, conhecida por semiótica peirceana por se originar dos estudos de Charles Sanders Peirce. Sua teoria é construída em cima da noção de signo, sendo que signo pode ser qualquer coisa. Isso abre espaço para infinitas possibilidades de estudo, visto que uma textura, um som, um gesto, um reflexo de luz, uma capa de disco, qualquer coisa pode ser considerada um signo, e, assim, pode vir a ser estudada "com rigor e precisão teóricos" (POMPEU, 2009, p. 43).

Essa expansão do signo para além do verbal não somente abre espaço para o estudo de novos temas, como requer novos tipos de estudos, que se moldem às diversas formas de signos. Para Lucia Santaella, principal estudiosa da obra de Peirce no Brasil,

[...] já é mais do que tempo de nos livrarmos, de um lado, do preconceito estreito e empobrecedor de que a noção de signo equivale exclusivamente a signo linguístico, ou seja, de que só o signo verbal é signo. Também não ajuda muito, para superar esse preconceito, constatar que existem outros signos além ou aquém dos verbais, mas continuar a enxergá-los com os mesmos recursos de análise utilizados para entender os signos verbais. (SANTAELLA, 2000, p. 4)

Peirce, "obcecado por desenvolver uma lógica universal" (PEREZ, 2004, p. 141), elaborou uma noção triádica do signo, compreendida pelos seguintes elementos: signo, objeto e interpretante. Tais separações, cruzamentos e intersecções são um dos elementos mais originais de sua teoria, sendo, no entanto, essencialmente didáticos, visto que "todos os três correlatos são signos, sendo que aquilo que os diferencia é o papel lógico desempenhado por todos eles na ordem de uma relação de três lugares" (Ibid., p. 17). Ou seja, o que às vezes é chamado de objeto também é signo e, apenas naquele momento, pelo lugar que ocupa naquela lógica específica, é visto como objeto. Assim como acontece com um interpretante, que também é um outro signo, que possui seu próprio objeto e gera novos interpretantes. Desse modo, a interação ideal entre esses elementos tem possibilidades infinitas.

Para que seja possível, então, efetuar uma análise semiótica, é necessário fazer algumas concessões e estabelecer limites. Essa tarefa pode ser bem complexa, principalmente se tratando de um tema subjetivo como a música, que pode provocar imersões tão profundas quanto o tempo permitir. Mas Santaella explica que "são nossos interesses práticos e teóricos, num dado momento, que fornecem os limites – os pontos de partida e de chegada – em qualquer investigação semiótica" (RANSDELL, 1983, p. 22 apud SANTAELLA, 2000, p. 20). Assim, neste trabalho, é possível que um leitor interessado sinta falta de maiores aprofundamentos em determinados momentos, mas a imensidão de significados é tanta que foi necessário – mas nada fácil – deixar de lado ou reduzir algumas reflexões para que fosse possível concluir as investigações sem desviar do tema principal do trabalho.

Infinito aberto ao infinito
 Se esconde um ponto onde pode estar Deus
 Único ponto do sol, grita com seus raios
 E lá no cerrado, jenipapo pega fogo
 A estrela sobre lhe faz vida aqui na terra
 Ô iá iá
 (AS BAÍAS, 2015a)

3.1.1 *Signo*

Para Peirce, três qualidades são fundamentais no reconhecimento de algo como signo: sua mera qualidade, o simples fato de existir, e seu caráter de lei. Assim que "pela qualidade, tudo pode ser signo; pela existência, tudo é signo e, pela lei, tudo deve ser signo" (SANTAELLA, 2002, p. 12)

Em relação ao seu fundamento, ou seja, a dimensão representativa que um signo tem de um objeto, faz-se uma divisão *signica* que se costuma chamar de "o signo em si mesmo". Se uma qualidade funciona como signo, ela é chamada de *quali-signo*. A cor, por excelência, é um *quali-signo*. "Qualquer tom de cor não é nada além de uma cor, entretanto, a simples sugestão que essa cor provoca no sujeito que receba o estímulo cromático-qualitativo é que lhe faz signo" (POMPEU, 2009, p. 50).

Se o signo tiver sua existência como fundamento, é então um *sin-signo*, onde "sin" quer dizer singular e existir diz respeito a ocupar um lugar no tempo e no espaço, reagir em relação a outros existentes e conectar-se (SANTAELLA, 2002, p. 13). Um exemplo de *sin-signo* pode ser um adesivo que, colado em uma janela em constante exposição ao sol,

adquire uma coloração amarelada. O aspecto da cor é certamente qualitativo, mas a particularidade desse adesivo, cuja qualidade amarelada foi incorporada por sua posição singular em seu determinado tempo histórico, representa sua dimensão sin-sígnica.

Já se o fundamento do signo é uma lei, ou seja, uma abstração que molda um singular a uma generalidade, o signo é um legi-signo, cujo principal exemplo que se costuma dar são as palavras, mas também todas as convenções socio-culturais.

A segunda tríade proposta por Peirce é a divisão do signo entre ícone, índice e símbolo. Essa divisão está diretamente relacionada com a primeira, visto que, dependendo do fundamento do signo, será diferente também a maneira como este pode representar seu objeto. Se a relação do signo com o objeto tiver seu fundamento na qualidade, trata-se de um ícone. Já se a relação for fundamentada na sua existência singular, trata-se de um índice. E, se o fundamento for a lei, o signo pode ser chamado de símbolo.

As complexidades semióticas podem demandar exemplos mais práticos para que sejam assimiladas, e um bom exemplo do aspecto icônico do signo é a brincadeira de encontrar imagens nos formatos das nuvens. Justamente porque não representam nada (podendo ao mesmo tempo representar tudo), essas nuvens "ficam abertas para despertar cadeias associativas de semelhança com uma infinidade de outras formas" (SANTAELLA, 2002, p. 17). Assim, "qualquer coisa é ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como seu signo" (PEIRCE, 1977, p. 52).

O exemplo mais comum de índice é a fumaça como índice de fogo. Os dois elementos não possuem qualquer relação qualitativa, de semelhança, mas sua existência, constituída em uma relação de causa e efeito, é o que une os dois elementos, sendo o signo (fumaça) parte de um outro existente (fogo), para o qual o índice aponta e de que o índice é uma parte. Termômetros, medidores em geral e vestígios de investigações também podem ser utilizados como exemplo do aspecto indicial de um signo.

A relação do símbolo com seu objeto se dá por meio de uma lei, hábito ou mediação, uma associação de ideias previamente estabelecidas com o propósito de associar o símbolo com aquele objeto. Como uma bandeira de um país, por exemplo, que é utilizada para simbolizar aquele país nas mais diversas ocasiões.

É importante mencionar, novamente, que essas separações também têm caráter didático, sendo comum que em um mesmo signo coincidam diferentes fundamentos, que podem servir para classificá-lo de diversas maneiras, dependendo do que está sendo

considerado. As palavras, por exemplo, mesmo genuinamente simbólicas, exibem seu aspecto icônico na materialidade da escrita, por meio de diferentes tipografias, e em sua sonoridade, por meio da fala.

3.1.2 Objeto

O segundo elemento da noção triádica do signo proposta por Peirce é o que costumamos chamar de objeto, ou seja, aquilo a que o signo se refere. De acordo com Peirce, existem dois tipos de objeto, o imediato e o dinâmico. O objeto imediato é o que está contido no próprio signo e que faz a ligação com o objeto dinâmico. Para exemplificar essa relação, Peirce utiliza o exemplo do buraco deixado por um tiro em uma parede. O buraco é o signo, onde se encontra o objeto imediato. Desse objeto, faz-se a ligação, por meio de uma relação direta, com o tiro, que seria o objeto dinâmico, em sua existência única.

Um outro exemplo interessante seria o emoji de banana. O objeto imediato está no próprio signo, assim como a fruta é o objeto imediato do emoji de banana. No entanto, esse emoji também pode fazer referência a um pênis. Isso não está contido no signo, mas "dinamizado" pelo contexto de utilização do emoji. Assim, por meio do objeto imediato, as possibilidades de referencialidade do signo tornam-se infinitas e, a depender das referências que serão buscadas, impactam o interpretante que o signo irá promover.

3.1.3 Interpretante

O terceiro componente da concepção tripartite do signo é o interpretante, que não deve ser confundido com o intérprete. O interpretante é aquilo criado pelo signo, em sua interação com o objeto, na mente do intérprete. Já o intérprete é o sujeito ideal que, potencialmente, entra em contato com o signo, produzindo uma semiose. É importante ressaltar que, apesar de o intérprete ter um lugar no processo interpretativo, esse processo não depende da existência concreta de um sujeito intérprete, pois o signo tem seu interpretante inserido em si mesmo, existindo ou não um ato interpretativo particular.

O interpretante é dividido em imediato, dinâmico e final. O interpretante imediato é aquele interno ao signo, ou seja, representa o potencial interpretativo do signo, ainda em nível abstrato, antes do signo encontrar um intérprete potencial. Santaella dá o exemplo de um livro

em uma livraria, que tem o potencial para ser interpretado, antes mesmo que um possível leitor o abra e comece a ler.

Já o interpretante dinâmico traduz um estágio mais concreto do processo, referindo-se ao efeito que o signo efetivamente produz na mente de um intérprete. "É aquilo que é experienciado em cada ato de interpretação e em cada um é diferente daquele de qualquer outro. O interpretante dinâmico é um evento real, singular" (PEIRCE, 1977, p. 111 apud SANTAELLA, 2000, p. 73). Como nada na semiótica é muito simples, esse efeito subdivide-se em três níveis: o interpretante emocional, o energético e o lógico. O primeiro, emocional, diz respeito à uma simples qualidade de sentimento, como a sensação de ouvir uma música. O segundo, energético, corresponde a uma ação física ou mental, às formas de agir e reagir a um estímulo, como o impulso de dançar ao ouvir uma música. O interpretante lógico, por sua vez, está relacionado ao pensamento, à compreensão e à criação de novos hábitos, como o efeito causado por uma música que estimula uma inversão de valores, abrindo caminhos para uma nova visão de mundo.

Por fim, o interpretante final é um elemento inatingível, pois representa o resultado interpretativo a que se chegaria caso todos os interpretantes dinâmicos do signo fossem interpretados até seu limite, em ciclos semióticos que tendem ao infinito.

3.2 Semiótica aplicada

De acordo com a semiótica peirceana, existem em todos os fenômenos três categorias universais: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. A primeiridade se manifesta na qualidade pura, no sentimento, no acaso. A secundidade diz respeito à reação, à causa e à consequência. Já a terceiridade está presente na generalidade, na continuidade, na inteligência. Ainda neste olhar fenomenológico, segundo Peirce, todas as análises semióticas devem partir de um momento de contemplação. Para isso, Santaella diz que é preciso "desautomatizar tanto quanto possível nossa percepção. Auscultar os fenômenos. Dar-lhes chance de se mostrarem. Deixá-los falar" (SANTAELLA, 2002, p. 30). Não é uma tarefa fácil, principalmente considerando o mundo contemporâneo de infinitos estímulos e interligações a que se pode ter acesso em questão de segundos. Mas é preciso, para uma análise eficiente, um esforço para se distanciar dos raciocínios e julgamentos, alcançando um estado de sensibilidade aflorada, no

qual os sentidos podem entrar em contato direto com os estímulos provenientes do signo, permitindo a contemplação.

Senhor, eu peço um pouco mais de calma
 Quanta alma mergulhada em devoção
 Aceito que pra a vida, eu vou com calma
 Tanta gente panicada, meu tempo de boa é bom
 (CAMELOWS, 2019a)

O próximo momento da análise envolve um olhar observacional, de busca pelas singularidades do signo. É o momento da capacidade perceptiva entrar em ação, de separar a parte do todo e entender os limites da relação do signo com o contexto em que está inserido.

Se a primeira estância é a de deixar aflorar a essência de quali-signo e a segunda de observar o caráter de sin-signo, o terceiro momento é o que envolve o legi-signo, ou a capacidade de generalização. É a hora de extrair daquele fenômeno o lugar que ele ocupa em uma classe geral. Toma-se, por exemplo, um cartaz de show que se encontra agora na parede da autora. As linhas, cores e texturas fazem parte da dimensão quali-signa do objeto. A dedicatória exclusiva no verso, escrita à caneta pelo artista no momento de aquisição do cartaz, é o que torna o objeto único, revelando seu caráter de sin-signo. Por fim, o fato de o cartaz fazer parte de uma série de outros cartazes iguais que foram vendidos durante os shows é o que faz dele um legi-signo.

Esse raciocínio serve para analisar o signo em si mesmo, mas um caminho parecido envolve a análise de sua referencialidade, ou seja, da relação do signo com seu objeto. Em relação ao objeto imediato, deve-se primeiro aguçar a percepção para entender as semelhanças qualitativas entre signo e objeto. Depois, observam-se os aspectos existenciais do signo que evidenciam as limitações do objeto imediato em relação ao dinâmico, como a relação do enquadramento de uma foto com o objeto fotografado. Por fim, deve-se considerar o aspecto de lei do signo, compreendendo o modo como o signo representa seu objeto, em um certo estágio de conhecimento. Um pôster impresso em lambe-lambe difere do mesmo pôster impresso em um papel mais grosso, em uma gráfica com máquinas de alta qualidade.

Em relação ao objeto dinâmico, há três modos por meio dos quais os signos se reportam aos seus objetos: o modo icônico, o indicial e o simbólico. O primeiro é o que, novamente, apela ao sensorial e leva em conta os aspectos qualitativos do signo. Ao segundo importa a capacidade sugestiva do signo, como elementos gráficos que orientam ou

direcionam o olhar de um possível intérprete. Por fim, o modo simbólico apela ao repertório, ao contexto cultural em que aquilo está inserido, como tradições, costumes e hábitos que influenciam padrões estéticos, comportamentais etc.

Finalmente, chega-se à análise da relação do signo com seu interpretante, que, como não podia deixar de ser, também é dividida em três instâncias. Na análise do interpretante imediato, o que importa são as potencialidades, as sensações possíveis, já que trata-se de algo anterior a qualquer contato com um intérprete. O interpretante dinâmico refere-se à função que cumpre o analista. "Uma semiose só pode ser estudada a partir do ponto de vista do analista" (SANTAELLA, 2002, p. 39), sendo, assim, necessário, atentar-se à teoria e às ferramentas conceituais que diferem uma interpretação analítica de uma interpretação intuitiva (embora a primeira não exclua totalmente a segunda). Aqui, o analista deve se colocar em uma posição de humildade, dado que "interpretações singulares são sempre incompletas e falíveis" (Ibid). Como já foi visto, o interpretante final encontra-se no campo do infinito, não sendo possível, portanto, que seja efetivamente alcançado por um intérprete particular.

Considerando que todo conteúdo mencionado até agora sobre teoria semiótica foi amplamente reduzido e simplificado para se encaixar neste trabalho – compreendendo as incompletudes e fragilidades que isso implica –, percebe-se como Peirce fornece uma enorme quantidade de elementos metodológicos para distinguir os diferentes aspectos da semiose. No entanto, como já foi dito, nenhum signo pertence exclusivamente a uma dessas categorias e tudo depende do contexto no qual o signo está sendo analisado. Isso abre espaço para uma multiplicidade de caminhos possíveis no percurso da semiose. Para Santaella,

[...] cada situação concreta da geração do interpretante tem de ser examinada na sua singularidade. Entre a teoria, na sua abstração, e a circunstância real da aplicação da teoria sobre um fenômeno concreto, é preciso haver a intervenção heurística do investigador no atendimento aos apelos que o próprio fenômeno gera em relação à teoria. (Id., 2000, p. 86)

Que conceitos devem ser acionados e quão longe se vai no uso deles é algo para ser decidido de acordo com as exigências daquilo que está sendo analisado. Assim sendo, algumas análises seguem o roteiro com certa precisão, outras fazem uso mais livre dos conceitos. (Id., 2002, p. 43)

Essas passagens são de extrema importância no contexto deste trabalho. Isso porque as análises feitas seguem justamente um percurso muito mais livre do que é postulado pela

semiótica mais tradicional. Considerando o propósito principal do trabalho, no qual tanto foi e será dito sobre acessibilidade e a importância do estudo das marginalidades e dos movimentos sociais populares, não se viu espaço para termos e classificações tão complexas que poderiam acabar justamente afastando a pesquisa daquilo que se almeja alcançar. Ao mesmo tempo, entende-se a extrema importância dos conceitos teóricos para uma análise interpretativa, e a semiótica, apesar de ser percorrida de uma forma mais livre, é em todos os momentos a referência e o principal ponto de vista investigativo utilizado para guiar as análises. Os elementos podem não ser rigidamente decupados e classificados de acordo com os temas apresentados nesse capítulo, mas o cuidado essencial para uma análise semiótica não foi deixado de lado. Assim como a teoria queer passa por um processo de adaptação ao contexto brasileiro marginal, a densa teoria semiótica será adaptada para a inventividade que pede o contexto atual da música brasileira.

3.3 Semiótica e embalagens

Durante muito tempo, a semiótica, quando aplicada à análise de imagens, era usada basicamente em obras de arte. Foi só na década de 60, na França, que as complexidades peirceanas passaram a ser aplicadas ao contexto das embalagens publicitárias. Para Clotilde Perez, uma das maiores estudiosas do assunto no Brasil, a embalagem é uma importante ferramenta de expressividade que uma marca pode utilizar para se comunicar com o público. A autora, inclusive, elaborou um desdobramento da tríade semiótica aplicado ao contexto mercadológico para guiar análises feitas neste âmbito. No triângulo proposto ocupam o vértice do signo as expressividades da marca, como o nome e logotipo. O objeto seriam os produtos da marca, o preço, o posicionamento etc. Já o interpretante seriam os efeitos promovidos pela marca na mente do público: percepção, imagem, reputação, entendimento.

No contexto deste trabalho, a embalagem de um tipo de produto se destaca dos demais: os produtos culturais, como livros, filmes e álbuns. Ainda que mercadológicos, esses produtos se distanciam um pouco dos refrigerantes e produtos de limpeza das prateleiras e se aproximam mais dos objetos das análises semióticas iniciais, as obras de arte. Pompeu explica as particularidades desse tipo de produto.

É que o livro tem seu autor e a sua história; os filmes têm diretores, roteiristas, roteiros e atores; os discos têm cantores, compositores e canções. De modo que as

editoras, os estúdios e as gravadoras acabam sendo a indústria que lança ao mercado produtos híbridos, de conteúdo complexo, autoria indefinida e identidade imprecisa. (POMPEU, 2009, p. 77)

Assim, a semiótica se encontra com o produto cultural que é objeto de estudo deste trabalho: a capa de álbum, em toda sua complexidade.

3.4 A capa de álbum

A história do disco data do fim do século XIX. As embalagens, no entanto, começaram a ganhar mais importância apenas com a invenção do *long-playing* (LP) e do vinil. Além de um rótulo colado ao disco, os LPs eram envoltos em um papel pardo que continha o nome e logo da gravadora e imagens genéricas ilustrativas, como pessoas dançando. No Brasil, esse tipo de capa aparece apenas nos anos 50, principalmente com discos de histórias para crianças, cujas capas eram ilustradas de acordo com cada história. Pouco depois, alguns músicos, como Carlos Galhardo e Aracy de Almeida, começavam também a ter suas capas personalizadas. Para explicitar a relação próxima desses produtos com as obras de arte, é importante mencionar que algumas dessas capas foram ilustradas por célebres artistas visuais, como Di Cavalcanti (Ibid., p. 81).

As capas de álbuns passam então a ganhar cada vez mais importância, sendo essencial citar nomes como o capista César Villela e o fotógrafo Francisco Pereira, principais nomes desse período, responsáveis por importantes capas de artistas como João Gilberto, Maysa e Tom Jobim. Destaca-se, também, a gravadora Elenco, que, com suas capas que seguiam uma clara unidade visual, marcou a primeira e única vez no Brasil que uma gravadora "conseguiu imprimir em suas capas algo que conferisse a si mesma um aspecto de marca" (Ibid., p. 84).

Mesmo com as capas ganhando mais destaque, elas ainda eram de responsabilidade da gravadora. O processo de criação quase nunca envolvia o artista, o que contribuía para a inexistência de profundas relações entre a capa e o conteúdo musical do disco. Com o surgimento do CD e conseqüente diminuição do espaço para a criatividade, os encartes tornaram-se mais elaborados. Mas foi apenas no século XXI que se concretizou a relação mais estreita do artista com a capa, após a longa trajetória do produto comprovar que a capa não era apenas uma proteção ou um ponto de exposição genérica do artista. Para Elifas Andreato, responsável por capas de Elis Regina e Chico Buarque, os novos artistas são "capazes de fazer

uma obra musical absolutamente genial e, depois, eles conseguem fazer com que as capas traduzam esse conteúdo de uma maneira tão integrada, tão semelhante, tão coerente, que é invejável" (ANDREATO apud POMPEU, 2004, p. 127).

Entrando na terceira década do século XXI, a capa não poderia estar mais distante de seu propósito inicial de proteção. Isso porque quase toda a música é consumida apenas virtualmente, não sendo necessário um invólucro físico. A mudança, no entanto, não se faz somente no meio em que se consome música: está em curso, atualmente, uma mudança no modo como se consome música, sendo cada vez mais frequente o lançamento de vários *singles* (músicas lançadas individualmente) e mais raro uma obra mais completa e trabalhada como um álbum. Assim, seria possível alegar que, com maior volume e rapidez de execução, as capas, assim como o próprio conteúdo musical, passam por uma espécie de banalização, em que tudo é feito às pressas e logo é esquecido à medida que algo ainda mais novo precisa chegar.

As duas últimas décadas testemunharam um *boom* da linguagem audiovisual, ou o que Lipovetsky e Serroy (2015) chamam de "era transestética". Os imperativos do estilo, da beleza e do espetáculo adquiriram tanta força nos mercados de consumo que transformaram as raízes da elaboração dos objetos e serviços, formas de comunicação e distribuição que agora servem um modo de produção estético, um império no qual "os sóis da arte nunca se põem" (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 29). Em *A estetização do mundo: viver na época do capitalismo artista*, os autores relatam o impacto imaginário e sensitivo causado pelas primeiras vitrines modernas, que reduziram a relação tátil com as coisas ao mesmo tempo em que intensificaram a relação visual, transformando os passantes em olhadores compulsivos. Agora, em tempos de internet, com a emancipação dos limites temporais de consumo cultural, esse fenômeno se torna ainda mais intenso. As "vitrines" não têm fim, dando ao público um acesso a uma variedade nunca antes imaginada de estilos musicais, imagens, espetáculos etc.

Em uma era de exposição a uma multiplicidade quase infinita de estímulos, Lipovetsky e Serroy utilizam os videocliques para discutir a importância da estética. "Não basta mais, aqui, como no passado, filmar uma estrela cantando: a música deve dar lugar a uma criação visual marcada pelo espírito de moda, de estetismo e de ludismo integral" (Ibid., p. 207). Com o surgimento das redes sociais, esse fenômeno se intensifica e se aproxima mais da publicidade. Desse modo, surgem criações visuais mais elaboradas, destinadas a difundir uma espécie de "imagem de marca" que evoque originalidade. "A imagem não tem mais como

função principal proporcionar visibilidade ao artista, ela tem de ser original em si, a fim de construir uma imagem de personalidade, uma figura de moda singular" (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 207). Hoje, a voz ou o ritmo não são o único foco, mas é igualmente importante a maneira de "ser e aparecer" desses artistas, seus *looks* e universos estéticos.

