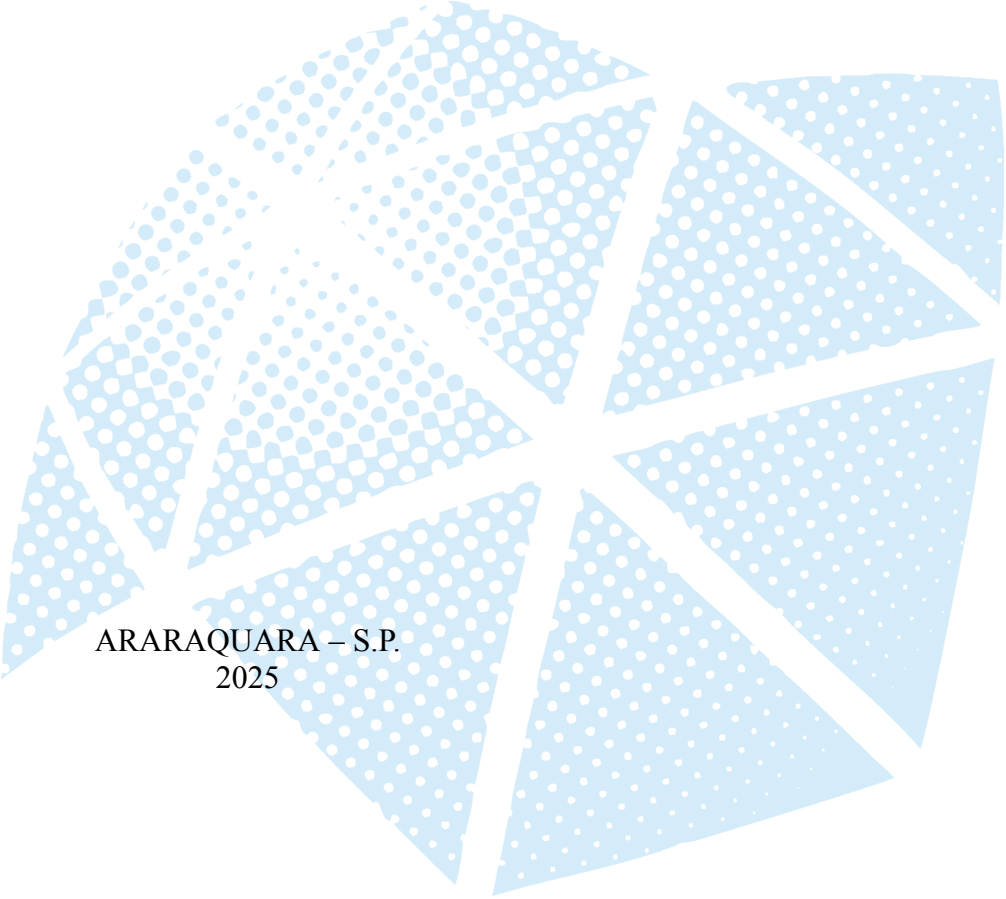


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara/SP

LUCAS AMARAL ALVES

A PRÁTICA SEMIÓTICA DA TRANSGRESSÃO EM OBRAS DE ARTISTAS LGBTQIAPN+



ARARAQUARA – S.P.
2025

LUCAS AMARAL ALVES

A PRÁTICA SEMIÓTICA DA TRANSGRESSÃO EM OBRAS DE ARTISTAS LGBTQIAPN+

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Grau acadêmico Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Área de Concentração: Semiótica, Discurso e Dialogismo.

Orientador: Prof. Dr. Jean Cristtus Portela

Coorientadora: Profa. Dra. Flavia Karla Ribeiro Santos

Financiamento: Capes/PROEX

ARARAQUARA - S.P.
2025

A474p	Alves, Lucas Amaral A PRÁTICA SEMIÓTICA DA TRANSGRESSÃO EM OBRAS DE ARTISTAS LGBTQIAPN+ / Lucas Amaral Alves. -- Araraquara, 2025 168 p. : il., tabs., fotos Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara Orientador: Jean Cristtus Portela Coorientadora: Flavia Karla Ribeiro Santos 1. Semiótica. 2. LGBTQ+. 3. Música. 4. Práticas semióticas. 5. Transgressão. I. Título.
-------	---

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

O principal benefício desta pesquisa para a sociedade é comprovar como a música LGBTQIAPN+ periférica atua no combate ao preconceito e no fortalecimento da cidadania e da memória cultural. O trabalho está alinhado à Agenda 2030 da ONU, especificamente aos ODS 10 (Redução das Desigualdades) e ODS 5 (Igualdade de Gênero), pois analisa como a arte desarticula discursos discriminatórios e promove os Direitos Humanos e a diversidade no Brasil.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

The main benefit of this research for society is demonstrating how peripheral LGBTQIA+ music actively combats prejudice while strengthening citizenship and cultural memory. The study aligns with the UN 2030 Agenda, specifically SDG 10 (Reduced Inequalities) and SDG 5 (Gender Equality), by analyzing how art dismantles discriminatory discourses and advances Human Rights and diversity in Brazil.

IMPACT POTENTIEL DE CETTE RECHERCHE

Le principal bénéfice de cette recherche pour la société est de démontrer comment la musique LGBTQIA+ périphérique lutte activement contre les préjugés tout en renforçant la citoyenneté et la mémoire culturelle. Travail s'inscrit dans l'Agenda 2030 de l'ONU, en particulier l'ODD 10 (Inégalités réduites) et l'ODD 5 (Égalité entre les sexes), en analysant la manière dont l'art déconstruit les discours discriminatoires et promeut les droits humains et la diversité au Brésil.

LUCAS AMARAL ALVES

A PRÁTICA SEMIÓTICA DA TRANSGRESSÃO EM OBRAS DE ARTISTAS LGBTQIAPN+

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Grau acadêmico Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Área de Concentração: Semiótica, Discurso e Dialogismo.

Orientador: Prof. Dr. Jean Cristtus Portela

Coorientadora: Profa. Dra. Flavia Karla Ribeiro Santos

Financiamento: Capes/PROEX

Data da defesa: 27 / 06 / 2025.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente(a) e Orientador(a): Prof. Dr. Jean Cristtus Portela
Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Matheux Nogueira Schwartzmann
Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Assis

Membro Titular: Prof. Dr. Alexandre Marcelo Bueno
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) – Centro de Comunicação e Letras – Campus de Higienópolis

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Às ~~bichas~~ **bichas** LGBT+.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Manoel e Lourdes, pelo apoio em todos os momentos, por acreditarem sempre em mim e por sonharem comigo. O sonho da universidade pública só foi possível porque foi coletivo, e foi com vocês!;

Aos meus irmãos, Anderson e Diego, e às minhas cunhadas, Evelyn e Gisele, por estarem ao meu lado, por todo o carinho e incentivo;

Ao meu orientador, Jean Cristtus Portela, pela orientação, paciência e sabedoria que guiaram este trabalho, e, acima de tudo, por ser uma presença forte e afirmativa da comunidade LGBTQIA+ na academia. Sua confiança neste projeto desde o início, mesmo em meio aos desafios de uma pandemia que tanto nos tirou, foi uma força motriz inestimável, iluminando este percurso com coragem, resistência e orgulho;

À minha coorientadora, Flavia Karla Ribeiro Santos, por sua sensibilidade, acolhimento e escuta atenta, elementos que não apenas foram fundamentais para a conclusão deste trabalho, mas também me inspiram profundamente a continuar na pesquisa com um olhar humano e transformador. Sua potência como profissional e educadora me ensinou a valorizar o rigor acadêmico aliado à empatia, mostrando que o conhecimento só se engrandece quando guiado pela sensibilidade;

Ao Grupo de Pesquisa em Semiótica (GPS) da UNESP, expressei minha profunda gratidão. A participação no grupo foi fundamental para o meu amadurecimento acadêmico e aprendizagem ao longo deste percurso. As discussões, trocas e orientações recebidas ampliaram minha compreensão e capacidade crítica, contribuindo significativamente para o desenvolvimento desta pesquisa. Em especial, aproveito para agradecer à Luma Clécia da Silva, grande aliada nesta luta e também membro do grupo;

À professora Julia Lourenço Costa e ao professor Thiago Moreira Correa, por contribuírem arduamente com este trabalho no Seminário de Estudos Linguísticos da Unesp – SELin;

Às equipes da Seção Técnica de Pós-Graduação e da Biblioteca, pelo atendimento sempre atencioso e impecável;

À CAPES, pelo financiamento que propiciou a realização desta pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001;

Às minhas grandes amigas, Kallynne e Luana, com quem compartilho uma parceria de muito carinho e afeto, e que se fizeram presentes do início ao fim deste ciclo; à Débora, minha amiga desde a graduação, cuja companhia e apoio foram essenciais ao longo desta jornada árdua, por vezes desesperançosa, mas feliz, e a Lara, por ter se aproximado na reta final e me dado forças para continuar acreditando e sonhando com este trabalho;

Aos amigos que, de alguma maneira, me apoiaram e contribuíram para esta trajetória, meu sincero agradecimento. Embora não mencionados individualmente, cada gesto de incentivo, cada palavra de apoio e cada conversa teve um papel importante na construção deste trabalho. Suas presenças foram fundamentais, e reconheço, com carinho, o impacto que todos vocês tiveram neste percurso, ainda que não estejam citados aqui nominalmente;

Por fim, agradeço às bichas que vieram antes, e às que ainda estão por vir.

Como pode, né?
Mil motivos pra desistir não conseguem ser mais forte
Que o motivo pra continuar
E me manter de pé não é sobre ter o pé no chão
Mas sobre andar na corda bamba
Tendo que me equilibrar
Manter acesa a fé não é sobre ter esperança
[...]
Tirar leite de pedra é como olhar pro lado
E ver o sorriso no rosto de quem disfarça a depressão
Só é forte quem precisou ser forte mesmo assim aplaudem minha luta
Até por isso prêmio eles me dão
Se fosse só por mim não faria sentido

(Boombeat, 2024)

RESUMO

Este trabalho adota a perspectiva da semiótica francesa para examinar um corpus composto de letras de música de artistas LGBTs brasileiros, a saber, *Quebrada Queer* (2018), da *cypher* Quebrada Queer, interpretada e performada por Boombeat, Tchelo *et. al.*, *A CAMINHADA*, de Daniel Garcia *et. al.*, interpretada e performada pela *drag-queen* Gloria Groove (2019), *ABC do QQ* (2022), outra letra da *cypher* Quebrada Queer, e *Carta de Advertência*, de Bixarte, com participação de Julian Santt e WinniT (2023), focando especificamente na descrição do plano do conteúdo a partir da teoria das *Práticas Semióticas* (Fontanille, 2008a, 2008b). A teoria utilizada se ocupa da análise de processos enunciativos que comportam ações identificáveis em situações semióticas próprias de dada cultura discursivizados na forma de textos. Este trabalho tem como objetivo identificar comportamentos tidos como transgressores – mas também como afirmadores de uma identidade *in praesentia* – segundo uma grade de valores *heterocisnormativa*, por meio da análise de letras de músicas de artistas LGBTQIAPN+ brasileiros. Especificamente, investigam-se: (i) as estruturas narrativas e os regimes de valor; (ii) a figurativização das experiências corporificadas; e (iii) as estratégias discursivas que tensionam normas *heterocisnormativas*. A escolha dessas obras não se justifica apenas por seu valor estético, mas também pelo papel que exercem na promoção de representatividade e resistência no Brasil. Partindo de uma metodologia de análise de dados discursivos, a pesquisa respeita a hierarquia dos níveis de pertinência da experiência semiótica, concentrando-se, porém, no nível das práticas, em que se observam determinadas vivências sociais de pessoas LGBTQIAPN+. Parte-se da hipótese de que essas letras articulam práticas discursivas que promovem transgressões sociopolítico-culturais por meio da arte; a análise – com ênfase no nível narrativo e na teoria das práticas – confirma a hipótese: os textos figurativizam cenas do cotidiano LGBTQIAPN+ e instauram deslocamentos nos sentidos hegemônicos, reafirmando seu papel como atos transgressores.

Palavras – chave: semiótica; LGBT+; música; práticas semióticas; transgressão.

ABSTRACT

This study adopts the perspective of French semiotics to examine a corpus composed of lyrics by Brazilian LGBT artists. The analyzed lyrics include *Quebrada Queer* (2018), by the cypher Quebrada Queer, performed by Boombeat, Tchelo et. al., *A CAMINHADA* by Daniel Garcia et. al., interpreted and performed by drag queen Gloria Groove (2019), *ABC do QQ* (2022), another lyric from the cypher Quebrada Queer; and *Carta de Advertência* by Bixarte, featuring Julian Santt and WinniT (2023). The focus is specifically on the content plane based on the Theory of *Semiotic Practices* (Fontanille, 2008a, 2008b). The theory centers on analyzing enunciative processes that involve identifiable actions in semiotic situations unique to a given culture, discoursed in the form of texts. This study aims to identify behaviors considered transgressive—but also affirming of an *in praesentia* identity — within a heterocisnormative value framework by analyzing lyrics by Brazilian LGBTQIAPN+ artists. Specifically, it investigates: (i) narrative structures and regimes of value; (ii) the figurativization of embodied experiences; and (iii) discursive strategies that challenge *heterocisnormative* norms. The selection of these works is justified not only by their aesthetic value but also by their role in promoting representativeness and resistance in Brazil. Using a methodology for analyzing discursive data, the research respects the hierarchy of pertinence levels of semiotic experience, focusing on the level of practices, where specific social experiences of LGBTQIAPN+ individuals are observed. The hypothesis assumes that these lyrics articulate discursive practices that foster sociopolitical and cultural transgressions through art; the analysis — with an emphasis on the narrative level and practice theory — confirms the hypothesis: the texts depict scenes from LGBTQIAPN+ everyday life and create shifts in hegemonic meanings, reaffirming their role as transgressive acts.

Keywords: semiotics; LGBT+; music; semiotic practices; transgression.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadrado semiótico apresentado por <i>Floch</i> (2014)	16
Figura 2 – <i>Quadrado semioclandestino</i>	21
Figura 3 – Fachada do <i>Ferro's Bar</i> , em 19 de agosto de 1983	32
Figura 4 – À esquerda, 0 ed – <i>Jornal Lampião da Esquina</i> (abril de 1978), e à direita, Capa da edição inaugural do <i>Chanacomchana</i> (janeiro de 1981)	33
Figura 5 – <i>Jornal Folha de São Paulo</i> , 1 de março de 1987	34
Figura 6 – Imagens da passeata (25/06/1995) – Marcha pela Cidadania, Av. Atlântica, Copacabana	36
Figura 7 – Imagens do começo da <i>Parada do Orgulho LGBTQ+ de São Paulo</i> : <i>Kaká di Polly</i> está à direita	37
Figura 8 – <i>Márcia Pantera</i> no <i>São Paulo Fashion Week</i> : ícone e precursora do ‘bate-cabelo’ no desfile da marca <i>Isaac Silva</i>	46
Figura 9 – <i>Pabllo Vittar</i> batendo cabelo no <i>Programa Amor & Sexo</i> (02/03/2016)	50
Figura 10 – Fotografia do grupo <i>Quebrada Queer</i>	75
Figura 11 – Fotografia do videoclipe de <i>A CAMINHADA</i> (2019), de <i>Gloria Groove</i>	77
Figura 12 – Fotografia da capa do álbum <i>TRAVIARCADO</i> (2023), de <i>Bixarte</i>	82

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Comparação demonstrativa da oração <i>Pai Nosso</i> com a canção <i>Deus É Travesti</i> (2017)	91
Quadro 2 – Figuras e temas presentes em <i>Quebrada Queer</i> (2018)	99
Quadro 3 – Figuras e temas presentes em <i>A CAMINHADA</i> (2019)	105
Quadro 4 – Figuras e temas presentes em <i>ABC do QQ</i> (2022)	116
Quadro 5 – Figuras e temas presentes em <i>Carta de Advertência</i> (2023)	145

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

LGBTQIAPN+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros, Queers, Intersexos, Assexuais, Panssexuais e Não-binários.
ILGA	International Lesbian and Gay Association (Associação Internacional de Gays e Lésbicas).
ANTRA	Associação Nacional de Travestis e Transexuais.
ABGLT	Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos.
OMS	Organização Mundial de Saúde.
SUS	Sistema Único de Saúde.
Enem	Exame Nacional do Ensino Médio.
STF	Supremo Tribunal Federal.
ADO	Ação Direta de Inconstitucionalidade por Omissão.
MI	Mandado de Injunção.
CID	Código Internacional de Doenças.
BBB	<i>Big Brother Brasil.</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. O MOVIMENTO LGBT+ NO BRASIL: UMA BREVE INTRODUÇÃO	30
1.1. Presença(s) e representação LGBTQIAPN+ nas artes e na cultura	43
2. CÓRPUS E METODOLOGIA NA PESQUISA SEMIÓTICA	57
2.1. Caminhos metodológicos da pesquisa	57
2.2. Fundamentos da abordagem semiótica adotada	60
2.3. Critérios de definição e seleção do corpus	67
I. Quebrada Queer, de Boombeat, Tchelo Gomez et. al. [Quebrada Queer] (2018)	72
II. A CAMINHADA, de Daniel Garcia et. al. [Gloria Groove] (2019)	76
III. ABC do QQ, de Boombeat, Tchelo Gomez et. al. [Quebrada Queer] (2022)	79
IV. Carta de Advertência, Bixarte (participação Julian Santt e WinniT) (2023)	81
3. AS PRÁTICAS TRANSGRESSORAS	84
3.1. BICHAS NO TOPO: a produção de sentido e a retomada de espaços socioletais	87
3.2. “FAZ AQUELE ANDAR, A CAMINHADA”: performatividade e dignidade LGBTQIAPN+	101
3.3. ABC DA TRANSGRESSÃO: pedagogia(s) da(s) dissidência(s) e visibilidade	106
3.4. SEMIÓTICA DA REBELDIA: a transgressão na materialidade discursiva	129
3.5. Uma síntese da recorrência de figuras e seus temas correlatos	146
4. CONCLUSÃO	150
REFERÊNCIAS	156
ANEXOS	162
Anexo I	162
Anexo II	163
Anexo III	164
Anexo IV	165

INTRODUÇÃO

Minha vida sou eu quem canto, nossa vivência quem sabe é nós
 Intérprete da minha história, honro a trajetória
 Ninguém me dá voz, eu já tenho voz

Quebrada Queer, 2018

A estigmatização, a rejeição da família, a falta de representatividade e a invisibilidade na mídia, além de restrições ou proibições de expressões culturais como a arte plástica, a música, a dança e a literatura, sofridas pela(s) comunidade(s) LGBTQIAPN+, carregam em si as marcas das exclusões cotidianas. Ao passo que se busca, assim, a maior relação entre as representações da sigla LGBTQIAPN+, um acrônimo para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros, Queers, Intersexos, Assexuais, Panssexuais e Não-bináries, “sendo o sinal de mais (+) uma indicação de outras identidades de gênero e orientações sexuais que não se encaixam nos padrões já conhecidos” (Schwartzmann, 2022, p. 271), o presente trabalho foca na materialização discursiva das práticas transgressoras vivenciadas pela comunidade.

Enquanto um mecanismo de realocação social, de acordo com o sociólogo Nicolas Wasser (2020), a música popular, portanto, cópula deste trabalho, pode ser entendida como “[...] campo de disputa e de ação coletiva no que diz respeito à articulação dos gêneros e das sexualidades [...]”. Ela é, desse modo, um campo de poder, onde “[...] ideias dominantes de masculinidade, feminilidade, família tradicional e (heteros)sexualidade são desafiadas, às vezes subvertidas, mas também defendidas e/ou reproduzidas” (Wasser, 2020, p. 52). O movimento musical LGBTQIAPN+, nesse sentido, considerando que engloba “artistas de estilos tão diversos como funk, pop, MPB, soul, rap, tecnobrega, rock e outros”, não somente imprime uma “presença LGBT na música popular” (Wasser, 2020, p. 54) como também produz conteúdos que podem ser definidos enquanto crítica social.

Dessa maneira, é possível dizer que a presença de artistas LGBTQIAPN+ no cenário artístico predica ações e costumes não experienciados, em sua maioria, pela própria comunidade onde estão inseridos. Embora os critérios de representatividade, confundidos socialmente apenas como representação, sejam questionados cotidianamente, a presença de tais artistas possibilita a inovação com a construção de caminhos mais plurais e acolhedores. Consumir a arte de pessoas LGBTQIAPN+, nesse sentido, fomenta a estrutura política que perpassa pelo empoderamento, pela vida e pela identidade de uma parcela da sociedade majoritariamente excluída de acessos civis, como mostra Wasser (2020), ao afirmar que o

[...] adensamento de intervenções artísticas como parte da ação coletiva também não é apenas resultado da dinâmica interna do movimento LGBT – está relacionado, além disso, à pressão exterior por parte de setores conservadores que, desde o início da década passada, começaram a intensificar a mobilização contra os avanços dos direitos sexuais e reprodutivos em contextos institucionais e do Estado. (p. 56)

Outrossim, quando compreendemos a complexa dinâmica interna do movimento LGBTQIAPN+ contemporâneo, que visa a maior representatividade do siglônimo, entendemos que o uso de determinados conceitos semióticos, por exemplo, como o caso do quadrado semiótico – ferramenta para organizar oposições e tensões fundamentais que constroem o sentido –, encontrou dificuldades para assimilar as plurais discussões acerca de sexo, gêneros e corpos. Com as oposições semânticas propostas por uma gama de semioticistas renomados, apresentou-se, dentro do campo semiótica, uma dificuldade para assimilar determinadas oposições entre sexo e gênero, uma vez que, o próprio conceito não pretendia ser uma ferramenta que daria, única e exclusivamente, conta do problema.

