

Forjando arquivos LGBT através da música popular

Nicolas Wasser

PAGU-Unicamp

Outubro 2020

Nos últimos anos a música popular tornou-se um canal cada vez mais denso de enunciações do universo LGBT brasileiro, integrando artistas de considerável alcance comercial como Liniker, As Bahias e Cozinha Mineira, Linn da Quebrada ou Pablo Vittar. Apesar de atuarem em gêneros musicais heterogêneos, argumento que tais artistas estão formando um movimento que vem ocupando não apenas um mercado de música, mas também um terreno social e político de contestação “interseccional”. Para os fins deste paper eu analiso, em primeiro lugar, como as cantoras e intérpretes deste movimento musical LGBT estão reformulando arquivos de trauma relacionados à trans/homofobia e ao racismo. Como também sugerem atuais estudos sobre subjetividades LGBT negras, cultura e ativismo, o surgimento de recentes identidades na música popular remete para uma crescente inquietação social para com a violência e a opressão histórica dessas vozes. Neste sentido, pergunto até que ponto essas atuações culturais podem reescrever a memória LGBT a partir de outros enquadramentos, por exemplo, ao desenquadrarem certas identidades travestis e negras de sua sobrecodificação de violência e/ou marginalidade. Entender a música, finalmente, além do seu aspecto estético, como algo essencialmente do campo social pode ilustrar não apenas os agenciamentos de artistas, mas também como a antropologia de gênero e sexualidades participa na criação dos arquivos de sentimento.

Arquivos LGBT, cultura e o peso dos sentimentos

Nas suas clássicas reflexões sobre a memória cultural, Aleida Assmann constata de que "o arquivo não é apenas um lugar onde são guardados documentos do passado, mas também um lugar onde o passado é produzido" (Assmann 1999: 21). Ao pensar isso, ela aponta que as práticas envolvidas na criação de um arquivo estão sempre ligadas a uma questão de culturas de memória conflitantes. Arquivistas, em suas mais variadas instâncias e funções, não decidem no vácuo se um dado documento é considerado importante e, portanto, digno de ser arquivado. Ativam-se e perseguem-se critérios de seleção que orientam o curso de uma política de memória, decidindo sobre a lembrança e o esquecimento culturais das experiências. Para a experiência homossexual, lésbica, gay,

bissexual, travesti, trans, intersex, assexual, não-binária, queer, entre várias outras vivências político-culturais das sexualidades e gêneros não-hegemônicos, o curso das práticas de arquivamento é de interesse peculiar, porque ainda levanta questões profundas e conflituosas sobre a relação desta experiência para com a cultura e memória ditas majoritárias. Quem lembra, e como se lembra da(s) história(s) dos gêneros e das sexualidades minorizadas? Quais os arquivos, quais os médios que garantem e atualizam suas memórias?

O *Schwules Museum* (Museu Gay), fundado em 1985 em Berlin ocidental, nasceu desta preocupação com a memória cultural. Até os dias atuais, ele define que o seu objetivo é o de "abrigar a história e a cultura dos gays e seu movimento de emancipação, sua(s) história(s), obras artísticas, testemunhos de vida e documentos do movimento que foram desvalorizados e excluídos dos museus e arquivos da sociedade majoritária" (<https://www.schwulesmuseum.de/ueber-uns/>)¹. Na América Latina, articularam-se projetos com objetivos parecidos, como é o caso do *Museu da Diversidade Sexual*, criado em 2012 na capital de São Paulo, ou iniciativas menores, como *El Museo Travesti*, elaborada pelo antropólogo e artista peruano Giuseppe Campuzano (<https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/campuzano-presentation/>)². Apesar de seus contextos variados, percebe-se que o investimento comum destas iniciativas de memória está em uma certa atenção primária para as manifestações artísticas e sua interrelação com os testemunhos de vida. Além da história representada por documentos escritos, destacam o papel da literatura, das artes plásticas, da dança, da música, da performance e do teatro, entre outras, enquanto mediadoras e transportadoras das políticas de memória LGBTQI+.

As artes, como eu argumentarei mais em diante pelo exemplo da música popular brasileira, estão imbricadas nas experiências LGBT não apenas por uma questão de representação, mas também por suas sensações que deixam nos sujeitos. Iniciando suas reflexões sobre os arquivos emocionais, Ann Cvetkovich (2003) lembra a experiência dela de ter assistido um show de *Le Tigre* – uma banda punk-eletrônica estadunidense que se caracteriza pelo posicionamento feminista, queer e LGBT. Acompanhando a música

¹ Vale lembrar que, desde os anos 80, transformou-se o enquadramento em torno do sujeito de homens homossexuais que predominava no momento de sua fundação. Nos dias atuais, as exposições do Schwules Museum representam uma considerável extensão dos temas e sujeitos, incluindo mulheres lésbicas, trans, queer e pessoas não-brancas.