Para artistas famosos ou pessoas comuns, tudo o que é compartilhado publicamente é utilizado como modo de expressar uma identidade. Mesmo com as limitações das telas dos celulares e computadores, o espaço de expressão não fica menor, apenas mais distribuído. Isso porque o contato constante com o público por meio das redes sociais permite que essas redes (principalmente o Instagram) tornem-se parte da estratégia de divulgação, com fotos e informações que formam uma espécie de encarte contemporâneo. A área de trabalho, em centímetros, pode ser menor, mas as possibilidades são muito maiores. Em seu artigo "Why album cover art will always be crucial for success" ("Porque as artes de capas de álbuns sempre serão cruciais para o sucesso", tradução nossa), Rory Seydel reflete que (2016)⁶

[...] o streaming não destruiu a necessidade da arte de capa. Tornou-a mais importante. A arte de capa não é mais apenas a imagem na frente do disco. É parte da sua marca online. A música sempre será a representação principal do seu projeto mas há um elemento visual no streaming que é crucial para o sucesso. 317 bilhões de músicas foram tocadas no streaming em 2015. Isso significa que a arte da capa apareceu 317 bilhões de vezes também. (tradução nossa)

As análises a seguir irão permear essas questões, buscando entender quais tipos de relações podem ser feitas entre conteúdo musical e visual, compreender qual nível de importância é dada à capa e, principalmente, quais mensagens identitárias ela é capaz de transmitir.

⁶ SEYDEL Rory. **Why Album Cover Art Will Always Be Crucial For Success**. In: LANDR. 18 mai. 2016. Disponível em: <<https://blog.landr.com/album-art-absolutely-crucial-success-2016/>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

4 ANÁLISES

Como já foi mencionado, os últimos anos presenciaram uma rápida ascensão de artistas trans e drag queens nas paradas musicais. Para essa análise, uma primeira lista foi previamente selecionada, na qual pretendeu-se encontrar todos os músicos brasileiros que demonstram não se encaixarem em padrões cis-normativos (aqui entram transexuais, travestis, drag-queens/kings, não-binários, etc). Também foi levado em consideração o engajamento com a causa LGBTI+, levando em conta o discurso de cada artista na mídia, nas redes sociais, além da presença em eventos que apoiam a causa.

A primeira seleção culminou em uma lista extensa, sendo necessário uma maior restrição para chegar em um número razoável que permitisse as análises. No entanto, tomar decisões pragmáticas em um assunto tão subjetivo quanto a música (e gênero) pode ser complicado, sendo, portanto, necessário determinar um processo mais objetivo para facilitar a escolha de capas. Assim, foi estabelecido também um critério baseado em popularidade e impacto sócio-cultural atual, no qual foram utilizados os dados da principal plataforma de *streaming* de música no país, o Spotify, retirando da lista todos os artistas com menos de 150 mil ouvintes mensais.

Dessa seleção, obteve-se as seguintes artistas: Liniker, Pablllo Vittar, Aretuza Lovi, Linn da Quebrada, Danny Bond, As Baías, Gloria Groove, Potyguara Bardo e Urias.

Aqui é preciso fazer uma pausa: no início deste trabalho foi mencionado que a população transmasculina sofre de um apagamento constante de suas identidades, mesmo dentro das próprias discussões da comunidade LGBTI+. Essa escassez de visibilidade é refletida no cenário da música brasileira: enquanto mulheres transexuais, travestis e drag queens tem ganhado mais espaço ultimamente, a quantidade de pessoas não-cis que se identificam como homens ou performam masculinidade no cenário musical *mainstream* é muito baixa. Com os critérios estabelecidos para essa pesquisa, pensados justamente para afunilar a grande quantidade de artistas reunidos em uma primeira seleção, a lista final de artistas selecionadas não incluía nenhum artista transmasculino.

A representatividade é um dos mecanismos principais de reconhecimento da comunidade LGBTI+. Elaborar uma pesquisa acadêmica permeando estudos de gênero e identificação que não incluísse nenhuma pessoa transmasculina seria continuar a reproduzir a invisibilização dessa população, indo contra os próprios objetivos da pesquisa como um todo.

Desse modo, optou-se por abrir uma exceção aos critérios de popularidade para que o trabalho incluísse pelo menos um homem transsexual, adicionando na lista final o duo Rap Plus Size. Pretende-se, com isso, reforçar a importância da discussão sobre representatividade na luta pela ampliação dos direitos da população LGBTI+.

Com a lista final de dez nomes, foi escolhida uma capa de cada artista, restringindo a seleção apenas a álbuns e EPs⁷ (já que os *singles* são muitos) selecionados de acordo com o nível de elaboração da linguagem visual. Esse parâmetro é, certamente, um pouco subjetivo, mas foram considerados elementos mais pragmáticos que demonstrassem certa preocupação com o resultado visual, como ensaios fotográficos específicos para a ocasião, contratação de um designer ou artista visual, além de figurino, lettering, efeitos especiais e outros fatores que foram considerados importantes para uma análise semiótica mais robusta.

⁷ EP significa *extended-play*, ou "formato estendido", e é usado para designar um formato entre um single e um álbum, possuindo, geralmente, de três a cinco faixas.

4.1 Goela Abaixo

Figura 1 — Capa do álbum *Goela Abaixo*



Fonte: CAMELOWS, 2019b.

Quadro 1 — Ficha técnica de *Goela Abaixo*

Artista	Liniker e Os Caramelows
Ano de Lançamento	2019
Gravadora	Independente
Formato	CD, LP, Download Digital e <i>Streaming</i>
Faixas	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Brechoque" 2. "Lava" 3. "Beau" 4. "De Ontem" 5. "Boca" 6. "Bem Bom" (<i>feat</i>⁸. Mahmundi) 7. "Calmô" 8. "Textão" 9. "Claridades" 10. "Amarela Paixão" 11. "Intimidade" 12. "Gota" 13. "Goela"
Capa:	Colagem analógica feita pela artista Domitila de Paulo, com tipografia de Amanda Miranda

Fonte: DURÃO, 2021 (a autora).

Nascida em 1995, Liniker Campos é uma das principais vozes do movimento LGBTI+ dentro da música brasileira na atualidade. Mulher trans, a cantora e compositora mistura soul, jazz e samba em letras de conteúdo intimista que falam sobre amor, sexo e relacionamentos. A artista teve seu primeiro sucesso em 2015, ao lançar no YouTube o EP *Cru*, em formato de vídeo, junto da banda Os Caramelows, com gravação amadora que não impediu que os vídeos alcançassem milhões de visualizações em menos de uma semana. Seu timbre, que transita naturalmente do grave ao agudo, sua extensão vocal e arranjo das canções logo renderam comparações com ninguém menos que Tim Maia: "o jeito brasileiro de traduzir as referências da *soul music* estadunidense e o conteúdo lírico em torno dos mistérios da paixão remetem à obra do cantor carioca, sobretudo aos trabalhos produzidos nos anos 1970" (ITAÚ CULTURAL, 2019)⁹.

⁸ "Feat." ou "ft." (abreviação do inglês *featuring*) é um termo utilizado para indicar uma parceria musical.

⁹ ITAÚ CULTURAL. **Liniker**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640291/liniker>>. Acesso em: 05 de Abr. 2021.

Um ano depois, Liniker e os Caramelows lançaram seu álbum de estreia, *Remonta*, com letras derivadas de cartas de amor nunca entregues que a artista escreveu com apenas 16 anos. Em 2019, depois de três turnês pela Europa e diversos festivais nacionais e internacionais, o grupo lançou seu segundo álbum e objeto de estudo dessa análise, antes de anunciar sua separação em 2020. *Goela Abaixo* foi gravado internacionalmente ao longo dessas turnês, em países como Portugal e Alemanha, e traduz, segundo a própria artista, um amadurecimento musical e artístico.

Quando fiz o *Remonta*, era muito jovem. Hoje sou uma mulher adulta. E acho que a vida está me dando estofo para ser eu mesma. O *Goela Abaixo* vem muito disso... Fala de intimidade, de coisas que vivi. Antes eu cantava sobre coisas que só projetava. Minha música mudou, minha poesia mudou, meus efeitos mudaram. Hoje uso as palavras com mais paradoxo, escrevo de outro jeito. (CAMPOS, 2019)¹⁰

Para a própria artista, *Goela Abaixo* é o disco "das coisas que precisavam ser ditas", como disse em entrevista para a revista Rolling Stone. Em resenha do álbum para a revista, o jornalista Pedro Antunes relaciona o conteúdo musical com o sentimento de saudade, por seu caráter de contrastes e contradições. É o mais ambíguo dos sentimentos: "pode ser bom ou ruim, leve ou um fardo, doce ou azeda". Musicalmente, o disco transita entre sussurros e gritos, melodias calmas e quase recitadas que naturalmente se transformam em ânimo e exaltação. O contraste entre um abraço de reencontro e o beijo demorado de despedida (ANTUNES, 2019).

As letras também são carregadas de contrastes. Algumas mais tranquilas e apaixonadas, como "Calmô": "Pela manhã, quando você acorda, o teu sorriso tão ligeiro vem me despertar. Vagarosa, formosa, menina" (CAMELOWS, 2019c). Já outras são mais impacientes, lotadas de desilusão e desabafo, como em "Textão".

Pois até as 3h, tem papo de vinho e seda
É para tocar
Não se trepa em 15 minutos
Porque a expectativa muitas vezes não se cria só
Antes que ela aconteça, tem choro na cama
Tem troca de pijama
Tem olho enquanto eu passo café
Me chama, declama
Derrama malandramente o caule, o broto

¹⁰ Cf. CAMPOS, Liniker. **Liniker**: "Ser uma mulher com um pau é revolucionário". [Entrevista concedida a] Roberta Malta. In: Marie Claire. 22 mar. 2019. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Noticias/noticia/2019/03/liniker-ser-uma-mulher-com-um-pau-e-revolucionario.html>>. Acesso em: 3 abr. 2021.

O estopo de ser e estar
 Não se trepa em 15 minutos
 Não foge, no susto
 Pedala, se dói, te cutuco
 Se atropela, me morde no muco
 (CARAMELOWS, 2019d)

Na própria produção do álbum também é possível encontrar esses contrastes, em uma mistura do amorismo de *Cru* e a sofisticação de *Remonta*. Intenso, o disco é cheio de contradições porque fala de amor, em todas as suas formas. "Porque machuca, muitas vezes, é verdade, mas também pode ser pleno, leve e lindo" (ANTUNES, 2019).

A análise semiótica tem seu ponto de partida em um estado de contemplação. "Contemplar significa tornar-se disponível para o que está diante dos nossos sentidos" (SANTAELLA, 2002, p. 29). Primeiro deve-se atentar, segundo a teoria de Peirce, ao fundamento da qualidade. Assim, tendo em mente as propriedades que são próprias da sensibilidade, o primeiro elemento que deve ser estudado é a exuberância da cor.

Apesar de não ocupar a maior parte da composição, a cor que predomina é o rosa. Por ser uma mistura do vermelho com o branco, é uma cor dotada de múltiplos significados, que variam de acordo com sua tonalidade, mas tradicionalmente simboliza o feminino (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 105). Mais próxima do branco, o rosa se aproxima da pureza e delicadeza. O rosa mais forte, que se aproxima do vermelho, associa-se ao fogo e à paixão. No caso da capa, o rosa-choque é o encontro desses elementos. Fazendo jus ao seu nome, o rosa-choque traz a sensação de impacto: é o contraste que vai do profano ao sagrado, que se relaciona com as contradições já mencionadas presentes na letra e musicalidade do álbum, e que se repetirão em diversos elementos dessa análise (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 788).

A segunda cor com maior presença na capa é o azul escuro central, que contrasta com o azul claro na parte de cima. "O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito" (Ibid., p. 107), definição que vem quase que inacreditavelmente entrelaçada com a letra de "Intimidade": "Sei que eu tenho o dom de dar mergulho com o olhar" (CARAMELOWS, 2019e). Assim, azul claro pode representar a divagação, o pensamento consciente e a luz do dia, que, ao se tornar noite, traz consigo o azul escuro, e, assim, o inconsciente e o sonho. "O azul resolve em si mesmo as contradições, as alternâncias, tal como a do dia e da noite, que dão ritmo à vida humana"

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 107). Aqui, o contraste entre o dia e noite, entre divagação e sonho, tem relação direta com o conteúdo do disco: o contraste entre manhã e madrugada, dormir e acordar é tema recorrente nas letras de Liniker. Como em "Bem Bom": "Eu não vejo a hora do dia amanhecer. Pra sentir o cheiro que vem de você" (CAMELOWS, 2019f).

A ideia de luz do dia é reforçada pelas letras brancas próximas ao azul claro. A tipografia, de Amanda Miranda, é estilizada de maneira que os espaços vazios das letras são minimizados, atribuindo um sentido figurativo às palavras, produzindo uma forma quase sólida que, perto do azul claro, pode comunicar a ideia de nuvens. Pequenas, as palavras não se destacam por seu tamanho, mas sim pelo contraste do branco com o fundo rosa escuro, atribuindo uma sensação de clareza e potencializando uma possível interpretação diurna da parte de cima da imagem.

As formas e texturas também são extremamente importantes aqui. A imagem é composta majoritariamente por formas orgânicas, sendo a única exceção a linha reta na parte de cima. Suas texturas são bem divididas, possuindo uma textura áspera em contraste com o liso, assim como Liniker transita naturalmente entre o timbre grave e o agudo, entre sussurros macios e gritos ásperos. Pode-se dizer que a textura áspera envolve uma textura mais lisa e é envolvida por uma segunda textura lisa, do fundo, criando uma espécie de forma anelar, um buraco. Essa impressão de passagem ou movimento é reforçada pelas linhas na parte de baixo da imagem. Linhas em direção diagonal trazem a sensação de ação, e costumam provocar mais o olhar do observador (DONDI, 2003, p. 60). Em formato de triângulo com as bases voltadas para baixo, cria-se uma sensação de perspectiva, que vai de fora para dentro da imagem.

Explorando o poder sugestivo dessas texturas, a figura áspera pode indicar uma pedra ou rochedo. Segundo o *Dicionário dos Símbolos* (2001), um rochedo pode comunicar imobilidade. No entanto, quando consideramos o formato anelar do rochedo, as pedras furadas têm significados específicos. "Certos etnólogos acreditam que a ação ritual de passar pelo buraco de uma pedra implicaria a crença em uma regeneração por intermédio do princípio cósmico feminino. No Oriente Antigo, a pedra furada é um símbolo da vagina" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 697). Aqui, além da ideia de feminino que já havia sido antecipada pela cor rosa, aparece novamente a ideia de passagem. Vale reiterar também que o interior do buraco é azul, no qual, como já foi dito, o olhar mergulha sem encontrar

obstáculos. Ainda segundo o Dicionário, "entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do país das maravilhas: passar para o outro lado do espelho" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 107). A escolha da cor parece bastante apropriada.

É importante, aqui, fazer uma observação sobre a vagina como signo do feminino, como foi mencionado acima. Por ser um trabalho que tem como foco discutir questões de gênero, esse é um ponto que pede uma atenção um pouco maior e é preciso um esclarecimento semiótico: a vagina, aqui, não é tratada como um signo indicial do feminino, mas simbólico. Interpretá-la como signo indicial seria assumir uma relação causal da vagina com o feminino, como se possuir uma vagina fosse o que tornasse alguém uma mulher. No entanto, a vagina ainda é amplamente utilizada como signo do feminino em seu caráter de lei, simbólico, e, apesar de existir um esforço da comunidade LGBTI+ em mostrar que essa interpretação não é apropriada e pode ser excludente de corpos não-cis, ela precisa ser considerada ao analisar o elemento em todo seu potencial comunicativo.

Continuando a análise, a percepção de um caminho é reforçada pelos trilhos de trem. "Trem é símbolo de evolução, destino, uma tomada de consciência que prepara uma nova vida" (Ibid., p. 897). Apesar da textura rígida da rocha e fria dos trilhos, esses estão cobertos por flores, que trazem um tom delicado à composição, quebrando um pouco a brutalidade da pedra. Assim, as flores podem comunicar uma suavidade nessa transição: é um caminho árduo, mas belo.

Além disso, "a floração é o resultado de uma alquimia interior" (Ibid., p. 437), colaborando para a ideia de ação ritual e transformação, que é enfatizada pela borboleta saindo de seu casulo no centro da imagem. A borboleta é um forte índice de metamorfose justamente pelo seu ciclo vital, que nessa figura aparece como quase completo. "A alma liberta de seu invólucro carnal". O inseto pode ainda ser um emblema de mulher, potencializando a já mencionada sensação de feminilidade da imagem (Ibid., p. 138).

Ao analisar a figura como um todo, ignorando a potência de sentido particular de cada elemento, o conjunto ganha um novo significado. Cumprindo a função qualitativa que é típica dos ícones, a junção de elementos se assemelha a uma boca. Mais precisamente, a uma goela. O nome do álbum sugere uma relação concreta entre esses elementos. Afinal, "*Goela Abaixo* também tem seu sentido ao pé da expressão. De dizer o que precisa ser dito, ouvido, assimilado" (ANTUNES, 2019). Assim, rapidamente o buraco torna-se boca, o rochedo, lábios, os trilhos se transformam em língua e a borboleta vira úvula. E esse elemento apenas

reforça os potenciais significados já mencionados, pois "goela é a passagem entre o dia e a noite, entre a morte e a vida, a entrada e a saída" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 473). Mais uma vez, o dia e a noite. Mais uma vez a passagem, a transição. Além disso, uma das flores perto da borboleta se assemelha a uma boca com lábios grossos, fortalecendo os significados. A boca, que é a "insuflação da alma" e o contraste (mais uma vez) entre a goela do monstro e os lábios do anjo (Ibid., p. 133). A letra vem para confirmar os significados potenciais.

Goela amarela, goela sincera
 Goela que te engole se você bobear
 Fica com ela, respeita ela, que ela é mulher
 E você tem que amar
 Porque ela quer carinho, carinho na goela
 (CARAMELOWS, 2019g)

Existe uma conexão muito forte entre a imagem de capa, a letra e a sonoridade do álbum. Um intérprete desatento, ao olhar a imagem, poderia apenas ver o rosa e a borboleta e fazer uma interpretação apressada, imaginando que se tratasse apenas de uma metáfora relacionada à transsexualidade da artista. No entanto, da mesma forma que corpo, toque, manhã, noite, boca e lábios são presença frequente nas letras, também o são na composição da imagem. Os contrastes sonoros de calma e exaltação se relacionam com os diversos contrastes identificados na imagem. O amadurecimento musical de *Goela Abaixo* é a trilha sonora para o amadurecimento dos relacionamentos de Liniker, com os outros e consigo mesma, e a complexidade de sua transformação em uma mulher adulta. As letras deixam claro que o disco é feito para ser consumido nessa demora, nesse estado de calma e contemplação que é fundamental para uma análise semiótica. Assim como as letras dizem "fica mais um pouco", a capa também pede um olhar demorado. São muitos os significados potenciais que não são entregues em um primeiro momento. A imagem, assim como a música, pede calma em sua interpretação. Afinal, "não se trepa em 15 minutos".

Fica mais um pouco ni mim
 Pra gente trilhar junto
 O mapa do lugar
 (CARAMELOWS, 2019h)

4.2 111

Figura 2 — Capa do álbum *III*

Fonte: VITTAR, 2019a.

Quadro 2 — Ficha técnica de *III*

Artista	Pablo Vittar
Ano de Lançamento	2020
Gravadora	Sony Music Entertainment
Formato	Download Digital e <i>Streaming</i>
Faixas	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Parabéns" <i>Feat.</i> Psirico 2. "Tímida" <i>Feat.</i> Thalia 3. "Lovezinho" <i>Feat.</i> Ivete Sangalo 4. "Amor de Que" 5. "Salvaje" 6. "Flash Pose" <i>Feat.</i> Charli XCX 7. "Clima Quente" <i>Feat.</i> Jerry Smith 8. "Ponte Perra" 9. "Rajadão"
Capa:	Ernna Cost

Fonte: DURÃO, 2021 (a autora).

O quadro Guernica, de Pablo Picasso, feito durante a Guerra Civil Espanhola, o ativismo político anti-colonialista de Frida Kahlo e as inúmeras canções-protesto feitas durante a ditadura militar no Brasil são algumas provas da relação intrínseca entre governos conservadores e a criação de arte que vai na direção oposta. Por isso, em um país com um presidente declaradamente homofóbico, não é surpreendente que tenha surgido, segundo a revista estadunidense Forbes, a drag queen mais popular do mundo (MALONE, 2019)¹¹. Presente em diversas paradas LGBTI+ no Brasil e em países como Estados Unidos e Austrália, Pablo Vittar se apresentou em 2019 em um evento da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova Iorque, que celebrava os 50 anos da revolução de Stonewall, momento que marcou a luta pelos direitos civis da comunidade LGBTI+. No mesmo ano, Pablo foi citada como parte dos vinte Líderes da Próxima Geração da revista estadunidense Time, por sua luta pelos direitos LGBTI+. Apesar de suas letras dificilmente conterem questionamentos explícitos sobre a temática, a simples existência e o sucesso da cantora enquanto drag queen fazem com que ela seja vista como ícone da militância LGBTI+.

¹¹ MALONE, Chris. **Pablo Vittar's Multilingual Music Is, Above All, A Gift To Her Fans.** In: Forbes. *[S.l.]*, 26 Jul. 2019. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/cmalone/2019/07/26/brazilian-drag-superstar-pablo-vittar-is-ready-for-her-close-up-in-flash-pose-video/?sh=500cb0c155ba>>. Acesso em: 10 abr. 2021

Em 2020, Vítar lançou seu álbum *III*, precedido pelo EP *III I* e sucedido pelo álbum final da trilogia, *III Remix*. O álbum central, *III*, objeto da análise a seguir, possui letras que tratam principalmente de relacionamentos, dança e erotismo, e mistura sonoridades do pop, EDM, axé, R&B, trap latino, brega e funk. A grande quantidade de sonoridades já sugere: as faixas são bastante diferentes entre si, com colaborações que vão do cantor de pagode baiano Psirico, em "Parabéns", até a cantora pop britânica Charli XCX, em, canção que homenageia a cultura dos já mencionados *ballrooms* americanos, refúgios da comunidade LGBTI+ nas décadas de 1970 e 1980.

A ampla diversidade sonora, reпреendida por alguns críticos na época de lançamento do álbum, não foi acidental. Em entrevista para a revista Rolling Stone, Pablo afirmou que era exatamente isso que pretendia: uma festa.

Esse álbum se chama *III* por conta do meu aniversário, 1 de novembro. Foi exatamente isso que quis trazer com ele, uma playlist que você toca no seu aniversário. (...) Uma grande mistura que representa o que sou, o que gosto e o que consumo. Por isso, começa com "Parabéns" e termina com "Rajadão", passeando por vários estilos no caminho. Não sei a de vocês, mas as minhas festas de aniversário seguem essa linha. Começa mais tranquila e termina na fritação. (VITTAR, 2020)¹²

A capa de *III*, no entanto, não traduz essa multiplicidade de estilos. Pelo menos não em um primeiro olhar contemplativo. As cores predominantes, branco, prateado e preto, são cores sóbrias que comunicam certa seriedade. A imagem tem um tom de fotografia de estúdio, uma sessão de fotos para uma revista, talvez, mais do que uma festa. Apesar do rosa discreto acrescentar um toque de feminilidade, as cores não fazem tanto sentido em faixas como *Lovezinho*, axé com colaboração de Ivete Sangalo: "Eu te quero quente, temperado no dendê. O bloco tá lotado e eu só quero você" (VITTAR, 2019b). No entanto, principalmente o branco-acizentado do fundo e o prata brilhante das roupas, que se assemelham às cores de uma tempestade, com raios e nuvens carregadas, dialogam com a faixa de pop-EDM "Rajadão".