A exemplo disso, Floch (2014 [1983]) nos trouxe que a “construção [do quadrado semiótico] depende de uma das descobertas fundamentais que a semiótica toma emprestada da linguística estrutural, a identificação de dois diferentes tipos de oposição em operação nas linguagens”, que se apresentam em face das relações privativas e qualitativas, consideradas como contradição e contrariedade semântica (2014, p. 29). A partir disso, Floch (2014) afirma, portanto, que um bom exemplo “esclarecido” é a oposição entre “homem” e “mulher”:

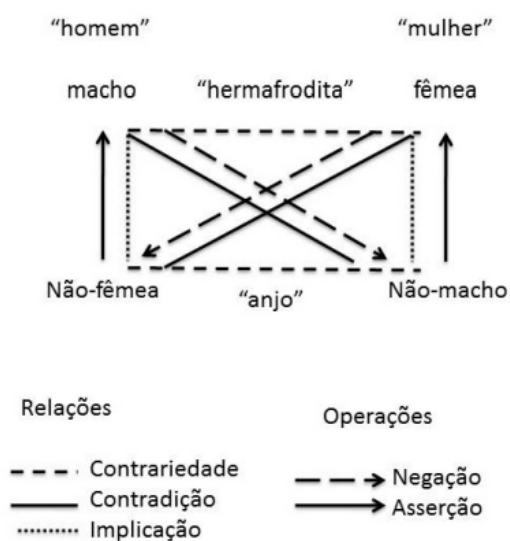
Essa relação pode ser tomada como um eixo semântico em que um termo pressupõe o outro, o que quer dizer que os dois termos estão numa relação qualitativa, ou em contrariedade. [...] Nesse exemplo, fêmea/não-fêmea e macho/não-macho, há duas contradições. (Floch, 2014, p. 29)

A relação, todavia, entre os termos “macho” e “fêmea”, conforme proposta e discutida por Floch (2014, p. 29), exemplifica um tipo específico de estrutura semântica baseada na complementaridade e não na simples oposição direta. Isso significa que a negação de um termo não conduz necessariamente ao seu oposto, mas sim a uma possibilidade alternativa. Assim, afirmar que um ser “não é fêmea” não implica automaticamente que ele seja macho, mas que pode ser macho ou outra identidade possível. Da mesma forma, dizer que um ser “não é macho” não significa, de maneira exclusiva, que ele seja fêmea.

Embora essa dinâmica evidencie como as categorias de gênero e identidade não são binárias ou mutuamente excludentes, mas operam dentro de um sistema mais amplo de

significação, ela ainda não é satisfatória para a contemporaneidade epistemológica. A estrutura subjacente a essa relação é a da implicação, um mecanismo que permite a coexistência de múltiplas possibilidades sem restringir a interpretação a um único sentido fixo. Esse entendimento desafia concepções essencialistas de gênero e amplia a reflexão sobre identidades para além das dicotomias tradicionais.

Figura 1 – Quadrado semiótico apresentado por Floch (2014)



Fonte: Floch, 2014, p. 30.

Com a figura (1) acima, a partir de uma perspectiva contemporânea sobre gênero e sexualidade, o uso dos termos “hermafrodita” e “anjo” no quadrado semiótico de Floch (2014) para representar a contrariedade entre “macho” e “fêmea”, e entre “não-macho” e “não-fêmea”, deve ser problematizado. O termo “hermafrodita”, historicamente utilizado para descrever indivíduos intersexuais, carrega uma carga patologizante e biologizante, reduzindo a intersexualidade a uma anomalia dentro da lógica binária de gênero, em vez de reconhecê-la como uma variação natural da diversidade humana. Sabemos que, no campo discursivo, em específico, na semiótica, a escolha de termos é fundamental para a construção do sentido e a manutenção de uma abordagem que respeite a complexidade discursivas.

Para tanto, tal uso de categorias patologizantes, como ocorre com “hermafrodita” para descrever pessoas intersexuais, por exemplo, implica uma redução da experiência humana a um desvio de uma norma biológica presumida, reforçando um olhar medicalizante que desconsidera a historicidade e a pluralidade das identidades de gênero. Termos desse tipo não apenas impõem uma interpretação restritiva da sexualidade e do corpo, mas também cristalizam valores ideológicos que deslegitimam existências dissidentes. Como a semiótica

discursiva se dedica à compreensão dos textos em sua dinâmica e funcionamento social, a manutenção de vocábulos que carregam um viés patologizante pode comprometer a própria análise, pois introduz juízos prévios que distorcem a apreensão do discurso e suas transformações culturais.

Além disso, precisamos compreender, também, que ao posicioná-lo – “hermafrodita” – como um intermediário entre macho e fêmea, corre-se o risco de reforçar a visão dicotômica do gênero, ignorando as identidades não-binárias e outras formas de subjetividade de gênero que escapam dessa estrutura. O uso do termo “anjo” para representar o “não-fêmea” e “não-macho” levanta questionamentos sobre a desumanização das identidades de gênero que não se encaixam na norma binária. Embora essa crítica possa soar, para muitos, como uma crítica descontextualizada e radical – carregada de um discurso científico-puritano –, precisamos situá-la frente à ausência de uma designação masculina ou feminina a uma figura mística ou espiritual.

Podemos, assim, sugerir que tais identidades são alheias à experiência humana concreta, o que pode contribuir para a invalidação social e epistemológica de pessoas não-binárias, agênero, intersexuais ou, ainda, todas as outras que também não se identificam ou se classificam com categorias binárias/ortodoxas de gênero. Logo, ao mesmo tempo que o quadrado semiótico permite visualizar possibilidades discursivas ainda não consolidadas culturalmente, sua aplicação nesse contexto pode ser repensada para incorporar categorias que não inviabilizam ou distorçam a pluralidade de experiências de gênero. Tal relação proposta por um quadrado semiótico, uma tensão entre pólos que se definem mutuamente, se torna incongruente dentro das oposições semânticas que estruturam os discursos sobre identidades de gênero e sexualidades. À vista disso, Figari (2012) nos situa que, ao

Falar de sexo, gênero ou corpo – sem importar definitivamente a ordem – supõe uma família linguística ou, melhor, uma formação discursiva na qual um dos termos não só se define pelo outro, mas que, para ter uma ‘representação’, necessariamente se co-implicam. (Figari, 2012, p. 48, tradução nossa)¹

Isto posto, entende-se como a construção ideológica de uma sociedade perpassa por vários componentes sociais. A comunidade LGBTQIAPN+, forte contribuinte da sociedade civil, precisa revolucionar, cotidianamente, as formas de se expressar, existir e permanecer nos lugares que gostariam de partilhar. A experiência semiótica, portanto, fica reduzida à

¹ No original: “hablar de sexo, género o cuerpo –sin importar en definitiva el orden– supone una familia lingüística o, mejor, una formación discursiva en la que uno de los términos no sólo se define por el otro, sino que, para tener una ‘representación’, necesariamente se coimplican.” (Figari, 2012, p. 48).

identidade, e apenas a identidade poderá encaminhar tais corpos dentro do campo da vivência sociocultural comum. Convém ressaltar que, para Greimas e Courtés (2020 [1979]), o conceito de identidade

não definível, opõe-se ao de alteridade (como ‘mesmo’ a ‘outro’), que também não pode ser definido: em compensação, esse par é interdefinível pela relação de pressuposição recíproca, e é indispensável para fundamentar a estrutura elementar da significação. (Greimas; Courtés, 2020, p. 251)

Logo, a definição de Greimas e Courtés (2020 [1979]) não nos permite ignorar que as identidades da comunidade não seguem as oposições binárias clássicas, como masculino/feminino ou heterossexual/homossexual, em que, a partir do proposto pelo quadrado semiótico, organiza-se um todo de sentido. A experiência LGBTQIAPN+, ao contrário, desestabiliza essas dicotomias, mostrando que o processo de significação envolve não apenas uma tensão entre pólos opostos, mas uma multiplicidade de nuances e gradientes identitários que rompem com a rigidez de tais categorias.

A abordagem greimasiana, amplamente reconhecida por sua utilidade na análise de estruturas semânticas, oferece ferramentas valiosas para a compreensão das narrativas que abordam as nuances de identidades *queer* e suas diversas expressões artísticas, o que a torna necessária para a ampliação do referencial teórico, validando a incorporação das contribuições de Fontanille (2008a, 2008b). Essa ampliação permite lidar com a complexidade e a riqueza dessas manifestações culturais, que frequentemente transcendem as categorias binárias e as oposições estruturais.

Como aponta Wasser (2020), essas expressões artísticas não são apenas formas de manifestação estética, mas também atos de resistência às normatividades impostas pelo discurso hegemônico. Nesse contexto, não basta apenas identificar contraposições; é fundamental superar as limitações teóricas que restringem a análise das relações entre sujeitos narrativos e a constituição intersubjetiva entre sujeitos e objetos. Isso exige a construção de conceitos que contemplem plenamente as especificidades das experiências e das histórias de pessoas LGBTQIAPN+, sem reduzi-las a perspectivas englobantes e homogêneas.

O processo de transgressão, para nosso contexto, ultrapassa o simples ato de desafiar normas; ele se configura como uma ruptura criativa que subverte as estruturas discursivas e culturais hegemônicas, propondo novas formas de existência e resistência. Diferentemente do empoderamento social, que visa fortalecer a identidade e o reconhecimento coletivo dentro de parâmetros já estabelecidos pela sociedade, a transgressão atua na desestruturação desses parâmetros, expondo suas fragilidades e contradições.

Enquanto o empoderamento busca legitimar as vozes e os direitos das pessoas LGBTQIAPN+ dentro do sistema, a transgressão transforma o próprio sistema ao questionar suas normas de funcionamento e seus discursos de exclusão. É nesse movimento que as práticas artísticas e discursivas de sujeitos LGBTQIAPN+ emergem como espaços de reinvenção, onde narrativas individuais e coletivas se entrelaçam para reconfigurar sentidos, redefinir pertencimentos e criar novas possibilidades de se habitar o mundo.

Segundo o Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa (1973), a transgressão se estabelece na infração de determinadas regras por meio do “ato ou efeito de *transgredir*” (Ferreira, 1973, p. 1193). O ato de *transgredir*, conforme a obra, resulta em “Passar além de; atravessar; violar (a lei); desobedecer a; infringir; deixar de cumprir; postergar.” (Ferreira, 1973, p. 1193). Nos interessa, portanto, entender como as letras de música configuram a narrativa da transgressão, ou melhor, a prática da transgressão por meio dos escritos propostos por artistas LGBTQIAPN+ da cena brasileira.

Ao abordamos o termo transgressão, neste trabalho, passamos a compreendê-lo, a partir dos textos levantados – e tantos outros não trazidos aqui –, como o entendimento de um processo de (re)configuração das isotopias de sujeitos e corpos, visto que os traços antes marginalizados socioculturalmente, como gêneros não hegemônicos, performatividade, erotização e figuras – que deixaram de operar no registro de *sugestão*, *enviadescendo*² o processo da *semioclandestinidade* –, passaram a se inscrever dentro do plano de manifestação explícita. Em outras palavras, pessoas LGBTQIAPN+, anteriormente tematizadas por meio de figuras ambíguas e (des)consonantes perante os percursos figurativos propostos pelo padrão *heterocisnormativo*³ da sócio-academia, que lia essa comunidade como um processo desviante, constroem, na contemporaneidade, a constituição de programas narrativos baseados na centralidade discursiva. O sujeito dissidente, portanto, começa a assumir seu papel de destinador de sua própria enunciação, sem mediação de pessoas alheias à causa, instaurando novos regimes de valor para as identidades, os desejos e as visibilidades.

² “*Enviadescer*” designa, no plano discursivo, um operador de transformação identitária que desloca o sujeito do regime normativo da masculinidade *heterocis* para um regime de valorização da afeminação e da dissidência, instaurando um novo contrato de veridicção no qual o corpo transviado se afirma como valor positivo e visível. O uso do termo, hoje, faz referência à Linna Pereira (Linn da Quebrada), uma multiartista da cena brasileira. A canção *Enviadescer* faz parte de sua obra e marca um espaço importante para as produções LGBTQs no Brasil frente aos ditames *heterocisnormativos* assumidos por pessoas LGBTQIAPN+ brasileiras. A letra poderá ser consultada no Anexo II ou em: <https://g.co/kgs/fzhvte4>. Acesso em 02 fev. 2024.

³ “*Heterocisnormativo*” designa a configuração discursiva que institui a heterossexualidade e a cisgeneridade como o eixo fiduciário e a norma modal da cultura. Opera como um princípio de triagem e sanção que valida os sujeitos alinhados a esse programa narrativo de base, enquanto lança as existências dissidentes na categoria do anômalo ou da exclusão, regulando as formas de vida e os regimes de visibilidade social.

A articulação da transgressão, neste estudo, fundamenta-se na noção de *processo de semioclandestinidade*. Trata-se de um regime semiótico intermediário em que sentidos ligados às dissidências de gênero, sexualidade e performances sociais deixam de ser plenamente reconhecidos dentro dos espaços de disputa política. Embora circule e seja produzido pelo convívio comungado, esse fluxo de significação opera sob restrições: o sentido não se faz ausente, mas manifesta-se de forma circunscrita e oblíqua. Consequentemente, sua apreensão passa a exigir competências específicas de leitura, marcadas pelo reconhecimento, pela vivência social e pelo pertencimento.

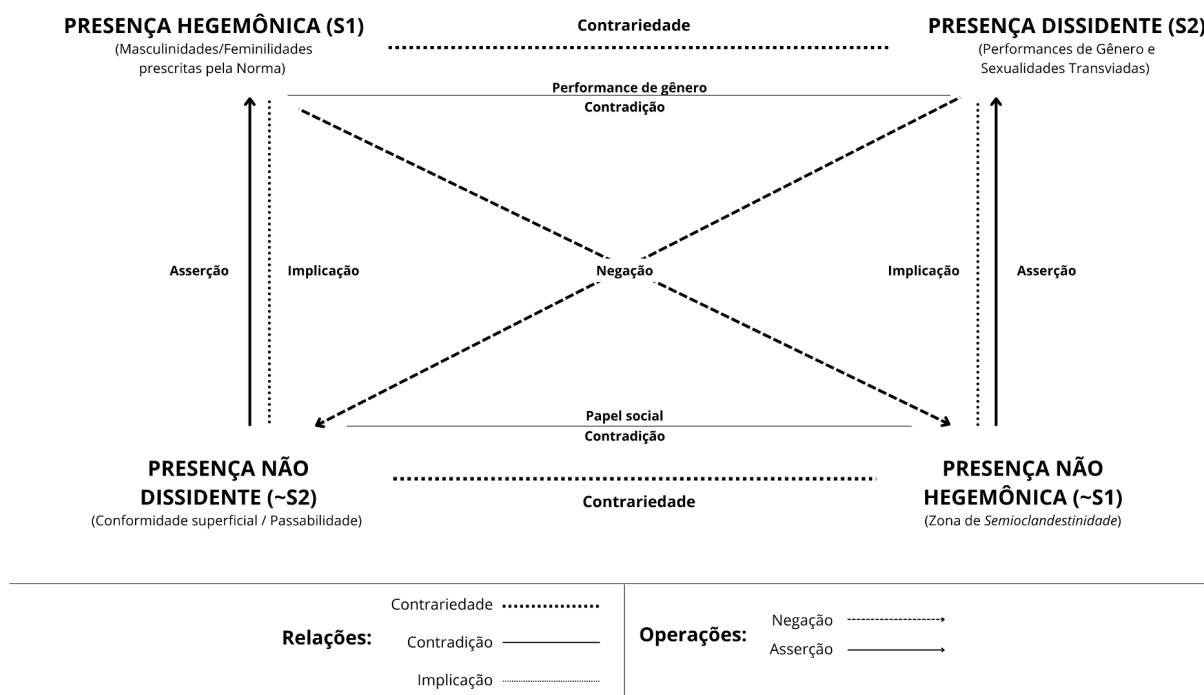
Semioticamente, a *semioclandestinidade* configura-se como o espaço liminar de negociação de sentido, estruturado por um estado entre os pólos da invisibilidade – o apagamento sintático e semântico – e da visibilidade legitimada – a chancela social e institucional. Nessa zona intermediária, a existência do sujeito dissidente é continuamente mediada por estratégias de resistência discursiva que modulam a sua manifestação no mundo. Entre esses mecanismos, destaca-se a ironia discursiva, que opera uma debreagem temporal e espacial ao “brincar” com o feminino ou performar o léxico do pajubá em contextos controlados, resguardando o sujeito por meio de uma ambiguidade intencional.

Somada a isso, existe também uma determinada performatividade modulada, caracterizada, por exemplo, por uma afeminação atenuada em espaços institucionais, que opera como um filtro semiótico de conformidade superficial para atenuar o estranhamento do Outro. Por consequência, há a instauração de códigos comunitários específicos, codificados por meio de olhares, expressões e gestos intencionais, o que acaba por estabelecer um regime de cumplicidade cujo contrato de leitura e reconhecimento restringe-se, exclusivamente, aos pares, garantindo uma *circulação clandestina*, porém inteligível, de sua própria identidade.

Análogo a isso, ao revisitar o quadrado semiótico proposto por Floch (2014 [1983]), é possível observar, à luz da contemporaneidade e das teorias *queer*, que a engrenagem de uma sociedade *cisheteronormativa* se sustenta na imposição de uma dicotomia que tenta reduzir as existências aos polos estabilizados do masculino e do feminino. Contudo, sabemos que sexo e gênero são construções discursivas amplas e complexas, cuja rigidez binária opera a exclusão e o apagamento de corpos intersexo, trans e travestis, uma vez que a validação dessas categorias se ancora em saberes médicos e jurídicos resguardados pelo *cistema* conservador. Nossa proposta, portanto, afasta-se de qualquer imanência anatômica para compreender a pluralidade da comunidade LGBTQIAPN+ a partir de regimes de visibilidade e poder. Para tanto, provocamos uma reinauguração metodológica baseada no tensionamento entre o que classificamos como presença hegemônica (S1) – compreendida aqui não como um dado

biológico, mas como os estereótipos de gênero rigidamente prescritos pela norma – *versus* presença dissidente (S2), que abriga as performances e identidades transviadas em aberto confronto com a matriz regulatória.

Figura 2 – Quadrado semioclandestino ⁴



Fonte: Elaboração própria.

Ao nomearmos, então, a figura (2) acima como “*Quadrado Semioclandestino*”, configuramos um processo de transgressão para a espessura semântica do uso de terminologias semióticas. Esse deslocamento conceitual permite-nos a tentativa de romper formalmente com a lógica de imanência biológica que estruturava o modelo original de Jean-Marie Floch (2014 [1983]), na qual o sexo e o gênero figuravam como dados apriorísticos e anatômicos da natureza. Assim, quando substituírmos os eixos tradicionais pelas categorias que abrangem a sociedade plural, o quadrado deixa de rastrear essências estritamente biológicas e passa a cartografar relações de força discursiva.

⁴ Cf. a reformulação do quadrado semiótico ocorre a partir dos regimes de presença, onde a *semioclandestinidade* se evidencia como um quadrante estruturante, historicamente invisibilizadas pelas gramáticas normativas de análise. Nesse regime, o sujeito dissidente não se encontra em estado de ausência, mas sim, submetido a condições específicas de visibilidade, nas quais o *parecer* é continuamente modulado em função de dispositivos sociais de vigilância. Desloca-se, portanto, a análise de uma lógica ontológica para uma lógica relacional, centrada nas condições de emergência do sentido e nas táticas de negociação da presença do *ser*.

A presença hegemônica (S1), portanto, passa a ser entendida como o próprio simulacro da *cisheteronormatividade* que se autopromove como centro naturalizado e invisível, ao passo que a presença dissidente (S2) emerge como uma posição existencial e performática que rasura essa suposta universalidade, habitando as dobras e as franjas do sistema para produzir sentidos que escapam à norma. Desse modo, nosso “*Quadrado Semioclandestino*” opera uma virada metodológica crucial: ele demonstra que o sexo nunca “simplesmente está aí” como uma imanência pura, mas é permanentemente significado, vigiado ou subvertido por instâncias de poder e de linguagem. Quando tencionamos a rigidez do quadrado semiótico clássico para abarcar as camadas das performances plurais, podemos responder à provocação com o seguinte pensamento:

Se a sexualidade é um constructo social ou uma categoria do saber, e se, como insistem as feministas, o gênero é produzido culturalmente, então por que partimos do princípio de que o sexo, concebido como uma oposição binária entre homem e mulher, simplesmente está aí? (Spargo, 2019, p. 42)

A partir dessa premissa, a necessidade de implodir a aparente neutralidade do dado biológico encontra eco direto no questionamento epistemológico de Judith Butler. A autora, em *Problemas de Gênero* (2003), nos traz que, ao entendermos o gênero como categoria histórica, passamos a aceitar que ele está fadado ao contínuo refazer-se, visto que:

Termos como “masculino” e “feminino” são notoriamente mutáveis porque a recorrência não registra uma mesmidade em seu uso e sim o modo como sua articulação social depende da repetição para constituir uma das dimensões da estrutura performática do gênero. (p. 26)

Essa imperativa necessidade de repetição, apontada por Butler (2003), revela que a norma *cisheteronormativa*, longe de ser um absoluto inabalável, é uma estrutura vulnerável à sua própria reiteration. Se gênero depende da recorrência para se consolidar, cada ato repetitivo abre uma fissura de instabilidade na qual as performances dissidentes podem intervir, fraturando o simulacro de mesmidade da presença hegemônica. É justamente na brecha dessa repetição compulsória que o *Quadrado Semioclandestino* se instaura: ele mapeia o momento em que há a falha da cópia em reproduzir o original e passa a ressignificar o espaço da própria tangente.