² Ver também o artigo do próprio autor (CAMPUZANO, 2006).

"Keep on Livin" (Continue a Viver) ao vivo, recorda, permite ao público de se unir neste grito, afirmando seus diferentes tipos de sobrevivência diante de experiências de abuso e das dificuldades em se assumir (homos)sexualmente, por um ato tanto corporal quanto coletivo. Cvetkovich elabora de que tais manifestações artísticas estão forjando moldes e expressividade para os sujeitos e que estes atuam na memória. São tais os *arquivos de sentimentos*, nos quais se depositam diferentes sensações individuais, mas que se encontram na formação de uma espécie de cultura pública que responde aos traumas coletivos sofridos por sujeitos queer e LGBT.³

Pensando os arquivos emocionais de tal maneira nós abre um canal de percepção que pode deslocar, intervir em certas sensações relacionadas às políticas de memória LGBT (que incluem as políticas do esquecimento). Quando Cvetkovich versa sobre como as manifestações públicas lésbicas podem ser lidas enquanto resposta cultural ao trauma, a autora relembra como a tristeza e a raiva, que acompanhavam o ativismo Aids nos EUA no qual ela participou, "refizeram o luto na forma de novos tipos de funerais públicos e de intimidades queer" (CVETKOVICH 2003: 18). Esta averiguação sobre o papel das emoções e intimidades também ganha plasticidade na investigação da antropóloga Carolina Maia (2018) sobre as escritas lésbicas do boletim paulistano *Um Outro Olhar*, o qual circulava no país entre os anos 1987 e 1994. Os textos e anúncios que este boletim englobava, participaram ativamente na construção cultural de um arquivo de sentimento. Nas palavras da autora, desdobraram uma "pedagogia sentimental" para os afetos e as sexualidades vividas entre mulheres (Maia 2018: 322). Para os fins antropológicos, tal observação nós leva a fortalecer o conhecimento sobre como a experiência emocional, no seu compartilhamento público, pode fornecer a base para o surgimento de sensibilidades coletivas, e, porque não, culturas – culturas LGBTQI+ – que abrangem um conjunto de formas de se relacionar afetivamente, de se viver intimidades, forjar identidades e de se trabalhar traumas.

O poder transformador que emana dos arquivos emocionais é também objeto de J. Jack Halberstam (2005), que continua nas linhas dos estudos culturais traçadas por Cvetkovich. Aqui a transformação não se refere apenas àquela relação entre culturas majoritárias e minorizadas, mas igualmente aos modos de como culturas LGBTQI+ estão olhando para os seus próprios sujeitos. O caso principal estudado por Halberstam é

³ Cvetkovich se posiciona contra definições patológicas de trauma que predominam, principalmente, na tradição da psicanálise. Pelo contrário, ela relembra as conexões entre emoção e política, quando constata de que trauma pode ser o "nome para experiências de violência política socialmente situada" (2003: 15).

Brandon, personagem principal do filme *Meninos Não Choram* (1999). De certa maneira, o próprio Brandon é um arquivo de sentimentos, transgêneros: é testemunha e vítima de violência transfóbica no interior do Texas, e ao mesmo tempo, acionador de uma memória com alcance público. Como dissemos no início desta reflexão sobre os arquivos, tais testemunhos e produções culturais são espaços que produzem uma versão do passado. Longe de representarem entidades fixadas, arquivos de sentimentos estão submetidos a disputas e deslocamentos contínuos. No que diz respeito ao arquivo de Brandon, Halberstam chama a atenção de como este se alargou ao longo dos anos 2000, incluindo não apenas outros filmes, novelas e reportagens, mas também "batalhas identitárias entre ativistas transsexuais e ativistas gays e lésbicas, com cada grupo tentando reivindicar Brandon Teena como um dos seus" (HALBERSTAM, 2005: 22). Finalmente, tais disputas teriam resultado na criação de um novo Brandon: um arquivo que, dependendo do contexto, serve de recurso, narrativa, conjunto de representações ou, de forma mais abrangente, de memorial dedicado à violência dirigida a vidas queer e transgêneros como um todo.