A previsão do tempo diz que o céu fechou
Oh oh oh, o poder da vitória vai curar a dor
O temporal agora vai cair em mim
A chuva da vitória vai reinar no fim

¹² VITTAR, Pablo. **Em 111, Pablo Vítar mostra disco só de hits, perfeito para qualquer festa: 'Começa tranquilo, termina na fritação'**. [Entrevista concedida a] Yolanda Reis. In: Rolling Stone. [S.l.], 31 mar. 2020. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/em-111-pablo-vitar-mostra-disco-so-de-hits-perfeito-pa-ra-qualquer-festa-comeca-tranquilo-termina-na-fritacao-entrevista/>>. Acesso em: 10 abr. 2021.

E quem caiu vai levantar e a gente vai vencer
 Sofrimento acabar e o amor vai crescer
 Inimigos vão cair ao som desse trovão
 Levanta a mão pro alto e sente o rajadão
 (PABLO VITTAR, 2019c)

Além do rosa, o prata também pode comunicar um lado feminino: "Tradicionalmente, por oposição ao ouro, que é princípio ativo, macho, solar, diurno, ígneo, a prata é princípio passivo, feminino, lunar, aquoso, frio" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 739). As cores também agregam à capa um tom futurista, já que "a cor prata remete à sofisticação moderna, à tecnologia (e também ao artificial). É signo de atualização, modernidade e requinte" (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 106).

As texturas metálicas e plásticas contribuem para esse potencial significado futurista. Não apenas nas roupas, como na pele: a iluminação, ao projetar um forte brilho no corpo de Pablo, torna-o quase parte da textura metálica. O brilho do metal remete a uma sensação industrial, artificial e quase robótica, como se Pablo fosse uma espécie de android, o que é reforçado pelas lentes de contato extremamente claras. Essa associação entre corpos não-binários e uma estética futurista de androids ou ciborgues não é rara, e pode ser associada à teoria do "pós-gênero", que discute o impacto das abordagens epistemológicas adotadas nas áreas de Inteligência Artificial, tecnologias de ciborgue e robótica sob a questão do gênero no futuro. A ideia é que o corpo humano não seria uma entidade fisiológica fixa, definida por uma série de processos naturais, mas sim um lugar de interação e apropriação humana, seja cultural, artística, ou de qualquer índole (GIDDENS, 2002; FERRANDO, 2014). Ou seja, tanto corpo quanto gênero são construções sociais e, assim, passíveis de mudanças e transformações, e essas modificações seriam formas de reivindicar uma autonomia e "hackear" um sistema estabelecido por relações de poder opressoras que utilizam esses limites como forma de controle. Essa temática, além de dialogar com a teoria queer, relaciona-se diretamente com a sonoridade do álbum, que possui vários elementos sintéticos característicos de uma música eletrônica futurista.

Além disso, as texturas também se relacionam ao caráter erótico do álbum. "Enquanto símbolos de energia, os metais foram associados à libido, no simbolismo de C. J. JUNG. Seu caráter subterrâneo os aparenta com os desejos sexuais" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 608). O látex das botas reforça esse erotismo. O tecido está diretamente ligado à cultura LGBTI+, em especial à liberdade sexual e fetichização, característica da cena *techno*

(estilo de música eletrônica) em lugares como São Paulo e Berlim. Segundo a designer de moda conhecida como The Baroness, em uma reportagem para a BBC sobre a história do látex na indústria da moda e do fetiche, "o látex diz: eu sou eu, eu faço o que quero, eu compreendo quem sou, e aproveito isso" (BARONESS apud GEORGE, 2020, tradução nossa)¹³. Não só nas boates noturnas – ou o que Pabllo chama de "fritaço" –, o tecido também é roupa característica de personagens de mulheres fortes, como a Mulher-Gato ou Lara Croft, do jogo Tomb Rider. Ou seja: o tecido não simboliza apenas sensualidade, mas também uma questão de poder. E um poder majoritariamente feminino. Essa junção de sensualidade e poder está explícito nas letras de "Amor de Que" e "Tímida", parceria em espanhol com a cantora mexicana Thalia.

Veja bem, não é maldade
 É que tem tanto homem bonito na cidade
 E eu 'to na flor da idade
 Melhor se arrepender do que passar vontade
 Eu espero que você entenda
 Que o meu amor é amor de quenga
 Eu não quero que você se prenda
 No meu amor, amor de quenga
 Eu sento (tu sente)
 [...] Assim é a gente
 (PABLLO VITTAR, 2019d)

Você sabe que eu gosto disso (oh)
 E que essas coisas não me assustam (sim)
 Mas, meu bem, eles não precisam saber (não)
 O que eu e você fazemos (beleza)
 Você me faz e eu te faço virar um animal
 Prepare-se para a câmara
 Vou fazer de tudo com você, daqui pra lá
 Tímida, não sou tímida, não
 Eu fico ousada
 Esqueço os modos
 (PABLLO VITTAR, 2019e)

A estética futurista segue presente em outros elementos da capa, como a tipografia no número 111, com cantos pontiagudos, característico de fontes modernas como a Futura, menos orgânicas e mais abstratas e geométricas (LUPTON, 2010, p. 46), que trazem a sensação de algo duro, não maleável, que se impõe. O formato afiado, principalmente nas 3

¹³ GEORGE, Cassidy. **From fetish to fashion: The rise of latex.** In: BBC. 8 jan. 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/culture/article/20200108-from-fetish-to-fashion-the-rise-of-latex>>. Acesso em: 11 abr. 2021.

pontas da parte de baixo, assemelham-se a uma ponta de lança. Em uma live no Instagram, o fotógrafo e designer da capa, Ernna Cost, explicou que a tipografia foi feita para lembrar grades de uma jaula. Segundo ele, enquanto a capa do EP *III* representa a opressão e prisão que é ser LGBTI+ no Brasil, a capa de *III* representa o poder e liberdade da cantora (COST, 2020). Esse simbolismo é reiterado pela posição de Pablllo, que, na primeira capa, encontra-se atrás das grades e, na segunda, na frente.

Ainda segundo o fotógrafo, a presença das cinco repetições da Pablllo em diferentes posições simboliza os diversos gêneros musicais e personalidade que ela engloba na música. No entanto, é comum que, "em condições iguais, os estímulos mais próximos entre si, seja por forma, cor, tamanho, textura, brilho, peso, direção, e outros, terão maior tendência a serem agrupados e a constituírem unidades" (GOMES FILHO, 2000, p. 34). Ou seja: apesar dessa repetição provocar uma sensação de dinamismo e fluidez, não existe um grande contraste entre as diferentes "Pablllos", transmitindo mais a ideia de harmonia e continuidade do que de diferenciação.

Sejam várias Pablllos ou uma Pablllo em continuidade e evolução, a postura e o olhar em todas elas é sério e imponente. O chiclete na boca de uma delas dá um tom de deboche e poderia comunicar uma possível relação com a expressão "música-chiclete", ou seja, que "gruda" na memória. No entanto, a sensação que prevalece é desafiadora, de ataque. Atrelada às ombreiras marcadas e o prata que remete ao metal, a vestimenta se assemelha a uma armadura, como se Pablllo fosse uma espécie de guerreira futurista. O cabelo reforça essa ideia: além da cor, descolorida, característica de um visual punk e subversivo, o rabo de cavalo alto era comum em guerreiros antigos e, na cultura pop, isso é refletido em personagens de jogos de videogame.

Não quero mais perder tempo
 Para que aguentar o sofrimento?
 Ontem à noite, bebi todas
 E agora virei uma
 Selvagem, selvagem, selvagem
 (PABLLO VITTAR, 2019f)

Nessa capa, a performance de Pablllo vai além de sua apresentação como drag queen. Ela transforma-se em uma personagem de ficção-científica, uma guerreira futurista, poderosa e dominante. O conceito de tornar seu corpo uma armadura é especialmente propício ao

considerar o contexto em que Pablllo se insere, como uma pessoa LGBTI+ no Brasil, parte de uma comunidade cujos corpos são constantemente atacados e marginalizados e, muitas vezes, o simples fato de existir já significa ir à guerra.

4.3 Pajubá

Figura 3 — Capa do álbum *Pajubá*



Fonte: QUEBRADA, 2017a.

Quadro 3 — Ficha técnica de *Pajubá*

Artista	Linn da Quebrada
Ano de Lançamento	2017
Gravadora	Independente
Formato	Download Digital e <i>Streaming</i>
Faixas	<ol style="list-style-type: none"> 1. "(Muito +) Talento" 2. "Submissa do 7o dia" 3. "Bomba Pra Caralho" 4. "Bixa Travesty" 5. "Transudo" 6. "Necomancia" <i>Feat.</i> Gloria Groove 7. "Coytada" 8. "Pare Querida" 9. "Dedo Nocué" <i>Feat.</i> Pepita 10. "Enviadescer" 11. "Pirigoza" 12. "Tomara" 13. "Serei A" <i>Feat.</i> Liniker 14. "A Lenda"
Capa:	Nu Abe

Fonte: DURÃO, 2021 (a autora).

Pajubá, também chamada de bajubá, pode ser definido como "o repertório vocabular e performativo de certa parcela da comunidade LGBT", segundo Carlos Lima, autor do livro *Linguagens pajubeyras: re(ex)sistência cultural e subversão da heteronormatividade*. "É uma série de palavras que tem sua origem no nagô e no iorubá (grupos étnico-linguísticos africanos), e considera apropriações linguísticas feitas por homossexuais e travestis" (LIMA, 2018)¹⁴. Título do primeiro álbum de estúdio de Linn da Quebrada, Pajubá é uma linguagem criada durante o regime militar brasileiro e utilizada como um instrumento de resistência e afirmação identitária pela comunidade LGBTI+, que não se sente representada pela linguagem restrita aos padrões normativos de gênero e identidade.

O álbum de Linn, que iniciou sua carreira no universo da dança e performance, mistura funk, rap e samba, enquanto as letras gritam liberdade sexual, além de contarem a

¹⁴ LIMA, Carlos. **O que é o pajubá, a linguagem criada pela comunidade LGBT**. [Entrevista concedida a] Guilherme Eler. In: Super Interessante. 5 nov. 2018. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/o-que-e-o-pajuba-a-linguagem-criada-pela-comunidade-lgbt/>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

história da artista e trazerem temas como preconceito, solidão, relacionamentos, orgulho e comunidade. Para João Ker, em reportagem para a Revista Híbrida, "a espinha dorsal de 'Pajubá' é o 'eu' de Linn. Um 'eu' tão direto, sincero e cru que chega a incomodar um ouvinte mais desavisado pela forma explícita com que ela fala de si mesma e de suas experiências" (KER, s.d.)¹⁵. Isso porque, apesar de letras sexualmente explícitas serem características do funk, um "ouvinte desavisado" jamais imaginaria que uma travesti teria tamanha confiança em falar de seu corpo e sua sexualidade de uma forma tão explícita e aberta na mídia. "Sempre tive uma inquietação em relação ao corpo. Em tudo o que eu faço, mais do que sexualidade e gênero, estou falando de corpo e do meu. Ele é o ponto de partida de todas as minhas inquietações, experiências e narrativas" (QUEBRADA apud KER, s.d.)¹⁶.

A artista, que se define como "negra, periférica, bicha, transexual, filha de empregada doméstica" (KER, s.d.)¹⁷, utiliza frequentemente o meio audiovisual como forma de ativismo, tendo estrelado o documentário *Meu corpo é político* (2017) e protagonizado e assinado o roteiro do documentário *Bixa Travesty* (2018), premiado internacionalmente em festivais como o Internacional de Cinema de Toronto e de Berlim. *Pajubá* segue nessa lógica se apresentando como álbum audiovisual, acompanhado por uma série de performances artísticas em formato de vídeo e definido pela própria artista como um "Lemonade Travnsvyado", fazendo referência ao álbum visual *Lemonade*, da cantora estadunidense Beyoncé, que celebra o protagonismo negro e feminino.

Além de sua própria vivência e seu processo de cura interior, Linn traz em sua arte um forte discurso comunitário e apelo para que as comunidades marginais encontrem força no coletivo.

Eu acho muito importante que nos coletivamos, principalmente em grupos marginais. Que nós pertençamos! Isso nos foi negado: o direito de pertencer à família, de ter fê e de se religar. De pertencer a grupos. O bonde das rejeitadas é justamente propor o encontro dessas pessoas e esse religar, esse pertencimento. Propor ali uma relação, para percebermos que não estamos sozinhas. (QUEBRADA apud KER, s.d.)¹⁸

¹⁵ KER, João. **LEVANTA E LUTA: LINN DA QUEBRADA**. In: Revista Híbrida. [S.l.: s.d.] Disponível em: <<https://revistahibrida.com.br/revista/edicao-1/levanta-e-luta-linn-da-quebrada/>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

As cores predominantes na capa do álbum, amarelo escuro, marrom e um branco quase apagado, dão a impressão de um ambiente noturno, fechado e intimista. O branco é a cor dos principais elementos do primeiro plano e seu tom, em contraste com o fundo, traz a sensação de uma iluminação caseira. Com ele, destacam-se os detalhes na cor rosa, que comunica feminilidade, como já foi visto anteriormente.

O plano de fundo da imagem traz certo incômodo. Escuro e sujo, parece se tratar de um ambiente associado à pobreza, algo que é reforçado pelo tom amarelado. Em produções cinematográficas hollywoodianas, é comum a utilização de um filtro amarelo para retratar países latinos, do sul da Ásia ou outros lugares considerados menos desenvolvidos. O recurso, utilizado como estratégia de manutenção de um discurso de superioridade, contribui para uma sensação de que algo está sujo, abandonado, remetendo a um ambiente de pobreza e marginalização.

A imagem não é uma super produção, o que vai contra os valores estéticos tradicionais da música pop e funk de ostentação, complexidade e fantasia. Apesar de a sonoridade do álbum não ter nada de simples ou intimista, as letras e o histórico de Linn de ir além da superficialidade estética não deixam dúvidas de que o potencial comunicativo é principalmente simbólico. Sabe-se que existem várias diferenças entre a linguagem visual e a verbal e "uma mídia não é traduzível pela outra sem perda" (LANGER, 1942, p. 103 apud SANTAELLA, 1998, p. 44). No entanto, se a linguagem visual pudesse ser traduzida em verbal, essa capa certamente estaria no idioma Pajubá: é preciso saber sua história para compreender seus significados.

Que eu não dou a cara a bater
 Diga que não dou o braço a torcer
 Diga que não dou o rabo pra tu comer
 Pra tu cuspir depois
 O mundo dá voltas
 Mas eu dou
 O mundo dá voltas
 Mas eu dou mais!
 O mundo dá voltas
 Mas eu dou a volta na rima
 Ser viado não é só close, batom, glitter e purpurina
 (QUEBRADA, 2017b)

Na fotografia, já se nota um potencial subversivo, ao mostrar um corpo robusto, com braços fortes, tradicionalmente tido como masculino, utilizando um vestido florido, símbolo

do feminino. Pelo conteúdo do álbum, já se assumiria que se trata de uma travesti. Isso é reforçado pela peruca, elemento comum e quase obrigatório no figurino de pessoas não-cis que performam o gênero feminino. O cabelo é historicamente símbolo de poder e sensualidade: os antigos egípcios já utilizavam de tranças, perucas e técnicas de tingimento como forma de ostentação, enquanto, para povos judaicos e muçulmanos, o cabelo representava a sedução feminina. Por isso, as mulheres deveriam manter os fios cobertos, cabia apenas ao marido o direito de olhá-los e tocá-los (CAMPOS; CRUZ, 2018, p. 125).

O enquadramento da imagem, deixando para fora a cabeça, oculta a identidade da pessoa. Assim, não é a Linn que se vê na capa, mas qualquer uma que se identifique com a cena. Ao retirar a individualidade, a composição torna-se universal, reiterando o ideal comunitário entoado pela artista.

Isoladamente, o ferro de passar roupa indica trabalho doméstico, atribuído principalmente às mulheres negras, como herança dos tempos de escravidão que até hoje segue presente no cotidiano brasileiro. O tema se relaciona diretamente com a letra de "A Lenda", que conta a história da artista e traz relatos de desigualdade social e opressão.

Abandonada pelo pai, por sua tia foi criada
 Enquanto a mãe era empregada, alagoana arretada
 Faz das tripas o coração, lava roupa, louça e o chão
 Passa o dia cozinhando pra dondoca e patrão
 (QUEBRADA, 2017c)

Mais do que um utensílio de trabalho doméstico, no entanto, o ferro de passar, quando associado ao cabelo (neste caso, à peruca), ganha outros significados. Desde os anos 1940, o ferro de passar e o pente quente (um pente de ferro aquecido no fogo) são utilizados para alisamento de cabelos (CAMPOS; CRUZ, 2018, p. 127). Hoje, já foram inventadas novas tecnologias para isso, como a chapinha, mas a prática continua sendo utilizada por pessoas de baixa renda, que não têm acesso a outros métodos.

Os métodos de alisamento podem ser outros, mas o motivo ainda é o mesmo. Outra herança dos tempos de escravidão, o padrão estético racista de valorização do cabelo liso em detrimento do crespo ou cacheado, ainda que enfraquecido pelos discursos de empoderamento negro, permanece. Em seu livro *Quem tem medo do feminismo negro*, a filósofa Djamila Ribeiro conta sobre sua trajetória com o pente quente e o sofrimento que passava para deixar os cabelos lisos.

Era um ritual de tortura, no qual ela [sua mãe] acendia uma boca do fogão, deixava o pente de ferro ali até ficar pelando e passava nos fios. Aquilo era comum, mas inúmeras vezes o cabelo queimava: você sentia o cheiro e via os fios se desfazendo. Podia-se até queimar o couro cabeludo nos piores casos. A vontade de ser aceita nesse mundo de padrões eurocêntricos é tanta que você literalmente se machuca para não ser a neguinha do cabelo duro que ninguém quer. (RIBEIRO, 2018, p. 14)

Ao mesmo tempo, Linn da Quebrada, em "Submissa do 7º dia" e "Bomba pra caralho", fala justamente sobre esse incômodo e a rejeição causada por corpos pretos, principalmente quando esses também fogem dos estereótipos de gênero.

Estou procurando
Estou tentando entender
O que é que tem em mim
Que tanto incomoda você
(QUEBRADA, 2017d)

Bomba pra caralho, bala de borracha
Censura, fratura exposta, fatura da viatura
Que não atura pobre, preta, revoltada
Sem vergonha, sem justiça, tem medo de nós
Não suportro a ameaça dessa raça
Que pra sua desgraça
A gente acende, aponta, mata, cobra, arranca o pau
(QUEBRADA, 2017e)

Pajubá mostra que Linn da Quebrada não sucumbe à opressão nem aspira a fazer parte do ideal normativo. A fotografia da capa reforça isso: descompromissadas com padrões estéticos de perfeição, as imagens representam a mesma marginalidade a que estão expostos os corpos travestis. Ao trazer para o centro uma cena do cotidiano, de uma prática antiga que deriva de uma cultura racista, Linn cria uma estética que foge da beleza normativa, trazendo para o campo visual a beleza do enfrentamento, da resistência e da iconoclastia presente em suas letras.

Sempre tive um apreço e uma queda pela margem. O cheiro do ralo sempre me atraiu, os bueiros, as sarjetas e as pessoas que vivem à margem. Vejo muita força e potência nelas e eu queria ser potente também, queria ser corajosa. Via que existia uma coragem em existir, por parte dessas pessoas, daquela forma. (QUEBRADA apud MOREIRA, 2018, p. 82)

No trabalho *Imagens trans_viadas*, Rodrigues e Victorio refletem sobre as visualidades do álbum: "A capa de *Pajubá* da artista Linn da Quebrada exhibe um corpo sem cabeça, passando a ferro uma peruca. Citação dadaísta intencional ou não, já recorre à

desorganização visual como recurso central à criação poética" (RODRIGUES; VICTORIO FILHO, 2019, p. 9). Aqui, os autores citam o dadaísmo, movimento artístico iniciado na Europa durante a Primeira Guerra Mundial que postulava a destruição como forma de criação. Tendo como obra mais conhecida o *Urinol* de Marcel Duchamp, o movimento foi marcado pela contestação dos valores sociais e estéticos tradicionais, pela irreverência e pelo *nonsense*, ou seja, a falta de sentido. Sim, o álbum de Linn certamente exala o ideal da contracultura e inversão de valores, peças fundamentais do dadaísmo. No entanto, se levarmos em consideração o *nonsense* como outra característica fundamental do movimento artístico, a comparação perde totalmente sua força. Afinal, como foi possível observar ao longo dessa análise, a capa de *Pajubá* é justamente o oposto disso: está carregada de múltiplos sentidos e significados.

Eu quero saber quem é que foi o grande otário
Que saiu aí falando que o mundo é binário, hein
Se metade me quer
E a outra também (pois é)
Dizem que não sou homem (xii)
Nem tampouco mulher
Então olha só, doutor
Saca só que genial
Sabe a minha identidade
Nada a ver com xota e pau, viu
Bem que eu te avisei!
Vou mandar a real
Sabe a minha identidade
Nada a ver com genital
(QUEBRADA, 2017f)

4.4 Mercadinho

Figura 4 — Capa do álbum *Mercadinho*



Fonte: LOVI, 2018.

Quadro 4 — Ficha técnica de *Mercadinho*

Artista	Aretuza Lovi
Ano de Lançamento	2018
Gravadora	Sony Music Entertainment
Formato	Download Digital e <i>Streaming</i>
Faixas	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Joga a Bunda" <i>Feat.</i> Pabllo Vittar, Gloria Groove 2. "Não quero seu (Din Din)" 3. "Batcu" <i>Feat.</i> Valesca Popozuda 4. "Movimento" <i>Feat.</i> IZA 5. "Arrependida" <i>Feat.</i> Solange Almeida 6. "Amor Mutante" 7. "Que Não Falte Amor" 8. "Bambolê" 9. "Pisa Menos" 10. "Quem dá o Papo" 11. "Catuaba (Ruxell Remix)" <i>Feat.</i> Gloria Groove, Ruxell 12. "Vagabundo (Ruxell Remix)" <i>Feat.</i> Ruxell
Capa:	Foto: Rodolfo Magalhães Direção de arte: Lize Borba

Fonte: DURÃO, 2021 (a autora).

Nascida em Brasília, Aretuza Lovi é cantora, drag queen, humorista e apresentadora. A artista já fez parte do programa *Amor&Sexo*, da TV Globo, em um quadro com a temática LGBTI+, e do projeto de humor *Ezatementhcy*, um perfil de humor criado com o objetivo de combater o preconceito contra pessoas LGBTI+ no país. Em 2018, Aretuza lançou seu primeiro álbum de estúdio, intitulado *Mercadinho*, com sonoridade entre o pop e o funk e letras divertidas que falam de festas e relacionamentos. Segundo a própria artista, é um disco totalmente brasileiro, que vai do funk à música romântica em uma mistura muito gostosa" (ARETUZA LOVI, 2018b).

Nas cores da capa de *Mercadinho* já é possível sentir essa mistura agradável. A forte presença do laranja, amarelo e vermelho é estimulante, transmitindo um sentimento de vivacidade e jovialidade. O laranja, predominante, é a cor que mais chama a atenção e atrai a sensibilidade humana (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 135), e pode ser associado ao

desejo, excitabilidade, dominação, sexualidade, euforia e senso de humor (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 100). Essa combinação carnavalesca de cores remete a um clima de festa, mas não só isso. Por chamarem tanta atenção, estas cores também são apropriadas para embalagem de produtos, especialmente produtos alimentícios. Laranja, vermelho e amarelo são tradicionalmente utilizados para comunicar alimentos com sabor forte, como doces ou apimentados (Ibid., p. 135). Ao considerar o contexto de mercado que é o tema da fotografia, percebe-se que a escolha das cores é especialmente adequada.