Neste viés, a mutabilidade dos termos cessa de ser apenas uma espessura semântica para se converter em potencial político e semiótico de transformação transgressora, autorizando o sujeito a manipular a linguagem de controle a favor de sua própria manifestação. Logo, avaliamos que a transgressão discursiva que trataremos não será tida

apenas como uma ruptura sistêmica, mas sim, como um deslocamento dos regimes de sentido, operando como a passagem do *subentendido* ao *sobre-dito*, (re)articulando os contratos de legitimidade que regulam suas vidas.

Será possível, ainda, levantarmos as discussões, futuramente, sobre as mutações frente aos modos de presença desse corpo semiótico, que deixará de ser um corpo desautorizado, clandestino, marginal, lateral, para se tornar um corpo intensivo, ostentado, protagonista, central, investidos na clara valoração positiva. As letras de música trazidas mediam, assim, a circulação de novas performances de pertencimento discursivo, funcionando como um dispositivo expansivo da figurativização, em que a dissidência deixa de ser conteúdo e passa a ser forma de vida.

Dito isso, enquadramos o proposto para a transgressão analisada neste trabalho como um processo semiótico de deslocamento de regimes de enunciação, uma vez que os conteúdos antes mantidos sob a restrição figurativa serão (re)inscritos no discurso a partir de valores e temas não mais estigmatizados pela própria comunidade. Sendo assim, o que antes foi figurado como desvio – no nível narrativo e discursivo –, agora passa a compor um lugar de forma de vida legítima, sem a necessidade de validação externa, mas com a ordenação de suas relações entre sujeitos, corpos e valores. Logo, a transgressão deixa de ser apenas oposição de sistemas e se torna uma estratégia, semiótica, de reorganização do discurso, na qual a dissidência só dita as diferenças, embora exija novas condições para se *dizer, ver e sentir*.

Diante disso, somos levados a refletir sobre os motivos pelos quais determinadas práticas sociais e expressivas – compreendidas aqui como práxis, isto é, ações conscientes que expressam e transformam uma realidade vivida – são frequentemente interpretadas como transgressoras. Será possível, ao decorrer desta dissertação, demonstrar como a práxis enunciativa das letras selecionadas – entendida, à luz da semiótica, como a realização concreta do ato de enunciar, marcada pelas escolhas discursivas que configuram um sujeito, um tempo e um espaço próprios – evidencia a possibilidade de um processo revolucionário da transgressão. O ato da revolução, por si, é caracterizado pela proposta de renovação sistêmica das ordens e normas estabelecidas por um poder hegemônico, seja ele político, cultural ou social; desse modo, analisaremos como um ato transgressor tem por sua base um agente revolucionário.

De acordo com Ferreira (1973), um agente revolucionário se refere à própria revolução, tornando-o “aquele que provoca *revoluções*; progressista; autor de novos processos; aquele que é afeiçoado a renovações políticas, morais ou sociais; inovador.” (p.

1059). Logo, a possibilidade de uma prática da resistência, ou ainda, do confronto, está alicerçada na categorização e definição do que seria, assim, a “revolução”.

adj. (1828) **1** referente ou próprio de revolução <órbita r.> <processo r.> **2.** que se caracteriza pela inovação, pela originalidade, pela possibilidade de renovar os padrões estabelecidos; ousado <comportamento r.> <moda r.> *adj.s.m.* **3 POL** que ou quem participa de revolução <os r. da Coluna Prestes>. **4 pol** que ou aquele que é favorável a transformações radicais, esp. no campo político-social; progressista **5 p.ext.** que ou aquele que é adepto de inovações culturais, artísticas etc; inovador, ousado / ETIM fr. *révolutionnaire* 'relativo a uma revolução'. [...] (Ferreira, 1973, p. 1665)

Em consonância, ao optarmos por focar exclusivamente no plano do conteúdo, a proposta de nossa análise se concentra nas estruturas semânticas e discursivas das letras de música de artistas LGBTQs, excluindo, por ora, parte do plano da expressão, o que significa dizer que, os aspectos formais, melódicos ou sonoros, entre outros. Essa delimitação se justifica pela própria natureza da semiótica discursiva, conforme Greimas (1973), que argumenta que a significação de um texto é construída primariamente no plano do conteúdo, por meio das relações semânticas, modais e narrativas que organizam o sentido.

Logo, ao seguirmos essa linha, as dinâmicas de transformação de sentidos, assim como as oposições fundamentais que organizam o discurso, podem ser plenamente captadas, conforme se singularize a necessidade de uma análise do plano da expressão, que não contempla nosso objetivo.

A semiótica sabe da necessidade de uma teoria geral do texto e reconhece suas dificuldades. Por isso mesmo, na esteira de L. Hjelmslev, propõe, como primeiro passo para a análise, que se faça abstração das diferentes manifestações – visuais, gestuais, verbais ou sincréticas – e que se examine apenas seu plano do conteúdo. (Barros, 2005, p.13)

Além disso, Fontanille (2008) complementa essa afirmação ao defender que o plano do conteúdo, por si só, já é suficiente para compreender a interação entre corpo, sujeito e discurso em contextos culturais. Sendo assim, a análise dos sentidos construídos nos textos musicais de artistas LGBTQs pode ser suficientemente robusta ao explorar os valores axiológicos, identitários e sociais sem que seja imprescindível incluir a dimensão expressiva, ou seja, devemos tomar cuidado para que a visibilidade LGBTQ, que “é tão ampla e avança sobre tantos valores que mal chega a se delinear como identidade”, não se restrinja ao que “concerniria a um processo de *individação*” (Schwartzmann; Portela, 2015, p. 241, grifos dos autores).

Nesse contexto, diversas produções acadêmicas têm proposto um novo paradigma, impulsionado pela luta dos movimentos sociais e pela necessidade de uma produção construída com – e para – a sociedade. Essas produções buscam representar as pluralidades discursivas dos diferentes grupos que compõem a sociedade brasileira, abordando as complexidades que os constituem e, para o nosso recorte, a comunidade LGBTQIAPN+. Nomes como Matheux Nogueira Schwartzmann (2022) e Jean Cristtus Portela (2015, 2017), Josy Maria Alves de Souza (2024) – pesquisadoras da área de semiótica –, Sara Wagner York (2020) e Megg Rayara Gomes de Oliveira (2022) – pesquisadoras na área de educação –, entre outras LGBTQIAPN+ que contribuem para a consolidação desse campo ao refletirem sobre linguagem, identidade, corpo, raça, gênero e sexualidade em diálogo com perspectivas dissidentes e antinormativas. Em nossa proposta, o foco é o de apresentarmos letras de músicas que, por meio de suas composições, trazem o maior número possível de representações dessa comunidade, enfatizando as transgressões que permeiam essas expressões.

Temos, portanto, como aporte teórico, os estudos semióticos e culturais, tendo em vista conceitos como percurso gerativo de sentido, intertextualidade e interdiscursividade (Barros, 1990 e 2003; Fiorin, 2002 e 2008; Fontanille, 2007), práticas semióticas (Fontanille, 2008a e 2008b), semiótica e as ciências sociais (Greimas, 1976), planos da expressão e do conteúdo (Hjelmslev, 1975); além desses, as teorias de gênero e sexualidade (Trevisan, 2018; Spargo, 2019; Green, 2000; Junior, Carvalho, 2019; Darde, 2021; Butler, 1993, 2000, 2003 e 2022; Passos, 2022), produções relativas a dados de violência contra a população LGBTQIAPN+ (Araújo, 2019; Fgv, 2020; Oliveira, Freire, 2021; Putti, 2020; Benevides, 2023), e violências simbólicas e práticas sociais (Bourdieu, 2005 e 2010), entre outros.

Neste estudo, investigamos como letras de músicas de artistas LGBT+ brasileiros subvertem normas e constroem narrativas *queer*, instrumentalizadas pela semiótica discursiva. Ao analisar os recursos semânticos e enunciativos presentes nas letras, buscamos compreender como essas obras articulam valores em relação às identidades e suas movimentações transgressoras que desafiam o discurso hegemônico e, com isso, apresentamos como um de nossos objetivos a demonstração de como essas músicas expressam e ressignificam identidades e experiências *queer*, contribuindo para a visibilidade e representatividade LGBT+ no Brasil.

Cabe mencionar que este trabalho tem como objetivo geral investigar a multiplicidade de discursos presentes em composições musicais de artistas que integram a comunidade LGBTQIAPN+ brasileira, atentando-se aos modos de produção de sentido e às

semioses que operam nesses textos. A seleção das obras musicais parte de recortes significativos para a compreensão das formas de significação mobilizadas nos discursos artísticos contemporâneos e suas implicações nas dinâmicas de circulação e recepção social. Como desdobramento desse objetivo mais amplo, constituem-se os seguintes objetivos específicos: (1) Identificar e evidenciar as exclusões de ordem sócio-histórico-cultural enfrentadas pela comunidade LGBTQIAP+ no Brasil contemporâneo, bem como as restrições de direitos constitucionais comuns à sociedade civil, tomando como base a análise semiótica do discurso; (2) Analisar as relações entre o discurso e os fatores sócio-históricos que sustentam o imaginário social acerca dos espaços considerados legítimos ou não para os corpos LGBTQIAP+; (3) Descrever, com base na semiótica do discurso, as aproximações e os tensionamentos entre as obras analisadas e as linguagens vigentes na contemporaneidade do grupo; (4) Traçar paralelos entre linguagem e ocupação territorial, considerando os aspectos que envolvem a segurança social e material da comunidade LGBTQIAP+ em um país reconhecido por seus altos índices de violência contra essa população.

Acerca dos textos selecionados, optamos por quatro textos diversos entre seus gêneros, – de grande circulação –, e que foram produzidos para a comercialização midiática dentro do campo da música brasileira. Em algumas letras, mais de dois/duas artistas foram responsáveis pela elaboração da letra, e as composições são compostas tanto por quem a escreve, quanto por quem realiza a produção musical. Os textos são, em ordem de publicação: *Quebrada Queer* (2018), *A CAMINHADA* (2019), *ABC do QQ* (2022) e *Carta de Advertência* (2023). Ambos os textos buscam evidenciar a música como espaço de resistência, revolução e transgressão social e luta por direitos.

A internet potencializou um movimento de consciência social em busca da desconstrução de (pre)conceitos historicamente adotados. São vozes diversas, que nem sempre atuam em movimentos sociais, mas que observam e reagem em prol da inclusão consciente da diversidade. (Oliveira, 2018, p. 11)

As quatro letras selecionadas – *Quebrada Queer* (2018), *A CAMINHADA* (2019), *ABC do QQ* (2022) e *Carta de Advertência* (2023) – articulam diferentes formas de enunciação *queer* dentro da cena musical brasileira recente. *Quebrada Queer*, por exemplo, inaugurou uma insurgência coletiva marcada por afirmação identitária e enfrentamento direto; *A CAMINHADA* apostou na força simbólica do deslocamento para narrar trajetórias de dignidade e visibilidade; em *ABC do QQ*, o jogo com o alfabeto subverte o ensino normativo, expondo os atritos entre a originalidade e a apropriação; e, por fim, já em *Carta de*

Advertência o tom da denúncia e da ruptura, valendo-se de uma materialidade discursiva feroz e confrontadora. Juntas, as canções constroem um percurso de resistência atravessado por performatividade, embate e afirmação.

Por isso, nossa hipótese é de que as letras selecionadas articulam práticas discursivas que promovem transgressões sociopolítico-culturais por meio da arte. Aqui, partindo do radical etimológico *transgredi* (no latim *transgressio*, -onis: “ato de atravessar” e/ou “violação”), a transgressão é estabelecida como o movimento de caminhar para além das interdições. Semanticamente, ela opera permitindo que existências LGBTQIAPN+ deixem de ser apenas “temas” do discurso alheio para se tornarem “enunciadores” de suas próprias gramáticas existenciais.

Acredita-se, portanto, que esses textos não apenas expressam vivências LGBTQIAPN+, mas também figurativizam cenas do cotidiano atravessadas por conflitos de identidade, resistência e exclusão, instaurando deslocamentos nos sentidos hegemônicos. Assim, ao serem analisadas com ênfase no nível narrativo e na teoria das práticas, essas letras revelam-se atos discursivos transgressores, que tensionam normatividades e reafirmam o papel da arte como campo de disputa simbólica e política.

Com isso, o resultado da circulação e da potencialização que a internet propicia para artistas independentes – maioria do nosso corpus –, que não possuem investimentos de empresários ou gravadoras, Oliveira (2018) nos afirma que, será a partir dessas diferentes expressões artísticas galgadas no gênero e na sexualidade que o cenário da música, “majoritariamente dominado por artistas cisgênero⁵ e heterossexuais” (p. 12), passa a ser desconstruído para a grande parcela da sociedade brasileira.

São vozes nacionais da comunidade LGBT+ ascendendo como símbolos de representação para uma massa consumidora de cultura pop que, tradicionalmente, oferece esse cargo para as “divas” internacionais. (Oliveira, 2018, p. 12)

⁵ “Pessoas cisgêneros se identificam com o seu sexo biológico, ou seja, nasceram com o sexo masculino e se identificam como homens ou com o sexo feminino e se identificam como mulheres”, diferente de pessoas transgêneros, que não se identificam com o sexo designado ao nascer – sexo biológico. Pessoas transgêneros podem ser binárias: “nasceram com o sexo masculino, mas se identificam como mulheres ou nasceram com o sexo feminino mas se identificam como homens”. Ademais, também há pessoas não-binárias, “que não se identificam nem como homens nem como mulheres. Os gêneros não-binários se caracterizam pela fluidez, pela ambiguidade e por composições mistas de elementos tanto do masculino quanto do feminino com outros completamente diferentes dos dois extremos.” (Oliveira, 2018, p. 11-12). Além disso, é preciso situarmos as pessoas intersexo, que nascem com características sexuais que não se alinham com as definições médicas convencionais de homem ou mulher. Essa condição, que desafia as normas de gênero, expõe essas pessoas a riscos de procedimentos médicos desnecessários e a práticas discriminatórias, tanto no âmbito pessoal quanto social. A identidade de gênero de indivíduos intersexos pode ou não corresponder ao sexo atribuído ao nascimento.

Sendo assim, nossos objetivos são construídos no encontro das práticas que serão exploradas por meio das letras de música, considerando que, presentes no cotidiano da cultura brasileira, esses textos possibilitam o desvelar das semioses que subvertem as normas *heterocis* e (re)afirmam as questões de identidade. As convenções culturais, que se destacam a partir de isotopias figurativas, temáticas e de cenas predicativas, ligadas às expressões axiológicas da comunidade LGBTQIAPN+, articulam nossa análise por meio da predição de valores simbólicos dialogados com as culturas de massa que promovem, discursivamente, formas de prestígio e valoração.

Arelado às constatações acima, nosso *cópus* se mostra alicerçado no percurso figurativo-temático que ambas as letras possuem, visto que encontramos a capacidade dessas letras de subverterem as normas da hegemonia, operando como enunciados dissidentes que instauram novas formas de produção de sentido. Sem os incentivos e os aparatos institucionais que legitimam a produção cultural dominante, essas músicas emergem como manifestações que deslocam o centro da enunciação, desafiando as valorações impostas pela heterocisnormatividade. A partir da semiótica discursiva de Greimas e as demais contribuições teóricas, analisamos como esses textos evidenciam a potência simbólica de produções que circulam à margem do sistema oficial de capital e da validação artística.

Desse modo, nossa pesquisa está composta por três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “O movimento LGBTQ+ no Brasil: uma breve introdução”, será apresentado, à luz da teoria, as construções de sentido que uma *semiótica queer* pode propor para a epistemologia hegemônica, para além de uma breve síntese do histórico do movimento LGBTQ+, importante contribuição contextual para nossa pesquisa; o segundo capítulo, intitulado “*Cópus* e metodologia na pesquisa semiótica”, tem por objetivo demonstrar nossas reflexões de como a semiótica contribui para nosso trabalho e, em sequência, o terceiro capítulo, intitulado “As práticas transgressoras”, em que iremos nos debruçar sobre análises discursivas dos textos selecionados. Em ambos, há a separação por subtítulos a fim de se categorizar, em uma apresentação funcional, os pontos a serem discutidos de forma coesa e clara, além de tornar fluida a sistematização das temáticas estudadas. Por fim, a “Conclusão” retoma os principais achados da pesquisa, avaliando de que modo as práticas enunciativas presentes nas letras analisadas configuram-se como ações transgressoras com potencial revolucionário.

O que nomeamos, aqui, por semiótica *queer*, é o surgimento de uma semiótica que está engajada como um campo de estudos fundamental para a valorização e compreensão dos

textos LGBT+. Ao desvelar os mecanismos subjacentes à produção cultural *queer*, essa abordagem não apenas interpreta as mensagens implícitas nas letras de música, mas também as eleva à condição de objetos de análise legítimos e complexos. Ao reconhecer a potência subversiva e a riqueza semântica dos textos LGBT+, a semiótica *queer* contribui para a construção de um cânone cultural mais inclusivo e representativo, desnaturalizando as normas *heterocisnormativas* e abrindo espaço para novas formas de expressão e identidade.

Nessa perspectiva, portanto, evidenciamos a escolha de analisarmos as letras de músicas de artistas LGBTQIAPN+ brasileiros, uma vez que, configurados os espaços discursivos, vislumbramos as manifestações e expressões das vivências dessa comunidade. Além disso, iremos identificar os mecanismos de resistência e sobrevivência que esses artistas constroem frente às dinâmicas sociais do país, de modo a evidenciar estratégias de contestação, subversão e reafirmação de identidades, marcadas pela constante (re)negociação entre o pessoal e o coletivo. Tal estrutura, invólucra e englobada, buscará atingir questões *queer* que perpassam por análises, de identidade e performance, como narrativas em constante comutação, dado que, sejam as definições de sexo, gênero e corpo, símbolos flutuantes, ambos se redefinem de acordo com o contexto.

1. O MOVIMENTO LGBT+ NO BRASIL: UMA BREVE INTRODUÇÃO

///
contar os azulejos
sem esquecer daqueles
que os armários escondem

Maria Isabel Iorio, 2019

Consolidou-se, no imaginário global, a ideia de que o movimento LGBTQIA+ teve início com a Revolta de Stonewall, em 1969, e ganhou maior visibilidade durante a epidemia de HIV/AIDS na década de 1980, com os primeiros registros e articulações nos Estados Unidos da América. Mas o que é a “*Revolta de Stonewall?*” A Revolta de *Stonewall* ocorreu no dia 28 de junho de 1969, surgindo como um importante papel catalisador para a luta por direitos LGBTQIA+ que, globalmente, desafiou normas sociais e culturais de uma época.

Naquela noite de junho de 1969, o povo transviado, frequentemente subjugado pelo Estado (atuando por meio da polícia), rompeu com esse ciclo de exploração, buscando a garantia de sua liberdade, por meio do uso da força e da violência. [...] No entanto, quando os policiais intensificaram suas investidas violentas, receberam uma resposta à altura. Os transviados que estavam no bar, em quantidade imensamente maior que os agentes da força policial, começaram a reagir, também, com violência. Em um primeiro momento, lançaram moedas, e o que conseguiam encontrar no chão, contra os policiais. À medida que o confronto se acentuou, arremessaram tijolos e coquetéis molotov improvisados. (Lelis, 2019, p. 06)

Segundo o documentário *American Experience: Stonewall Uprising* (2011)⁶, a resposta contundente (e surpreendente) forçou os oficiais a se refugiarem no interior do bar e a erguerem barricadas para bloquear o avanço da multidão que os enfrentava. A LGBTfobia institucionalizada e a violência policial, práticas frequentes em Nova Iorque, tornaram a resistência em *Stonewall* um momento de virada na busca por igualdade de direitos e dignidade humana.

Nessa a época, a religião e a moral conservadora eram definidas em detrimento aos movimentos sociais progressistas, como o negro, contracultura e o homossexual. Pessoas que pertenciam ao movimento LGBTQIA+ eram vistas como criminosas e doentes – A homossexualidade deixou de ser considerada uma doença pela Organização Mundial da Saúde (OMS) em maio de 1990 e a transgeneridade somente em 2018 – e foram duramente reprimidas e violentadas ao longo do tempo. (Souto, 2023, s.p.)

⁶ Disponível em: <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/films/stonewall/>. Acesso em: 21 ago. 2023.

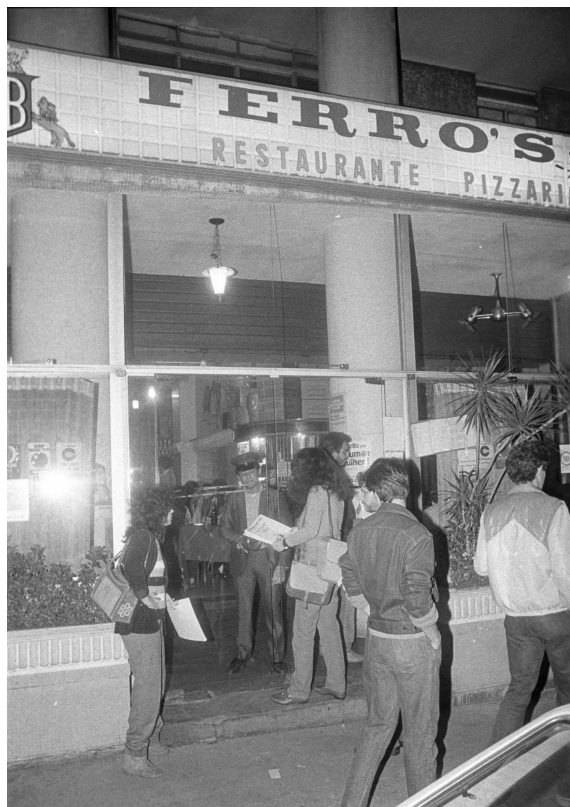
Engana-se, porém, quem acredita que o Brasil não teve seu “*Stonewall In*”. A centralidade de *Stonewall* como marco absoluto do movimento LGBTQ+ na América do Norte reflete uma perspectiva neoimperialista que apaga a diversidade de lutas que emergiram de forma autônoma em diferentes países. Embora a Revolta de 1969 tenha sido fundamental nos Estados Unidos da América do Norte, impor sua narrativa como referência universal desconsidera os contextos políticos, culturais e sociais específicos de outras nações.