Igual no caso do boletim *Um Outro Olhar*, Brandon e a indústria cultural que desdobrou-se ao seu redor transformou diferentes aspectos da gramática sentimental com respeito a vidas LGBTQI+ em geral, e a vivências trans em particular. Halberstam insiste que o filme tem modificado os olhares direcionados aos corpos de transhomens. A narrativa da história rompe, entre outras, com a noção comum de que uma cidade do interior não teria cabimento para uma pessoa transmasculina experimentar sua passabilidade enquanto homem quando namorando garotas locais. Mesmo contemplando que as reações ao caso Brandon incluam sensações que variam entre repulsa, simpatia ou empatia, *Meninos Não Choram*, portanto, daria aos espectadores convencionais acesso a um "olhar transgênero". Diferente de uma espetacularização ou exotização bruta de vivências trans e da violência experimentada, o olhar que contém o arquivo de Brandon seria, contudo, um "modo não fetichista de ver o corpo transgênero" (HALBERSTAM, 2005: 92).

Os arquivos da música LGBT brasileira

Há várias razões para identificarmos a música popular como experiência marcante dos arquivos LGBT brasileiros. A primeira se alimenta da constatação de que a música

brasileira contém múltiplas figuras e arquivos emocionais do tipo Brandon. Tem um história longa de cultura homossexual e/ou LGBTQI+ expressada e difundida pela música popular (ver GREEN, 2000, versando sobre o papel da música e do teatro na época da ditadura militar, contribuindo ao surgimento de identidades homossexuais). Isso no sentido transformativo e representativo não apenas para a chamada "visibilidade", mas justamente no plano das emoções coletivas que contornavam e continuam contornando gerações de engajamentos, políticas e subjetividades LGBTQI+. Situado nos estudos de comunicação, Renato Gonçalves (2016) analisa a densa trajetória de representações LGBT na canção brasileira. Trata-se de um dos poucos, ao não ser o primeiro trabalho que abre esse arquivo de forma abrangente. Aqui aprendemos práticas de memória que lançam luz para o pioneirismo de uma Tuca em assumir um discurso assumidamente homossexual nos anos 70 ou que evocam os deslocamentos de gênero acionados por um Ney Matogrosso. Não se trata, porém, de práticas para se estabelecer uma hagiografia LGBT ou algo do tipo. Em analogia ao que poderíamos chamar de mandato de museus gays, travestis e da diversidade sexual, tais políticas de memória através da música estão desafiando o esquecimento e/ou silenciamento proposital de certas experiências LGBTQI+ na memória cultural majoritária.

Com base na minha pesquisa em andamento sobre os agenciamentos de atuais musicistas LGBTQI+ brasileiras, parece-me oportuno, neste ponto, enfatizar um giro geracional que as distingue das políticas de memória e de identidade de artistas anteriores. Este giro diz respeito a uma linguagem "interseccional", compartilhada, im ou explicitamente, por diferentes artistas e que está transformando, ao meu ver, os enquadramentos dos sujeitos com relação aos traumas LGBTQI+ como um todo. Foi significativa a afirmação de Liniker em 2015, quando a cantora de soul, black music e MPB ainda estava no começo de sua carreira, na época disparada pelo YouTube. Descoberta pela grande mídia que a retratava, de um tom exotizante, como um jovem negro que se apresentava de "saia, brincos, batom, colar, turbante e bigode" (G1 2015), ela lembrava do quanto o corpo dela desafiava os imaginários dominantes que recortam e hierarquizam as subjetividades atravessadas por gênero, sexualidade, raça e classe social. Liniker falou sem nenhuma dúvida a quem pretendia representar: "O que eu sei é que eu sou bicha, preta, pobre e estou aí, batalhando por um povo" (G1 2015). Além desse posicionamento ativista de acordo com categorias sociais de (homos)sexualidade, raça e classe vigentes, a atenção central que pesou nesta reação ao espanto midiático foi

a incerteza explicitada sobre a sua identidade de gênero. Liniker, naquele momento⁴, deixava em aberto se era homem ou mulher e enfatizava de que essa liberdade conferia um aspecto político ao seu corpo.