Numa embalagem, a cor é o fator que, em primeiro lugar, atinge o olhar do comprador. Portanto, é para ela que devem se dirigir os primeiros cuidados, principalmente se considerarmos as ligações emotivas que envolve e seu grande poder sugestivo e persuasivo, poder este vinculado à possibilidade de desencadear uma rede de associações positivas. Torna-se, portanto, evidente que a presença da cor na embalagem representa um valor indiscutível. (Ibid., p. 135)

Não são só as cores e o nome do álbum que trazem à tona o conceito de um produto no mercado. O efeito meio-tom que dá textura à imagem de fundo é usado tradicionalmente em impressões, agregando à capa uma sensação de um rótulo de produto. Os outros elementos da capa contribuem para o conceito: a composição do nome da artista, com uma tipografia arredondada, na diagonal, com uma das palavras grifadas, escritas em vermelho sob um círculo amarelo, é característica do design utilizado na comunicação de supermercados. A sombra leve do círculo e a moldura branca contribuem para uma sensação de sobreposição, indicando se tratar de uma espécie de selo promocional que foi colocado sob o produto. O nome do álbum escrito em formato de código de barras arremata esse conceito, enquanto o selo de conteúdo explícito no canto oposto ao código, tradicionalmente colocado em capas de álbuns de rap e funk pesado, não deixa o intérprete esquecer de que se trata de uma capa de álbum, não um produto alimentício em uma gôndola.

Já se sabe que toda capa de álbum é uma embalagem de produto, isso não é novidade, mas há algo de diferente nessa capa. Bruno Pompeu, ao explicar a posição das capas de álbuns como embalagens de produto, cita os já mencionados produtos culturais, reiterando a peculiaridade de suas embalagens em relação a outros tipos de produtos: "livros, filmes e discos se enquadram nessa ordem, caminhando juntos, porém um pouco longe dos xampus, das margarinas e dos chocolates" (POMPEU, 2009, p. 77). Na capa de *Mercadinho*, no entanto, a distância dos xampus, margarinas e chocolates parece diminuir, criando uma

embalagem de produto cultural com ares de varejo, que se distancia de uma capa de álbum e se assemelha a um bem material, provavelmente alimentício, que pode ser encontrado nas prateleiras dos supermercados ao lado do molho de tomate picante.

A figura central de Aretuza, no entanto, não compartilha dos mesmos efeitos do resto da imagem (o meio-tom e filtro amarelado), o que gera diferenciação e indica que a artista possivelmente não faz parte do "rótulo". Pelo contrário: o tecido de sua roupa remete a uma embalagem plástica, possivelmente significando que a artista é um outro produto por si só. O látex, já visto anteriormente, por ser laranja, deixa de comunicar tanto erotismo e traz uma sensação bem-humorada de atração mercadológica. Ou seja: o fetiche erótico presente no látex de Vittar é substituído aqui pelo fetiche da mercadoria.

O fato de Aretuza se colocar como uma mercadoria, um produto em uma estante de supermercado, poderia ser interpretado como uma referência marxista ou adornista, uma crítica da artista à objetificação de corpos LGBTI+. Ou ainda um comentário ao chamado Pink Money, expressão utilizada quando marcas se aproveitam do discurso e ativismo LGBTI+ para vender produtos. No entanto, apesar dos muitos significados de militância ou teóricos que poderiam ser extraídos da capa de *Mercadinho*, não parece ter nessa composição nenhuma intencionalidade de referência crítica.

É mais pertinente, talvez, relacionar o aspecto plástico da roupa com sentidos de artificialidade, conceito muito presente na música (e cultura) pop. A pose em que Aretuza é fotografada também dialoga com esse universo, sugerindo espontaneidade, como se a cena não tivesse sido programada. Essa dualidade de uma casualidade simulada, em que a artista parece ter sido pega de surpresa ao mesmo tempo em que está montada e a qualidade da produção é muito clara, é algo característico da cultura pop, que costuma brincar com os sentidos de real e irreal, natural e artificial. É, inclusive, cada vez mais comum no universo drag queen ver o figurino sair dos palcos e passar a fazer parte do dia-a-dia das artistas, que às vezes acabam passando mais tempo montadas do que desmontadas.

Mesmo com essas possibilidades de sentido, as letras não se relacionam em nenhum momento com o conceito visto na capa – por isso mesmo nenhuma foi citada ao longo da análise –, e a ideia para a composição visual deriva apenas de um pequeno trecho da parte de Gloria Groove na letra de "Catuaba", single lançado anterior ao álbum, que acidentalmente agradou o público e serviu para construir o conceito do álbum, como explica a própria artista: "O nome mercadinho ficou por conta da frase que tem em na música 'Catuaba' que a Gloria

canta "Aretuza, eu já passei no mercadinho", as pessoas gostaram muito daquela frase e eu falei 'Pronto, vai sair um Mercadinho aí'" (LOVI, 2018c).

Apesar da militância dentro do movimento LGBTI+, Aretuza não costuma exercer seu ativismo por meio de críticas tão diretas dentro de suas músicas, mas sim por meio da alegria, da celebração e do bom humor, como foi possível observar nesta análise.

4.5 Alegoria

Figura 5 — Capa do álbum *Alegoria*



Fonte: GROOVE, 2019.

Quadro 5 — Ficha técnica de *Alegoria*

Artista	Gloria Groove
Ano de Lançamento	2019
Gravadora	SB Music
Formato	Download Digital e <i>Streaming</i>
Faixas	<ol style="list-style-type: none"> 1. "MIL GRAU" 2. "MAGENTA CASH" <i>Feat.</i> Monna Brutal 3. "SEDANAPO" 4. "A CAMINHADA"
Capa:	Gabriel Maia

Fonte: DURÃO, 2021 (a autora).

Daniel Garcia começou sua carreira ainda criança, com sete anos, fazendo parte de uma nova formação do grupo Balão Mágico. Depois, Daniel trabalhou como apresentador de TV, ator de novela e dublador até ingressar na carreira musical por meio de Gloria Groove, sua personagem como drag queen. Ao contrário da maioria das cantoras drag queens de maior sucesso no Brasil, Daniel costuma aparecer bastante nas músicas de Gloria, inclusive é comum que "os dois" performem duetos juntos. O trabalho escolhido para a análise a seguir, *ALEGORIA*, é um EP lançado em 2019 e possui uma sonoridade que envolve rap, trap, funk, pop e reggae. Já as letras tratam principalmente de empoderamento e crítica social, como é comum para Gloria, que, além de suas próprias letras, também compõe para outros artistas.

O conjunto cromático da capa é um tanto escuro e nebuloso, comunicando um ar denso e até misterioso. Predomina um tom esverdeado que, junto a uma forte presença do bege, dá a sensação de algo antigo, já gasto. Até porque essas tonalidades suaves e cálidas, em especial o ocre e o verde, são características das pinturas da Roma Antiga (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 3). A textura empoeirada da imagem, com algumas rachaduras visíveis, reforça a ideia de que se trata de um quadro. Aliás, há vários elementos que se assemelham não somente a uma pintura antiga, mas a uma pintura cristã: o contraste entre os planos é dado por uma iluminação atrás do primeiro plano, com a luz entrando na diagonal, como é característico nesse tipo de arte e reproduzido na arquitetura de igrejas. Apesar de ser uma imagem complexa, com diversos elementos justapostos, é possível observar uma hierarquia,

que vem principalmente dos tamanhos dos elementos e níveis de iluminação. Mesmo com essa complexidade, a composição é harmônica e simétrica, como é típico de imagens que pretendem representar a graça e perfeição divina. Os elementos principais, inclusive, formam seis pontas e se arranjam em formato de hexagrama, figura frequentemente usada em temáticas religiosas, pois acredita-se que ela representa "a união da alma com Deus" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 490). Existem, no entanto, elementos que destoam dessas semelhanças: por possuírem cores super saturadas, que divergem entre si e do resto da composição, o rosa e o verde na parte superior geram diferenciação e contrastam com essa aura densa do resto da composição, e serão mencionados um pouco mais à frente.

As nuvens, o céu, a água, as plantas, as poeiras e os arcos góticos também remetem à ambientação vista frequentemente em antigas pinturas com temática cristã. À frente da luz, onde, em uma pintura religiosa clássica encontraria-se a figura principal, a divindade superior, vê-se a própria Gloria Groove, em uma pose tipicamente sagrada, imaculada. No entanto, ela veste uma coroa de metal cuja silhueta remete a chamas, possui uma maquiagem vermelha e diversas correntes e piercings espalhados pelo corpo, aludindo a uma figura diabólica. Essa contradição herege de uma figura sagrada com uma satânica pode ser vista como uma crítica de Gloria aos valores católicos. A blasfêmia, ato de difamar uma religião, é muitas vezes utilizada como uma forma de retaliação por grupos que foram oprimidos por alguma religião ao longo da história, como é o caso dos LGBTI+ com as religiões cristãs. Para Adorno, "apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível" (ADORNO, 2003, p. 45). Ou seja, ao ocupar um espaço que lhe é negado, como o de uma figura sagrada, Gloria desvia dos direcionamentos morais e ideológicos impostos por essas instituições, de apagamento e condenação dos LGBTI+, não somente tornando-se visível, mas produzindo novos discursos de representação que tendem a se refletir nos campos políticos e midiáticos. Como diz Monna Brutal, a rapper travesti que faz o único *feat.* do EP na faixa "MAGENTA CASH": "Putos dizem Aleluia e eu grito Gloria Groove" (GROOVE, 2019b).

Além das muitas semelhanças estéticas da capa com uma pintura antiga religiosa, a composição também faz jus ao nome do álbum ao se relacionar diretamente com a arte alegórica em termos conceituais. Isso porque cada elemento na imagem representa uma metáfora para algo externo, como explica a própria artista:

A primeira coisa que eu reparei foi que todas as músicas eram metáforas muito absurdas, tipo, representações abstratas de um sentimento muito real para mim. Daí, pesquisando mesmo, descobri que um conjunto de metáforas é uma alegoria. Prestei atenção nessa palavra e entendi o que ela significava. Além da definição do Carnaval, que eu amo, tem aquele negócio do carro alegórico ser a 'representação imagética do samba-enredo'. Mas, também, o fato de que sou uma alegoria quando me monto. Nós somos uma alegoria de alguma forma, e isso me encantou. Me deu um fio condutor, sabe? A partir daí, comecei a pirar nos visuais para cada faixa. (GROOVE apud SPARTAKUS, 2020)¹⁹

Falar de metáforas, alegorias e símbolos pode ser complicado em territórios semióticos. Segundo a Enciclopédia do Itaú Cultural (2016)²⁰,

Embora próxima do símbolo, mostram os estudiosos, a alegoria dele se distingue; enquanto na relação simbólica o elo entre a imagem e sua significação é direta e clara - por exemplo, a imagem da cruz e a imagem da morte de Cristo na cruz -, na alegoria, essa relação é arbitrária, fruto de uma construção intelectual por exemplo, a imagem da mulher com os olhos vendados segurando uma balança, representando a justiça. A alegoria fala de outra coisa que não de si mesma (allos, do grego "outro"; agorein, "falar", allegoreno, "falar de outro modo"), o símbolo aproxima dois aspectos da realidade em uma unidade bem-sucedida (sym, "conjunto"; ballein, "lançar", "colocar").

No entanto, em linguagens semióticas, o que na enciclopédia é tratado como alegoria (e, assim, contrário de símbolo), é justamente o próprio símbolo: uma relação dada por uma construção convencional, por lei. Assim, quando Gloria enxerga no conceito de *Alegoria* a concepção do conjunto que forma o EP, ela está dizendo que seu álbum vai além do que se vê: ele é repleto de signos simbólicos, que dependem de referências para serem entendidos. Assim como nas pinturas alegóricas de Giotto, que utilizava figuras humanas como metáforas para conceitos como vício, pecado e santidades, cada uma das "Glorias" da capa representa uma metáfora que se relaciona com uma faixa específica do EP.

A primeira faixa, "MIL GRAU", é representada visualmente pela figura central da composição. Como foi visto anteriormente, essa figura remete a uma figura diabólica, "invocando", assim, a imagem do inferno. A maquiagem vermelha e a coroa comunicam o fogo, que, na letra, representa a energia da dança e a expressão sexual LGBTI+.

¹⁹ Cf. SPARTAKUS. ANALISANDO ALEGORIA COM GLORIA GROOVE | *Spartakus Santiago*. 2020. 29 min 50 s, color. Publicado pelo canal spartakus. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P7c3Ulq5B_M>. Acesso em: 18 abr. 2021.

²⁰ ITAÚ CULTURAL. *Pintura Alegórica*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3819/pintura-alegorica>>. Acesso em: 19 de Abr. 2021.

Mil grau, do jeito que ela se mexe
 Incendeia tudo, vagabundo não esquece
 E inflama na cama, na boca você derrete
 É fogo no parquinho, a molecada se diverte
 Subiu a temperatura
 Mil grau e ninguém segura
 No termômetro da rua
 Batendo mil grau, me segura
 Cuidado! Substância altamente inflamável
 Tipo magia, pirofagia, fazendo estrago
 Nós pega fogo na pista, incêndio programado
 Depois renasce das cinzas e deixa embrazado
 (GROOVE, 2019c)

Existe uma construção histórica da população LGBTI+ como representantes de ameaça e doença. De acordo com Natividade e Oliveira (2013), há o conceito de "sexologia religiosa", que consiste em tratados sobre práticas sexuais admitidas e proibidas, de acordo com a vontade de Deus e a religião. Essa interpretação promove um dispositivo que transforma os militantes LGBTI+ em agentes de forças ocultas contra a natureza e o bem. Assim, quando Gloria utiliza a metáfora do fogo, não parece ser algo puramente erótico, nem trazido para simbolizar o inferno ou o pecado da sexualidade LGBTI+, mas justamente para inverter esse jogo: é um ritual de celebração dessa sexualidade vista como impura e passível de punição.

A segunda faixa do EP, "MAGENTA CASH", é representada pela Gloria com roupas rosas. O figurino da personagem (a maleta, o conjunto de terno, o penteado e os óculos), caso estivesse em uma cor sóbria, como preto ou cinza, comunicaria possivelmente uma mulher "de negócios" tradicional. No entanto, a cor rosa dos elementos e a textura do látex remetem a uma identidade queer. Isso porque "MAGENTA CASH" é um eufemismo para o conceito de Pink Money. Os manequins aparecem ao seu redor possivelmente para reforçar o conceito de consumo. Na faixa, como já foi dito, Gloria tem a colaboração de Monna Brutal, uma travesti que costuma rimar em batalhas de rap em comunidades periféricas, para discutir justamente a ética do "dinheiro rosa" e quem realmente se beneficia nesse jogo econômico.

Eles querem o nosso
 Cash, cash, cash, cash
 Só porque nós 'tá no
 Flash, flash, flash, flash
 [...] Se esse dinheiro é rosa
 Já tem dona, meu amor
 Eu também sou dona, dona
 [...] Te gustan estas maletas rosas?
 Me gusta hacer grana haciendo puto sangrar

[...] Vários vacilão em cima do magenta cash
 Esse trampo é pesado, essa grana é limpa
 E você não passou no teste
 (GROOVE, 2019b)

Em "SEDANAPO", Gloria usa a temática da maconha para falar de autoestima e relacionamento. O termo sedanapo se refere ao uso de um guardanapo para enrolar um cigarro, na ausência da seda. Assim, utilizando gírias comuns na linguagem dos usuários, Gloria se coloca como o guardanapo na situação e faz uma metáfora sobre estar na posição de segunda opção para a pessoa desejada.

Ih, ah lá, olha o que é que cê fez
 Me acendeu, puxou, prendeu, passou outra vez
 Ih, ah lá, ó que situação
 Eu nunca aprendi a não ficar na tua mão
 Você quer dar uma, não quer andar a dois
 Você me enrola, me aperta, guarda pra depois
 Deixa embolada, eu já tô bolada
 Presa na sua teia, Mary Jane abandonada
 Me sentindo sedanapo
 Não era bem que o tu queria
 Mas até que eu dou pro gasto
 (GROOVE, 2019d)

O figurino monocromático verde se assemelha à cor da erva e os dreadlocks no cabelo possivelmente fazem referência ao movimento rastafari, que tem o penteado como um dos seus símbolos principais devido à proibição de seus adeptos de cortarem o cabelo. Além disso, o movimento tem como característica a utilização da maconha em rituais e teve como maior expoente o cantor de reggae Bob Marley. Aqui, vê-se outra ligação com "SEDANAPO", que é a única faixa do álbum que incorpora a sonoridade do reggae. Assim como a personagem vestida em verde supersaturado destoa do resto mais denso da composição, trazendo para a capa um tom bem-humorado e mais ameno, a faixa também destoa do resto do álbum, com uma letra divertida e sem uma crítica tão imponente.

A última faixa do álbum, "A CAMINHADA", é simbolizada pela Gloria vestindo preto e um acessório de couro que surgiu como algo característico da figura da Dominatrix, ou seja, uma mulher que exerce o papel de dominadora no sexo. O acessório, assim como o látex, atualmente já ultrapassou a barreira do erotismo e é muito popular na moda LGBTI+, sendo frequentemente encontrado em festas e eventos. A faixa no cabelo pode comunicar uma postura de vilã, por lembrar a estética da personagem Cruella, do filme infantil *101 Dálmatas*

(1996). Assim, o conjunto como um todo transmite a ideia de poder e dominação, relacionando-se diretamente com a letra da música, que trata principalmente de empoderamento e autonomia. Ao utilizar termos figurados comuns na ficção, como "dinastia" e "império", Gloria reafirma sua força e reivindica seu espaço como protagonista.

Minha estética, alegoria
 Fia, na passarela tu não se cria
 Vai bater de frente com a dinastia
 Eu sei que eles acham que é fácil o que eu faço
 Querem que eu ensine, tipo sansei
 Comecei do zero, eu sei
 Erguendo um império, eu sei
 (GROOVE, 2019e)

A representação de Gloria Groove como vilã é especialmente interessante. Isso porque figuras LGBTI+ são comumente vistas como vilãs (e vice-versa). Em filmes infantis, por exemplo, é comum a utilização de estereótipos queer para separar vilões de heróis, como explica a jornalista Beatriz Valero De Urquia (2020) no artigo "Wait a second, are all Disney villains gay?" ("Espere um segundo, todos os vilões da Disney são gays?", tradução nossa). Segundo Urquia, existe um processo chamado de "codificação queer", quando personagens são descritos com traços físicos e comportamentais geralmente associados à comunidade LGBTI+, mesmo que a orientação sexual ou identidade de gênero da personagem não seja especificada. Essas características geralmente incluem maneirismos e aparências comuns ao gênero oposto, vozes muito agudas ou muito grossas, modos mais expressivos de falar, maquiagem exagerada e uma grande preocupação com vestimentas e estética. O problema é que, muito frequentemente, esses comportamentos são atribuídos aos vilões. Assim, as personagens que não estão em conformidade com códigos de conduta heteronormativos são ridicularizadas, criticadas, associadas à imoralidade e tidas como algo a ser combatido.

Esse discurso do antagonismo LGBTI+, que coloca qualquer sexualidade não normativa como algo perigoso à sociedade, é fundamental para manter as instituições de poder heteronormativas. Desse modo, justifica-se uma realidade em que esses grupos não recebem proteção ou apoio do Estado, na medida em que são pecadores, maldosos e doentes. É importante mencionar que, no clipe da faixa "A CAMINHADA", a Gloria "vilã" invade uma espécie de congresso político para reivindicar direitos de minorias. Assim, ao invés de vilã, Gloria inverte o discurso de antagonismo e coloca-se em uma posição de Robin-Hood,

contrariando as figuras de autoridade que historicamente invalidaram e oprimiram os direitos de várias comunidades. A artista, que ao longo do álbum se opõe primeiro a uma religião opressora e, depois, ao mercado econômico que se aproveita de sua comunidade, agora critica o Estado por sua negligência e apagamento das minorias. Em uma entrevista ao canal Spartakus, o apresentador Santiago pediu a Daniel, o artista por trás da figura de Gloria Groove, que explicasse os significados por trás do clipe, ao que ele respondeu: "Incrível como a semiótica é poderosa, né, amigo? A gente não falou absolutamente nada, mas tinham homens brancos engravatados numa sala e a gente chegando. Essa imagem já tinha um poder por si só, né? Aquilo é auto-explicativo" (GROOVE apud SPARTAKUS, 2020)²¹.

²¹ Cf. nota 19 deste trabalho.

4.6 EPICA

Figura 6 — Capa do álbum *EPICA*



Fonte: BOND, 2017.

Quadro 6 — Ficha técnica de *EPICA*

Artista	Danny Bond
Ano de Lançamento	2017
Gravadora	Independente
Formato	Download Digital e <i>Streaming</i>
Faixas	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Meu Nome É Bond" 2. "Buceta" 3. "Cheira Esse Loló" 4. "Tcheca" 5. "Eu Gosto É De Dar" <i>Feat.</i> Kaya Conky 6. "Rola Preta" 7. "Eu Chupo Pau" 8. "Virei Sapatão" 9. "Prikito"
Capa:	Autoria desconhecida

Fonte: DURÃO, 2021 (a autora).

Apelidada de Rainha do Jacintinho, referência ao bairro onde mora desde adolescente na cidade de Maceió, a cantora transsexual Danny Bond é reconhecida principalmente por suas letras que falam de sexo de maneira bastante explícita. Seu único álbum de estúdio, *EPICA*, lançado em 2017, mescla sonoridades tipicamente brasileiras, como o funk e o brega funk, com samples de artistas internacionais do rap e do pop como Nicki Minaj e Fifth Harmony, enquanto as letras falam principalmente de sexo, sexualidade, festa e drogas.

A cor predominante na capa de *EPICA* é o rosa que, como já foi dito, comunica feminilidade e, nos casos do rosa mais claro, delicadeza. No entanto, essa delicadeza é diluída pela combinação com o preto. Enquanto o rosa claro, sozinho, seria tradicionalmente usado para pintar o quarto de uma recém-nascida, por exemplo, a combinação de rosa e preto já seria mais comum em um quarto de uma adolescente. A mistura comunica mais maturidade e ousadia, deixando para trás um pouco da delicadeza e inocência do rosa. Em relação à sinestesia, o rosa remete aos sabores doces (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 124), sendo frequentemente utilizado em embalagens de chicletes e balas. Essa relação da cor com o sabor é explorada por Danny na faixa "Meu nome é Bond", em que há um apelo

sexualmente explícito: "Sou gostosa igual a um chiclete babaloo, vem cá, chupa logo logo logo esse meu cu" (BOND, 2019b).

A sinestesia também está presente na textura da roupa de Danny. Isso porque o veludo é um tecido que aparenta suavidade e maciez e por isso possui um forte apelo ao toque. Além disso, o veludo era muito utilizado pela aristocracia europeia nos séculos XIII e XIV e, por isso, é até hoje presente no imaginário como algo que remete ao luxo, poder e sofisticação (SALGADO; VIANA, 2016). Parece a cor perfeita para a Rainha do Jacintinho, que inclusive menciona na faixa "Prikito": "Para as inimigas que pensaram que eu tava morta, só digo uma coisa, a Rainha tá de volta!" (BOND, 2019c). Especialmente na cor vermelha, que pode comunicar, ao mesmo tempo, proibição e paixão, o tecido é frequentemente utilizado em peças de lingerie femininas e possui uma forte relação com o jogo da sedução. A feminilidade, inclusive, é um ponto muito importante nas letras de Danny, que menciona a própria vagina em quase todas as faixas do álbum, possivelmente como uma forma de reafirmação dentro de uma sociedade que constantemente anula sua identidade como mulher.