No Brasil, por exemplo, a organização dos movimentos LGBTQ+ enfrentou desafios distintos, marcados pela repressão da Ditadura Civil-Militar, como veremos mais adiante, e pela marginalização estrutural da população *queer*, fatores que demandaram estratégias próprias de resistência e articulação política. A insistência em *Stonewall* como único ponto de origem ignora a pluralidade de processos históricos e reproduz uma hegemonia que deslegitima as trajetórias locais de ativismo e conquista de direitos.

Isto posto, iremos à São Paulo, mais especificamente, Rua Martinho Prado, número 119, onde estava situado o Ferro’s Bar, estabelecimento inaugurado em 1961. Em uma região boêmia do centro da atual grande metrópole brasileira, o local possuía uma vida noturna ativa e com bastante adesão; particularmente, o público do Ferro’s se aproximava muito com o público que frequentava o bar nova iorquino. Segundo o Memorial da Resistência de São Paulo (s.d., s.p.), o bar funcionava de segunda a segunda, e era frequentado

por comunistas, jornalistas e artistas, mas já no fim da década de 60 passou a ser referência para a comunidade lésbica. Assim, o bar viu nascer também o processo de organização política de suas frequentadoras, muitas delas atuantes no grupo Lésbica-Feminista (LF) integrado ao SOMOS. Por isso o local era ponto de circulação do boletim Chanacomchana e foi a proibição de sua venda dentro do Ferro’s, pelos seus proprietários, que gerou no dia 19 de agosto de 1983 o Levante do Ferro’s Bar – a primeira manifestação protagonizada por lésbicas contra a discriminação. O levante contou com a solidariedade do movimento feminista e de alguns parlamentares e, por sua importância, ficou conhecido como o Stonewall brasileiro. A data, desde 2008, é reconhecida pela Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo como o Dia do Orgulho Lésbico. (Memorial da Resistência de São Paulo, s.d., s.p.)

Figura 3 – Fachada do *Ferro's Bar*, em 19 de agosto de 1983



Fonte: Memorial da Resistência de São Paulo.⁷

A imagem da fachada do Ferro's Bar, com sua arquitetura simples, mas carregada de história, funciona como uma figura visual que evoca memórias de resistência e vivências da comunidade LGBTQ+ brasileira. Do ponto de vista semiótico, a figura da fachada transcende sua materialidade e torna-se um signo que remete a um espaço simbólico de encontros e lutas contra as opressões. Assim como *Stonewall*, nos Estados Unidos da América do Norte, o Ferro's representa, em sua carga figurativa, a resiliência e a ocupação de espaços urbanos pela comunidade LGBTQ+ em busca de reconhecimento, respeito e liberdade.

O acontecimento não apenas fez parte da construção do movimento lésbico no Brasil, mas do empoderamento das comunidades como um todo. Imersas em um contexto de Ditadura Civil-Militar (1964-1985), pessoas LGBTQs já se encontravam insatisfeitas com as violências sistêmicas do país, e com isso, passaram a produzir informativos alternativos para a população LGBTQ, sendo eles os jornais *Lampião da Esquina* (1978-1981) e *ChanacomChana* (1981-1987). O vínculo entre a materialidade da fachada e os discursos impressos nos jornais destaca a relação entre os espaços de resistência e os meios que deram voz às experiências LGBTQ+, ampliando seu impacto cultural e histórico.

⁷ Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/lugares/ferros-bar/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

Figura 4 – À esquerda, 0 ed – *Jornal Lampião da Esquina* (abril de 1978), e à direita, Capa da edição inaugural do *Chanacomchana* (janeiro de 1981)



Fonte: Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott⁸ / Wordpress⁹.

Enquanto se caçava, silenciava e removia da sociedade pessoas LGBTQIAPN+, os poucos espaços restantes de socialização foram se tornando grande holofote para as violências institucionais do Estado. Impõe-se, assim, um importante agente para a construção do imaginário social que encontraremos em algumas letras de músicas, mas não só. Outrora, o espaço figurativo – e tematizado – destinado aos corpos dissidentes restringia-se à escuridão e ao abandono. Na atualidade, muito se comenta sobre a “Ditadura Gay”, ou ainda, a “Ditadura Travesti”, cujo pensamento retrógrado diz ser um movimento para “transformar nossas crianças em LGBTs”¹⁰, se aproximando do discurso que classificava, por exemplo, a epidemia de HIV/AIDS, durante a década de 80 e 90, o “câncer gay” que assolava a sociedade. Contudo, na história do Brasil há sim uma ditadura, mas contra pessoas LGBTs. A Ditadura Civil-Militar – segundo os documentos oficiais acontece entre 1964 e 1985 –, nos mostra um enorme problema sistêmico – ou *cistêmico*¹¹ – quando instaurada a *Operação Tarântula*

⁸ Disponível em: <https://cedoc.grupodignidade.org.br/jornal-lampiao-da-esquina-1978-1981>. Acesso em: 10 ago. 2024.

⁹ Disponível em: <https://cisges.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/09/chana-com-chana.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2024.

¹⁰ Disponível em: <https://anajure.org.br/movimento-lgbt-em-todo-o-mundo-foca-em-criancas-e-adolescentes-par-a-propagarem-seus-ideais-de-liberacao-sexual/>. Acesso em: 27 jan. 2025.

¹¹ *Cistêmico* é um termo crítico que reelabora “sistêmico”, denunciando a predominância da cisnormatividade nas estruturas sociais e institucionais, e a consequente marginalização de identidades trans.

(1987–), uma operação policial que teve seu início em 27 de fevereiro de 1987, na cidade de São Paulo (Cavalcanti; Barbosa; Bicalho, 2018, p. 175).

Figura 5 – Jornal Folha de São Paulo, 1 de março de 1987



Fonte: Cavalcanti; Barbosa; Bicalho, 2018, p. 178.

Segundo Oliveira (2020), a partir de um de seus trabalhos que discute a historicidade do movimento LGBTQIAPN+, a reivindicação por direitos da população LGBTQIAPN+ no Brasil teve um desenvolvimento mais tardio em relação à América do Norte e à Europa. Isso ocorreu porque, no período em que esses movimentos ganhavam visibilidade internacional, o país enfrentava uma intensa repressão com a Ditadura Civil-Militar vigente, o que dificultava sua articulação. Qualquer forma de organização poderia ser interpretada pelo regime como um ato de resistência política, restringindo ainda mais a luta por direitos e reconhecimento. (Oliveira, 2020, p. 04).

Logo, a conspiração contra LGBTs é fruto desse imaginário figurativo construído pelo percurso temático imposto pela sociedade civil hegemônica. A ideia de uma “peste gay” – atrelada à concepção de que o HIV e a AIDS eram produtos das relações homoafetivas, homoeróticas, entre outras dissidências afetivas –, criada, endossada e mantida pela sociedade e, que surge na mesma ânsia de uma “onda comunista”, como comentado anteriormente, é o suficiente para encorajar as forças policiais de São Paulo a incriminar-discriminar as mulheres trans e travestis. No que tange ao campo discursivo, as oposições temáticas se dão em contrariedade à realidade social vivida, porém, tais operações não foram suficientes para o apagamento de pessoas trans e travestis no Brasil.

Os movimentos sociais foram duramente combatidos na época da ditadura, pois, representavam uma afronta aos governantes. Isto é, a luta por igualdade e respeito era uma ameaça ao poder vigente, acusando de “agentes subversivos”, àqueles que desobedeciam às “normas”. A constante repressão contra a comunidade LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis) teve uma necessária resposta com a criação e o fortalecimento de movimentos de resistência inspirados nas organizações de luta por direitos dos homossexuais, surgidas no contexto internacional. (Figueiredo; Mello; Franca; 2019, p. 188)

Em diversos textos históricos que retratam essa história, há o uso contínuo e repetitivo do termo “revolução”. Isto nos leva a alguns questionamentos, como por exemplo: a comunidade, por si, é revolucionária ou transgressora? É revolucionária e transgressora? Transgressora e revolucionária? Se a transgressão é discursivizada a partir do olhar do Outro, e não do Eu semiótico, pessoas LGBTs teriam, assim, um *ethos* revolucionário intrínseco à existência da prática transgressora? Tais questionamentos são importantes para mobilizarmos os pensamentos categorizados a partir de uma “higienização da prática semiótica” – aqui compreendida como a tentativa de esvaziar a análise de seus aspectos políticos, sociais e ideológicos, em busca de uma suposta neutralidade. Em outras palavras, trata-se de um verdadeiro abrandamento das ações, uma vez que temos, em horizonte, a confluência de diversas práxis discursivas que ancoram a diversidade LGBTQIAPN+ como um ato cotidiano e estruturante.

A partir disso, precisamos revisitar algumas mobilizações importantes para este contexto. Ainda que pequena, a 1ª Parada LGBT do Brasil foi uma passeata revolucionária que aconteceu em Copacabana, anos depois, em 1995. Segundo a Agência Brasil (2023),

Em 25 de junho de 1995, a 17ª Conferência da Associação Internacional de Gays e Lésbicas (ILGA), no Rio de Janeiro, foi encerrada com a realização da Marcha pela Cidadania, considerada a primeira Parada LGBTQIA+ do Brasil. O ato reuniu um público de menos de 3 mil pessoas, já com organização do Grupo Arco-Íris e a presença de figuras históricas da comunidade, como a travesti Jane di Castro e a drag queen Isabelita dos Patins. Outro símbolo da Parada LGBTQIA+ do Rio, a bandeira arco-íris de 124 metros já estava presente na manifestação. (Lisboa, 2023, s.p.)

Figura 6 – Imagens da passeata (25/06/1995) – Marcha pela Cidadania, Av. Atlântica, Copacabana



Fonte: © Claudia Ferreira / Memória e Movimentos Sociais /Arquivo.¹²

A figura (5) retrata a manifestação ocorrida em Copacabana. Um grupo de pessoas LGBTs caminha de forma alinhada, carregando uma grande faixa estendida com as cores da bandeira da diversidade da época, representada pelas cores do arco-íris. A disposição física dos sujeitos, ocupando a largura da via, sugere coesão e resistência, enquanto seus gestos e expressões denotam engajamento e determinação. A diversidade presente nas vestimentas, por exemplo, que variam entre trajes casuais, esportivos e estilizações que evocam performances de gênero dissidentes, reforça a pluralidade dos corpos e identidades ali representados.

Como antiga capital do Brasil, o Rio de Janeiro concentrou não apenas o poder político, mas também as tensões sociais que atravessam a história do país. Foi ali que, à época, um marco de resistência em meio à repressão vivida na ditadura se iniciava. No entanto, podemos problematizar parte dessa centralidade do Rio na narrativa histórica do ativismo *queer* brasileiro, visto que ela reflete a recorrente invisibilização de mobilizações em outras regiões, e que acaba por reforçar um eixo sudestino que muitas vezes apaga a diversidade de lutas espalhadas pelo país. Pouco se discute sobre as contribuições das demais regiões brasileiras em virtude do grande eixo Rio-São Paulo.

Ainda que a presente discussão não tenha o objetivo de esgotar o levantamento histórico de todas as regiões brasileiras, é fundamental problematizar a centralidade do eixo

¹² Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-06/fotografa-reune-acervo-de-paradas-lgbtqia-do-rio-desde-1995>. Acesso em: 20 jan. 2025.

Rio-São Paulo na narrativa do ativismo LGBTQ+. O reconhecimento dessas dinâmicas não inviabiliza a análise das mobilizações nesses centros urbanos, mas amplia o olhar para a diversidade de lutas que ocorrem em todo o país, por isso, acreditamos ser importante registrarmos essa “falha sistêmica”.

Contudo, optamos por nos situar nas movimentações em São Paulo, uma vez que a cidade se tornou, atualmente, uma referência para as *Paradas do Orgulho* espalhadas por todo o país – e, hoje, também pelo mundo. Isso se deve ao fato de que essas manifestações estão alinhadas à luta por direitos e mobilizadas diante da persistente prática de violência contra a comunidade. Foi nesse contexto que, em 1997, as comunidades LGBTQIAPN+ de São Paulo realizaram a “Parada do Orgulho Gay”, evento que ganhou grande notoriedade, transformando a cidade em uma referência nacional e internacional para a população LGBTQIAPN+ e para os movimentos sociais no Mês do Orgulho – também inspirado na Revolta de *Stonewall* (1969).

Figura 7 – Imagens do começo da Parada do Orgulho LGBTQ+ de São Paulo: Kaká di Polly¹³ está à direita



Fonte: Foto do Arquivo Pessoal – Blog do Arcanjo.¹⁴

Com a imagem acima, temos uma cena de forte caráter performático, agora, em cores, situada em um espaço urbano, onde dois sujeitos narrativos expressam visualmente elementos de resistência e celebração da diversidade. Sob o viés semiótico, o enunciado é rico

¹³ Kaká di Polly (1960-2023) foi uma *drag-queen* importante para o movimento LGBTQ+ no Brasil.

¹⁴ Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2022/06/18/parada-lgbt-icones-do-orgulho-merecem-respeito-conheca-12-nomes-fundamentais/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

em figuratividade e tematização. A pessoa vestida com as cores da bandeira do arco-íris, que simboliza o movimento LGBTQIAQP+, assume uma postura desafiadora, com um gesto que remete à luta por direitos e visibilidade. Sua roupa incorpora elementos da Estátua da Liberdade, reinterpretada com cores e adereços que reforçam o orgulho e a resistência, além de ressignificar seu sentido estando presente em terras brasileiras. A outra figura, estilizada com maquiagem e traje excêntrico, aponta para uma teatralidade própria da cultura *drag*, reforçando a ideia de performatividade como um discurso de afirmação. A bandeira do Brasil no chão e a bandeira arco-íris destacam uma dualidade: a tensão entre o nacional, como espaço frequentemente excludente, e o comunitário, tematizando o espaço de acolhimento e resistência.

Tais apontamentos, frente a esta breve leitura, nos sugere a coexistência de luta e celebração dentro de um contexto político e social de exclusão. O ônibus ao fundo, com sua numeração e estrutura urbana, reforça o cenário cotidiano e destaca como a ocupação de espaços públicos é uma forma de (re)existir e reivindicar direitos. Logo, a atitude das pioneiras do movimento LGBTQ+ brasileiro, a partir dessa imagem, nos demonstra que a performance de ambas transcende a aparência carnavalesca tida dentro do imaginário cultural mundial, propondo uma narrativa visual em que corpos latinos também constroem um poderoso discurso de representatividade e pertencimento.

Embora reconheçamos a relevância da discussão sobre a evolução da sigla que representa as populações LGBTs brasileiras, neste trabalho optamos por não nos aprofundar na questão,¹⁵ concentrando-nos, sobretudo, nos aspectos discursivos das práticas analisadas. No entanto, é notório que a sigla passou por diversas transformações ao longo dos anos no Brasil, refletindo avanços nas discussões sobre identidade de gênero e orientação sexual. Inicialmente utilizada como GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes), a sigla foi expandida para incluir mais grupos historicamente marginalizados, como bissexuais, transgêneros, pessoas intersexo, assexuais, pansexuais, não binárias e outros. Essa evolução não apenas acompanha mudanças sociais e políticas, mas também evidencia a necessidade de representatividade e reconhecimento das múltiplas vivências dentro da comunidade.

Com isso, em contraste com a falta de memória institucional sobre a história do movimento LGBTQIA+, a luta do Grupo Gay da Bahia (GGB), iniciada em 1981, representa um marco importante na trajetória de direitos dessa comunidade. Por meio da pressão e

¹⁵ A escolha por não aprofundar-se na evolução da sigla deve-se à complexidade do tema, que envolve amplos debates acadêmicos, políticos e identitários, os quais exigiriam um espaço analítico próprio para serem tratados com o devido rigor.

mobilização desse grupo, foi possível alcançarmos a importante *despatologização da homossexualidade no Brasil*. Esse avanço ocorreu em 1985, quando o Conselho Federal de Medicina retirou a homossexualidade da lista de doenças. No entanto, o reconhecimento internacional dessa mudança só viria em 1990, quando a Organização Mundial da Saúde (OMS) também excluiu a homossexualidade de sua classificação de transtornos mentais, reconhecendo-a como uma expressão natural da diversidade sexual humana.

Em contrapartida, após anos de luta, a *redesignação sexual* (ou cirurgia de redesignação de sexo) passou a ser oferecida pelo Sistema Único de Saúde (SUS) em 2008. Isso ocorreu após a Portaria nº 2.803, do Ministério da Saúde, que estabeleceu diretrizes para a realização de procedimentos cirúrgicos e terapias hormonais para pessoas transgênero. A partir dessa portaria, a cirurgia de redesignação sexual é incluída no SUS, com o objetivo de garantir o acesso universal e gratuito a estas intervenções para a população trans. A medida foi um marco na luta pelos direitos da comunidade trans no Brasil.

O casamento entre homossexuais, por sua vez, foi legalizado pelo Conselho Nacional de Justiça em 2013, após grande pressão popular. O uso do nome social, por exemplo, e as mudanças no registro civil para pessoas transexuais e travestis representam importantes conquistas alcançadas pelo Movimento Trans. Desde 2009, tornou-se possível utilizar o nome social no SUS e, a partir de 2013, no Exame Nacional do Ensino Médio (Enem). Em março de 2018, o Supremo Tribunal Federal (STF) determinou que pessoas transgêneras poderiam alterar, oficialmente e diretamente em cartório, seus nomes e a indicação de sexo em seus registros civis.

Arelado a isso, a decisão pelo STF, em 2019, que equiparou a LGBTfobia ao crime de racismo, foi um divisor de águas na luta por uma sociedade mais justa e igualitária. Com essa medida, a trajetória legal para garantir os direitos da comunidade LGBTQIA+ no Brasil obteve um capítulo novo, fundamental, ao equiparar a LGBTfobia ao crime de racismo por meio da decisão proposta a partir do uso da Ação Direta de Inconstitucionalidade por Omissão (ADO) 26¹⁶ e do Mandado de Injunção (MI) 4733¹⁷. Com isso, o Supremo Tribunal Federal (STF) ampliou o escopo da Lei do Racismo (Lei nº 7.716/1989), tornando a LGBTfobia um crime inafiançável e imprescritível, o que nos demonstra a evolução do

¹⁶ A Ação Direta de Inconstitucionalidade por Omissão (ADO) 26 foi uma ação julgada pelo Supremo Tribunal Federal (STF) em 2019 que reconheceu a omissão do Congresso Nacional em criminalizar a homofobia e a transfobia. A ADO pode ser consultada em: <https://portal.stf.jus.br/processos/detalhe.asp?incidente=4515053>. Acesso em: 14 ago. 2024.

¹⁷ O Mandado de Injunção (MI) 4733 foi um processo coletivo impetrado pela Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Transgêneros (ABGLT) contra o Congresso Nacional. O objetivo era obter a criminalização da homofobia e da transfobia, e a aplicação da Lei do Racismo (7.716/1989) a esses casos. A MI pode ser consultada em: <https://portal.stf.jus.br/processos/detalhe.asp?incidente=4239576>. Acesso em: 14 ago. 2024.

entendimento jurídico sobre a importância de combater todas as formas de discriminação e preconceito, inclusive aqueles baseados na orientação sexual e na identidade de gênero.

Segundo o site do Supremo Tribunal Federal (2019),

O Plenário do Supremo Tribunal Federal (STF) *entendeu que houve omissão inconstitucional do Congresso Nacional por não editar lei que criminalize atos de homofobia e de transfobia*. [...]. Por maioria, a Corte reconheceu a mora do Congresso Nacional para incriminar atos atentatórios a direitos fundamentais dos integrantes da comunidade LGBT. Os ministros Celso de Mello, Edson Fachin, Alexandre de Moraes, Luís Roberto Barroso, Rosa Weber, Luiz Fux, Cármen Lúcia e Gilmar Mendes votaram pelo enquadramento da homofobia e da transfobia como tipo penal definido na Lei do Racismo (Lei 7.716/1989) até que o Congresso Nacional edite lei sobre a matéria. Nesse ponto, ficaram vencidos os ministros Ricardo Lewandowski e Dias Toffoli, por entenderem que a conduta só pode ser punida mediante lei aprovada pelo Legislativo. O ministro Marco Aurélio não reconhecia a mora. (2019, s.p., grifos nossos)

Além disso, obras importantes precisam ser citadas, porque ambas documentam parte das histórias das sexualidades no Brasil, bem como das identidades de gênero, como *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX* (2000), de James N. Green, *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade* (2018), de João Silvério Trevisan, *Ditadura e Homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade* (2018), organizado por James N. Green e Renan Quinalha, *E se eu fosse puta* (2020), de Amara Moira, *Transfeminismo* (2021), de Letícia Nascimento, *Monstrans: Experimentando Horrormônios* (2021), de Lino Arruda, entre tantas outras obras que possibilitam, a nós, pesquisadores e pesquisadoras, um arcabouço dos acontecimentos datados no país que não documenta suas vidas com veracidade – e quiçá suas tragédias.