O “momento” Liniker é expressão de uma articulação de agenciamentos LGBTQI+ mais abrangentes na esfera da música popular contemporânea que eu denomino movimento musical LGBT. Entre várias outras, inclui artistas como Jaloo, As Bahias e a Cozinha Mineira, Johnny Hooker, Mulher Pepita, Rico Dalasam, Aíla, e mais para frente, Linn da Quebrada, Pablllo Vittar, Gloria Groove, Os Não Recomendados, Quebrada Queer, Jup do Bairro, Majur ou Urias. Como eu discuto com mais detalhe em outro texto (WASSER, 2020), tais artistas estão formando um movimento musical no sentido de compartilharem uma crescente inquietação social para com a opressão e marginalização históricas de corpos negros, travesti e trans. Em minha interlocução com a cantora Assussena Assussena, eu pude confirmar a minha impressão prévia, também ganhada já neste campo⁵, de que não há consenso sobre o papel da crítica e do ativismo para o conjunto destas artistas. Enquanto ela distingue que, para a banda As Bahias e a Cozinha Mineira, a arte não era apenas militância, mesmo quando mantem um vínculo direto com as lutas sociais, outras artistas também se incomodam ou com as limitações que decorrem da sigla LGBT ou com o papel de serem vistas apenas como representantes das causas da periferia e de movimentos negros, trans ou feministas. Entretanto, ainda é possível notar que a maioria delas se encontra em uma certa pretensão de questionarem diferentes eixos de opressão que as atravessam, ou seja, que há um convergência na linguagem interseccional.⁶

A objeção, expressada por algumas artistas do movimento musical LGBT, a uma política de identidade fixada na experiência de violência e/ou ativismo é uma nota importante para a nossa questão do trauma. Se é verdade, como argumentou Halberstam (2005), que o arquivo emocional de Brandon parcialmente desenquadrado o sujeito trans de seu papel de fetiche e da exotização, quais seriam os possíveis deslocamentos impulsionados pelas artistas do movimento musical LGBT? De que maneira, tal linguagem

⁴ Mais tarde, a artista passou em definir-se publicamente como mulher trans e negra.

⁵ Refiro-me, entre outros, ao debate “Depois do corpo” entre Rico Dalasam, Jup do Bairro e Karol de Souza, realizado no marco do 27º Festival Mix Brasil, São Paulo, 2019.

⁶ Isto também é verdade para a popstar Pablllo Vittar, que às vezes não é considerada como parte do núcleo ativista do movimento. Eu julgo pelo menos notável de que, além da expressividade que decorre da performance, Vittar defendeu, em 2017, a sua permanência no país com a frase de que “Nem o negro vai voltar pra a senzala, nem a mulher pra cozinha, nem o gay pro armário” (PABLLLO VITTAR, 2018).

interseccional que o caracteriza afeta os demais sujeitos, percepções e sentimentos da população LGBTQI+?

São estas perguntas que fizeram parte da minha entrada a um campo em 2019, ainda realizado em tempos antes da pandemia e que permitia o acompanhamento ao vivo de shows e festivais com as musicistas deste movimento. A minha pretensão quando me aproximei ao Memorial da América Latina na capital de São Paulo no dia 12 de outubro, foi a de capturar alguns relatos de frequentadoras e frequentadores do Festival Nômade – um evento voltado, como dizia o site do anúncio, para “celebrar a diversidade”⁷ e que, dentro de uma programação de 10 horas, contava com shows de Liniker e os Caramelows, Johnny Hooker, Luedji Luna, Anavitória, entre outras. Como o nível de som alto esperado, mas também as dificuldades crescentes em uma conversa no meio da multidão me fizeram duvidar do sucesso do meu levantamento, eu decidi esperar na área em frente ao portão de entrada ainda antes dos shows terem começado. Lá eu logo consegui entrar em conversas com pessoas de diferentes idades e gêneros, que compartilharam a sua avaliação sobre o porquê elas/eles gostavam das artistas que iam se apresentar e o que estas artistas traziam de novo.

Ressoavam em mim as leituras do estudo de Rafael Noleto (2018) que, dialogando entre a Antropologia e a Musicologia, indagou os imaginários de fãs homossexuais sobre certas cantoras brasileiras (Gal Costa, Daniela Mercury, entre outras) e como estas estavam mediando relações afetivas e sexuais entre homens gays. Se, para estes fãs, o arquivo emocional construído e vivido através da música era algo constitutivo para as subjetividades gays, quais seriam, no caso das frequentadoras e frequentadores do Festival Nômade, imaginários compartilhados em torno de Liniker e de outras artistas do movimento musical LGBT? De longe já percebia um grupo de jovens, brancos e negros, que, usando roupa, adereços e cabelos que faziam alusão às cores da bandeira LGBT, estava se movendo em direção à entrada. Me aproximei e apresentei a partir da minha pesquisa, pedindo poder ouvir os seus relatos. Além de uma grande identificação e admiração pelas artistas, e principalmente por Liniker, que o grupo de jovens entre 18 e 21 anos de idade destacou, evidenciou-se uma sensação de inclusão e proximidade que tecia o laço emocional entre fã e artista. O novo que traziam as artistas, assim deixava claro uma integrante do grupo, estava na visibilidade que passavam para elas e eles.