Tcheca com tcheca balança essa perereca
 O meu nome é danny bond eu tenho uma precheca
 Se tu não acredita eu vou mostrar para você
 Mas quando eu mostrar você vai ter que lamber
 Não vem com desculpinha, não vem com piadinha
 Eu faço o que quiser porque a tcheca e minha
 (BOND, 2019d)

A tipografia da palavra "epica", formada por linhas retas, é mais dura e espessa, o que pode ter uma conotação fálica, visto que a artista gosta de brincar com o nome do álbum. Ao invés da leitura tradicional, como "épica", designando algo memorável ou uma ação heroica, a artista chama-o de "EPica", que mistura a palavra EP com a palavra "pica", uma expressão que faz referência ao pênis. Enquanto linhas retas podem ser associadas ao racional e ao masculino, as curvas, presentes na tipografia usada para o nome da artista, remetem ao emocional e feminino. Brancos, os dois elementos tipográficos trazem para a capa uma certa delicadeza, dando espaço para o elemento principal: a imagem da artista.

A postura e expressão de Danny se relacionam com o potencial de sedução trazido pelas cores. De costas, mas com o rosto virado para trás, cria-se um tom misterioso de sensualidade. A artista, sorrindo, não tem uma atitude de ataque, mas convidativa, e parece desafiar o intérprete a provar o seu sabor.

Eu sou uma Rapariga com muita atitude
 Já vou mandando aquela linda nude
 Tenho cara de santinha, mas você não se engane
 Eu 'tô louca é atrás, é do teu salame
 (DANNY BOND, 2019e)

Apesar do filtro rosa, o plano de fundo não deixa de ser reconhecível, mostrando um mosaico de telhados que é característico da arquitetura das favelas brasileiras. E pensar em telhados de favelas é pensar em laje e banho de sol, o que é reforçado pela combinação da roupa de Danny, um maiô acompanhado dos óculos de sol na cabeça, além da pele super bronzeada. Assim, mesmo que um primeiro olhar, talvez pela forte presença da cor preta, não comunique uma sensação tão óbvia de calor, uma observação mais atenta dos elementos pode revelar um clima quente e divertido de festa na laje.

Falando em festa, a artista traz nas mãos uma garrafa de bebida – e não apenas uma bebida genérica, mas uma Cachaça 51. A marca é bastante importante, não só por ser muito conhecida e presente no imaginário brasileiro, mas por ser, acima de tudo, acessível. Assim, à cachaça é atribuído seu significado mais tradicional, a bebida que historicamente era comum aos escravos e filhos da terra, "a bebida favorita indispensável ao brasileiro pobre" (CASCUDO, 2011, p. 777).

Povo e cachaça caminham juntos na história brasileira. Todas as lutas, derrotas e conquistas sociais, políticas, econômicas e culturais do povo brasileiro parecem ter sido encharcadas com a cachaça, pelo menos umedeçadas por ela, constituindo o seu estrago de dor ou o seu brinde de euforia. (CÂMARA, 2001, p. 20)

Assim, Bond vai na direção oposta do funk, que costuma usar bebidas importadas, como o whisky Johnny Walker, como forma de ostentação e diferenciação, e segue um caminho acessível, reforçando a ideia convidativa da capa, ao usar um produto barato que faz apelo às massas. A cantora Inezita Barroso evidencia, inclusive, a relação da bebida com a música popular: "A cachaça vem dos engenhos de cana-de-açúcar, que foram as primeiras fontes de renda no Brasil. O produto da terra surgiu junto com a música da terra. A cachaça faz parte das raízes e da cultura do Brasil, mas foi marginalizada, exatamente como a música" (BARROSO, 2003 apud SANDRE, 2004, p. 61).

Não só a cultura e a música foram marginalizadas, como também a população LGBTI+. Assim, a cachaça aqui pode ser vista dentro de um contexto de resistência por meio

da diversão de classes marginalizadas. Ou ainda, como diria Chico Buarque: "Sem a cachaça, ninguém segura esse rojão" (BUARQUE, 1975).

O meu nome é Danny, nas festas eu sou a passiva
Fico caçando os boys, caçando as ativas
Eu encho o meu cu todo de cachaça
Na pista eu arraso com todas essas as rachas
(BOND, 2017f)

O poeta Manuel Bandeira também reconheceu a importância do álcool para a distração dos problemas do povo: "Dor daquilo que não se pode dizer. Felizmente existe o álcool na vida. E nos três dias de carnaval éter de lança perfume" (BANDEIRA, 1930). Aqui, além do álcool, Bandeira também faz referência ao lança-perfume, uma droga à base de cloreto de etila, proibida em 1961 mas utilizada até hoje em festas, principalmente em bailes funk da periferia. A mesma droga é tema da faixa "Cheira esse Loló" (*loló* é um nome popular para a substância), evidenciando novamente a relação próxima da música de Danny Bond com a diversão de grupos marginalizados, e seu comprometimento com uma liberdade explícita como instrumento de reafirmação desses grupos.

4.7 Simulacre

Figura 7 — Capa do álbum *Simulacre*



Fonte: BARDO, 2018.

Quadro 7 — Ficha técnica de *Simulacre*

Artista	Potyguara Bardo
Ano de Lançamento	2018
Gravadora	DoSol
Formato	CD, LP, Download Digital e <i>Streaming</i>
Faixas	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Simulacre (Cuisine de Revê)" 2. "Karamba" <i>Feat.</i> Kaya Conky 3. "Mamma Mia" 4. "Oasis" 5. "Lambada do Flop" 6. "A Expedição" 7. "O Jogo da Vida" 8. "Plene" <i>Feat.</i> Luisa e Os Alquimistas 9. "Você Não Existe"
Capa:	Marcone Soares

Fonte: DURÃO, 2021 (a autora).

"Potiguar" é a expressão utilizada para se referir às pessoas nascidas no estado do Rio Grande do Norte, fazendo referência ao grupo indígena que habitava trechos do litoral do Nordeste no século XVI. A palavra vem do tupi "poti'war" e significa "comedor de camarão", crustáceo encontrado com fartura no litoral do estado (MELO; GOMES, 2000, p. 39). O termo serviu de inspiração para o nome artístico de Potyguara Bardo, a persona drag queen do potiguar José Aquilino. Já a palavra "bardo" pode significar "poeta" ou "contador de história", mas, no contexto da artista em questão, vem do termo utilizado para designar estágios da experiência psicodélica no livro *A experiência psicodélica*, de Timothy Leary (1964), uma tradução ocidentalizada e resumida do *Livro tibetano dos mortos*, utilizado nas cerimônias de rituais fúnebres budistas no Tibete. No livro, o primeiro desses estágios faz alusão à experiência da morte do ego, com a qual a cantora se identificou por causa de uma experiência psicodélica que havia experimentado, inspirando-a a se montar como drag queen.

Tava muito encantado com esse conceito de o nada ser tudo. Queria um nome que representasse o que sou, mas que ao mesmo tempo não fosse um nome mesmo. Então, Potyguara [...] é de onde vem meu ego, onde nasci, onde meu corpo físico

estava. E Bardo é de onde vem meu espírito, minha consciência e, na verdade, tudo que jorra da fonte da vida (na minha cabeça, né?) (BARDO, 2019)²²

A relação da artista com a psicodelia é explícita em *Simulacre*, seu único álbum de estúdio. O próprio título da obra, um neologismo formado a partir das palavras "simulacro" e "lacre", já evidencia uma brincadeira da artista com o conceito de realidade. O termo "simulacro" quer dizer a representação ou imitação de alguma coisa. De acordo com Jean Baudrillard, autor do famoso *Simulacros e simulação* (1991), na sociedade contemporânea já se pode falar em "precessão do simulacro", ou seja, cada vez mais a representação, ou o simulacro, antecede a própria realidade (POMPEU apud PEREZ et al., 2013, p. 353).

Já o termo "lacre" é uma gíria utilizada principalmente pela comunidade LGBTI+. Sua origem vem do verbo "lacrar" como sinônimo de "fechar" no sentido de algo que causa um impacto arrebatador. Hoje, é frequentemente utilizado para designar um argumento final, soberano, que encerra uma discussão. No entanto, tendo ganhado muita popularidade, o termo é muitas vezes esvaziado de seu significado real e até usado de maneira pejorativa como um sinônimo de militância rasa. Ou seja, com o termo "simulacre", Potyguara junta um conceito filosófico de representação da realidade com uma gíria da comunidade LGBTI+ relacionado à militância, possivelmente ironizando o conceito de "lacrar" e evidenciando a mistura de ideias de universos distintos que constroem o disco.

Musicalmente, Bardo foge das sonoridades tradicionais das cantoras drag queens brasileiras, misturando os usuais funk, pop e eletrônico com um som experimental entre o reggae, a lambada e o folk com vocais que em certos momentos chegam a lembrar cantos antigos da Idade Média. O conteúdo das letras varia entre sexo, relacionamentos e a história de uma viagem psicodélica pelos efeitos de um cogumelo fictício, o *shimagic*, que a personagem ingere acidentalmente, como revela a primeira faixa introdutória da obra. Essa mistura, segundo a própria artista, faz do álbum "uma obra autobiográfica encaixada numa forma da jornada do herói, se esse herói fosse na verdade uma *poc* do pop doceada" (BARDO, 2018b). Traduzindo a frase para uma linguagem mais acadêmica: "poc" é um termo utilizado dentro da comunidade LGBTI+ para se referir a gays que possuem menos dinheiro e trejeitos afeminados. A palavra deriva da onomatopeia "poc-poc", que remete ao barulho feito pelo

²² BARDO, Potyguara. **A plenitude holística no Simulacre de Potyguara Bardo**. [Entrevista concedida a] Jéssica Petrovna. In: Revista Híbrida. [S.l.], 2019. Disponível em: <<https://revistahibrida.com.br/2019/08/28/a-plenitude-holistica-no-simulacre-de-potyguara-bardo/>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

salto alto e, apesar da conotação negativa original, a expressão hoje é comumente utilizada como algo positivo e motivo de orgulho. Já "doçada" significa uma pessoa sob os efeitos de LSD (ácido lisérgico), droga conhecida popularmente como "doce", cujos efeitos se assemelham aos produzidos pela ingestão de cogumelos alucinógenos.

Mas existem alguns avisos
 Que somos legalmente obrigados a lhe informar
 Sobre o shimagic
 [...] O consumo não moderado de shimagic
 Pode resultar em uma experiência psicodélica
 Efeitos colaterais da experiência psicodélica podem incluir
 Alterações na visão e na audição como paredes que dançam
 E sons que fazem cosquinhas nos tímpanos
 Sinestesia, criatividade aflorada
 Ultraspecção seguida por introspecção aguda
 crises existenciais
 [...] Desconfiança por autoridades
 Mergulho gradual no subconsciente
 Inclinações anarquistas
 Questionamento da profundidade e validade
 De seus desejos e medos
 Empatia aguda podendo acarretar em identificação de humanidade
 Até mesmo em fascistas desumanos
 [...] Mudanças emocionais repentinas
 Cansaço, náuseas, vômitos
 Mudanças permanentes da personalidade
 Possível morte do ego
 (BARDO, 2018c)

A capa de *Simulacre* é repleta de cores e não deixa a desejar no quesito psicodelia. O verde, predominante, é a cor das plantas, da grama, e remete fortemente à natureza, bem-estar e tranquilidade, além de ser tradicionalmente considerada a cor da esperança. A forma como o verde é meio amarelado, junto aos feixes de luz vindos do canto superior esquerdo, indicam um dia ensolarado, trazendo à imagem a sensação de refrescância e ar puro, algo quase paradisíaco. Diz-se quase, porque o verde também "carrega um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 943), relacionando-se com as questões existenciais exploradas pela drag desde seu nome artístico. O violeta, talvez a cor que chama mais a atenção na imagem, chega para complementar essa polaridade. Isso porque, no horizonte do círculo vital, é a cor que situa-se do lado oposto ao verde: enquanto este comunica a passagem primaveril da morte à vida, a evolução, aquele evoca a passagem outonal da vida à morte, a involução. Além disso, por ser a mistura do azul e vermelho, é a cor da espiritualidade e

simboliza o equilíbrio entre o céu e a terra, os sentidos e o espírito. Enquanto o preto marca o luto e a morte enquanto estado, o violeta é o momento da passagem (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 960).

Apesar do tom bucólico trazido pelo verde, dois elementos acrescentam à imagem um teor surrealista: a parte em que há uma junção de cores do arco-íris e a parte preta e branca. A junção do preto ao branco tem inúmeros significados potenciais. Para o pintor Kandinsky, “o branco produz sobre nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto. Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas. É um nada, pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo” (KANDINSKY, 1954 apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 142).

Assim, para POMPEU (2009, p. 175), o preto aparece para dar contraste ao "nada" do branco, permeando a completude e o equilíbrio. No entanto, no contexto de uma ilustração, como a textura de traços de giz indica ser o caso da capa, e principalmente em contraste com o restante colorido da imagem, o "pb" sugere justamente o contrário: algo incompleto, como se a pessoa que fez a ilustração tivesse deixado parte do desenho ainda por terminar. Há uma frase notoriamente atribuída a Picasso, em que o pintor teria dito que terminar um trabalho é como matá-lo, libertá-lo de sua alma. Para Kelly Baum, curadora da exposição *Unfinished: Thoughts Left Visible* ("Inacabado: pensamentos deixados visíveis", tradução nossa) no Metropolitan Museum Of Art, "uma imagem inacabada é quase como um raio-X, que permite ver além da superfície da pintura" (BAUM, 2019, tradução nossa). A ideia de se enxergar além da superfície tem tudo a ver com o "mergulho no subconsciente", possível efeito causado pelos cogumelos alucinógenos, como é alertado na faixa introdutória da música. Assim, os traços em preto e branco, cujo desenho corresponde justamente aos cogumelos, revelariam o que está por baixo da camada superficial, evidenciando ao intérprete a ousadia que mora nas ideias e a verdade que se vê na desilusão.

Que bom seria se a ousadia
Que mora nas ideias
Virasse concreta um dia
(BARDO, 2018d)

Já é hora de recomeçar
Devo ir sem saudade
Me iludir
Pois na desilusão
Que se vê a verdade
(POTYGUARA BARDO, 2018e)

Outro elemento surrealista, o arco-íris traz à composição a sensação de uma fábula. Diz-se surrealista porque ele não se encontra no céu, como seria na realidade, mas nas águas da cachoeira, o que traz uma certa brincadeira lúdica. O arco-íris pode, claro, ser associado à diversidade, por ser a cor da bandeira LGBTI+. Também é comumente associado a alegria e positividade. Mas ele também tem seus significados místicos: o arco-íris é a ponte entre a terra e o céu. No Tibete, simboliza a elevação da alma dos soberanos ao céu, a passagem. Mais especificamente no budismo tibetano, é o corpo de êxtase espiritual. No próprio livro que deu inspiração ao nome da artista encontram-se as instruções: "Funde-te na Auréola da Luz do Arco-Íris [...] no Coração do Rio das Formas Criadas. [...] Flutua no Oceano de Arco-Íris" (LEARY, 1964, p. 51, tradução nossa), enquanto na letra de "Você Não Existe", Bardo traduz essa passagem e o êxtase espiritual trazido pela água colorida na dissolução dos problemas e projeção de caminhos.

Um pântano de lama colorida espessa
 Inundou minha caverna fria
 Trouxe a caveira pisando em cabeças
 E o seu amor que recrio
 [...] Problemas se dissolvem no mar do infinito
 Ao se beber da água desse rio colorido
 Lidando com o passado viro luz no espaço escuro
 Projeto os caminhos que se abrem pro futuro
 (BARDO, 2018f)

Além disso, é possível que o arco-íris se relacione com a serpente da imagem, porque "as lendas chinesas narram a metamorfose de um Imortal no arco-íris, enroscado com uma serpente" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 77). Em *A experiência psicodélica*, o animal simboliza parte do período do Primeiro Bardo, que deu nome à artista.

Uma outra fase típica e mais compensadora do Primeiro bardo envolve o movimento de energia em êxtase sentido na espinha. A base da espinha parece estar derretendo ou pegando fogo. Se a pessoa puder manter-se calma e concentrada, a energia será sentida como se fluísse para cima. Os adeptos do tantra devotam décadas de meditação concentrada para liberar essa energia em êxtase que chamam de Kundalini, a Força da Serpente. (LEARY, 1964, p. 25, tradução nossa)

Nesse contexto, a serpente pode ser o símbolo da energia pura que anima a evolução interior do homem (RIBEIRO, 2017, p. 41). No entanto, considerando que 81% da população

brasileira é cristã²³, não se pode deixar de mencionar a simbologia da serpente em contexto bíblico. No paraíso, Lilith aparece para Eva na forma da serpente e a seduz a comer o fruto proibido, tornando-se assim símbolo da sedução e do pecado (RIBEIRO, 2017, p. 166). A personagem que se vê na imagem, sem roupa, assim como Eva, reforça a possível presença dessa simbologia na ilustração. Apesar de tantas referências budistas, na faixa "Plene" Potyguara confirma a referência ao cristianismo e revela sua libertação da culpa cristã.

Foi libertador poder me enxergar
Depois que desliguei a lanterna da culpa
E vi meu reflexo se desintegrar
Virando uma serpente segurando uma fruta
(BARDO, 2018g)

Outro elemento que possivelmente remete ao cristianismo é a cabeça do leão, que, na iconografia medieval, corresponde à natureza divina de cristo, sendo uma alegoria do saber divino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 539). No entanto, esse saber, quando visto como soberano e inquestionável, torna-se negativo. "Assim, com a libertação feminina da nossa época, o leão soberbo e generoso tornou-se o macho falocrata, que não sabe ou finge não saber que seu poder é bem relativo" (Ibid., p. 539). Desse modo, ao evocar esse duplo aspecto simbólico, talvez Bardo esteja expressando a desconfiança pelas autoridades, alertada como possível efeito do shimagic, e ressignificando os elementos cristãos que foram historicamente utilizados como argumentos de autoridade para oprimir sua comunidade. Assim como a Serpente do Paraíso, os LGBTI+s também são muitas vezes associados ao pecado erótico. Ao substituí-la pela serpente budista, que é símbolo de força e energia, e segurar a cabeça do leão, que representa a relatividade da soberania divina, Bardo transforma a culpa causada pela opressão católica sobre a comunidade LGBTI+ em energia e evolução interna.

Outro efeito do cogumelo possivelmente sinalizado na capa é a morte do ego. Isso porque o nome da artista e do álbum parece gravado em uma pedra que se assemelha a uma lápide, um elemento tradicionalmente utilizado, em diversas culturas e religiões, sobre sepulturas para celebrar a memória da pessoa falecida. Apesar de a morte muitas vezes ser associada a cores escuras e elementos que sugerem tristeza e luto, a capa iluminada e cheia de

²³ Cf. G1. **50% dos brasileiros são católicos, 31%, evangélicos e 10% não têm religião, diz Datafolha**. 13 jan. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/13/50percent-dos-brasileiros-sao-catolicos-31percent-evangelicos-e-10percent-nao-tem-religiao-diz-datafolha.ghtml>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

cores sugere essa morte como algo positivo, o que é confirmado na letra de "Plene": "Ao ver meu ego vir a falecer, descubro o sentido da vida e ele é pra frente" (BARDO, 2018g). Isso pode ser possivelmente reforçado pelo gesto da mão, que se assemelha ao gesto budista *abhaya*, representado pela mão direita levantada com a palma voltada para fora, que significa ausência do medo (KUMAR, 2000).

O último elemento a ser analisado é a pessoa que segura a cabeça do leão. Ou melhor, talvez "pessoa" não seja a palavra correta, afinal, as orelhas pontudas sugerem algo não-humano. Mas ao invés de ir para o lado do futurismo, algo mais comum na cultura pop, como foi explicado anteriormente sobre a teoria do pós-gênero, a artista faz alusão às antigas figuras místicas, características de mitologias medievais, como elfos e duendes. A elfa na capa, inclusive, possivelmente representa a própria Potyguara Bardo, já que as orelhas pontudas e cabelos roxos fazem parte da montagem drag queen da artista. Em uma entrevista para a Revista Híbrida, Potyguara explicou que se identifica com elfos porque, no mundo psicodélico, são eles que fazem a trilha sonora da realidade, do mesmo modo que ela transforma seus sentimentos em som (BARDO, 2019). Assim, a performance de Bardo não é apenas como drag queen, mas como um corpo mágico, uma entidade do mundo espiritual que é nada e tudo ao mesmo tempo e, desse modo, ela consegue expressar e dizer tudo aquilo que talvez um simples ser humano como João Aquilino não conseguiria.

4.8 Mulher

Figura 8 — Capa do álbum *Mulher*



Fonte: AS BAÍAS, 2015b.

Quadro 8 — Ficha técnica de *Mulher*

Artista	As Baías
Ano de Lançamento	2015
Gravadora	Pommelo
Formato	Download Digital e <i>Streaming</i>
Faixas	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Apologia às Virgens Mães" 2. "Josefa Maria" 3. "Lata d'Água na Cabeça" 4. "Esperança no Cafundó" 5. "Lavadeira Água" 6. "Ó Lua" 7. "Comida Forte" 8. "Foi" 9. "Uma Canção pra Você (Jaqueta Amarela)" 10. "Melancolia" 11. "Mãe Menininha do Gantois" 12. "Fumaça" 13. "Reticências"
Capa:	Will Cega

Fonte: DURÃO, 2021 (a autora).

Uma mistura da Tropicália baiana com o mineirismo do Clube da Esquina: assim nascem As Baías, antes chamadas de As Bahias e a Cozinha Mineira, grupo musical formado pelas travestis Assucena Assucena e Raquel Virgínia e o homem cisgênero Rafael Acerbi. Não só no nome, a mistura brasileira também forma o estilo musical da banda. No primeiro álbum do trio, *Mulher*, composto enquanto os três ainda eram estudantes do curso de História na Universidade de São Paulo, as sonoridades revisitam a diversidade musical do país dos anos 60 até hoje. Forró, axé, samba, brega, soul, pop e funk são alguns dos estilos usados para integrar as letras que falam de relacionamento, liberdade e ancestralidade, com entrelinhas bastante políticas – algo inevitável, dada a posição que ocupam na sociedade, segundo Assucena (2016a)²⁴

²⁴ ASSUCENA, Assucena. **Com duas transgêneros, As Bahias e Cozinha Mineira mescla referências.** [Entrevista concedida a] Rebeca Oliveira. In: Correio Braziliense. 7 jan. 2016a. Disponível em: <www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/01/07/interna_diversao_arte,513028/musica-que-reage-ao-preconceito.shtml>. Acesso em: 5 mai. 2021.

A discussão que se propõe política aparece em nós naturalmente. A ideia nunca foi lançar um disco político, mas uma obra artística. Entretanto o político inevitavelmente estava e está em nós, como ser social que somos. Isso se potencializa como discussão na medida em que na linha de frente da banda estão duas travestis, as quais cotidianamente são tratadas como uma anomia social. Isso nos leva a pensar em resistência, representatividade e visibilidade. Mas antes de tudo somos artistas.

"Chapada e pura, um verdadeiro hino visual da exaltação da cor". Assim é descrita a composição cromática na análise semiótica do quadro *Interior Vermelho, natureza-morta sobre mesa azul*, de Matisse, em *Semiótica Aplicada* (SANTAELLA, 2002, p. 88). A mesma descrição poderia se referir ao vermelho gritante na capa de *Mulher*. Em seu livro *Vermelho: poesia*, o poeta Aguinaldo Gonçalves transforma a cor em advérbio e em substantivo abstrato, da "água que escorre vermelhamente" aos "olhos que doem nessa vermelhidão" (GONÇALVES, 2000, p. 53 e 67), exaltando a mesma vermelhidão universal de monocromatismo monstruoso descrita por Augusto dos Anjos em "Obsessão do Sangue" (1998). As muitas exaltações desta cor que preenche quase toda a capa de *Mulher* não são em vão. O vermelho, afinal, é a cor por excelência, "o mais fortemente conotado de todos os termos de cor, ainda mais que o preto ou o branco" (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 99).