Logo, embora tais levantamentos sejam categóricos e sucintos, os mesmos servem de base para a compreensão de que as conquistas e os desafios são fundamentais para a análise das letras de músicas de artistas LGBT brasileiros, pois permite elucidar como os temas sobre identidade, estigmatização e emancipação emergem nas letras e dialogam com a trajetória de luta do movimento. Essas abordagens textuais passam, antes de tudo, por uma validação institucional que “protege” esses cidadãos e que dá a possibilidade de escrita, visto que, as composições musicais se tornam, portanto, manifestações concretas das subjetividades e das resistências que ressoam com os contextos de conquistas sociais e enfrentamentos apresentados anteriormente.

Antes de finalizarmos este capítulo, precisamos voltar para outros nomes importantes na construção de uma história LGBT+ no Brasil. Desde o período colonial, esta

terra apresentou episódios brutais de perseguição a pessoas que, de algum modo, desafiaram a normatividade sexual e de gênero imposta pelo regime patriarcal, cristão e escravocrata. Nomes como o de Xica Manicongo, uma pessoa travesti escravizada que viveu no século XVI e foi coagida a “deixar os modos femininos”, ou o de Tibira do Maranhão, indígena brutalmente assassinado pela Inquisição em 1614 sob acusação de “sodomia”, são exemplos da longa duração das práticas de silenciamento e aniquilamento de corpos desviantes.

No Brasil, o primeiro caso de travestilidade que se tem notícias em áreas urbanas [...] envolve uma africana. Trata-se de Xica Manicongo, residente em Salvador, que exercia o ofício de “sapateiro” e desafiava as normas de gênero, borrando as fronteiras daquilo que era tido como feminino e masculino e saía às ruas com um pano cingido ao corpo para mostrar aos outros negros que servia de “mulher paciente”. (MOTT, 2005¹⁸) (Oliveira, 2018, p. 82)

Esses casos, ainda que registrados sob a ótica dos opressores, revelam uma estrutura histórica de controle e apagamento que antecede em séculos as pautas contemporâneas do movimento LGBTQIAP+. Como nos aponta o antropólogo Estêvão Rafael Fernandes (2016, p. 04),

As primeiras referências sobre “sodomia” e “pecado nefando” entre indígenas brasileiros podem ser situadas na segunda metade do século XVI, nos relatos de autores como Gaspar de Carvajal (1540), Padre Manuel da Nóbrega (1549), Padre Pero Correia (1551), Jean de Léry (1557), Pero de Magalhães Gandavo (1576) e Gabriel Soares de Sousa (1587): fazem todos referência a homossexualidade indígena, especialmente entre os Tupinambá. (Fernandes, 2016, p. 04)

Tais observações revelam como a sexualidade dos povos originários foi prontamente estigmatizada, desviando-se da moral cristã e da cis-heteronormatividade colonial. A esse quadro é a história de Tibira do Maranhão, indígena do século XVI que, como Xica Manicongo, teve sua existência dissidente brutalmente silenciada pela Inquisição, sendo acusada de “sodomia”. O caso de Tibira é emblemático não apenas pela criminalização de sua sexualidade, mas também pela imposição de um corpo e um gênero que se insurgem contra a lógica eurocêntrica e colonial de normatividade sexual, refletindo o papel de aniquilamento das práticas culturais e identidades indígenas que não se conformaram ao projeto colonial.

¹⁸ MOTT, Luiz. Raízes históricas da homossexualidade no Atlântico lusófono negro. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 33, p. 9-33, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21099>. Acesso em: 10 mar. 2025.

No caso de Xica Manicongo, o que se evidencia é menos um episódio isolado e mais uma ruptura simbólica com os códigos coloniais de normatividade. Ao ocupar o espaço urbano com gestos que escapavam às dicotomias impostas ao corpo escravizado, Xica se inscreve na história como um corpo-em-desvio, cuja performatividade ressignifica a própria noção de existência dentro de uma estrutura que tentava apagar qualquer desvio do padrão. Sua travestilidade, longe de ser apenas um traço individual, opera, também, como uma prática semiótica de transgressão: ao vestir-se como mulher, Xica reivindica para si a possibilidade de um outro modo de ser no mundo – um modo que confronta, pela própria materialidade do corpo e do gesto, os dispositivos de controle racial, sexual e espiritual vigentes.

Apesar da legislação não conter nenhum dispositivo explicitamente jurídico para a proibição de homens e mulheres se vestirem como o sexo oposto, o Código Criminal do Império do Brasil permite algum tipo de interpretação que nos faz pensar a questão da inversão da indumentária como um caso relacionado à moral e ao decoro público, estando, portanto, sujeita à ação policial. O seu artigo 280 prescrevia a prisão de dez a quarenta dias, e multa correspondente “à metade do tempo”, àqueles que tivessem praticado “qualquer ação que na opinião pública sejam considerados evidentemente ofensivos da moral e bons costumes” (Silva, 1859). É possível que, sendo o catolicismo a religião oficial do Estado, a transgressão do vestir-se como o sexo oposto encontrava base de apoio no Deuteronômio 22:5 que diz “a mulher não se vestirá de homem nem o homem se vestirá de mulher, porque aquele que tal faz é abominável diante de Deus”. (Santos, 1997, p. 154)

Embora atravessem os séculos, as mesmas práticas foram perpetuadas por esse sistema de exclusão que se manteve, ainda que com novas roupagens. A execução pública de Dandara dos Santos, travesti brutalmente assassinada em 2017 no Ceará, por exemplo, cuja morte foi filmada e amplamente divulgada nas redes sociais, evidencia que a transgressão de gênero continua sendo punida com a barbárie de uma inquisição que nunca teve fim. Segundo o filósofo George Souza de Melo (2018), a prática da transfobia – que pode ser ampliada para abranger a LGBTfobia em sua totalidade, respeitando as especificidades de cada ato de violência – evidencia, como no caso de Dandara, que seus algozes cometem “atos pelos quais é possível supor que, para eles, tamanha barbárie pode ser tomada como uma espécie de comprovação de poder e/ou um prêmio conquistado.” (Melo, 2018-2019, p. 72).

Logo, entre o açoite colonial e o linchamento contemporâneo, a permanência das violências revela que o tempo, para essas existências, ainda não mudou o suficiente. O passado, neste caso, insiste em retornar – não como memória, mas como estrutura operante. A realidade, no Brasil, é a omissão generalizada do Poder Legislativo – como a da própria sociedade –, para com as demandas da comunidade LGBTQIAPN+, bem como a necessidade

de intervenção do Poder Judiciário para garantir, minimamente, direitos sociais que permitam o ir e vir de cada sujeito.

1.1. Presença(s) e representação LGBTQIAPN+ nas artes e na cultura

Essa semana mesmo noiz fez um trampo mó foda e eu fiquei feliz ali mas já sabia
que aquele sentimento acabaria instantaneamente
Quando eu tivesse que voltar pra realidade
[...] tudo é muito ilusório nisso, mano

Quebrada Queer, 2022

Uma contemporaneidade cristalizada em tradições na música não permite novos paradigmas para as expressões artísticas, mas principalmente, para novas representações do reconhecido como arte brasileira. Artistas como Cazuza (1958-1990), Renato Russo (1960-1996) e Cássia Eller (1962-2001) mobilizaram um pequeno espaço na arte e na cultura, entre tantos outros LGBTs que galgaram a cena musical brasileira. Isso é inquestionável para o contexto do país, contudo, o problema está na esfera social, visto que a solidificação das figuras desses artistas assumiram o espaço de unicidade de formas de representação “aceitáveis” de um imaginário LGBT+ no Brasil. Ney Matogrosso (1941-), por exemplo, é célebre e importantíssimo para a constituição de uma arte erótica e popular – não sexualizada –, que revigora os ares e instaura a instituição de seu corpo no espaço-tempo a partir de uma semiótica performativa ainda pouco valorizada. Há, então, espaço para representatividade LGBT+ sem as amarras sociais?

Ney Matogrosso teve uma influência similar [ao grupo Dzi Croquettes] na mudança de conceitos sobre o comportamento masculino apropriado no Brasil no começo dos anos 70. Com sua maquiagem cênica e um vestuário exótico, o líder do Secos & Molhados, que explodiu no cenário musical em 1973, evoca a mesma imagem andrógina que tornara Dzi Croquettes tão popular no teatro naquele mesmo ano. (Green, 2000, p. 412)

Ney Matogrosso, em sua arte, desempenhou um papel pioneiro na desconstrução de padrões tradicionais de masculinidade no Brasil dentro da música para a grande massa. Com sua performance andrógina e estética extravagante, ele abriu um espaço significativo para expressões de gênero e sexualidade não normativas na cena musical dos anos 1970 e que vigoram até a atualidade. Ao liderar o grupo Secos & Molhados, Ney desafiou tabus culturais

em um período de repressão política, oferecendo representações que ressoam profundamente com o público e ajudaram a legitimar corpos e identidades dissidentes em espaços de grande alcance, como a televisão e os palcos musicais. A transgressão de Ney Matogrosso pavimentou o caminho para que novas formas de expressão artística emergissem, influenciando gerações subsequentes.

Na contemporaneidade, o legado do artista é visível na ascensão de artistas *drag queens*, como Pabllo Vittar e Gloria Groove, que transformaram a música pop brasileira em um espaço de celebração da diversidade. Assim como Ney, essas artistas expandem os limites do que é considerado aceitável ou desejável na performance artística, utilizando a música e o espetáculo para articular questões de identidade, pertencimento e resistência. Essa continuidade evidencia como a ousadia de figuras como Ney Matogrosso, por exemplo, assim como a de outros artistas LGBTQs, foi essencial para reconfigurar a cultura brasileira, tornando-a uma possibilidade para a comunidade.

Embora conheçamos a história daqueles e daquelas que alcançaram notoriedade nas televisões de todo o país, ou ainda, nos rádios, é preciso recorrer a outros espaços de profunda disseminação cultural: bares, casas de show noturnas, boates, entre outros. Contudo, observar que o cenário da arte LGBTQ+ brasileira sempre esteve instaurado em discursos dissidentes não é tanto uma novidade, até porque o cenário *drag* e *transformista*, aqui, sempre possuiu suas marcas figurativas que desempenhavam papéis semióticos essenciais na construção do pertencimento de corpos *bixas* e *transviados*. Ao que nos interessa, para a semiótica, podemos dizer que no plano do conteúdo, tais artistas operam como sujeitos semióticos que transgridem e reelaboram normatividades de gênero, instaurando regimes de sentido que desestabilizam a lógica binária do masculino e do feminino – e sobre o que se entendia como feminino no Brasil. Por isso, também precisamos definir, ou ao menos tentar, o uso de alguns termos importantes: *transformista* e *drag queen*.

O termo *transformista* foi amplamente utilizado por décadas para designar artistas que performavam identidades femininas no palco, especialmente no teatro de revista, boates e produções televisivas. Diferente da *drag queen*, que historicamente está associada a uma estética mais exagerada, caricata e muitas vezes paródica do feminino, o *transformismo* estava ancorado em uma busca pela ilusão mimética mais próxima do que se entendia como “mulher real”, muitas vezes recorrendo a técnicas sofisticadas de maquiagem e vestuário para a época. Essa diferença semiótica entre a hipervisualidade da *drag* e a ilusão realista do(a) *transformista* refletia também contratos sociais distintos de recepção: enquanto a *drag*, influenciada pelo movimento norte-americano, foi por muito tempo lida como um ato

essencialmente performático, teatral e lúdico, o transformismo dialogava com um ideal de passabilidade que ressoava com a feminilidade normativa.

O deslocamento desse termo na atualidade ocorre, em parte, pelo advento da cultura *drag* globalizada e sua consolidação por meio de fenômenos midiáticos como o *reality show RuPaul's Drag Race*, que padronizou um novo regime de reconhecimento das expressões de gênero no campo do entretenimento. Além disso, a ascensão de discursos mais politizados sobre identidade e expressão de gênero no Brasil levou a uma problematização do transformismo enquanto um conceito que, muitas vezes, não reconhecia a fluidez do gênero para além da binaridade. Assim, *drag queen* tornou-se o termo dominante, enquanto *transformista* foi progressivamente deixado de lado, embora algumas artistas ainda reivindicam esse termo como parte de uma tradição brasileira.

Ao retornarmos à história, temos, na década de 1980, a paulistana Divina Valéria que também se inscreve como uma figura icônica, disputando lugares de enunciação nos espaços culturais da época. Seu corpo-texto opera um duplo jogo figurativo: por um lado, evoca a estética da *femme fatale*, que ressignifica códigos da feminilidade burguesa; por outro, insere-se na tradição do teatro de revista e dos palcos noturnos, onde a performance do gênero ganha contornos de transgressão e subversão.

A partir dos anos 1990 e 2000, Silvetty Montilla e Márcia Pantera incorporam novas estratégias de manipulação enunciativa, adotando o humor e a fisicalidade exagerada como regimes de sentido que desestabilizam categorias fixas de identidade. Enquanto Silvetty ancorou sua figuração na oralidade e na ironia, Márcia Pantera se tornou referência no gestual exacerbado e na expressividade corporal, intensificando as tensões entre o feminino normativo e o excesso como prática subversiva.

Figura 8 – Márcia Pantera no *São Paulo Fashion Week*: ícone e precursora do ‘bate-cabelo’ no desfile da marca Isaac Silva



Fonte: Fotografia de Ricardo Bakker, retirada do Instagram do profissional.¹⁹

Além desses personagens da história LGBTQIAPN+ brasileira, não podemos nos esquecer das pessoas trans e travestis que não só dividiram as trincheiras, mas que se colocaram à frente delas. Se Rogéria, Márcia, Silvetty, entre tantas outras, nos anos 1960 em diante, representavam uma performance do feminino mediada pelo reconhecimento público como transformistas – figura que transitava entre o aplauso e o espetáculo exótico –, Roberta Close, nos anos 1980 e 1990, levou esse tensionamento a outro patamar, desestabilizando diretamente os regimes de verdade sobre identidade de gênero.

Diferente de Rogéria, cuja feminilidade era aceita sob o contrato implícito da performance cênica, Roberta Close exigia ser reconhecida como mulher trans em sua vida social e jurídica, rompendo com a lógica do “faz de conta” e enfrentando abertamente o aparato normativo da cisgeneridade. Sua participação em programas de televisão de grande audiência, como os de Silvio Santos, não apenas provocou o fascínio popular, mas também expôs o incômodo social diante de uma mulher trans que não se dispunha a ocupar o lugar da ambiguidade controlada. Foi, inclusive, uma das primeiras figuras públicas a lutar pelo direito ao nome social no Brasil, recusando-se a aceitar o vilipêndio institucional de sua identidade. Nesse sentido, Roberta Close não apenas ampliou o campo de visibilidade para pessoas trans, como também introduziu, no imaginário coletivo, novas formas de *ser* e *existir* para além dos limites da representação performática.

¹⁹ Disponível em: https://www.instagram.com/ricardobakkerfotografia/p/DBe2eGgS86e/?img_index=6. Acesso em: 20 jan. 2025.

Sendo assim, é importante destacarmos que Roberta Close não deve ser entendida como uma transformista, pois sua trajetória ultrapassa a dimensão performática da identidade de gênero. Diferentemente das transformistas, cuja prática artística consiste na encenação cênica e temporária de um gênero, Roberta Close vive e reivindica sua identidade enquanto mulher trans de forma integral e permanente, buscando reconhecimento social, legal e político para sua existência. Reduzir sua história à mera performance é desconsiderar o protagonismo que teve na luta pelo nome social no Brasil, bem como sua resistência contra o processo de patologização e marginalização das pessoas trans. Sua trajetória representa uma transgressão radical das normas de gênero e da cisnormatividade, sendo fundamental para a construção de uma identidade trans legítima que extrapola o palco e o espetáculo, e que reafirma uma existência concreta e reivindicando direitos civis.

Somando-se a isso, temos outra figura importante para as práticas da comunidade em relação à dignidade social. A figura de Madame Satã, nome artístico de João Francisco dos Santos, representa uma das expressões mais incisivas de resistência e coragem no Brasil do século XX. Preto, pobre, homossexual, ex-presidiário e transformista, em uma ordem categórica das exclusões, Madame Satã precisou construir sua trajetória à margem das instituições e das práticas normativa, enfrentando as múltiplas formas de exclusão que tentavam silenciar sua existência. Em um contexto de extrema violência social e policial, sua sobrevivência já era, por si só, um ato político. Mas foi além: ocupou com altivez e irreverência os espaços que lhe foram negados, desafiando as fronteiras impostas entre o legal e o ilegal, o aceitável e o abjeto, o masculino e o feminino. Sua performance não se dava em palcos legitimados pela mídia, mas nas ruas e nos becos, onde o corpo era o próprio campo de batalha e disputa de sentido. Madame Satã encarnava a insurgência *bixa* – e negra – muito antes de essas categorias ganharem nome ou reconhecimento institucional, fazendo da própria vida uma arte de resistência.

Camille K, por exemplo, foi uma das figuras mais marcantes da cena transformista brasileira ao romper as barreiras e redefinir os limites entre a arte drag e a vivência trans. Sua transição, nos anos 1990, gerou grande impacto, especialmente em um meio onde a performance de gênero era vista como um ato artístico dissociado da identidade pessoal. Ao assumir sua travestilidade publicamente, Camille K desafiou a norma que separava o palco da vida real, questionando os limites impostos entre a identidade de gênero e a performance social. Sua trajetória abriu espaço para que outras artistas trans fossem reconhecidas não apenas como personagens de shows, mas como pessoas com histórias e direitos.

Não podemos deixar de mencionar que a representatividade negra foi e continua sendo essencial na cena transformista e *drag* brasileira. Artistas como Silvetty Montilla, Marcinha do Corinto, Márcia Pantera, entre tantas outras, pavimentaram o caminho para a cultura *queer* no país, enfrentando não apenas a LGBTfobia, mas também o racismo estrutural. A arte transformista, historicamente marginalizada, sempre teve na negritude uma força expressiva e subversiva, ainda que muitas dessas artistas tenham sido invisibilizadas. Mesmo com a ascensão midiática da cultura *drag*, a desigualdade racial persiste, tornando urgente o reconhecimento da contribuição de artistas negras na consolidação desse cenário.

Logo, há, neste período contemporâneo, uma emergência simbólica conhecida pela comunidade LGBTQ+ como Pablo Vittar, *drag queen*, nordestina e pobre, que vem assumindo desde sua primeira aparição – por volta de 2016 – o topo dos *charts*²⁰ quando publicados os seus trabalhos para o grande público. Nesse contexto, a performance *drag* passa a migrar dos espaços tradicionalmente *underground*²¹ para uma visibilidade ampliada, porém mediada pelas práticas do mercado cultural. Essa visibilidade, embora amplie o alcance e a presença midiática dessas expressões, ocorre muitas vezes de forma gentrificada e achatada, ajustada aos interesses comerciais e às normativas hegemônicas de consumo. Assim, apesar dos mais de 50 anos de resistência do movimento LGBTQ+ no Brasil, os espaços de participação midiática ainda permanecem restritos e controlados, especialmente em um país que continua sendo um dos mais hostis e violentos para as populações LGBTQ+, como já foi anteriormente analisado.

Entretanto, precisamos ressaltar que a visibilidade da performance *drag* no contexto brasileiro, ainda que ampliada em algumas esferas, não pode ser entendida sem uma reflexão crítica sobre as dinâmicas de performatividade que as atravessam. A performatividade, enquanto conceito, remete ao modo como identidades de gênero são reiteradas e encenadas dentro de regimes normativos, produzindo ou subvertendo significados sociais, gerenciando o parecer social por meio de uma simulação da repetição e articulação de signos e códigos discursivos que constituem e naturalizam as identidades, funcionando como um sistema semiótico de produção e negociação de sentido social. No entanto, dentro da cena *drag* comercializada – e televisionada –, há uma tendência à reprodução de padrões estéticos e

²⁰ *Charts* se refere às listas de classificação de músicas, que indicam as músicas ou álbuns mais populares em um determinado período, com base em vendas, *streams*, execuções em rádio, entre outros critérios. Quando um artista alcança um *charts*, ele alcança um lugar entre as produções mais populares daquele momento, o que indica um nível de sucesso e reconhecimento público.

²¹ *Cultura underground* refere-se a manifestações culturais e artísticas que existem à margem do *mainstream*, geralmente associadas a movimentos alternativos, contraculturais ou de resistência. Caracteriza-se pela experimentação, pela independência em relação às grandes indústrias culturais e pela valorização de identidades e expressões subversivas.

comportamentais que dialogam diretamente com as expectativas da normatividade *cis-heterossexual* e do mercado, resultando muitas vezes em uma “passabilidade cisgênera” que pode obscurecer as diferenças e as experiências de corpos diversos, como o caso de corpos trans e não normativos.

Logo, a questão da passabilidade funciona como uma espécie de moeda simbólica que facilita o acesso a espaços midiáticos, mas também pode implicar em concessões que apagam ou diluem as marcas da dissidência radical. Além disso, a questão da branquitude e da *normascula*²², por exemplo, se manifesta de forma marcante nas representações midiáticas da cultura LGBTQ+ no Brasil. A branquitude, entendida como um sistema de privilégios raciais que naturaliza certos corpos e discursos, muitas vezes delimita quais identidades são legitimadas e quais permanecem marginalizadas. Esse viés racializado se entrelaça com a norma masculina cisheteronormativa – *normascula* – que privilegia corpos masculinos, brancos e heteronormativos como padrão de referência social e estética. Dentro desse contexto, a visibilidade de artistas como Pabllo Vittar é tanto revolucionária quanto limitada, pois, apesar de sua origem nordestina e periférica, sua imagem e estilo precisam dialogar com esses padrões dominantes para conquistar o mercado, o que implica tensões e contradições no processo de representação e reconhecimento.