⁷ <http://www.cultura.sp.gov.br/nomade-festival-chega-ao-memorial-da-america-latina/>

Especificaram que não gostavam somente destas artistas por serem LGBT, mas porque davam “apoio a pessoas que não têm tanto reconhecimento por ser LGBT”.

Indo na mesma direção de observar uma diversificação que caracterizava esta geração do movimento musical, duas interlocutoras que eu encontrei logo em seguida e que se identificaram como sendo “do meio LGBT”, sugeriram-me direcionar o olhar para a representatividade refletida no público presente no festival. “Essa pegada”, me disseram, “dessas novas músicas, eu acho que elas estão empoderando a nova geração. Então, assim, você vai reparar muito, no público, um pessoal mais cacheado, mais moreno, mais negro mesmo.” Além disso, enfatizaram de que este festival, devido à sua localização e ao seu preço acessível, permitia a entrada de jovens que moravam mais longe e nas periferias da cidade. *Dar apoio e empoderar*, nesses dois exemplos, remetia finalmente à percepção de que tal constituição geracional LGBTQI+ proposta pelas artistas e pela experiência musical envolvida dava ênfase nas corporalidades negras e em sujeitos que, dentro da âmbito LGBT, tinham ficado fora ou pouco reconhecidos.

Esta experiência e percepção coincidem com o discurso de Liniker relatado acima. Sua afirmação, em 2015, de uma posicionalidade de “bicha, preta e pobre” aconteceu contra o pano de fundo – presente no discurso da mídia – de uma aparente incompreensão ou, usando as palavras de Butler (2020), de uma ininteligibilidade para com as subjetividades LGBT negras. Parecido ao efeito que o grupo de dança e teatro Dzi Croquettes deve ter tido em deixar confusos certos imaginários e categorias hegemônicos sobre a “bicha” e a “travesti” que estavam muito conotadas por classe social (pobreza) e prostituição (Green 2000: 411), Liniker também rompe com tais imaginários, mas parte explicitamente de uma posicionalidade negra que questiona o pressuposto branco do sujeito LGBT. Vale lembrar que, a este respeito, a cantora e outras musicistas do movimento musical LGBT⁸ se inserem na articulação do sujeito coletivo da “bicha preta”: aquilo que, para o caso de São Paulo, Bruno Ribeiro (2019) estuda dentro de uma atual “profusão de iniciativas culturais produzidas para e por ‘Negros LGBT’”. Na minha leitura, o relatado *apoio e empoderamento*, que irradia das musicistas, atua nos arquivos de

⁸ É a Linn da Quebrada é muitas vezes citada por sua música que é propositalmente intitulada e dedicada à figura da “Bixa Preta” (2017).

sentimentos e traumas LGBTQI+ de forma transformadora porque dá memória às corporalidades e invisibilidades negras que a história codificou.⁹

É a linguagem interseccional que caracteriza o movimento musical LGBT, mas também a nossa lente analítica interseccional que revela outro aspecto significativo da política dos arquivos e que atuam sobre o trauma. Don Kulick (1997) escreveu que travestis ocupavam um lugar notável no imaginário cultural brasileiro, marcado por uma contradição profunda entre admiração e marginalização. Seguindo as pistas abertas por Gonçalves (2016), a canção brasileira tem contribuído de forma considerável a cimentar esta contradição. É difícil superestimar os traços que a música "Geni e o zepelim"¹⁰, composta por Chico Buarque na sua *Ópera do Malandro* (1978) têm deixado nos arquivos emocionais LGBT. Ela enquadra a travesti em um "papel dúbio" (GONÇALVES, 2016: 30), ou seja, lhe confere uma certa visibilidade, mas, ao mesmo tempo, a enclausura em uma narrativa de marginalização e de violência – "Joga pedra na Geni" – que eu chamaria de traumática. Até o presente, pouco se evidencia sobre até que ponto este enquadramento têm impossibilitado articulações, trajetórias sociais e falas autônomas de pessoas travesti e trans. Como, afinal, as sensações de Geni podem ou não encontrar olhares transgêneros, dos quais nós fala Halberstam? Quais são as perspectivas e os deslocamentos do arquivo de Geni acionados pela geração recente de musicistas LGBT?