Biologicamente, a cor provoca elevação da pressão arterial e alteração no ritmo cardíaco, interferindo no sistema nervoso simpático, que é responsável pelos estados de alerta, ataque e defesa (Ibid., p. 91). Por isso, pode remeter ao perigo e à proibição. Mas a mesma lâmpada vermelha que proíbe uma entrada também designa as casas de tolerância, ou bordéis, "o que pode parecer contraditório, pois, ao invés de proibir, elas convidam. Mas não o é, quando se considera que esse convite diz respeito à transgressão da mais profunda proibição [...] a proibição lançada sobre as pulsões sexuais, a libido, os instintos passionais" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 944). Essa proibição é elevada ao máximo quando se considera a sexualidade de uma pessoa travesti, especialmente em um país como o Brasil, em que 90% da população transexual e travesti encontra na prostituição a única possibilidade de subsistência (FERREIRA, 2020).

O vermelho é também a cor do sangue, conectando-se a todos os tabus herdados do cristianismo: pode ser tanto positivo, de purificação e salvação, quanto impuro, da cólera e dos pecados da carne, da sedução que se materializa nos lábios vermelhos. É ainda a cor da menstruação e, assim, associado à fertilidade, sendo universalmente considerado como

símbolo fundamental do princípio da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 944). O interessante é que o vermelho também é a cor da revolução – e o que pode ser mais revolucionário do que travestis falando de fertilidade, paixão e erotismo?

A cor que contrasta com o vermelho na imagem compartilha da mesma abundância de significados potenciais. Talvez a associação mais notável aqui seja sua universalidade, porque "o preto é, em geral, a cor da substância universal, da prima matéria, da indiferenciação primordial, do caos original, das águas inferiores, da morte" (Ibid., p. 742). Essa universalidade do preto está presente em muitas das letras de *Mulher*, que não falam de si mesmas, ou de uma só mulher específica, mas da dor e da força da mulher presente em todas as mulheres.

Há também a questão da matéria prima, que o preto da terra fértil, por si só, já comunica a ideia de origem. Junto ao vermelho, então, combinação que remete às artes rupestres e pinturas corporais tradicionais de povos indígenas brasileiros, sugere fortes traços de ancestralidade. Essa relação com o passado é clara em *Mulher*, tanto nas sonoridades de ritmos brasileiros tradicionais como o forró, quanto nas letras. Em "Josefa Maria", fala-se de uma mulher retirante, que sai do nordeste para tentar a vida em São Paulo como empregada doméstica, já "Esperança no Cafundó" endereça a solidão da mulher do sertão e em "Comida Forte" há uma homenagem às mulheres dos candangos, que cozinhavam uma comida robusta para que eles tivessem força para construir Brasília (ASSUCENA; VIRGÍNIA, 2016).

E lá no cerrado, jenipapo pega fogo
 A estrela sobre lhe faz vida aqui na terra
 Ô iá iá, ô iá iá (ô iá iá)
 Candango come comida forte
 Pra construir a capital Brasília
 (AS BAÍAS, 2015a)

A exuberância das cores é ainda mais impactante devido à textura arranhada da pintura, que apela ao toque, quase como se fosse possível sentir a aspereza com o olhar. As marcas de dedos e as grossas pinceladas evidentes agregam à imagem uma forte tensão em uma mistura de impureza, inquietude e uma brutalidade quase rudimentar. Essa rispidez é muito pertinente ao levar em consideração a sonoridade do álbum. Em diversas faixas, as artistas usam da aliteração como forma de trazer para a música a textura do que está sendo

dito, como na faixa "Melancolia", em que há um apelo sinestésico para tratar de uma solidão amarga.

Ele alinhava as agruras
 Num corpo rasura, usura em seus tons
 E mais as tristonhas tinturas
 Mais tarja, censura, enlutando meus dons
 (AS BAÍAS, 2015c)

Apesar da textura bruta permear quase a totalidade da imagem, ela se torna mais rugosa ao se aproximar e adentrar a forma. O triângulo equilátero, por suas linhas retas e lados de mesmo tamanho, quebra um pouco a rigidez da textura, trazendo uma sensação harmônica de simetria que, inclusive, evidencia o formato quadrado da imagem, como se esse não fosse obrigatório pelo contexto da capa, mas parte da composição. Isso porque o triângulo de ponta para baixo pode representar o ventre, mas o que evidencia de fato essa abstração minimalista do corpo feminino é sua posição, centralizado na metade de baixo do quadrado. Assim, a textura rugosa passa a sugerir a presença de pelos pubianos e o vermelho o sangue menstrual, dois elementos que, ao mesmo tempo que evocam a figura da mulher, também são elementos fortemente censurados por uma cultura que abomina a aceitação dos aspectos naturais do corpo feminino.

Considerando as referências musicais do trio – aliás, os três integrantes podem ser mais um significado para a forma –, o triângulo para baixo pode ainda fazer referência ao cálice de Chico Buarque, permeado pelo vermelho do vinho tinto de sangue, criticando uma realidade que, mesmo quatro décadas depois da composição de Chico, não deixou de ser amarga. Mas as semelhanças com a MPB dos anos setenta não acabam aí. Talvez a maior insinuação, inclusive, seja à capa do disco *Índia*, de Gal Costa, lançado em 1973, que mostra um close nos quadris de Gal, com uma tanga vermelha justamente centralizada na metade de baixo da imagem. A fotografia da capa, de Antonio Guerreiro, ainda acompanhava uma contracapa com imagens da artista com os seios à mostra, e foi censurada pela famosa agente de censura Solange Hernandez, que só permitiu que o disco fosse comercializado com uma capa de plástico que escondia a imagem, consolidando a cantora como um símbolo sexual da época (KER, 2018).

Não só na imagem de capa, mas em todo seu fazer artístico, o trio não esconde que tem Gal como maior fonte de inspiração. Segundo Assucena, Gal apresentou ao grupo um

fundamento estético, artístico e sonoro ousado e lhes ensinou a construir uma obra "para ser apreciada, não só para entreter" (ASSUCENA, 2016b)²⁵. Em uma entrevista ao Estadão (KER, 2018), Raquel contou que assistir ao vídeo de Gal Costa cantando "Da Maior Importância", de composição de Caetano Veloso, em um programa da TV Record de 1973, foi um choque durante um momento conturbado de sua transição de gênero. No vídeo, a cantora, com poucas roupas, sozinha e de pernas abertas, encara de maneira ousada a câmera e a plateia com uma liberdade incomum para uma mulher na época. A liberdade de Gal Costa, que combatia as tensões políticas de sua época por meio de sua voz e seu corpo, inspirou As Baías a fazerem o mesmo. Gal, emprestando versos de Caetano, canta que "uma mulher é sempre uma mulher, etc e tal" (COSTA, 1972), enquanto Raquel, Assucena e Rafael chegam para desconstruir essa mulher, "desnaturalizando as estruturas e ideologias que afirmavam que a mulher era naturalmente submissa e biologicamente mulher" (ASSUCENA, 2016a)²⁶.

²⁵ASSUCENA, Assucena. **As Bahias e a Cozinha Mineira**: "Para o trans, todo dia é um grande evento". [Entrevista concedida a] Camila Moraes. In: El País. 8 mar. 2016b. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/08/cultura/1457464541_444091.html>. Acesso em: 5 mai. 2021.

²⁶ Cf. nota 24 deste trabalho

4.9 Urias

Figura 9 — Capa do álbum *Urias*



Fonte: URIAS, 2019a.

Quadro 9 — Ficha técnica de *Urias*

Artista	Urias
Ano de Lançamento	2019
Gravadora	Independente
Formato	Download Digital e <i>Streaming</i>
Faixas	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Diaba" 2. "Rasga" (<i>Feat.</i> Maffalda) 3. "Interlúdio" 4. "Frita" 5. "Abracadabra"
Capa:	Foto: Luiz Filho Tipografia: Luiz Pereira

Fonte: DURÃO, 2021 (a autora).

Com um nome bíblico que faz referência a um dos soldados de Davi, Urias é uma cantora transexual nascida em Minas Gerais. Seu corpo esguio e traços delicados permitiram que sua carreira começasse como modelo, trabalhando depois como assistente pessoal da drag queen Pablllo Vittar. Na música, Urias iniciou sua trajetória performando covers, como "Meu Mundo É O Barro", do Rappa e "Você Me Vira A Cabeça", de Alcione, mas a potência peculiar de sua voz chamou a atenção do Brabo Music Group e, em 2019, com produção do grupo, a cantora lançou seu primeiro trabalho autoral, o EP *Urias*.

Com apenas quatro faixas e um interlúdio, as letras falam de dança, empoderamento e a realidade violenta de uma mulher trans. Já as sonoridades do EP passam pela música eletrônica, o pop, o soul, o trap e o hip-hop. Apesar dos ritmos não se distanciarem muito da sonoridade comum utilizada por artistas LGBTI+, Urias se destaca por sua voz mais grossa que agrega um tom excêntrico inusitado às suas músicas.

O que dita a cor principal na capa de *Urias* é a iluminação verde, utilizada tradicionalmente por seu potencial tranquilizante (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 114), o que faz com que, apesar da complexidade da cena (que será analisada mais adiante), não exista na imagem um sentimento de tensão. Ao contrário da proibição do vermelho, o verde costuma comunicar permissão, além de evocar elementos relacionados à natureza e ao meio-ambiente. No entanto, o verde aqui não é bucólico, mas um tanto obscuro. Como já foi visto na análise de *Simulacre*, a cor verde possui um outro lado, "uma força maléfica, noturna,

como todo símbolo feminino" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 941). O verde, afinal, é o oposto do vermelho no círculo cromático e, assim, é muitas vezes utilizado para designar o avesso da humanidade, representando extraterrestres ou a figura do diabo, reforçando um valor de sacrilégio, "tão grande é o desejo do homem, instintivamente, de que os papéis do que é feito para ser escondido jamais se invertam" (Ibid., p. 942). Isso já agrega um enorme potencial comunicativo à cor no contexto da capa, porque esse mesmo desejo de maniqueísmo é refletido muitas vezes sobre a comunidade LGBTI+, que estaria, supostamente, em uma perspectiva homofóbica, invertendo papéis tradicionais.

O verde possui um valor mítico (Ibid., p. 940) e, por se assemelhar às peles de dragões e cores de fadas e criaturas místicas, é frequentemente relacionado a mundos fantasiosos. A cor pode comunicar a magia utópica da Cidade das Esmeraldas, do *Mágico de Oz*, ou o perigo radioativo da kryptonita da ficção-científica *Super-Homem*. Já em *Otelo*, Shakespeare representou o ciúme como um "monstro de olhos verdes". Sinesteticamente, a cor traz à tona sabores ácidos e amargos. Essa mistura de significados lúdicos traz ao verde um tom surrealista, esotérico e misterioso, presente também na letra de "Abracadabra".

Eu sou magia negra e eu fiz o seu voodoo
 Você é minha presa, hoje é o meu menu
 O meu feitiço chega e invade a sua casa
 Entra na sua mente, deixa o seu corpo em brasa
 Abracadabra, eu disse abracadabra
 Nunca sobra nada com a pegada macabra
 Abracadabra, eu disse abracadabra
 Carinha de anjo, estilo diaba, eu sou assim
 (URIAS, 2019b)

Assim, Urias utiliza esse potencial obscuro da cor como uma ferramenta de combate à opressão, fazendo referência à magia negra, às bruxas e ao voodoo, elementos utilizados muitas vezes de forma pejorativa e racista, e ressignificando esses termos, assumindo o controle sobre seus significados. Comentando o clipe de "Diaba", a cantora explicou justamente que "queria ser a pessoa que causa um pouco de medo nas pessoas, pelo menos uma vez na vida" (URIAS, 2019c)²⁷.

A outra cor presente na capa é o amarelo-dourado, que reforça a questão do poder. Principalmente atrelado ao verde escuro, a combinação remete ao dinheiro, comunicando

²⁷ URIAS. **A estranheza de Urias**. [Entrevista concedida a] Marie Declercq. In: Vice. [S.l.], 24 Out. 2019c. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/43kpqn/a-estranheza-de-urias>>. Acesso em: 8 mai. 2021

sofisticação, riqueza e, conseqüentemente, poder. Tradicionalmente visto como o mais precioso dos metais, o ouro remete à perfeição e à divindade. No entanto, o fato de na imagem ele aparentar enferrujado sugere uma dualidade entre algo precioso e algo marginalizado, sujo, no que é possível fazer um paralelo com a letra de "Diaba".

Sua lei me tornou ilegal
 Me chamaram de suja, louca e sem moral
 Vão ter que me engolir por bem ou por mal
 Agora que eu atingi escala mundial
 Navalha na ponta da língua (Tra-tra)
 Tô pronta pra briga
 (URIAS, 2019d)

Essa textura pode ser relacionada justamente com a navalha que, apesar de enferrujada, ainda cumpre seu papel como arma. A impressão agressiva é complementada pelo formato da tipografia, pontuda e rachada, que remete a uma identidade utilizada por estilos musicais alicerçados na rebeldia, como o heavy metal. Tal estética é propositalmente hostil e historicamente buscou se aproximar de símbolos satânicos, o que agrega à capa um tom subversivo.

Enquanto o metal enferrujado pode passar a impressão de um futurismo distópico, a iluminação peculiar da imagem vai na direção oposta, assemelhando-se aos truques de luz utilizados nas antigas pinturas barrocas de meados do século XVII. Assim como nas obras de Caravaggio, o contraste do claro e escuro intensifica a sensação de profundidade e a luz pontual reforça a intensidade dramática da fotografia, conduzindo propositalmente o olhar do observador ao centro dos acontecimentos, impressionando seus sentidos. Nas tradicionais pinturas barrocas, os contrastes também serviam para representar os conflitos espirituais e religiosos da época, traduzindo a tentativa angustiante de conciliar forças antagônicas, como o Bem e o Mal, Deus e o Diabo, a Pureza e o Pecado. A composição simétrica da fotografia, no entanto, a distancia do barroco, aproximando-se mais da unidade geométrica da arte renascentista.

Essa mistura entre os contrastes do barroco e o equilíbrio renascentista pode ser relacionada com a cena que compõe a imagem e algumas letras do álbum. Na foto, a artista está com a mão para cima e os cabelos balançando, posição que indica um movimento em direção ao alto. Na tradição cristã, "a mão é o símbolo do poder e da supremacia. Ser alcançado pela mão de Deus é receber a manifestação do seu espírito", sendo "a mão direita

das bênçãos e a esquerda, das maldições" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 591). A posição de cantora na imagem é inclusive bastante semelhante à representação tradicional de Nossa Senhora da Assunção, na qual a figura é retratada em seu momento de elevação aos céus com anjos aos seus pés.

Na faixa "Diaba", Urias utiliza um trecho de um discurso do Reverendo Jim Jones, fundador do Templo dos Povos, uma seita pentecostal cristã de origem socialista. Com ideias contraditórias, Jones promovia ideais igualitários mas possuía um comportamento ditatorial, sendo responsável por promover um suicídio coletivo de mais de 900 pessoas de sua comunidade. No trecho utilizado por Urias, Jones que diz que "Nosso Deus vai descer e arrebatá-lo para levá-lo para o céu" (URIAS, 2019d, tradução nossa), fazendo referência ao "arrebato", termo cristão utilizado para designar o momento em que os seguidores fiéis de Cristo serão arrebatados para o Céu enquanto uma série de catástrofes afetará a terra (LOPES, 2009). Assim, a imagem parece representar justamente o momento em que Urias estaria subindo aos céus, ao mesmo tempo em que é puxada para baixo pelos que ficaram.

É interessante notar que nessa estagnação em uma espécie de purgatório, no qual a imagem foi congelada, entre o céu e a terra – em cenário apocalíptico ou não –, é possível traçar um paralelo com a condição de relacionamento mais comum entre as mulheres transsexuais. Na letra de "Abracadabra", Urias diz "Você não vai me assumir mas não vive sem mim. Esse filme eu já vi, hoje não" (URIAS, 2019b), enquanto, em "Diaba", a artista questiona "Não consegue ver que da sua família eu sou o pilar principal?" (URIAS, 2019d), frase que, segundo a própria artista, surgiu de uma conversa com a rapper Linn da Quebrada sobre os pilares escondidos da família brasileira serem o álcool e a travesti (URIAS, 2019c). Assim, essa condição de Urias na imagem, obstruída entre a ascensão aos céus ou a permanência na terra, pode fazer referência justamente à condição das mulheres travestis, que servem como amantes mas nunca são assumidas, na medida em que "o corpo trans mexe com o sentimento de desejo, mas também toca num lugar de muita raiva nas pessoas" (Ibid.)²⁸.

Para Marília Amaral, em sua tese "Te desafio a me amar: desejo, afeto e a coragem da verdade na experiência dos homens que assumem relacionamentos com as travestis e mulheres trans", é "na potência dos afetos que a afirmação da vida surge como estratégia de existência e resistência no que diz respeito à humanidade das travestis e mulheres trans"

²⁸ Cf. nota 27 deste trabalho.

(AMARAL, 2017, p. 155). Ou seja, ao possivelmente colocar essa questão em evidência, Urias estaria destacando esse contraste entre a pureza e o pecado – o mesmo visto nas pinturas barrocas –, em que à mulher transsexual é concedido o desejo, mas apenas em sigilo, sendo negado a ela o afeto, retirando essas pessoas da condição de ser humano e colocando-as em posição de objeto descartável.

Um fato interessante é que, para ilustrar essa questão, Amaral utiliza do desamor presente na música "Sufoco", de Antônio José e Chico da Silva, mas que fez sucesso justamente na voz de Alcione, mesma artista cantada por Urias no começo de sua carreira.

Não sei se vou aturar
 Esses seus abusos
 Não sei se vou suportar
 Os seus absurdos
 Você vai embora
 Por aí afora
 Distribuindo sonhos
 Os carinhos que você me prometeu
 Você me desama
 E depois reclama
 Quando os seus desejos
 Já bem cansados
 Desagradam os meus
 (ALCIONE, 1978)

Outro elemento possivelmente religioso é a serpente, um animal carregado de significados, como também já foi discutido na análise de *Simulacre*. Aqui, é possível atribuir ao animal um significado fálico, por sua posição entre as pernas da artista, desafiando os padrões de gênero que estabelecem conceitos de homem e mulher baseados em genitália. Mas talvez o significado mais pertinente seja o do pecado, visto que a artista se designa na letra de "Diaba" como o "oitavo pecado capital". No início da canção, inclusive, ela diz o próprio nome de uma maneira sussurrada, com ênfase nas letras "r" e "s", remetendo ao barulho feito pelas serpentes, ao mesmo tempo em que se ouve um coral religioso distorcido ao fundo. A própria artista revelou o conceito por trás da crítica: "Quis me empoderar do fato de que meu corpo é visto como a pior coisa que uma pessoa possa ser. Já que grande parte da sociedade me vê como uma coisa ruim, decidi ser a pior das coisas, a própria encarnação do mal com minha música" (URIAS, 2019e).

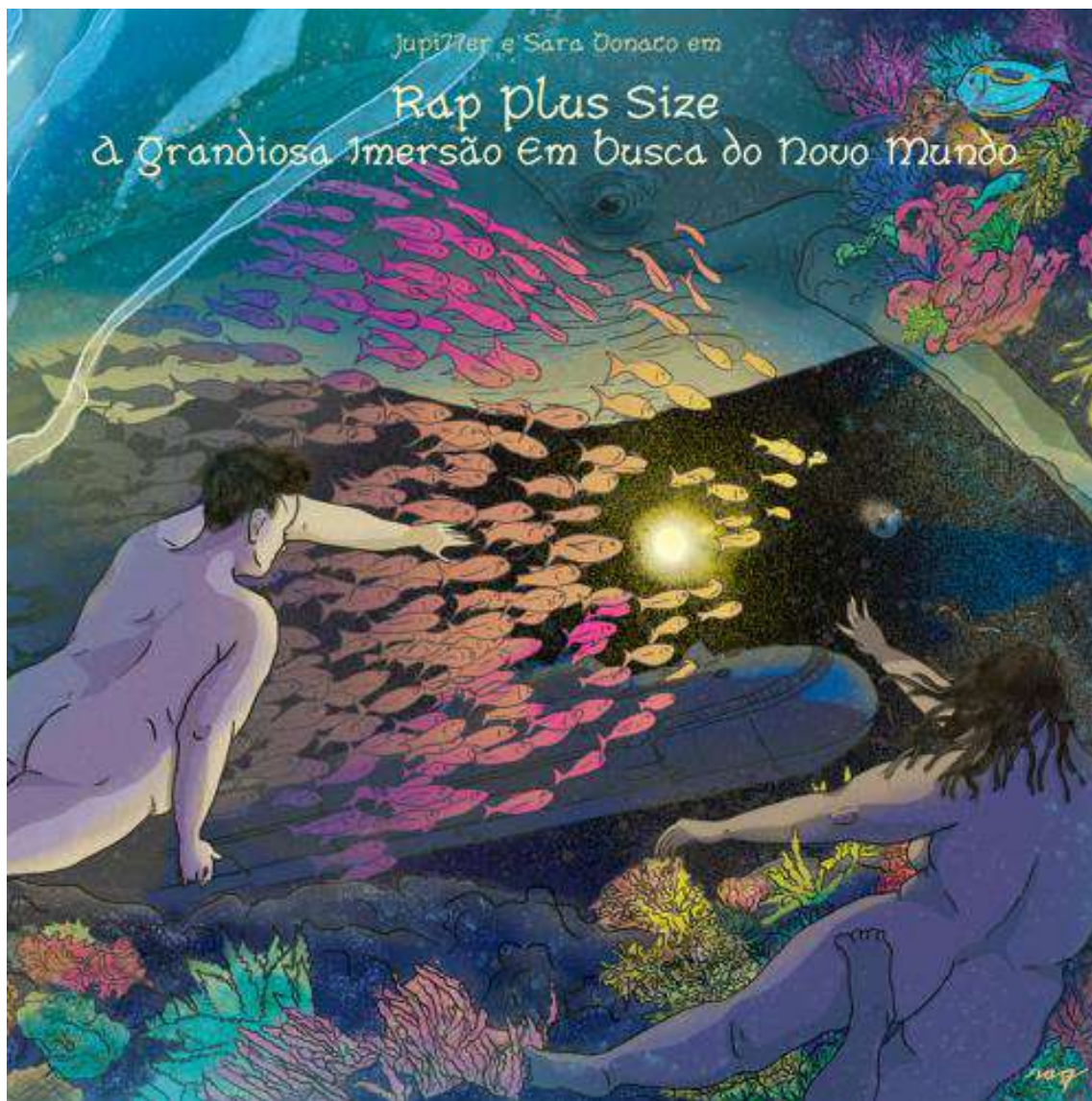
Assim, não restam dúvidas da multiplicidade de significados presentes na capa de *Urias*, principalmente no que diz respeito às subversões religiosas. A artista que começou

cantando os versos do Rappa, "Moço, peço licença. Eu sou novo aqui" (O RAPPÀ, 2008), agora assume a força da própria voz em uma postura sem remorsos, ocupando espaços à força, sem pedir permissão a ninguém.

Não sou nova aqui
Não te peço licença
Sua permissão, nunca fez diferença
Como toda educação
Foda-se sua crença
(URIAS, 2019)

4.10 A Grandiosa imersão em busca do Novo Mundo

Figura 10 — Capa do álbum *A grandiosa imersão em busca do novo mundo*



Fonte: SIZE, 2019a.