Em vista disso, o prestígio à arte *drag*, nos últimos anos, se mostra a partir do consumo e endossamento da própria comunidade para com os e as artistas da cena LGBTQ+.

Ao mesmo tempo em que constrói para si uma performance *drag* muito próxima a configuração daquilo que o pop, regulado pelo capitalismo transnacional, atribui a uma feminilidade hegemônica (corpo curvilíneo, magro, geralmente loira, com traços e gestos atribuídos historicamente ao feminino), gera perturbações ao ter nascido com um pênis e não com uma vagina. **Não se espera isso de um corpo que deveria ser masculino a um olhar regulatório e contingenciador das possibilidades de estar no mundo.** (Gonzatti; Henn, 2018, p. 5-6, grifo(s) nosso(s), grifo(s) do(s) autor(es))

Além disso, o espaço midiático também deve ser considerado a partir da participação de Pabllo Vittar (2016-2017) no programa *Amor & Sexo* (2009-2018), transmitido pela emissora de televisão Rede Globo. O programa alcançou as famílias brasileiras e gerou, a partir do crescimento vertiginoso dos discursos conservadores do campo político polarizado pela direita e extrema direita brasileira, controvérsias em virtude de suas abordagens temáticas, sem tabus, de questões que abrangessem assuntos como sexo, diversidade e igualdade de

²² *Normascula* é o sistema normativo que estrutura e naturaliza signos, discursos e práticas associados à masculinidade hegemônica cis-heteronormativa, funcionando como código regulador que delimita e hierarquiza identidades de gênero em uma ordem semiótica social.

gênero, identidade de gênero e orientação sexual, machismo, patriarcalismo e sexismo, entre outros assuntos poucos discutidos na sociedade fundamentalista do Brasil. Na edição de 2016, por exemplo,

O programa trouxe para as televisões de milhões de brasileiros a discussão sobre identidade de gênero e as diversas formas de amor. As *drag queens* foram as principais personagens desta edição, além da plateia composta pela comunidade LGBTQI+. As cores e a diversidade tomaram conta do palco. [...] além dos shows de *drag queens* e jogos, Amor e Sexo traz informações sobre os problemas vividos pela comunidade, o *bullying* e as mortes. Também apresenta curiosidades sobre a comunidade LGBTQI+ que podem ser desconhecidas pelo telespectador. Um exemplo é o “bate cabelo”, uma performance específica das *drag queens* brasileiras apresentada em uma competição durante o programa. (Fiori; Schuch; Goldschmidt, 2019, p. 11-12, grifos dos autores)

A prática do “bate cabelo”, por sua vez, é uma marca registrada das *drag queens* brasileiras, técnica essa que exige força, coordenação e um senso de ritmo apurado. A execução consiste em movimentos rápidos e precisos da cabeça, que fazem a peruca girar de forma vigorosa, criando um efeito visual impactante a partir de combinações entre som, luzes, sombras, entre outros. Para garantir a segurança durante a performance, as drags costumam realizar um aquecimento prévio e alongamentos específicos para a região do pescoço e ombros. A combinação do “bate cabelo” com outros elementos, como acrobacias ou dança, eleva a performance a um novo patamar, transformando-a em uma verdadeira expressão artística e constituindo um *fazer* semiótico próprio para figuras icônicas da cena LGBTQIAPN+.

Figura 9 – Pablo Vittar *batendo cabelo* no Programa Amor & Sexo (02/03/2016)



Fonte: Aplicativo Globoplay.²³

²³ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5695481/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

A incorporação de cenas típicas das comunidades LGBTQ+ brasileiras na televisão, como o caso da prática de “bate cabelo” de *drag queens*, ou ainda, a naturalização midiática do uso do pajubá, reflete a crescente visibilidade e influência cultural desse grupo. O “bate cabelo” transcende os palcos das boates para, agora, se tornar um ícone de expressão artística e resistência, frequentemente representado em programas de TV e *reality shows* como *RuPaul’s Drag Race Brasil*²⁴. Da mesma forma, o pajubá, língua de resistência presente entre determinadas populações de comunidades LGBTQ+, especialmente entre travestis, ganhou espaço no vocabulário midiático, aproximando o público de códigos culturais únicos dessa comunidade. Essas representações reforçam a presença semiótica de corpos dissidentes e contribuem para a desconstrução de preconceitos, ao mesmo tempo que celebram a criatividade e a pluralidade da vivência LGBTQ+ no Brasil.

Segundo Butler (1993), o espaço ocupado por uma *drag queen* é ambivalente considerando que seu regime performativo é constituído de oposições, uma vez que, o *fazer drag* revela a “estrutura imitativa do gênero hegemônico” ao desestabilizar seu caráter natural que é produzido pelas convenções heteronormativas, “mas ela [Butler] também destaca que a *drag queen* pode funcionar como um entretenimento heterossexual de luxo”. (Gonzatti; Henn, 2018, p. 05). Para Butler (2003), portanto, a regulação performativa instaura o *ser* e o *estar* no mundo, o que para a semiótica, configura cenas predicativas importantes para a compreensão das camadas socioletais de transgressão e seus tipos de experiência semiótica.

Com o advento de Pabllo Vittar na contemporaneidade da música, outros artistas vão ganhando espaço na cena. É o caso da também *drag queen* Gloria Groove, que constitui parte do *cópus* deste trabalho, e outras como Aretuza Lovi, que possui uma carreira vasta no *tecnobrega / forró*, mas que até o aparecimento de ambas, Lovi não conseguia alçar grandes voos na indústria fonográfica. Outras *drags* também surgem nesse cenário, agora mais recentes: Lia Clark no *funk*, seguida de Kaya Conky, Kika Boom, Frimes, Mía Badgyal, entre outras nos mais plurais gêneros musicais.

Claro que, embora a presença marcante de *drag queens* não seja a única representação possível para a população LGBTQ+, visto que, em sua maioria, elas são frutos de performances de homens cisgêneros gays que reproduzem e tensionam o estabelecido pela figuratividade do feminino e masculino. Um ponto importante é pensarmos que, para as

²⁴ *RuPaul’s Drag Race Brasil* é a versão brasileira do famoso *reality show* de *drag queens*, apresentado por Drag Queen, vencedora da primeira edição do *Queen of the Universe*, competição internacional de canto para *drag queens* da mesma franquia. Drag consolidou sua trajetória artística e visibilidade na cena LGBTQIAP+ global.

comunidades LGBTQ+ “*ninguém solta a mão de ninguém*”²⁵ também se deu para as questões de trabalho em um movimento consolidado de união e apoio. Pepita, funkeira, travesti carioca e mãe, por exemplo, passa a ter maior reconhecimento – dentro e fora da comunidade – depois de anos produzindo sua arte, assim como MC Xuxú, Jaloo, Liniker, Linn da Quebrada, Bixarte, Julian Santt, entre tantos e tantas artistas trans da cena artística LGBTQ+.

Isso porque, quando os e as artistas recorrem ao passado para criarem suas letras, assim o fazem em relação ao seu presente vivido – e experienciado. O uso do termo travesti, por exemplo, foi revisitado e reafirmado como símbolo de resistência de uma identidade não hegemônica, que não está à mercê da *heterocisnorma* e de seus prazeres. Por isso, é preciso compreendermos que a multiplicidade e simultaneidade de regimes de experiência no cotidiano possibilitam a quebra do categórico anacronismo ao compararmos as épocas passadas com as atuais gerações, tendo em vista que dentro das estruturas socioletais, os corpos LGBTQs ainda não possuem um espaço de reconhecimento e respeito social em virtude de um passado construído a partir de violências simbólicas e não simbólicas.

A violência simbólica é essa coerção que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (portanto, à dominação), quando dispõe apenas, para pensá-lo e para pensar a si mesmo, ou melhor, para pensar sua relação com ele, de instrumentos de conhecimento partilhados entre si e que fazem surgir essa relação como natural, pelo fato de serem, na verdade, a forma incorporada da estrutura da relação de dominação; ou então, em outros termos, quando os esquemas por ele empregados no intuito de se perceber e de se apreciar, ou para perceber e apreciar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc), constituem o produto da incorporação das classificações assim naturalizadas, cujo produto é seu ser social. (Bourdieu, 1997, p. 206-207, grifo(s) nosso(s))

Jup do Bairro, artista de São Paulo e travesti, em uma de suas letras, nos realiza o seguinte questionamento logo em seu título: “*O que pode um corpo sem juízo?*” (2020)²⁶. Em seguida, Jup a pergunta com sua letra: “*Quando saber que o corpo abjeto se torna um corpo objeto e vice versa?*” (2020). O que seria, então, a instauração de um corpo sem juízo para a sociedade brasileira? Ou ainda, quando um corpo abjeto se torna um corpo objeto? Para a comunidade, a instauração dessas dicotomias se dá em virtude da alocação subjetiva imposta pela *heterocisnormatividade*, que torna o corpo LGBTQ+ algo – destituído de valor – para

²⁵ “*Ninguém solta a mão de ninguém*” surgiu no Brasil após as eleições presidenciais de 2018 como um símbolo de resistência e solidariedade entre grupos sociais preocupados com retrocessos nos direitos humanos e a eleição de Jair Messias Bolsonaro. A frase expressava apoio mútuo e união frente a ameaças políticas e sociais, o que ganhou popularidade nas redes e manifestações.

²⁶ A letra completa poderá ser consultada no Anexo I ou em: <https://g.co/kgs/S7CF9q4>. Acesso em 09 jul. 2024.

alguém, a serviço de alguém, como um produto que pode ser moldado a partir de seus gostos, costumes ou dogmas, retirando a própria existência material desses indivíduos. Para Butler (2000),

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. (Butler, 2000, p. 155)

Acerca disso, Jup do Bairro também nos explicita – e elucida –, em sua letra de música, que “*Não somos definidos pela natureza assim que nascemos, / Mas pela cultura que criamos e somos criados*” (2020). Logo, o que Jup busca dizer, também, é que há, acima da circulação e prestígio, a dominação de identidades a partir da manutenção das violências simbólicas que definem, e assolam, corpos abjetos. Tais condicionantes estruturam, para e com a sociedade, a manutenção de uma narrativa que exclui pessoas trans dos meios mais comuns de socialização e pertencimento social. Artistas como Linn da Quebrada e Liniker, por exemplo, ao conquistarem o *mainstream*²⁷, não apenas quebram barreiras estéticas, mas também desafiam a ordem social heteronormativa.

O espanto midiático inicialmente provocado por Liniker aponta não apenas para uma importante inflexão, ou seja, para um momento em que as classificações hegemônicas sobre o corpo parecem entrar em crise. Além disso, indica os esforços de agentes na música em forjar novas identidades políticas na sua complexa interseção entre raça, gênero, sexualidade e classe. (Wasser, 2020, p. 58)

Como mencionado anteriormente, não há presente sem passado. Green (2000) nos elucida que tal comportamento está enraizado em um imaginário cultural nocivo para a comunidade, em específico, para pessoas travestis e pessoas trans:

os homens de classe média e alta que transgrediam os limites de gênero eram descritos como pessoas andróginas, enquanto os pobres e a classe trabalhadora eram travestis, um termo que cada vez mais passou a ser associado com prostituição, vida nas ruas e marginalidade (Green, 2000, p. 411).

²⁷ *Mainstream* se refere ao que é popular, dominante ou convencional em um determinado contexto, especialmente na cultura e nos meios de comunicação. É tudo aquilo que está em alta, que é amplamente consumido e que segue as tendências mais populares do momento. Em outras palavras, é o que a maioria das pessoas conhece e consome.

O que Green (2020) buscou dizer, portanto, era que, a partir do imaginário cultural de que as travestis eram pessoas das classes mais populares ou das classes trabalhadoras, o espaço da marginalidade, da prostituição e da precariedade era designado a elas. Contudo, nos dias atuais, em virtude do expoente movimento LGBTQIAPN+, vemos travestis às “claras”, e não mais forçadas apenas aos ambientes noturnos e nocivos das esquinas do Brasil. Aqui, faz-se um adendo e atualização sobre o exposto por Green (2020), para que não haja dúvidas: travestis não são homens! A identidade travesti está alicerçada na categoria de mulheridades, e portanto, são tidas como mulheres que passaram por um processo de transição social, seja ele com ou sem a intervenção cirúrgica ou de hormonização.

A esquina, nesse arranjo espacial e analítico, emerge configurando-se como uma topografia simbólica e visceral do dissenso para os corpos que a história empurrou para as margens. Longe de se reduzir a um mero cruzamento geográfico, ela se constitui como um dispositivo semiótico de passagem e um espaço-fronteira: nem o resguardo asfíxiante do privado, nem a chancela higienizada do espaço institucional. É nesse território liminar que a existência de travestis e bichas ganha uma materialidade possível, ainda que permanentemente sitiada. Na esquina, o sujeito dissidente opera uma debreagem espacial que fratura o apagamento cotidiano, instaurando um simulacro de ágora onde é viável tornar-se visível, deflagrar o olhar de reconhecimento mútuo entre pares e experimentar performances identitárias menos restritas impostas pelas gramáticas heterocêntricas.

Todavia, essa visibilidade nunca se dá sem rasura. A esquina é o palco de uma figuratividade marcada por investimentos passionais ambivalentes, organizando-se sob a constante vigília do perigo. Ela é tematizada pela semântica do *esperar*, o corpo que aguarda o encontro, a fresta, a oportunidade, pelo *controlar* da própria presença por meio da modulação de gestos e voz, e por um *sentir* insolúvel entre a urgência da exposição e a tática de autopreservação. Não obstante, o que se encena na esquina é o drama semiótico dos limites da legibilidade socialmente outorgada: ela se impõe como o limiar exato em que esses corpos podem, taticamente, *existir*, mas onde a plenitude de sua legitimação política permanece interdita pela violência soberana da norma obscura e imperiosa.

A distinção entre *drag queens* e travestis é necessária à medida que, as práticas de cada experiência é marcada pelos processos figuratividade e tematização que estruturam seus discursos sociais e culturais. *Drag queens*, enquanto artistas de performance, utilizam a figuratividade como um recurso cênico e teatral que adota signos relacionados ao exagero, ao *glamour* e à desconstrução de papéis de gênero para criar personagens. Seus discursos tematizam o entretenimento e a arte, muitas vezes em espaços específicos como palcos e

eventos culturais. Já as travestis, por sua vez, tematizam a vivência cotidiana e a construção identitária no mundo social. Sua corporeidade, marcada por processos contínuos de resignificação, não se limita ao performático, mas é vivida como uma afirmação de sua identidade de gênero em diversos espaços e contextos. Assim, enquanto as *drag queens* produzem significados relacionados à teatralidade e à paródia, as travestis se constituem como sujeitos discursivos que desafiam normas e tensionam fronteiras de gênero no tecido social.

Nesta pesquisa, utilizamos textos de diversos autores que, encorajados pela cena artística que se consolidou na contemporaneidade, passaram a produzir suas próprias letras de música, bem como seus atos performáticos. Gloria Groove, por exemplo, *drag queen* que integra o *cópus*, ganha notoriedade, inicialmente, com suas produções dentro do espaço do Hip-Hop, o que iremos abordar mais adiante como um espaço restritivo para as identidades LGBTQs, e atualmente se apresenta dentro de um cenário específico da música popular, do funk e do pagode. Em contrapartida, Bixarte, com suas letras que versam sobre a vivência da periferia da cidade, além de situar seus leitores-ouvintes em um diálogo constringente acerca das práticas hegemônicas que excluem pessoas trans e travestis, também constroem novos imaginários para um espaço de socialização e universalização de corpos-sujeitos.

Além deles, também temos um grupo de rap intitulado *Quebrada Queer*. O próprio nome já nos possibilita uma interessante análise, que se consolida a partir da escrita de mais de um enunciador. Composto por Boombeat, Tchelo Gomez, Murillo Zyess, Harlley, Apuke e, também, por Guigo, o grupo tem por objetivo romper com as barreiras do rap em sua larga escala. Com produções que relembram a presença da comunidade LGBTQ+ na cena do Hip-Hop, a *cypher* possibilita a criação e idealização de novos horizontes dentro desse recorte musical específico. Conforme o caminhar de nossas análises, traremos alguns contrapontos para elucidar melhor como a forte presença do grupo transgride as normas de produção artística.

Quando compreendemos que as vivências de pessoas LGBTQs são marcadas por múltiplas camadas de tensão – oriundas de sua orientação sexual, identidade de gênero, pertencimento racial e posição de classe social –, reconhecemos que há uma teia complexa de fatores que não apenas moldam subjetividades, mas também geram impactos concretos em suas trajetórias. Esses fatores atuam de forma simultânea e entrelaçada: ora como forças que silenciam e marginalizam, ora como estruturas que desvalorizam e deslegitimam suas existências nos espaços públicos, culturais e afetivos. Trata-se, portanto, de uma experiência que é ao mesmo tempo marcada por dimensões subjetivas – marcas deixadas por processos sociais contínuos –, e por atos objetivos de exclusão, violência simbólica e material.

A repressão e a exclusão perpassam a maioria das esferas sociais em que a comunidade LGBT se insere, estruturando fazeres e práticas que, muitas vezes, não encontram legitimidade na exteriorização de suas presenças na cena artística. O ato de *lacrar*²⁸ – figura presente na sociedade e frequentemente associada à comunidade – é, nesse contexto, uma tentativa de reinscrição de existência, uma busca incansável por ocupar espaços, guiada pelo pano de fundo da sobrevivência dentro do sistema capitalista vigente, que explora lutas sociais e as transforma em mercadoria.

²⁸ *Lacrar* significa impressionar, arrasar ou ter uma performance marcante, e está presente dentro da língua de resistência da comunidade LGBTQIAPN+ conhecida como Pajubá – ou Bajubá. O termo é usado para elogiar alguém que se destaca/destacou.

2. CÓRPUS E METODOLOGIA NA PESQUISA SEMIÓTICA

A teoria semiótica deve ser mais do que uma teoria do enunciado – como é o caso da gramática gerativa – e mais do que uma semiótica da enunciação. Deve conciliar o que parece à primeira vista inconciliável, integrando-a numa teoria semiótica geral. (Greimas; Courtés, 2020 [1979], p. 456)

Este capítulo tem por objetivo apresentar os caminhos metodológicos adotados na pesquisa, bem como justificar a seleção do corpus analisado. Inicialmente, expõe-se o alinhamento teórico adotado dentro do escopo da semiótica discursiva e a forma como ela será aplicada no desenvolvimento das análises. Em seguida, será detalhada a constituição do corpus, com atenção aos critérios de escolha das composições musicais e à sua pertinência para os objetivos deste estudo.

A pesquisa assume o ponto de vista da semiótica discursiva, fundada por Algirdas Julien Greimas (1973; 1976; 2020), e as contribuições contemporâneas propostas por Jacques Fontanille (2007; 2008a; 2008b; 2014). Seguindo o viés de uma teoria que estuda os processos de significação e construção de sentido em estruturas textualizadas, embasamo-nos, prioritariamente, no nível narrativo e na teoria das práticas semióticas²⁹, tendo em vista encontrarmos, nessas composições musicais³⁰ (lidas, neste trabalho, como sinônimo de letra de música), cenas predicativas que remontam ao cotidiano de pessoas LGBTQIAPN+ no Brasil. Tais cenas nos conduzem a questionamentos sobre a hegemonia dominante, bem como suscitam o desejo de se traçar paralelos entre a linguagem utilizada e a ocupação territorial de pessoas LGBTQ+ em um país reconhecidamente violento para essa comunidade plural.

2.1. Caminhos metodológicos da pesquisa

A metodologia desta pesquisa tem um caráter analítico, com foco exclusivo no plano do conteúdo, considerando que a semiótica discursiva nos oferece as ferramentas necessárias para a eficácia dos estudos que contemplam a construção de sentidos nos textos, permitindo, assim, identificar como as estratégias discursivas articulam identidades, transgressões e resistências dentro das letras de música de compositores LGBTQIAPN+. Sendo assim,

²⁹ “Uma prática é constituída em sua superfície por um conjunto de atos, cuja significação raramente é conhecida de antemão, e que se constrói ‘em tempo real’ por adaptações desses atos em relação uns aos outros. Ela se define também por sua temática principal, que fornece o ‘predicado’ central da prática, ao redor do qual se organiza um dispositivo actancial que compreende um operador, um objetivo e, sobretudo, outras práticas com as quais a prática de base interage”, diz Fontanille em entrevista a Portela (2006, p. 181).

³⁰ Segundo Madalozzo (s.d.), as composições podem ser compreendidas, entre outras acepções, como atos de se produzir uma música a partir da escrita da letra.

daremos ênfase aos processos do nível narrativo e discursivo, pois são nesses planos que se estruturam as relações de sentido e as experiências sociais dos sujeitos enunciadoreis.

Segundo Greimas e Fontanille (1993),

a metodologia semiótica é “indutiva” na ocasião da exploração de sua instância *ad quem* e “hipotética” em suas formulações epistemológicas *ab que*. A construção da teoria, considerada como discurso genético e gerador, visa a adiantar-se “às arrecuas” para ultrapassar-se, transformando-se em discurso gerativo, isto é, coerente, exaustivo e simples, que respeita o princípio do empirismo. (Greimas; Fontanille, 1993, p. 9)

Logo, o *percurso gerativo de sentido* permite, a nós, a categorização sistemática de uma análise consolidada para a semiótica, mesmo que, como em qualquer teoria, possa apresentar lacunas. O intuito, a partir da metodologia escolhida, é articular discussões que, adjuntas à teoria, possam desenhar novos olhares para as questões LGBTs no Brasil. A escolha do *cópus*, tão minuciosa quanto possível, segundo os parâmetros estabelecidos para a pesquisa, permite-nos vislumbrar uma prática da abordagem semiótica e suas possibilidades coercivas para a elaboração deste trabalho, bem como para com a complexidade textual diversa e engajada.