Gostaria de terminar esta reflexão esboçada sobre os arquivos LGBT e o papel dos agenciamentos na música com a alegação de que, se houver algo como o arquivo Liniker, este não apenas reformula a questão racial nos sujeitos LGBT, mas também contesta o imaginário cultural da travesti e o trauma envolvido. Em março de 2017, Liniker se apresentou no programa *Amor & Sexo*, um programa da TV Globo apresentado pela modelo e atriz Fernanda Lima, em um episódio dedicado ao tema da diversidade sexual e de gênero.¹¹ Além de diferentes falas sobre sujeitos LGBT, violência, direitos e performances de música pelas também presentes Raquel Virginia, Assucena Assucena, Linn da Quebrada e Pablio Vittar, o final da emissão contou com uma interpretação de Liniker da "Geni e o Zepelim". Para quem assistiu, esta interpretação deve ter deixado

⁹ Refiro-me, de forma implícita, também ao clássico ensaio "Racismo e sexismo na cultura brasileira" de Lélia Gonzalez (1984), que remete para o papel da memória e da língua enquanto esferas de contestação ao branqueamento, a "neurose cultural brasileira".

¹⁰ A música conta a história de como uma sociedade desumanizava uma travesti, Geni.

¹¹ O episódio encontra-se em <https://globoplay.globo.com/v/5695481/>

um marco emocional, até porque, no sentido literal, interrompeu o repertório musical-cultural que se sobrepõe à figura da travesti¹². No início, a música ainda parecia seguir o seu curso habitual. Mas quando chegou ao refrão – aquela frase musical tão incorporada – a música parou. Em vez de deixar correr a vontade de jogar pedra na Geni, Liniker apelou “Não joga!”. São irrupções sensíveis deste tipo que, trazendo a memória do nexo que tem entre o repertório cultural e à violência massiva direcionada à população travesti e trans, que desafiam e constroem os arquivos LGBT.

Bibliografia

- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Frankfurt am Main: C.H.Beck, 1999.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: n-1 edições.
- CAMPUZANO, Giuseppe. Reclaiming *Travesti* Histories. *IDS Bulletin*, v. 37, n. 5, October 2006.
- CVETKOVICH, Ann. *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press, 2003.
- GONÇALVES, Renato. *Nós duas: as representações LGBT na canção brasileira*. São Paulo, Lapis Roxo, 2016.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, pp. 223-244.
- GREEN, James. *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- HALBERSTAM, J. Jack. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press, 2005.
- KULICK, Don. The Gender of Brazilian Transgendered Prostitutes. *American Anthropologist*, New Series, v. 99, n. 3, setembro 1997, p. 574-585.

¹² Faço alusão ao fato de que esta reação emocional incluiu não apenas comoção e empatia, mas também forte repúdio por uma parte das espectadoras e dos espectadores (ver WASSER, 2020).

- MAIA, Carolina. Escritas lésbicas, construções afetivas: uma análise do boletim *Um Outro Olhar*. In: *(Des)prazer da norma*, ed. Everton Rangel, Camila Fernandes e Fátima Lima. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018, pp. 321-344.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias. A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NOLETO, Rafael da Silva. "... é tudo somente sexo e amizade": cantoras brasileiras como mediadoras de relações afetivas e sexuais entre homens gays. *Ponto Urbe* [Online], n. 22, agosto 2018. <http://journals.openedition.org/pontourbe/3679>; DOI: 10.4000/pontourbe.3679.
- PABLLO VITTAR nega que vá sair do Brasil: 'Nem o negro vai voltar pra senzala, nem a mulher pra cozinha, nem o gay pro armário'. *O Globo Gshow*. Rio de Janeiro, 21 de novembro de 2018. <https://gshow.globo.com/programas/conversa-com-bial/noticia/pabl...ra-senzala-nem-a-mulher-para-cozinha-nem-o-gay-pro-armario.ghtml> [último acesso: 13.06.2019]
- RIBEIRO, Bruno. "'De suor, close e movimento': a cena preta LGBT de São Paulo e sua construção a partir de festas politicamente engajadas". 31a Reunião Brasileira de Antropologia, 09-12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.
- WASSER, Nicolas. O movimento musical LGBT e seus contramovimentos. *Revista Brasileira de Sociologia - RBS*, v. 8, n.20, 2020 (no prelo).