Quadro 10 — Ficha técnica de *A grandiosa imersão em busca do novo mundo*

Artista	Rap Plus Size
Ano de Lançamento	2019
Gravadora	Trava Bizness
Formato	Download Digital e Streaming
Faixas	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Aquário" (Feat. Luz Ribeiro) 2. "Pipeline" (Feat. Djonga) 3. "Quebra Mental" 4. "Fôlego" 5. "Espelho" (Feat. Danna Lisboa) 6. "Baleia" 7. "Cardume" Feat. MULAMBA 8. "Submarino" Feat. Monna Brutal 9. "Abissal" 10. "Nascente" Feat. Cris Snj, Kamau 11. "Novo Mundo"
Capa:	Renata Tomé

Fonte: DURÃO, 2021 (a autora).

A Rap Plus Size é uma dupla paulista de rap formada em 2016 pelos MCs Jupi77er (homem trans branco) e Sara Donato (mulher cis negra). O caminho do duo se iniciou dentro da temática do movimento *body positive*, que prega a aceitação de corpos fora do padrão tradicional de beleza. Mas as letras de *A Grandiosa Imersão Em Busca Do Novo Mundo*, álbum cuja capa será analisada a seguir, também são repletas de críticas ao machismo, racismo, transfobia e desigualdade de classes, além de reiterarem a importância da comunidade, ancestralidade, empoderamento e representatividade. Com sonoridade entre o hip hop, o funk, o reggae e o maracatu, a dupla, original da zona norte de São Paulo, tem como objetivo mostrar novas possibilidades aos jovens que não se encaixam nos padrões, por meio da informação e do acolhimento, ajudando-os a enfrentar os problemas colocados pelo "cis-tema" (JUPI77ER; DONATO, 2021).

A capa do álbum é carregada de diversas cores, porém com tons parecidos, que não contrastam de maneira agressiva super-saturada, mas formam uma paleta suave, que, não fosse a presença do preto, poderia até mesmo ser descrita como uma paleta de cores "fofas" – palavra que, em si mesma, carrega certa sinestesia, remetendo ao contato e afeto –. Há uma

forte presença do azul, no qual, assim como foi visto na análise de *Goela Abaixo*, pode-se mergulhar profundamente. No entanto, enquanto no álbum de Liniker o mergulho se fazia na profunda subjetividade do sentimento, aqui ele remete à profundidade das críticas feitas pela dupla, nas quais é possível mergulhar até o fim, para dar a volta e entrar em um mundo novo e desconstruído. Para o pintor Kandinsky, o movimento do azul representa justamente uma atração para o infinito e uma sede de sobrenatural (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 108), o que parece fazer da cor a escolha ideal para uma imersão em busca do mundo novo. Mas talvez a relação mais pertinente no contexto desse álbum seja a semelhança do azul com a água. A cor e o elemento possuem uma relação muito forte, e olhar para o azul pode causar sensações parecidas com aquelas que se tem ao observar o mar, suscitando sensações de acolhimento e inspiração. Cecília Meireles evidencia a sinestesia da cor em *Pus o meu sonho num navio*, poema no qual conta que suas mãos foram molhadas pelo azul das ondas e que a cor escorre dos seus dedos (MEIRELES, 1983). Essa sensação faz muito sentido se relacionada às letras do álbum, que exploram frequentemente a metáfora da água, tornando a experiência de ouvir as músicas em uma verdadeira imersão em um oceano profundo de rimas.

70% água
 30% líquida
 Fui feita pra transbordar
 (RAP PLUS SIZE, 2019)

A cor rosa, presente em alguns pontos da capa, como já foi amplamente explorada nas análises anteriores, possui uma forte relação com a feminilidade, podendo variar entre força e delicadeza dependendo do seu tom. No entanto, é interessante mencionar que, ao lado do azul claro, ela ganha novos significados, remetendo às cores da bandeira do orgulho trans.

Em meio a tantas cores e elementos presentes na imagem, talvez o que chame mais atenção seja o contraste da área preta e escura com um ponto de luz. "A física é objetiva ao dizer que o preto é a ausência de cor, fazendo relação com a mitologia e o imaginário popular que, principalmente no ocidente, classificam o preto como 'o nada'" (POMPEU, 2009, p. 100). O infinito potencial presente no conceito do "nada" faz muito sentido com a imensidão desconhecida do fundo do oceano. Porém, citando Fernando Pessoa, "Deus deu ao mar o perigo e o abismo, mas foi também nele que espelhou o céu" (PESSOA, 2006, p. 42).

Enquanto a cor preta, expressiva e angustiante ao mesmo tempo, comunica a imensidão de um abismo desconhecido, a luz é a presença de certa esperança, da certeza de que há algo, seja uma saída da escuridão, ou, quem sabe, uma entrada para um novo mundo.

Essa luz que emana
 Quem me olha nos olhos entende de onde vem
 O brilho que trago desde pequena me guia pra além
 [...]
 Iluminando tudo, sendo luz no escuro
 Quem me viu lá no fundo sente que é puro
 Percebi que quem tem luz própria brilha na escuridão
 Mas que sozinho é difícil clarear toda essa imensidão
 É na escuridão que se encontra Luz própria
 (SIZE, 2019b)

Nadando em direção à luz encontram-se vários pequenos peixes. Além de possuir uma relação intrínseca com a água, por viver dentro dela, o peixe também está associado "ao nascimento e à restauração cíclica" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 703), podendo estar relacionado com o processo de transição para o mundo novo que é conceito do álbum. O fato de que as pessoas ilustradas estão nuas reforça a ideia de um renascimento, além de sugerir um ideal de liberdade e naturalização do corpo, que é um dos temas centrais da dupla. Também é interessante notar como estão dispostos os peixes. Afinal, não são apenas alguns peixes em posições aleatórias, mas um cardume nadando na mesma direção. Assim, transmite-se uma ideia de união, o que se relaciona diretamente com a proposta da força do coletivo propagada pela dupla. A letra de "Cardume" não deixa dúvidas dessa relação.

Companheiro, me ajuda
 Que eu não posso andar só
 Eu sozinho ando bem
 Mas com você ando melhor
 Se organizar direito
 O cardume inteiro nada
 Quanto mais forte a correnteza
 Mais pesada é a braçada
 (SIZE, 2019)

Além dos peixes, há também uma grande baleia na parte de cima da imagem. Por ser o maior animal do planeta, o termo "baleia" é comumente utilizado como um xingamento gordofóbico. No entanto, existem diversos mitos de passagem pelo ventre de uma baleia, sendo o animal frequentemente relacionado ao renascimento e à renovação espiritual. Na letra

de "Baleia" é possível observar essa dualidade de significados. Na faixa, a dupla narra a dificuldade de lidar com o preconceito, ao mesmo tempo em que reitera a importância do amor próprio e da amizade no processo de se reencontrar dentro do próprio corpo.

Comendo ódio, engolindo culpa, correndo de mim mesma
 Na próxima esteira, próxima pílula, agulha cirúrgica
 Distúrbio, cegueira, desculpas certas
 Preocupação com as minhas artérias, mentiras eternas
 Gordofóbicos não ligam pra suas crises internas
 Só com as varizes as pernas, reprises na tela
 Rejeição pré-programada
 Dói se olhar no espelho e não se ver amada
 Mas quem diria? A mando da mesma batida
 Achei uma aliada pro rap, corote, risada
 Nossa frequência faz nossa voz ganhar o mundo
 Pra nunca ser silenciada
 Sempre tem (Sempre tem)
 Alguém como você aí
 Sentindo bem (Sentindo bem)
 Alguém igual você aqui
 Que pode construir (Que pode construir)
 Que pode te levar a refletir (A refletir)
 Encontre a si pra transmitir
 (SIZE, 2019d)

O submarino ao fundo também tem sua própria faixa dentro do álbum. Ao contrário dos Beatles, cujo submarino amarelo era sinônimo de tranquilidade – "as we live a life of ease, everyone of us has all we need" (THE BEATLES, 1966) ("como nós vivemos uma vida boa, cada um de nós tem tudo o que precisamos", tradução nossa) –, aqui ele é utilizado como símbolo de subversão. A relação entre os conceitos – submarino e subversão – vai além da semelhança ortográfica: o submarino representa profundidade, uma ideia muito importante ao longo do álbum. A proposta da dupla era sair das críticas rasas e ir mais fundo. Tão fundo que seria possível achar uma saída do outro lado. Assim, a subversão viria não apenas de declarar uma discordância com o sistema vigente, mas de encontrar caminhos para derrubá-lo. Por meio das muitas metáforas aquáticas, tanto líricas quanto visuais, a mensagem da dupla é clara: encontrando no afeto e no coletivo o fôlego necessário para respirar nas profundezas, é possível alcançar um mundo novo em que a diversidade é a norma.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desejamos um futuro onde estudos como esses não sejam mais necessários, mas enquanto nada for feito continuaremos gritando a plenos pulmões e esperando que o mundo inteiro ouça e aja: PAREM DE NOS MATAR! (SOUSA apud BENEVIDES; NOGUEIRA, 2020, p. 134)

Este trabalho encerra uma graduação repleta de conteúdos que incentivam seus alunos a pensarem mais profundamente a comunicação, a refletirem sobre a responsabilidade social da profissão, a valorizarem a pesquisa e a buscarem compreender a complexidade dos processos engendrados silenciosamente pela linguagem. Ensinamentos esses que abriram portas para novas maneiras de aprendizado, estourando a bolha acadêmica e buscando conhecimento em outros lugares, a fim de produzir um estudo relevante dentro e fora dos portões da Universidade. Um estudo que não aspira ao centro e nem o tem como referência. Um estudo que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade. Um estudo que buscou torcer discursos hegemônicos que refletem uma sociedade desigual. Um estudo, portanto, queer, como não poderia deixar de ser.

Ao mesmo tempo em que encerra um ciclo, este trabalho também evidencia os múltiplos caminhos que permanecem inexplorados. Os sentidos potenciais observados nesta pesquisa são inúmeros, e é possível dizer que mais sentidos não foram encontrados somente porque não restou tempo. Antes do início deste trabalho, a intenção da pesquisa era compreender os elementos visuais comuns utilizados por artistas LGBTI+, em especial trans e drag queens, como mecanismo de resistência social diante de uma realidade que diariamente invalida suas existências. No entanto, após a realização das análises, é possível observar o quão plurais são essas expressões. É, sem dúvidas, essencial o forte elemento comunitário na população LGBTI+, pois, como já foi observado historicamente, vozes juntas dizendo a mesma coisa tornam-se mais fortes, mais altas e são mais facilmente ouvidas do que vozes individuais. Ao mesmo tempo, é muito fácil cair em uma armadilha de unificar as pessoas que fazem parte de um grupo, apagando os indivíduos e suas particularidades e tratando o grupo como massa, ao invés de um conjunto de pessoas diversas, que possuem histórias diversas, passados diversos e modos diversos de comunicação.

A partir das análises feitas, seria possível, por exemplo, investigar mais a fundo a relação do repertório visual de algumas artistas com a religião, tema que foi recorrente em

grande parte das análises, ou ainda fazer recortes mais complexos de cor e raça, que em alguns momentos não puderam ser tão explorados dado o interesse principal do trabalho em identidade e expressão de gênero. Também as(os) artistas poderiam ser estudadas(os) separadamente, buscando comparar as linguagens de toda uma discografia, ou ainda extrapolar as capas e ir em direção aos videoclipes, desbloqueando uma nova dimensão visual e sonora permeada de sentidos. No entanto, como já se sabe, cabe ao pesquisador traçar os limites de suas análises semióticas, e foi necessário, aqui, renunciar a algumas vontades de ir mais fundo para que fosse possível encerrar essa etapa, deixando várias portas abertas para pesquisas futuras capazes de trazer novas respostas – e perguntas. "Mais do que certezas, o que carrego comigo são dúvidas. O poder da incerteza" (QUEBRADA apud MOREIRA, 2018, p. 78).

A pluralidade evidenciada nas análises demonstra que é necessário levar em consideração o modo como abordagens diferentes terão impactos diferentes em pessoas diferentes. A música LGBTI+ e sua linguagem visual têm um papel importante dentro da mudança social, mas esse papel pode se manifestar nos mais variados caminhos. Cada artista possui sua própria forma de participar das transformações de sentido da expressão e identidade de gênero, e isso pode ser observado, semioticamente, pelos diferentes potenciais interpretantes dinâmicos que predominam em cada capa, ou seja, nos diferentes impactos que elas são capazes de produzir em um possível intérprete.

A capa de *Goela Abaixo*, por meio do contraste entre claro e escuro, rosa e azul, áspero e liso explora o interpretante emocional, traduzindo para o visual o turbilhão de emoções e a complexidade dos sentimentos presentes na música e transmitindo a sensação à flor da pele de passar por um processo de transformação, seja ele qual for. O mesmo acontece na capa de *Mulher*, que provoca, por meio da exuberância do vermelho, cercado de uma textura arranhada, a sensação de tensão e fascínio na mesma intensidade, mostrando uma beleza incômoda que dialoga com a forma como corpos trans são vistos na sociedade.

O interpretante energético está presente fortemente na capa de *III*, por meio da postura de Pablo, da captura do movimento, das cores sóbrias e de um olhar quase agressivo, que estimulam um comportamento combativo, convocando um possível observador a entrar naquele exército e ir à luta. A capa de *Mercadinho*, mais descontraída, por meio de sua combinação carnavalesca de cores e elementos, apela a uma vontade de rir e celebrar, mostrando que a militância pode vir também em um formato bem-humorado. A linguagem

visual de *Simulacre*, assim como o conteúdo musical do álbum, é capaz de levar o intérprete em uma viagem psicodélica, por meio das cores e elementos fantasiosos, estimulando-o a descobrir a espiritualidade, a olhar para além do superficial e a entregar-se ao subconsciente. Já a capa de *A grandiosa imersão em busca do mundo novo* segue a proposta do nome e convida um observador a entrar nesse mundo, mergulhar no mar de metáforas junto ao cardume e descobrir o que há no ponto de luz em meio à escuridão.

A capa de *Pajubá* evoca principalmente o interpretante lógico, por ser repleta de elementos muito simbólicos, como a peruca no ferro de passar, o corpo masculino com o vestido florido e a produção propositalmente marginal, proporcionando uma identificação e explorando valores de identidade e representatividade. Assim como a capa de *Alegoria*, que, utilizando elementos visuais de pinturas clássicas, distorce, com cada uma de suas alegorias, algum elemento tradicional, um dogma social, invertendo valores de uma sociedade opressora. A linguagem visual de *EPICA*, misturando a sofisticação com elementos relacionados à pobreza, como a cachaça e a favela, estimula uma inversão de pensamento por meio da reafirmação de grupos marginalizados. Por fim, a capa de *Urias*, ao colocar uma mulher transexual no lugar de uma figura religiosa em ascensão ao céu, provoca uma reflexão sobre os espaços ocupados por pessoas trans, propondo uma nova visão de mundo em que pessoas LGBTI+ não precisam pedir permissão para assumir suas identidades.

A multiplicidade de efeitos possíveis demonstra o potencial semiótico das imagens, provando que elas são capazes de ultrapassar os limites do mero visível e expressar ideias no mesmo nível polissêmico das palavras e das notas musicais, ainda que de maneiras diferentes. Seja por meio de celebração, inversão de valores, sutileza, erotismo, romance, metáforas, fantasia, combate, intimidade, críticas literais, ou qualquer outro tipo de expressão. No país que mais mata sua população LGBTI+, o fato de essas pessoas existirem, de viverem mais um dia, já é uma forma de transgressão, e tudo que for produzido por elas será carregado de sentidos de transformação social.

A última faixa do álbum de Rap Plus Size, "Novo mundo", é uma faixa instrumental, em que a dupla pede para que outras pessoas interajam por meio de rimas, freestyle, dança, performance, o que quiserem, a fim de transmitir uma mensagem de que um novo mundo será construído por "todas, todos e todes", por meio do coletivo. O Novo Mundo ainda está em aberto, assim como o interpretante final dos signos.

Ainda que infinito e, na prática, impossível, esse nível de análise estimula um olhar para o futuro. Quais sentidos de admiração ou repulsa ao olhar essas capas irão despertar no futuro? O que será dessas capas no encontro com os desenvolvimentos sociais que virão? Como elas serão sentidas, como serão as reações a elas, como elas serão valorizadas daqui para frente? "Por estarem no mundo, por fazerem parte dos desígnios da vida, os efeitos que os signos poderão porventura produzir no seu devir são tão enigmáticos quanto o próprio desenrolar da vida" (SANTAELLA, 2002, p. 97). Resta esperar e contribuir, do modo que for possível, para que esse desenrolar seja menos preconceituoso, menos cruel e mais aberto ao diferente e às infinitas possibilidades de ser.

Continue a navegar
Continue a travecar
Continue a atravessar
Linn da Quebrada

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 34^a ed., 2003. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/181008/mod_resource/content/1/Adrono.%20EI%20ensayo%20como%20forma.pdf>. Acesso em: 19 Abr. 2021

ALCIONE. **Sufoco**. In: ALCIONE. Alerta Geral. [S.l.: s.n.], 1978. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/5dsmCu5KWvJj0elthC8Gra?si=XAhHeuUSTVCb6ZDIWJ8BXg>>. Acesso em: 8 mai. 2021.

AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, v. 6, n. 16, p. 1-23, 2015. Disponível em: <<https://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

AMARAL, Marília dos Santos. **Te desafio a me amar: desejo, afeto e a coragem da verdade na experiência dos homens que assumem relacionamentos com as travestis e mulheres trans**. Tese (Doutorado em Psicologia). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/180425>>. Acesso em: 8 mai. 2021.

ANJOS, Augusto dos. Obsessão do Sangue. In: **Eu e outras poesias**. 42^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

ANTUNES, Pedro. **Liniker e os Caramelows embalam a saudade com cafuné em novo disco Goela Abaixo**. In: Rolling Stone. 22 mar. 2019. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/liniker-e-os-caramelows-embalam-saudade-com-cafuné-em-novo-disco-goela-abaixo/>>. Acesso em: 3 abr. 2021.

AS BAÍAS. **Comida Forte**. In.: AS BAÍAS. Mulher. [S.l.: s.n.], 2015a. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6ELqhWeFVE9DaTqc7FWNG5?si=fb3518830de0483d>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

_____. **Melancolia**. In.: AS BAÍAS. Mulher. [S.l.: s.n.], 2015c. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6pBImRXh5TZZcdEPeQNRrq?si=2d91af2928d14030>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

_____. **Mulher**. [S.l.: s.n.], 2015b. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5djRN3AowViUuY0qK3u7sM?si=7VQpL39oRb-GkSDYfsJ9Cw&dl_branch=1>. Acesso em: 21 jun. 2021.

ASSUCENA, Assucena. **Com duas transgêneros, As Bahias e Cozinha Mineira mescla referências**. [Entrevista concedida a] Rebeca Oliveira. In: Correio Braziliense. 7 jan. 2016a. Disponível em: <www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/01/07/interna_diversao_art_e,513028/musica-que-reage-ao-preconceito.shtml>. Acesso em: 5 mai. 2021.

_____. **As Bahias e a Cozinha Mineira:** “Para o trans, todo dia é um grande evento”. [Entrevista concedida a] Camila Moraes. In: El País. 8 mar. 2016b. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/08/cultura/1457464541_444091.html>. Acesso em: 5 mai. 2021.

ASSUCENA, Assucena; VIRGÍNIA, Raquel. **“O que quiseram fosco está brilhando”** – As Bahias e a Cozinha Mineira falam sobre seu primeiro disco, “Mulher”. [Entrevista concedida a] Amanda Rigamonti. Itaú Cultural. 18 mar. 2016. Disponível em: <[/www.itaucultural.org.br/o-que-quiseram-fosco-esta-brilhando-as-bahias-e-a-cozinha-mineira-falam-sobre-seu-primeiro-disco-mulher](http://www.itaucultural.org.br/o-que-quiseram-fosco-esta-brilhando-as-bahias-e-a-cozinha-mineira-falam-sobre-seu-primeiro-disco-mulher)>. Acesso em 4 mai. 2021.

AUSLANDER, Philip. **Performing glam rock: gender and theatricality in popular music.** Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2009.

ÁVILA, Simone; GROSSI, Miriam. "Nós queremos somar!" - A emergência de transhomens no movimento trans brasileiro. **VII CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE A DIVERSIDADE SEXUAL E DE GÊNERO DA ABEH** – Práticas, pedagogias e políticas públicas. Florianópolis: Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS/UFSC), 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/7803170/_Nós_queremos_somar_-_A_emergência_de_transhomens_no_movimento_trans_brasileiro>. Acesso em: 4 mai. 2021.

BANDEIRA, Manuel. Na Boca. In: **Estrela da vida inteira: poesias reunidas.** 8ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

BARDO, Potyguara. **A plenitude holística no Simulacre de Potyguara Bardo.** [Entrevista concedida a] Jéssica Petrovna. In: Revista Híbrida. [S.l.], 2019. Disponível em: <<https://revistahibrida.com.br/2019/08/28/a-plenitude-holistica-no-simulacre-de-potyguara-bardo/>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

_____. **Mamma Mia.** In.: BARDO, Potyguara. Simulacre. [S.l.: s.n.], 2018d. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2ztOcUNzt8Y4ouQdkTmsSe?si=9b9c4eb0cb1642b9>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **O Jogo da Vida.** In.: BARDO, Potyguara. Simulacre. [S.l.: s.n.], 2018e. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3e3Ckkq5PUwE7TXnswl7iR?si=3bbcf4a9ef834e56>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Plene.** In: BARDO, Potyguara. Simulacre. [S.l.: s.n.], 2018g. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/27mylHBT9Y7JWkfZJvKfO?si=018f3d34501a45c6>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Potyguara Bardo nos guia em uma viagem holística em "Simulacre".** [Entrevista concedida a] João Pinheiro. In: Tenho mais Discos Que Amigos. [S.l.], 9 Ago. 2018b. Disponível em: <www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/08/09/potyguara-bardo-holistica-simulacre/>. Acesso em: 30 abr. 2021.

_____. **Simulacre.** [S.l.: s.n.], 2018a. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/1ly3ZOMmBJdbx94pfr70g?si=SGQKZLkYQfaZ0Wml_-wxXQ&dl_branch=1>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Simulacre (Cuisine de Revê).** In: BARDO, Potyguara. Simulacre. [S.l.: s.n.], 2018c. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7bXanROCaegSMvNIDPwa5V?si=07249b31fa6440bb>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Você Não Existe.** In: BARDO, Potyguara. Simulacre. [S.l.: s.n.], 2018f. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5TevIdopkgFzBGbuUZ0Rzz?si=8ac4cd2d21f948c0>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

BAUM, Kelly. **Unfinished:** why are we drawn to imperfection? [Entrevista concedida a] Lydia Figes. In: Art UK. [S.l.], 22 ago. 2019. Disponível em: <<https://artuk.org/discover/stories/unfinished-why-are-we-drawn-to-imperfection>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

BENEDETTI, Marcos Renato. **Toda feita:** o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond Universitária. 2005.

BENEVIDES, Bruna G; NOGUEIRA, Sayonara N. B. **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020.** São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2021. Disponível em: <<https://antrabrasil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>>. Acesso em: 4. mai. 2021.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo:** sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BERNINI, Lorenzo. **Apocalipsis Queer:** elementos de teoría antisocial. Madrid: Editorial Egales, 2015.