Em decorrência disso, iremos aprofundar nossa análise em estruturas semânticas que revelam parte da realidade vivenciada pela comunidade, respeitando a hierarquia do *percurso gerativo de sentido* – nível discursivo, nível narrativo e o nível fundamental –, a fim de se captar os modos como a subjetividade, a alteridade e a transgressão, que permeiam as letras, além de selecionar, para cada letra, uma característica complementar entre as letras para a análise, buscando dar luz e foco para a sistemática das isotopias. A proposta está versada em letras que possam construir isotopias figurativas que tematizam o *percurso da transgressão*.

A respeito da hierarquia do *percurso gerativo de sentido*, sabemos que a análise, de qualquer discurso, pode ser realizada em três níveis inter-relacionados. No nível discursivo, examinamos o contexto da produção do texto, identificando os atores envolvidos, o tempo e o espaço da enunciação, bem como as figuras e os temas que se manifestam. No nível narrativo, aprofundamos a análise das ações e dos sujeitos que as realizam, considerando como os sujeitos, objetos, programas narrativos, valores e modalidades interagem para a realização dessas ações. Por fim, no nível fundamental, buscamos os valores mais profundos que permeiam o discurso, analisando os temas recorrentes e sua organização semiótica, o que nos permite compreender a estrutura semântica subjacente ao texto.

A partir disso, ressaltamos que os quadros de análise entre figuras e temas irão apresentar um caráter não regulatório do levantamento de figuras e temas que compõem o corpus analítico. Contudo, é importante destacarmos que a seleção realizada não se orienta apenas por um princípio de exaustividade ou de representatividade estatística, mas por um critério deliberadamente heurístico e operativo, que privilegia a pertinência das figuras em relação aos objetivos analíticos propostos. Além disso, nos é assegurado o princípio regulador da pertinência analítica, regido, a partir da seleção do corpus, perante a construção de dispositivos teóricos que permeiam as evidências dos regimes de sentido em questão.

Nesse sentido, tais escolhas não se restringem somente aos valores discursivos ou estéticos isolados, mas configuram-se como pontos estratégicos de leitura, capazes de evidenciar tensões, deslocamentos e regimes de sentido relevantes para a problemática em questão. Trata-se, desse modo, de uma seleção controlada por relevância semiótica e analítica, e não por critérios de normatividade classificatória, o que implica reconhecer o corpus como um dispositivo construtivo de análise, e não como um recorte exaustivo da totalidade discursiva.

Sendo assim, este trabalho não se propõe ao mero esforço de catalogar representações LGBTQIAPN+; busca-se, fundamentalmente, analisar a transgressão a partir de seus regimes de negociação e de sua pertinência semiótica. Nessa perspectiva, a liberdade metodológica empregada longe de se traduzir em arbitrariedade, ancora-se na coerência interna do percurso analítico. É a capacidade de articulação dos elementos selecionados que permite revelar as estruturas discursivas, as disputas axiológicas e os modos de presença que configuram o corpus. Por conseguinte, o recorte operado nesta pesquisa não pretende esgotar o objeto, tampouco teria a ilusão de fazê-lo, embora instaure sobre ele um campo legítimo de inteligibilidade.

Portanto, ao transformar em discurso as representações encontradas na análise das produções, este estudo nos possibilita uma investigação crítica e aprofundada das dinâmicas socioculturais em transformação. A exploração dos sentidos gerados por essas representações destaca a relevância da pesquisa tanto para o campo dos estudos semióticos quanto para as discussões contemporâneas sobre diversidade e identidade, fortalecendo um olhar mais aprofundado sobre essas questões.

2.2. Fundamentos da abordagem semiótica adotada

Em virtude disso, afirmarmos que o objeto da semiótica é o próprio texto. Segundo definição de Barros (2005), a noção de texto pode ser entendida como a composição de duas formas complementares, em que a organização ou estruturação faz dele “um ‘todo de sentido’, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário” (p. 11). Contudo, a noção de texto pode variar em diversas teorias que o utilizam como objeto de estudo; a abordagem semiótica, de modo particular, está disposta a articular as manifestações do que pode ser interpretado, a partir da textualização, e gerar, assim, o próprio sentido complexo do texto.

Temos como definição para o processo de textualização, segundo Greimas e Courtés (2020), o

conjunto dos procedimentos – chamados a se organizarem numa sintaxe textual – que visam à constituição de um contínuo discursivo, anteriormente à manifestação do discurso nesta ou naquela semiótica (e, mais precisamente, nesta ou naquela língua natural). O texto assim obtido, uma vez manifestado como tal, assumirá a forma de uma representação semântica no discurso. (Greimas; Courtés, 2020 [1979], p. 504)

Isso significa que as análises semióticas não se limitam apenas ao verbal – ou escrito –, mas se estendem a toda e qualquer forma de texto que articule significado. A ideia por detrás da teoria é a de que o conteúdo e a expressão são criados *para* uma significação. Para tanto, os aspectos formais do percurso gerativo de sentido podem ser analisados de maneira individualizada, ainda que a consonância entre as articulações do texto permitam a complexidade e completude analítica a partir da análise, prévia ou não, de todos os níveis e de suas interações.

Como citado na seção anterior, o percurso gerativo de sentido na semiótica discursiva é dividido em três níveis principais: o discursivo, o narrativo e o fundamental. Portanto, compreende-se que a construção do significado acontece em camadas gerativas. Em sua base, encontram-se estruturas semânticas primárias que operam com oposições binárias, como o caso de vida/morte, luz/sombra, liberdade/opressão, sagrado/profano, entre outros. Essas oposições, apesar de universais, são moldadas por contextos culturais e históricos.

Em termos estruturais, isto equivale a afirmar que a oposição entre masculino e feminino, por exemplo, frequentemente associada aos papéis sociais que predicam determinada rigidez, tem sido desafiada por movimentos sociais que questionam a binaridade

de gênero a fim de se reconhecer a pluralidade presente nas questões de gênero e para com as atualizações necessárias das existências que antes estão à margem da sociedade. Com isso, estruturas básicas passam a emergir em narrativas que, de maneiras diversas, constroem forma ao nosso entendimento de mundo. Sujeitos, programas narrativos e valores moldam nossas percepções e valores; histórias de amor, por exemplo, tradicionalmente centradas em casais heterossexuais, têm sido reconfiguradas para incluir narrativas LGBTQIAPN+, o que acaba por transgredir normas, além de ampliar as possibilidades de representação e constituição de textualidades discursivas.

Sendo assim, a linguagem, em suas diferentes manifestações, materializa o significado. Palavras, imagens e sons são utilizados para transmitir ideias, emoções e experiências, e a semiótica, por suas vertentes variadas, como é o caso das práticas, ou ainda, a das paixões ou da cultura, consegue homologar uma análise consolidada e consistente. A linguagem, portanto, grande instrumento de poder político-social, possibilita a luta por direitos LGBTQIAPN+, por exemplo, bem como sua total validação discursiva; seu uso categórico além de fomentar espaços de socialização e permanência, também cria visibilidade às realidades do grupo ao desafiar os preconceitos e ao construir novas identidades possíveis. A criação de novos termos, como é o caso da língua Pajubá – que veremos mais adiante –, e a apropriação de outros léxicos são exemplos de como a linguagem pode ser fulcral enquanto uma ferramenta de transformação social que perpassa pelas construções de identidade.

Para a semiótica do discurso, o conceito de *identidade* poderá ser interpretado como um fenômeno construído no plano do conteúdo, resultante da interação entre sujeitos e valores em um dado percurso narrativo. Logo, a identidade de um sujeito não é fixa, mas se forma e se transforma à medida que ele se engaja em ações, faz escolhas e estabelece relações com outros sujeitos e objetos de valor em um determinado sistema de significação (Greimas; Courtés, 2020 [1979]). Para Fontanille (2008a), por sua vez, essa visão se completa ao integrarmos a corporeidade e as práticas discursivas, ao destacar que a identidade se manifesta também na maneira como o corpo do sujeito ocupa o espaço, age e interage em contextos sensíveis e culturais.

Assim, para a semiótica discursiva, a identidade será sempre relacional e dinâmica, emergindo de tensionamentos entre as instâncias do *fazer* (práxis), do *ser* (ontosemiótica) e das interações com o mundo e com outros sujeitos. Podemos inferir que os espaços urbanos, dessa forma, constroem-se entre o cruzamento de sexualidades, performances, expressões e identidades de gênero, uma vez que não se configuram como lugares “assexuados”. Em outras

palavras, a rua, espaço de encontro e interação social, possui suas “vedações morais que, sutilmente, interditam a presença de pessoas que questionam a (re)produção da heterocisnormatividade³¹” (Carvalho; Júnior, 2019, p. 148).

Isto posto, sabemos que as contribuições dos estudos dos signos e seus significados nos possibilita inúmeros ganhos neste trabalho, bem como para a própria teoria semiótica do texto, ao passo que, quando utilizamos as ferramentas que operam a análise semiótica, os discursos permeados pela limitação sistêmica de ideologias conservadoras reverberam na desconstrução dos imaginários socioletais definidores para a marginalização da vida de pessoas LGBTQ+ no Brasil – e no mundo. Ao desvelar, portanto, as relações de poder inscritas nos signos, a semiótica contribui para a construção de novos significados e a promoção de uma sociedade mais justa e inclusiva, sendo notório o auxílio para a criação de novas narrativas que desafiam tais estereótipos e que promovam a diversidade cultural.

Sendo assim, a teoria, com seu foco na análise dos constituintes textuais, se apresenta como ferramenta de compreensão das representações LGBTQIAPN+, suas construções e significados. Ao examinar práticas discursivas, por exemplo, a teoria do texto nos permite identificar os mecanismos que reforçam ou subvertem as normas de gênero e sexualidade, por exemplo. Essa abordagem prática contribui muito, tanto para a comunidade acadêmica, quanto para a comunidade civil. Logo, será a partir desses apontamentos que tomamos as contribuições de Jacques Fontanille nas produções acerca das *práticas semióticas* (2007; 2008a; 2008b; 2014). Definimos, aqui, o conceito de práticas semióticas, primariamente e em conformidade com o *Dicionário de Semiótica* (2011 [1979]), os processos semióticos que são estruturados e “[...] reconhecíveis no interior do mundo natural e definíveis de modo comparável aos discursos (que são ‘práticas verbais’, isto é, processos semióticos situados no interior das línguas naturais).” (Greimas; Courtés, 2020 [1979], p. 380).

[...] apresentam-se como sequências significantes de comportamentos somáticos organizados, cujas realizações vão dos simples estereótipos sociais até as programações de forma algorítmica (que permitem, eventualmente, recorrer a um autômato). Os modos de organização desses comportamentos podem ser analisados como programas (narrativos) cuja finalidade só se reconhece a posteriori: em seguida, serão utilizados, uma vez que se prestam a isso, os métodos e procedimentos da análise discursiva. Nesse sentido, certas descrições de rituais e de cerimoniais são bastante concludentes. O conceito de prática semiótica cobre, entre outras coisas, os discursos gestuais

³¹ “A *heterocisnormatividade* descreve como identidades, gêneros e corpos são produzidos por meio da regulação da sociedade, colocando corpos, pautas, normas e práticas heterossexuais de forma sempre naturalizada, em oposição à “não norma”, ou seja, pessoas LGBTQIA+.” (Bolissian; Ferreira, 2023, p. 04.)

e as estratégias proxêmicas, ainda muito pouco explorados. (Greimas; Courtés, 2020 [1979], p. 380).

Não obstante, a semiótica do discurso, no que tange à própria teoria das práticas semióticas, bebeu de diferentes fontes para hoje se constituir como uma teoria consolidada. A exemplo disso, retomamos a noção de *habitus*, desenvolvida por Bourdieu (2005), que encontra um eco importante nos estudos de Fontanille (2008b) acerca da teoria das práticas e desempenha um importante papel para a compreensão da escolha teórica, visto que, ao considerar o *habitus* como um conjunto de disposições que orientam as ações e as percepções, Bourdieu nos ajuda a compreender como as práticas semióticas foram, e ainda são, moldadas pelas experiências sociais e culturais dos indivíduos, pelo fato de que, segundo sua própria definição, *habitus* se constitui como um:

sistema de disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, *constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes*. (Bourdieu, 2005, p. 191, grifos nossos).

Essa definição é apropriada, atualizada e definida posteriormente por Jacques Fontanille dentro da teoria semiótica. Fontanille (2008a) nos diz que uma prática semiótica, portanto,

pode comportar um ou vários processos (um ou vários predicados), atos de enunciação *que implicam papéis actanciais desempenhados*, entre outros, pelos próprios textos ou imagens, por seus objetos-suportes, por elementos do ambiente, pelo transeunte, pelo usuário ou pelo observador, tudo o que forma a “cena” típica de uma prática. (Fontanille, 2008a, p. 21, grifos nossos)

Dito isso, em nosso trabalho nos debruçamos sobre o que entendemos por *englobado* e *englobante* – “estruturadas e estruturantes” (Bourdieu, 2005, p. 191) –, à medida que, cada letra possibilita a concepção de um ou mais atos de enunciação implicados em papéis actanciais importantes para os processos transgressores encontrados na comunidade LGBT+ brasileira. Ao entrarmos na seara dos condicionantes socioculturais que perpassam a comunidade, temos um grande número de intersecções que não nos possibilitam aprofundar. Greimas (2002 [1897]) já nos trazia que, para a semiótica, é legítimo se aventurar “a dialogar com outras disciplinas, contanto que essa travessia se faça com precaução e com o devido respeito às suas fronteiras metodológicas e conceituais.”, já que “O perigo de dispersão, sempre presente, deve ser cuidadosamente evitado para que a semiótica não perca sua especificidade e coerência interna.” (Greimas, 2002 [1987], p. 10).

Logo, como abordar os atravessamentos sociais que perpassam os corpos LGBTs no Brasil sem que haja lacunas? Para chegarmos à resposta, precisamos reafirmar a semiótica como uma teoria da interpretação – ou do texto, se assim preferir –, visto que será ela a nossa fonte auxiliadora para a compreensão de como o texto constitui suas abordagens (plur)interpretativas. A interpretação, seja ela de cunho social, econômico, psicológico ou identitário, não resulta de uma interpretação única e definitiva. Pelo contrário, depende de uma atenção específica a certos aspectos dos textos e das sociedades que os reconhecem como arte – ou ainda, como cultura.

Jacques Fontanille, em sua obra *Pratiques Sémiotiques* (2008b), apresenta uma abordagem que busca integrar os diferentes mecanismos e construções das práticas, entendendo-as como situações semióticas. Para Fontanille, as práticas semióticas não se limitam à linguagem, mas englobam todas as formas de produção de sentido, desde as mais simples até as mais complexas. Ao analisar as práticas, o autor propõe um modelo teórico que destrincha as diferentes etapas constituintes da significação, integrando-as em um percurso mais amplo (Leite, 2019, p. 1444). Nesse sentido, as práticas semióticas são entendidas como processos dinâmicos e situados, nos quais os sujeitos produzem e compartilham significados através de suas ações e interações com o mundo.

Por isso, o presente estudo não adotará a hierarquia dos níveis de pertinência proposta por Fontanille (2008a, 2008b) em sua totalidade. Ainda que esses níveis – figuratividade, coerência e coesão interpretativas, corporeidade, prática, conjuntura e *éthos* e comportamento – sejam interdependentes, cada um opera segundo um regime de crença próprio, o que permite que a análise semiótica se concentre em apenas um ou alguns níveis, sem que isso invalide sua profundidade ou coerência metodológica (cf. Portela; Santos, 2023). Neste sentido, optamos por focalizar o nível das práticas, compreendido como aquele em que se manifestam as estratégias sensíveis e as modalidades de engajamento dos sujeitos em relação ao mundo, ancorado nos modos de fazer e nas construções valorativas que eles mobilizam.

Sob o crivo da análise discursiva, depreende-se que, embora os níveis sejam articulados entre si, sua autonomia relativa possibilita abordagens separadas. Assim, a análise aqui proposta prioriza os níveis narrativo e fundamental no interior das práticas discursivas observadas, com atenção voltada para a organização dos percursos internos realizados pelos sujeitos, bem como para os regimes de valor que sustentam o discurso. Dessa forma, evita-se a necessidade de um mapeamento sistemático de todas as camadas da hierarquia, em favor de

uma leitura mais precisa e situada, voltada à performance transgressora que emerge das composições analisadas.

Partimos do entendimento de que a figuratividade consiste na organização de figuras de expressão e de conteúdo no interior do discurso, de modo a simular experiências sensíveis e produzir efeitos de verdade (Santos, 2020, p. 8). Trata-se de um arranjo estruturante que articula tanto figuras quanto temas, permitindo a produção de sentidos que evocam ou abstraem a realidade. Sendo assim, a figuratividade abarca procedimentos de figurativização, ou seja, modos de dar forma ao discurso por meio de construções sensoriais, imagéticas ou temáticas, que variam entre graus mais icônicos – com maior presença de figuras – e mais abstratos – com predominância de temas. Acerca do conceito de figurativização, tomamos a definição de Barros (2004):

O enriquecimento semântico do discurso proporcionado pela figurativização produz efeitos de realidade, de corporalidade e de novidade individual e criativa. O efeito de realidade é obtido pelo uso da figurativização em grau extremo, ou iconização, pois leva ao reconhecimento de figuras do mundo, que o destinatário do texto interpreta como “reais”. (Barros, 2004, p. 14).

O processo que define a figuratividade, conforme apontado por Barros (2004), permite que o discurso alcance um efeito de realidade que transcende o texto, criando um elo direto entre os signos e as vivências concretas dos destinatários. No contexto das composições musicais de artistas LGBTQIAPN+, esse recurso torna-se uma ferramenta fundamental para dar visibilidade a corpos, experiências e lutas. Ao trazer figuras reconhecíveis do cotidiano LGBTQIAPN+ que evocam resistência e orgulho, essas letras não apenas estabelecem uma conexão imediata com o público, mas também ressignificam elementos culturais, transformando-os em veículos de denúncia e celebração.

Essa engrenagem enunciativa demonstra, fundamentalmente, que optar por um corpus exclusivamente produzido por pessoas LGBTQIAPN+ possibilita a nós, pesquisadores e pesquisadoras da semiótica, interpretar uma série de signos presentes nos discursos da comunidade, signos estes que possibilitam não apenas a expressão artística, mas também, a recursividade discursiva utilizada por integrantes da comunidade que configuram predicados possíveis às formas de vida. O recorte acaba, por fim, enfatizando composições que exploram a representatividade da comunidade em sua pluralidade, evidenciando como a materialidade do discurso musical se alia à luta por direitos e reconhecimento. Segundo Rampton (2006),

[...] se estamos interessados no significado situado e vemos as pessoas envolvidas nele por meio da imersão em todas as particularidades

contingentes de um contexto dado, a primeira coisa a fazer, se quisermos compreender a comunicação no espaço e no tempo, é tentar *entender como as pessoas constroem objetos semióticos que se mantêm juntos tempo suficiente para ir de um contexto a outro, examinando a seguir que sentido as pessoas fazem de tais objetos quando são expostas a eles*. (Rampton, 2006, p. 118, grifos nossos)

Em outras palavras, há a importância de englobarmos esse *fazer* linguístico, concentrando-se no “caráter do lugar” que emerge de contextos específicos. Para isso, é decisivo vermos como se criam determinadas “acumulações” – como palavras, sinais ou símbolos –, que persistem para serem compreendidas em diferentes contextos, como o caso do Bajubá – ou pajubá –, língua de resistência criada pela(s) comunidade(s) para se proteger das violências policiais do período da Ditadura Civil-Militar (1964-1985) e a Operação Tarântula³² (1987). Nesse período, todo e qualquer artista LGBTQIAPN+ que tivesse, em sua essência, o que era considerado “desrespeitoso às normas *heterocisnormativas*”, sofreu duramente com as críticas e perseguições do sistema ditatorial.

Em uma entrevista para a *Interview* brasileira, em 1978, ele [Ney Matogrosso] expôs inequivocamente sua orientação sexual e declarou que era gay. Sua afirmação sobre a homossexualidade no artigo de três páginas resultou numa investigação governamental sobre a revista para determinar se ela havia ou não violado a lei de imprensa ao publicar material que ofendia ‘a moral e os bons costumes’. (Green, 2000, p. 413)

Ney Matogrosso, expoente da música brasileira e popular ímpar, foi vítima de um sistema de valores – heterocisnormativo – que acabou por deter os lugares em que seu corpo – e arte – era permitido no Brasil. Esse levantamento é válido para compreendermos que, mesmo que as estruturas políticas sejam outras, as regras para corpos dissidentes permanece na mesma a partir de um “grande fiscal” de condutas perpetuado pela linguagem. Análises que possibilitam, como o proposto por este trabalho, contribuições diversas para a academia e as grandes áreas da linguística que não apenas a área das teorias de análises discursivas, transcrevem os imaginários sociais que permeiam por entre os vincos de uma sociedade LGBTfóbica que se utiliza das instituições de poder para controlar indivíduos.