BOND, Danny. **Eu Chupo Pau.** In: BOND, Danny. EPICA. [S.l.: s.n.], 2019e. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6jd3VRTMKU7lQhyCgNFev5?si=82941a329c5e4e46>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **EPICA.** [S.l.: s.n.], 2019a. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/4HAsgqQ8DFhc0X9SBmTbNg?si=uYpnPyuLQsq_9gTwaMLUA&dl_branch=1>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Eu Gosto É De Dar.** In: BOND, Danny. EPICA. [S.l.: s.n.], 2019f. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6ncMsXYBERteHTXGynpv8g?si=7aac049eb66d4055>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Meu Nome É Bond.** In: BOND, Danny. EPICA. [S.l.: s.n.], 2019b. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6ncMsXYBERteHTXGynpv8g?si=7aac049eb66d4055>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Prikito**. In: BOND, Danny. EPICA. [S.l.: s.n.], 2019c. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4OZS83J8ObiXpV8bNMQtnm?si=5ff0d7aedb3c4f9f>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Tcheca**. In: BOND, Danny. EPICA. [S.l.: s.n.], 2019d. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7aUZM3W6RA8k47eqP985Kc?si=15c8a32bd21541e6>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

BORGES, Fabiane; BENSUSAN, Hilan. Queer: política sexual do noise. In: **Le Monde Diplomatique Brasil**. [S. l.], 24 jul. 2008. Disponível em: <<https://diplomatie.org.br/queer-politica-sexual-do-noise/?SuperSocializerAuth=LiveJournal>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

BORTOLOZZI, Remom Matheus. A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. **Quaderns de Psicologia**, v. 17, n. 3, p. 123-134. 2015. Disponível em: <<https://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/v17-n3-bortolozzi>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

BRAGANÇA, Lucas. Fragmentos da babadeira história drag brasileira. **Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde**, v. 13, n. 3. 2019. Disponível em: <<https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/1703>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

BRANDÃO, Leci. **Ombro Amigo**. In.: BRANDÃO, Leci. Coisas do meu pessoal. [S.l.: s.n.], 1977. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/45ezXhsXFqhVYRLcxFlWB?si=nhpuXbdHS4-kzu2r2Has2Q&dl_branch=1>. Acesso em: 21 jun. 2021.

BUARQUE, Chico. **Meu Caro Amigo**. In: Meus Caros Amigos. [S.l.: s.n.], 1975. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2thBIDQBbBSUG7tcwUw7Mw?si=5a0b327560404656>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CÂMARA, Cristina. **Cidadania e Orientação Sexual: a trajetória do grupo Triângulo Rosa**. Rio de Janeiro: Academia Avançada, 2002.

CÂMARA, Marcelo. **Cachaça Prazer Brasileiro**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2004

CAMPOS, Graça; CRUZ, Mônica. Disciplina, corpo e discurso na publicidade de produtos para cabelos cacheados. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 8, n. 2, p. 120-136, mai/ago 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/38356/1/2018_art_grbcamposmcruc.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2021.

CAMPOS, Liniker. **Liniker**: “Ser uma mulher com um pau é revolucionário”. [Entrevista concedida a] Roberta Malta. In: Marie Claire. 22 mar. 2019. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Noticias/noticia/2019/03/liniker-ser-uma-mulher-com-um-pau-e-revolucionario.html>>. Acesso em: 3 abr. 2021.

CARAMELOWS, Liniker e os. **Goela Abaixo**. [S.l.: s.n.], 2019b. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7CyiXFrHwTOjTbpNy0PILI?si=c1db4bd91af143a7>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Bem Bom**. In.: CARAMELOWS, Liniker e os. Goela Abaixo. [S.l.: s.n.], 2019f. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5GkqsV7wYPqZNjGfhSGWuf?si=d5f6f3f438a1496a>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Boca**. In.: CARAMELOWS, Liniker e os. Goela Abaixo. [S.l.: s.n.], 2019a. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7CyiXFrHwTOjTbpNy0PILI?si=c1db4bd91af143a7>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Calmô**. In.: CARAMELOWS, Liniker e os. Goela Abaixo. [S.l.: s.n.], 2019c. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2fIDia8RwKyi1S1I1kTY7w?si=f384019690d94774>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Goela**. In.: CARAMELOWS, Liniker e os. Goela Abaixo. [S.l.: s.n.], 2019f. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5P3HzWWQML5IGseN8NAdI5?si=3b97bf39029a4ce6>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Gota**. In.: CARAMELOWS, Liniker e os. Goela Abaixo. [S.l.: s.n.], 2019f. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1bE2Ok0gaZPNCeUO3ALf2p?si=d0f5d9c6f65849ad>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Intimidade**. In.: CARAMELOWS, Liniker e os. Goela Abaixo. [S.l.: s.n.], 2019e. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2myQE9T8UAb15u6Wg3UT2J?si=bcbb48817d1b43b4>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Textão**. In.: CARAMELOWS, Liniker e os. Goela Abaixo. [S.l.: s.n.], 2019d. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1zrwtCfwgUOFPCnwgkPzSr?si=2fc667b6bde64b49>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

CARDOZO, Fernanda. **DAS DIMENSÕES DA CORAGEM**: socialidades, conflitos e moralidades entre travestis em uma cidade no sul do Brasil. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

CARRARA, Sérgio; CARVALHO, Mário. Em direção a um futuro trans? Contribuições para a história do movimento de travestis e transexuais no Brasil. **Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana**, n. 14, 2013. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/SexualidadSaludySociedad/article/view/6862>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da Alimentação no Brasil**. 4ª ed. São Paulo: Global, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CONSELHO NACIONAL DE SAÚDE. **16ª Conferência: movimentos LGBTI+ unificam posicionamentos e reafirmam a defesa do SUS**. 13 ago. 2019. Disponível em: <<http://conselho.saude.gov.br/ultimas-noticias-cns/764-16-conferencia-movimentos-lgbti-unificam-posicionamentos-e-reafirmam-a-defesa-do-sus>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

COST, Ernna. **'111 Deluxe': conversamos com os responsáveis pela nova capa de Pablo Vittar**. [Entrevista concedida a] Douglas Françosa. In: Portal Pop Line. 23 nov. 2020. Disponível em: <<https://portallpopline.com.br/111-deluxe-conversamos-com-os-responsaveis-pela-capada-nova-era-de-pablo-vittar/>>. Acesso em: 10 abr. 2020

COSTA, Gal. **Da maior Imprtância**. In.: COSTA, Gal. Índia. [S.l.: s.n.], 1972. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/02Gj59D61859A0wQvSRqnR?si=374830665c1f408f>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

COSTA, Rogério da. **Sociabilidade homoerótica masculina no Rio de Janeiro na década de 1960**: relatos do jornal O Snob. 2010. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2010.

DIAS, Thiago. **Após chocar nos anos 70, Edy Star volta uma "vovó transgressora"**. In: UOL. São Paulo, 14 nov. 2017. Disponível em: <<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2017/11/14/pioneiro-gay-no-brasil-edy-star-lanca-o-2-disco-depois-de-44-anos.html>>. Acesso em: 1 Jun. 2021.

DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5ª ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

FERRANDO, Francesca. Is the post-human a post-woman? Cyborgs, robots, artificial intelligence and the futures of gender: a case study. **European Journal of Futures Research**, 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.1007/s40309-014-0043-8>>. Acesso em: 11 abr. 2021

FERREIRA, Letícia. **Emprego formal ainda é exceção entre pessoas trans**. Folha de S. Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/01/emprego-formal-ainda-e-excecao-entre-pessoas-trans.shtml>>. Acesso em: 4 mai. 2021.

G1. **50% dos brasileiros são católicos, 31%, evangélicos e 10% não têm religião, diz Datafolha**. 13 jan. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/13/50percent-dos-brasileiros-sao-catolicos-31percent-evangelicos-e-10percent-nao-tem-religiao-diz-datafolha.ghtml>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

GEORGE, Cassidy. **From fetish to fashion: The rise of latex**. In: BBC. 8 jan. 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/culture/article/20200108-from-fetish-to-fashion-the-rise-of-latex>>. Acesso em: 11 abr. 2021

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GODOI, Rodolfo Luiz Costa de. **Ney Matogrosso: liberalização sexual, performance artística e disputas simbólicas**. 2018. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/32476/1/2018_RodolfoLuizCostadeGodoi.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2021.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma**. São Paulo: Escrituras, 2000.

GONÇALVES, Aguinaldo. **Vermelho**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

GREEN, James. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

GROOVE, Gloria. **A CAMINHADA**. In: GROOVE, Gloria. Alegoria. [S.l.: s.n.], 2019e. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4BkjISAYyQ6OMnEpzpQxgA?si=b880b871e5834385>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Alegoria**. [S.l.: s.n.], 2019a. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6kAhfgYBxtlQc12AfMn2nq?si=XjWxxySrSHqrUSjDZXRgQQ&dl_branch=1>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **MAGENTA CASH**. In: GROOVE, Gloria. Alegoria. [S.l.: s.n.], 2019b. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4BkjISAYyQ6OMnEpzpQxgA?si=b880b871e5834385>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **MIL GRAU**. In: GROOVE, Gloria. Alegoria. [S.l.: s.n.], 2019c. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4BkjISAYyQ6OMnEpzpQxgA?si=b880b871e5834385>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **SEDANAPO**. In: GROOVE, Gloria. Alegoria. [S.l.: s.n.], 2019d. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4BkjISAYyQ6OMnEpzpQxgA?si=b880b871e5834385>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

ITAÚ CULTURAL. **Liniker**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640291/liniker>>. Acesso em: 05 de Abr. 2021.

_____. **Pintura Alegórica**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3819/pintura-alegorica>>. Acesso em: 19 de Abr. 2021.

JUPI77ER; DONATO, Sara. **Rap Plus Size e a canção-manifesto para uma moda mais inclusiva**. [Entrevista concedida a] Augusto Tenório. In: Social 1. [S.l.], 24 mar. 2021. Disponível em: <<https://blogs.ne10.uol.com.br/social1/2021/03/24/rap-plus-size-moda-musica/>>. Acesso em: 15 mai. 2021.

KER, João. **LEVANTA E LUTA: LINN DA QUEBRADA**. In: Revista Híbrida. [S.l.: s.d.] Disponível em: <<https://revistahibrida.com.br/revista/edicao-1/levanta-e-luta-linn-da-quebrada/>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

_____. **Índia de pele morena, uma Gal fatal**. No corpo e na voz. In: Estadão. 13 dez. 2018. Disponível em: <<https://arte.estadao.com.br/focas/capitu/materia/india-de-pele-morena-uma-gal-fatal-no-corp-o-e-na-voz>>. Acesso em: 4 mai. 2021.

KUMAR, Nitin. **Mudras of the Great Buddha Symbolic Gestures and Postures**. Stanford University, 2020. Disponível em: <<https://web.stanford.edu/class/history11sc/pdfs/mudras.pdf>>. Acesso em: 30 Abr. 2021.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LEARY, Timothy. **The psychedelic experience: A manual based on the Tibetan Book of the dead**. Nova Iorque: University Books, 1964. Disponível em: <<https://www.semanticscholar.org/paper/The-Psychedelic-Experience%3A-A-Manual-Based-on-the-Leary/111c984b50bd6d74afe131c52db203a9e22565d4>>. Acesso em: 30 Abr. 2021.

LEITE, Jorge Jr. **Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico**. São Paulo: Annablume, 2011.

LIMA, Carlos. **O que é o pajubá, a linguagem criada pela comunidade LGBT.** [Entrevista concedida a] Guilherme Eler. In: Super Interessante. [S.l.], 5 nov. 2018. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/o-que-e-o-pajuba-a-linguagem-criada-pela-comunidade-lgbt/>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista.** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4113494/mod_resource/content/0/A_estetizacao_do_mundo_-_Lipovetsky_Gilles.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2021.

LOPES, Reinaldo. **Crença no Arrebatamento é colagem de textos bíblicos, dizem especialistas.** In: G1. São Paulo, 16 mar. 2009. Disponível em: <<https://g1.globo.com/Noticias/0,,MUL1035150-9982,00-CRENCA+NO+ARREBATAMENTO+E+COLAGEM+DE+TEXTOS+BIBLICOS+DIZEM+ESPECIALISTAS.html>>. Acesso em: 8 mai. 2021

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

LOVI, Aretuza. **Entrevista: Aretuza Lovi fala sobre “Mercadinho”, amizade com Pablo Vittar e Gloria Groove, parceria com IZA e muito mais; vem ler!** [Entrevista concedida a] Otavio Pinheiro. In: Poltrona Vip. [S.l.] 31 jul. 2018c. Disponível em: <<https://br.nacaodamusica.com/posts/aretuza-lovi-entrevista/>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

_____. **Entrevistamos a Aretuza Lovi sobre o álbum “Mercadinho” e parcerias.** [Entrevista concedida a] Giovana Romania. In: Nação da Música. [S.l.] 9 Ago. 2018b. Disponível em: <<https://br.nacaodamusica.com/posts/aretuza-lovi-entrevista/>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

_____. **Mercadinho.** [S.l.: s.n.], 2018. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/2DZQGYABPgBz35Ei7RU0jd?si=UAYGzolzTim2TGoQjkJYYg&dl_branch=1>. Acesso em: 15 jun. 2021.

LUPTON, Ellen. **Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors & students.** Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2010.

MALONE, Chris. **Pablo Vittar’s Multilingual Music Is, Above All, A Gift To Her Fans.** In: Forbes. [S.l.], 26 Jul. 2019. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/cmalone/2019/07/26/brazilian-drag-superstar-pablo-vittar-is-ready-for-her-close-up-in-flash-pose-video/?sh=500cb0c155ba>>. Acesso em: 10 abr. 2021

MEIRELES, Cecília. Pus o meu sonho num navio. In: **Mar Absoluto e outros poemas: Retrato Natural.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MELO, Clarissa Reis; GOMES, Jaciara. Adjetivos pátrios brasileiros. **Ao pé da Letra**, p. 35-40, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedalettra/article/download/230963/24956>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

MENDONÇA, Carlos Magno; MACHADO, Felipe. E NESSA CENA A VOVÓ DA PABLO JÁ ERA TRANSGRESSORA: performances queer na música pop brasileira. **Contracampo**, Niterói, v. 38, n. 1, p. 51-65. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/28054/pdf>>. Acesso em: 1 Jun. 2021.

MOREIRA, Larissa. **Vozes transcendententes**: os novos gêneros na música brasileira. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

NATIVIDADE, Marcelo; OLIVEIRA, Leandro de. Sexualidades ameaçadoras: religião e homofobia(s) em discursos evangélicos conservadores. **Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana**, n. 2, 2009. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/SexualidadSaludySociedad/rt/printerFriendly/32/447>>. Acesso em: 18 Abr. 2021

O RAPP. **Meu Mundo é o Barro**. In: O RAPP. 7 Vezes. [S.l.: s.n.], 2008. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/7K1joBbwsVnvP3pViv8UJr?si=bjDtzzMbSS6BxNiqmJvqh>>. Acesso em: 8 mai. 2021.

PARKER, Richard. **Abaixo do Equador**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PASCHOAL, Marcio. **Rogéria**: uma mulher e mais um pouco. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de J. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Revista Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 1, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150>>. Acesso em: 1. jun. 2021.

PEREZ, Clotilde. **Signos da marca**: expressividade e sensorialidade. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

PEREZ, Clotilde et al. **Universo sígnico da pirataria**: Falso? Verdadeiro! São Paulo: Editora Imod, 2013.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

POMPEU, Bruno. **A gente faz o que o coração dita**: análise semiótica das capas de discos de Dorival Caymmi. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-10112010-112004/pt-br.php>>. Acesso em: 10 abr. 2021

_____. **Elenco, Semiótica e Bossa Nova**. Dissertação (Bacharelado em Publicidade e Propaganda). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

QUEBRADA, Linn da. **A Lenda**. In: QUEBRADA, Linn da. Pajubá. [S.l.: s.n.], 2017c. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5rMNiDunMJCTME1CDa0u6d?si=0a4413dbd0644b39_branch=1>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Bomba Pra Caralho**. In: QUEBRADA, Linn da. Pajubá. [S.l.: s.n.], 2017e. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1v8QLMcGPV5vOEnHbanadJ?si=17ea328ff8a8473f>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **LEVANTA E LUTA: LINN DA QUEBRADA**. [Entrevista concedida a] João Ker. In: Revista Híbrida. [S.l.: s.d.] Disponível em: <<https://revistahibrida.com.br/revista/edicao-1/levanta-e-luta-linn-da-quebrada/>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

_____. **Pajubá**. [S.l.: s.n.], 2017a. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5xyoM3kQr3FJSGk2CVP6du?si=b1T9RgxdSJ-qTKO66D2UAA&dl_branch=1>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Pirigoza**. In: QUEBRADA, Linn da. Pajubá. [S.l.: s.n.], 2017f. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3QRqN7McYHxVyfGW7jy4vR?si=7ad4ff59b75143be>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Submissa do 7º dia**. In: QUEBRADA, Linn da. Pajubá. [S.l.: s.n.], 2017d. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6X9kJKaZlpBmkVinla2nNB?si=befc14c89f1543e8>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Tomara**. In: QUEBRADA, Linn da. Pajubá. [S.l.: s.n.], 2017b. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7IcPhG3UyCmFDHmdwB79CF?si=6fac371e456446aeAA&dl_branch=1>. Acesso em: 15 jun. 2021.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Maria Goretti. **Imaginário da Serpente de A a Z**. Série Literatura e Interculturalidade, Paraíba, 2017. Disponível em: <<https://www.uepb.edu.br/download/ebooks/Imaginario-da-Serpente-de-A-a-Z.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

RODRIGUES, Jorge; VICTORIO FILHO, Aldo. **IMAGENS TRANS_VIADAS**. Anais IV DESFAZENDO GÊNERO... Campina Grande: Realize Editora, 2019. Disponível em: <<http://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/64141>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

SALGADO, K. H. L.; VIANA, L. A dimensão semiótica na alta-costura de Chanel. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 9, n. 19, p. 111-136, 9 jun. 2016. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/456>>. Acesso em: 24 abr. 2021.

SANDRE, Sandra. **Cachaça Patrimônio Brasileiro**. Tese (Pós-Graduação em Gastronomia e Segurança Alimentar). Universidade de Brasília, Brasília, 2004. Disponível em: <https://bdm.unb.br/bitstream/10483/564/1/2004_SandraSandre.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2021.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2000.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Tendencies**. Londres: Routledge, 1994.

SEYDEL Rory. **Why Album Cover Art Will Always Be Crucial For Success**. In: LANDR. 18 mai. 2016. Disponível em: <<https://blog.landr.com/album-art-absolutely-crucial-success-2016/>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

SIMÕES, Júlio; FACCHINI, Regina. **Na trilha do arco-íris: do homossexual ao movimento LGBT**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

SIZE, Rap Plus. **A Grandiosa Imersão em Busca do Novo Mundo**. [S.l.: s.n.], 2019a. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/7dMN5qPrja0lg8JZUv0WIE?si=YAAIiyS1TEi4KdPn3RtRIA&dl_branch=1>. Acesso em: 21 jun. 2021.

_____. **Abissal**. In.: SIZE, Rap Plus. **A Grandiosa Imersão em Busca do Novo Mundo**. [S.l.: s.n.], 2019b. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5Pt81Y5nabOYEp4hrVL5H6?si=08936ffb36ba4858>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

_____. **Baleia**. In.: SIZE, Rap Plus. **A Grandiosa Imersão em Busca do Novo Mundo**. [S.l.: s.n.], 2019d. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3Vso24ILOPVpECm1S1TR7h?si=416b6a912ca64381>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

_____. **Cardume**. In.: SIZE, Rap Plus. **A Grandiosa Imersão em Busca do Novo Mundo**. [S.l.: s.n.], 2019c. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/635pDIYz1LSGNqo1JKFXKV?si=7b92155c913c468f>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

SPARTAKUS. **ANALISANDO ALEGORIA COM GLORIA GROOVE | Spartakus Santiago**. 2020. 29 min 50 s, color. Publicado pelo canal spartakus. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P7c3Ulq5B_M>. Acesso em: 18 Abr. 2021

TCHALIAN, Vicente. **TRANSMASCULINIDADES: INVISIBILIDADE, ESCASSEZ DE INFORMAÇÕES E APAGAMENTO HISTÓRICO**. **Seminário Internacional Fazendo Gênero**, v. 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos). Florianópolis, 2017. Disponível em: <http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498416889_ARQUIVO_ArtigoCompletoVicenteTchalianFG2017.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2021.

THE BEATLES. **Yellow Submarine**. In: THE BEATLES. *Revolver (Remastered)*. [S.l.: s.n.], 1966. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/50xwQXPtfNZFKFeZ0XePWc?si=9b92de3c6e6f40f0>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: A homossexualidade do Brasil, da colônia à atualidade**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

URIAS. **A estranheza de Urias**. [Entrevista concedida a] Marie Declercq. In: *Vice*. [S.l.], 24 Out. 2019c. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/43kpqn/a-estranheza-de-urias>>. Acesso em: 8 mai. 2021

_____. **Abacadabra**. In.: URIAS. *Urias*. [S.l.: s.n.], 2019b. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3x0JTC8IBn8SABtCrP5U43?si=7f2fa5f663d84394>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

_____. **Diaba**. In.: URIAS. *Urias*. [S.l.: s.n.], 2019d. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/543K6IhTlb55DbE8n8h6Nw?si=6bc335523ce24eb2>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

_____. **Urias**. [S.l.: s.n.], 2019a. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3ZJmusyzCc79aNfzOBdYdM?si=kzb4INqyTrCtSFcHnjLEcw&dl_branch=1>. Acesso em: 21 jun. 2021.

_____. **Urias afronta no clipe forte e poderoso de 'Diaba'; vem assistir e se impressionar**. [Entrevista concedida a] Isabella Manfrenato. In: Hugo Gloss. [S.l.], 20 Ago. 2019e. Disponível em: <<https://hugogloss.uol.com.br/musica/urias-afronta-no-clipe-forte-e-poderoso-de-diaba-vem-assistir-e-se-impressionar/>>. Acesso em: 8 mai. 2021

URQUIA, Beatriz Valero De. **Wait a second, are all Disney villains gay?** In: *The Tempest*, 2020. Disponível em: <<https://thetempest.co/2020/06/04/entertainment/disney-villains-gay-queer-coding/>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

VITTAR, Pablio. **111**. [S.l.: s.n.], 2019a. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/67rOBOMZsXiQwoPpZbnC8b?si=qFWo5ZpUQXSRTEtRYKaXlg&dl_branch=1>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Amor de Quê**. In.: VITTAR, Pablio. 111 [S.l.: s.n.], 2019c. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7vpGKEUPrA4UEsS4o4W1tP?si=79c75a3b91544fe2>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Lovezinho.** In.: VITTAR, Pablo. 111 [S.l.: s.n.], 2019b. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6tOt7ppUZIVoQPoWL7R9lm?si=1698ba79f05b4642>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Rajadão.** In.: VITTAR, Pablo. 111 [S.l.: s.n.], 2019d. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1DmSaQjZkuwFi57KPv20oB?si=e9634846d23b488f>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Salvaje.** In.: VITTAR, Pablo. 111 [S.l.: s.n.], 2019f. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/32gEHOMBV9LQKaCBqkPWEU?si=f7a9360286664f6c>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Tímida.** In.: VITTAR, Pablo. 111 [S.l.: s.n.], 2019e. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5NjAC05c8mPOQPdIZtl8Rr?si=bbf2e8561e04467f>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

_____. **Em 111, Pablo Vittar mostra disco só de hits, perfeito para qualquer festa: 'Começa tranquilo, termina na fritação'.** [Entrevista concedida a] Yolanda Reis. In: Rolling Stone. [S.l.], 31 mar. 2020. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/em-111-pablo-vittar-mostra-disco-so-de-hits-perfeito-para-qualquer-festa-comeca-tranquilo-termina-na-fritacao-entrevista/>>. Acesso em: 10 abr. 2021.