Atrelado a isso, a linguística nos permite compreender o impacto que a língua possui na manutenção da vida. O *fazer* semiótico por detrás do falar LGBT+ é, para além de uma

³² A *Operação Tarântula* é criada como um mecanismo de escamoteamento de corpos trans, surgindo “enquanto condição de possibilidade de um contexto sociopolítico específico mas que, para além dele, aponta pistas para um *modus operandi* que entende os corpos travestis a partir de uma política da inimizade (Mbembe, 2016) e da abjeção (Kristeva, 1989).” (Cavalcanti; Barbosa; Bicalho, 2018, p. 178, grifos dos autores)

sistematização estruturalista, a constituição de um importante meio de transgressão cultural. Parte disso se encontra em uma das propostas de Bourdieu (2008) que afirma que

o que circula no mercado linguístico não é ‘a língua’, mas discursos estilisticamente caracterizados, ao mesmo tempo do lado da produção, na medida em que cada locutor transforma a língua comum num idioleto, e do lado da recepção, na medida em que cada receptor contribui para *produzir* a mensagem que ele percebe e aprecia, importando para ela tudo o que constitui sua experiência singular e coletiva. (Bourdieu, 2008, p. 25, grifo do autor).

Logo, elencamos nossas considerações a partir dos excertos trazidos até aqui, visto que a língua, importante instrumento de poder político, é parte formadora e norteadora para com as exclusão de vivências que fogem da *heterocisnorma* e, portanto, reconhecemos que a semiótica assegura a análise detalhada de significados e representações das letras das músicas selecionadas, o que possibilita a este trabalho a compreensão de como o conteúdo – significados, valores e ideologias – é estruturado e estruturante, revelando as fundamentais mensagens e suas cargas discursivas que se fazem presentes nas obras.

Reiteradamente, questões de identidade(s), resistência e afirmação serão frequentemente abordadas por LGBTs nas artes, e a ruptura de imaginários culturais generalizantes permite, a nós, a compreensão ampla das experiências e vivências das pessoas LGBT+. De maneira relevante, a atenção à cultura e sociedade são pontos fulcrais que justificam a seleção do corpus. Ao examinarmos qualquer texto utilizando a semiótica discursiva, podemos avaliar como ocorre o impacto das percepções, atitudes e comportamentos em relação à comunidade LGBT+ a partir da produção de quem vive essa realidade, rompendo com o academicismo imposto por um cânone literário – e pela *heterocisnormatividade*.

2.3. Critérios de definição e seleção do corpus

A proposta deste estudo visa apresentar, de maneira clara e objetiva, como já mencionado, as práticas transgressoras elaboradas pela comunidade LGBTQIAPN+ por meio de letras de música brasileiras, a fim de que levantemos as (sobre)vivências de um grupo social excluído pela sociedade civil e suas organizações institucionais. Com o aumento exponencial dos discursos de extrema direita no Brasil, trabalhos como esse possibilitam a

demarcação de territórios acadêmicos frente aos apagamentos sociais exercidos na contemporaneidade brasileira – e não tão contemporânea assim.

A partir disso, reconhecemos, segundo Claudio Oliveira de Carvalho e Gilson Santiago Macedo Júnior (2019) no artigo intitulado “*Ainda vão me matar numa rua*”: *Direito à cidade, violência contra LGBTs e heteronormatividade na cidade-armário*, que algumas reproduções sociais fomentam determinadas identidades hegemônicas:

A (re)produção do espaço urbano não pode ser dissociada da construção ideológica, visto que o espaço em que os cidadãos passam suas vidas é constantemente remodelado e adequado à produção de subjetividades dos próprios cidadãos. (Carvalho; Júnior, 2019, p. 144)

Há, também, outros fatores que implicam na importância desse corpus. Segundo o Observatório de Mortes e Violências LGBTI+ no Brasil (2024), no documento produzido por três organizações da sociedade civil, a *Acontece Arte e Política LGBTI+*, a *ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transexuais* e a *ABGLT – Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos*, é afirmado que “O Brasil se constitui como um país extremamente inseguro para essa população e com uma tendência de crescimento, nas últimas duas décadas, no número de mortes violentas de LGBTI+.” (Observatório de Mortes e Violências LGBTI+ no Brasil, 2024, s.p.).

Em 2023, o Brasil assassinou um LGBTI+ a cada 38 horas. E o cenário geral de violência contra lésbicas, gays, bissexuais, travestis, mulheres e homens trans, pessoas transmasculinas, não binárias e demais dissidências sexuais e de gênero pouco mudou em relação a medidas efetivas de enfrentamento da LGBTIfobia por parte do Estado. (2024, s.p., grifos nossos)

Segundo o ex-presidente do Brasil (2019 a 2022), Jair Messias Bolsonaro (Carta Capital, 2013), “não existe homofobia no Brasil. A maioria dos que morrem, 90% dos homossexuais que morrem, morre em locais de consumo de drogas, em local de prostituição, ou executado pelo próprio parceiro”³³ (Carta Capital, 2018 [2013], s.p.). O Brasil, enquanto sujeito personificado na figura do Estado e em seus aparelhos ideológicos – que elegem um presidente contrário aos princípios dos Direitos Humanos –, por exemplo, contrasta profundamente com o trabalho das organizações mencionadas acima, uma vez que tais entidades atuam há décadas no combate à violência e discriminação contra a população

³³ Frase retirada do jornal Carta Capital, da reportagem intitulada “Bolsonaro em 25 frases polêmicas”, de 2018. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-em-25-frases-polemicas/>. Acesso em 15 mai. 2024.

LGBT+, coletando dados e evidências que mostram o Brasil como um dos países mais perigosos para pessoas não-heteronormativas.

Evidenciamos, assim, que o trabalho dessas organizações demonstra que a violência LGBTfóbica é endêmica e sistemática, refletindo uma institucionalização insuficiente e negligente para com as pautas sociais que defendem os direitos dessa comunidade, além de, claro, estigmatizar imaginários e estereótipos infundáveis, o que, em contrapartida, também nos lavra a necessidade de uma parcela da sociedade civil em busca da representação tirana para a diversidade precedente no país. Enquanto as falas políticas buscam ocultar ou relativizar essa realidade, no caso aqui trazido, as estatísticas e os relatórios dessas instituições revelam que o Brasil, infelizmente, é o país que mais mata pessoas LGBT no mundo, comprovando a urgência de ações concretas para a defesa de suas vidas e direitos.

Desse modo, as composições musicais produzidas por artistas como Daniel Garcia, Luara, Bianca, entre outros, habilitam a elaboração de um cenário de segurança e de visibilidade pouco imaginados pela comunidade LGBTQIAPN+ e que chegam em espaços antes inalcançáveis. A violência social, como instrumento de controle socioletal, não permite novas possibilidades de vivência e, por isso, arqueta pensamentos e ações galgados no apagamento vertiginoso desses corpos, sendo esse um processo de dano simbólico e, por vezes, físico. É preciso reconhecer que a autenticidade desses artistas instaura, em sociedade, a representatividade e a resistência contra um sistema de normas e condutas formulados pelo domínio normativo de gênero, raça e classe.

Desse modo, questionamos, indiretamente, mas epistemologicamente, como a cultura *heterocisnormativa* restringe a participação e contribuição LGBTQIAPN+ em produções acadêmicas, uma vez que, para se alcançar lugares de produção científica, a prática transgressora precisa partir também do olhar direcionado ao texto. Segundo Fontanille (2019), por exemplo, a *episteme* é organizada em uma hierarquia de sistemas do campo do saber, posto que

[...] a mudança adquire, às vezes, o caráter de uma abertura das perspectivas, quando não o de uma transgressão consensual das coerções epistemológicas. O que era proibido é então questionado e torna-se novamente possível; o que era excluído volta ao domínio das preocupações. (Fontanille, 2019, p. 22)

Em razão disso, a elaboração de um *cópus* exclusivamente LGBTQIAPN+ nos traz a prerrogativa de questionarmos como a estrutura do conhecimento, ou *episteme*, está geralmente organizada em sistemas hierárquicos que estabelecem o que é permitido ou

proibido no campo do saber a partir de corpos não-LGBTs. No entanto, há momentos em que essas barreiras epistemológicas são desafiadas pela semiótica brasileira, permitindo a reabertura de perspectivas antes inexploradas ou marginalizadas. Quando isso ocorre, por exemplo, os elementos que eram anteriormente excluídos ou considerados inaceitáveis no discurso científico ou filosófico podem voltar ao centro das discussões. Esse processo não se trata de uma simples ruptura, mas de uma transgressão não consensual, na qual a comunidade epistêmica reavalia seus próprios limites e fronteiras, mesmo que forçados às ondas políticas que exigem movimentos progressistas a ocupar o saber científico.

Dessa forma, Fontanille (2019) sugere que o campo do saber não é inteiramente rígido, mas dinâmico, capaz de incorporar o que antes estava à margem. Essa transgressão não consensual implica que o conhecimento avança não apenas por acúmulo, mas também por um contínuo processo de revisão das normas estabelecidas. O que era restrito, proibido ou excluído se transforma em objeto de reflexão crítica, promovendo a evolução das epistemologias. Ou seja, o campo do saber se renova a partir do questionamento de suas próprias coerções, abrindo espaço para novas interpretações e formas de conhecimento.

Por conseguinte, ao elaborar, dentro das limitações representativas da comunidade LGBTQIAPN+, um *cópus* que esteja embasado em rigorosos princípios que garantam sua coesão e pertinência para a análise linguística, os estudos semióticos corroboram para a cristalização de um viés não-ortodoxo. Logo, seguindo a abordagem estrutural defendida por Hjelmslev (2003 [1943]), nosso *cópus* é composto de forma a ser autossuficiente, contendo os elementos necessários para uma descrição completa dos fenômenos linguísticos em estudo. Além disso, foi assegurada a coerência interna, de modo que a consistência dos dados elencados pertençam ao mesmo sistema ou subsistema linguístico, refletindo as relações de significante e significado, por exemplo, de maneira consistente.

Atrelado a isso, a seleção também segue os critérios estabelecidos por Greimas (1976, p. 187) e Hjelmslev (2003 [1943], p. 11), garantindo rigor metodológico na análise semiótica. De acordo com Greimas, o *cópus* deve atender simultaneamente aos critérios de representatividade, exaustividade e homogeneidade, assegurando que os textos selecionados refletem um recorte significativo do discurso LGBTQIAPN+ nas composições. Além disso, a abordagem proposta também se alinha ao princípio de empirismo defendido por Hjelmslev, que determina que a descrição deve ser não contraditória, exaustiva e tão simples quanto possível. Assim, a escolha do *cópus* não apenas respeita a diversidade do objeto de estudo, mas também busca uma estrutura coerente de análise, garantindo que os resultados obtidos sejam consistentes e metodologicamente fundamentados.

Ressaltamos, além disso, que nossa seleção se pautou pela diversidade discursiva dos textos, evitando qualquer viés de valor estético ou cultural de cunho pessoal, focando exclusivamente nos aspectos formais da linguagem. Além disso, os objetos selecionados possuem suas pertinências teóricas, o que nos permite uma análise alinhada com o modelo greimasiano e proporcionam a descrição precisa das funções linguísticas. Por fim, a seleção ainda garantiu que o material fosse, acima de tudo, funcional, possibilitando a investigação das interações entre os níveis superficiais e profundos elaborados pela análise semiótica.

Com isso, alguns dilemas podem se instaurar em camadas da comunidade acadêmica, bem como da própria comunidade LGBTQ+ a partir deste trabalho. Compreender que, na cena artística brasileira, nomes como *Quebrada Queer*, *Gloria Groove*, *Bixarte*, *Jup do Bairro*, dentre tantos outros, não estão inseridos em processos simplórios de homogeneização decorrentes da midiática, haja vista que a parcialidade da dissidência é reconfigurada para se adequarem aos parâmetros de aceitabilidade no interior de uma ordem *heterocisnormativa*. Essa perspectiva não possibilita concluir que, ao elencar tais diálogos, não demandamos profunda cautela analítica, pois tais ações dialógicas tendem a operar com uma noção relativamente estabilizada da normatividade, o que acaba por desconsiderar as múltiplas camadas de inscrição de corpos dissidentes dentro dos espaços sociais, trabalhistas, artísticos e discursivos em que um corpo LGBTQ+ pode territorializar.

Nesse sentido, se faz necessário distendermos essa leitura à luz de perspectivas interseccionais, ainda que não seja possível desenvolvê-las integralmente no presente trabalho. Nesse viés, a ausência de uma análise intrínseca das articulações entre marcadores como raça, classe, territorialidade e gênero pode conduzir a interpretações que obscurecem a heterogeneidade constitutiva dessas performances. Entretanto, mais do que evidenciar um suposto enquadramento normativo, propõe-se compreender tais manifestações como processos complexos de negociação semiótica, nos quais a visibilidade midiática não implica necessariamente assimilação, mas pode operar como um campo de disputas.

Dessa maneira, deslocar a análise dessa leitura normativa e estabilizadora para uma abordagem que privilegie a dimensão processual que envolve as transgressões LGBTQIAPN+ permite-nos compreender as instâncias em permanentes configurações do interior dos regimes de sentido. Em nossa perspectiva, essas performances *bichas* e *transviadas* não apenas respondem a injunções do campo midiático, mas também, introduzem fissuras nos próprios dispositivos discursivos aos tornarem visíveis, complexificando a presença do dissenso, dos espaços de negociação, dos espaços de resistência e dos espaços de resignificação.

A fim de oferecer ao leitor uma visão panorâmica do corpus que orienta esta pesquisa, apresentamos, a seguir, as letras selecionadas, organizadas por ordem de publicação. Essa organização cronológica permite observar transformações temáticas e estratégias discursivas que se manifestam ao longo de um intervalo de cinco anos (2018–2023), período marcado por tensões políticas e avanços nos debates sobre identidade, representatividade e resistência no cenário brasileiro. Letras que compõem o corpus do trabalho:

- I. *Quebrada Queer*, de Boombeat, Tchelo Gomez *et al.* [Quebrada Queer] (2018);
- II. *A CAMINHADA*, de Daniel Garcia *et al.* [Gloria Groove] (2019);
- III. *ABC do QQ*, de Boombeat, Tchelo Gomez *et al.* [Quebrada Queer] (2022);
- IV. *Carta de Advertência*, de Bixarte (com participação de Julian Santt e WinniT) (2023).

Cada letra será, a seguir, brevemente introduzida, com comentários iniciais que destacam elementos relevantes ao percurso analítico proposto, respeitando a sequência cronológica de suas publicações. Vejamos os textos que integram o corpus deste trabalho:

I. *Quebrada Queer*, de Boombeat, Tchelo Gomez *et al.* [Quebrada Queer] (2018)

[GUIGO]

Yoh yoh
Ai, ai, ai, ai, ah

Yoh, ha, não atura, fecha a firma
Bonde das feminina
Que vêm de *Strike a Pose*
Direto das revista
Mas é revista fina, não vem de TITITI
Se não aprendeu com elas, isso é cultura *Queer*
Vêm aplaudir
Batendo palma, eu te vi resistir
Mas vi daqui, que enquanto você chora eu canto pra subir
Se a minha pele é o que incomoda, eu te convido a vir vestir
Mais quente que o Saara
Eu queimo o céu e faço o mar abrir

Prepara os doce, que a festa não parou por aí
Alice Guél hitou mandando um Deus é travesti
Segura o queixo que esse trecho é feito pra engolir
Mas se o efeito causou medo, é hora de fugir

Só mais um trago desse amargo que eu vivi
Contando as nota, chora, que hoje eu vou sorrir
De batom preto, pro velório ou enterro
Vê nas manchetes e pede
Pra eu não ter que repetir

[MURILLO]

Vida cinzenta seguida de um longo inverno
Muito bem preenchida, somente com amor materno
Entrando em paz com todos meus sentimentos internos
Desvio de alguns crentes que dizem que eu vou pro inferno
É que com um leão por dia me fez um guerreiro
Não tô disposto a me calar pra agradar terceiros
Por existências que estavam trancada em cativeiro
Herança disso tudo é paz, e eu sou herdeiro

Ahn
Subestimado desde meu primeiro verso

Eles disfarçam bem, são tipo lobo em pele de cordeiro

Mas tô atento, pro opressor eu não disperso
Minhas rima inseticida, preconceito deles,
formigueiro

MC's de verdade não desejam sociedades sem diversidade

Recupere o seu bom senso

Repense bem nos fundamentos sendo verdadeiro

Vai ter bicha no rap sim! E eu nem sou pioneiro (vrá)

É que eu já disse, tô bem pleno

Sou problema, tipo Venom

Esses caras acham que é rap porque tão rimando?

Vou ter que usar do meu veneno, pra falar do que eu tô vendo

Suas ideia é tipo Nemo, e eu tô procurando (cadê, cadê)

Nóis tá aqui por cada bicha com a vida interrompida

Por causa de homofobia, ódio e intolerância

Resistimos no dia a dia

Pra poder chegar o dia que prevaleça respeito, igualdade e esperança

[HARLLEY]

Já tenho um caminho

Agora eu quero ver quem tá somando por mim (por mim)

Tô no meu destino, quem constrói os degraus, sabe que não vai cair

Bem, não há rola nesse mundo que nos proíba de ocupar

Não há mano nessa cena que tente nos silenciar

Cê trombou com as bicha errada

E agora vai ter que escutar

Esse é só o primeiro desabafo que tá entrando pra história

E, com certeza, o meu pai não ia se orgulhar

E, mesmo assim, eu vou falar

Por mim e todos que hoje eu tô pra representar

E eles vão me julgar, sempre vão me julgar

Mas nas minhas crises nenhum deles vai me abraçar, então

Sigo cantando e armado

Trampando pesado, medindo um dia ser lendário

Não passo pano pra otário

E mesmo ameaçado, eu serei cada vez mais viado

Quebrando armários, extermínio à normatividade

Revolução! Bicha preta se amando de verdade

Botando fogo nas regras dessa sociedade

Vai falar mal, mas vai assistir a nossa liberdade

Vamo assistir você ouvindo a nossa realidade

Tirando nossas capas de invisibilidade

As mona unidas pro combate e olha no que deu

Se quer verso com massagem, pare de socar os meus

[BOOMBEAT]

De onde eu venho, é fome e medo de ficar na mesma

Não caber na própria casa

Sai pro mundo e não cabe no mundo

Não cabe em verso cada tapa, momentos, fraqueza

Muitos anos de revolta desse jogo sujo

Não é guerra do sexo, homofobia chama

Atitude que brota de manos, minas e monas

Sem torcer o nariz, meu rap que clama, soma

Rap de bicha preta

Boombap enlouquece e toma

Anos passaram

Panos passaram pros seus vacilo

Momento propício, raro e claro

Não espero elogio

É hip hop responsa no mic

Hype e flow, sem letra é *flop*

Não pode com nós, engole e tamo vivo

Estamos no mapa e não somos a caça

De cara com a morte

Seus bando de *white people problem*

Cês não me comovem

Em choque porque somos ibope

E eu quero é que se foda

Mas se não me beija, não fode

You know?

Minha vida sou eu quem canto, nossa vivência quem sabe é nós

Intérprete da minha história, honro a trajetória

Ninguém me dá voz, eu já tenho voz

Somos um só, vocês que dividiram

Por fatos no qual não te atingiam

Bando de fã encubado

Sigo honrando meu legado de nascer viado

Onde piso é solo fértil, sangue derramado

[TCHELO]

Me empoderei, vai vendo
 Pro sistema eu não me rendo
 Que impõe "é isso, aquilo"
 Sabe o que eu faço? Aquendo
 Não vim só pra cantar, nem vou me redimir
 Vim jogar na sua cara: O que cê diz ser
 mimimi
 Segura meu *flow*, aguenta o meu bonde
 Samba com soul, não guenta, se esconde
 Pantera negra eu sou
 Não devo mas cobro, *honey*
 No afrontamento eu vou
Bitch, better have my money!
 T-C-H-E-L-O

Então bota pra fuder
 Cê quer meter gostoso, mas se enruste atrás do
 altar
 Não vem meter o louco
 Se não gostar, sai fora! A saída é logo ali
 Se fica, cai de boca e vai ter que me engolir

Na escola cês zoavam, hoje cês batem palmas
 E eu que dou risada quando paro pra pensar
 O quanto me tiravam só por ser diferente
 Mesmo sem entender o que viria pela frente
 Mas nada me abala, por isso eu mexo a raba
 Enquanto você desaba e observa o poder
 Só vendo as *view*, crescendo e estourando a
 mil
 E ocupando esse Brasil
 Ué, cadê você? Sumiu?

Amor não é doença, é cura
 Não é só close, é luta
 Então vê se me escuta
 Aceita, atura ou surta!

Fonte: Casa1Records. Compositores:
 Boombeat, Guigo, HARLLEY, Murillo Zyess,
 Quebrada Queer, Tchelo Gomez, VBOX. Letra
 de Quebrada Queer. São Paulo: VBOX, 2018.
 Duração: 5min58s.

Em *Quebrada Queer* (2018), temos uma letra que emerge como um manifesto da comunidade LGBTQIAPN+ dentro do *Hip-Hop*, articulando o discurso potente de resistência e afirmação de identidade. A letra, marcada por uma linguagem crua e direta, desafia as normas sociais e culturais, subvertendo papéis de gênero e sexualidade. Por meio da análise semiótica, inspirada nos postulados de Greimas e Fontanille, será possível identificar como a composição constrói um universo simbólico próprio, no qual a transgressão se torna um ato de empoderamento. A letra, repleta de metáforas e jogos de linguagem, opera como um dispositivo de subjetivação, possibilitando a construção de uma identidade coletiva e a afirmação de valores alternativos entre as mudanças actanciais presentes na obra.

Figura 10 – Fotografia do grupo Quebrada Queer



Fonte: Google Imagens.³⁴

Além disso, o texto em questão representa um marco na produção musical LGBTQIAPN+, constituindo-se como um verdadeiro ato performativo em virtude do primeiro aparecimento, no cenário brasileiro, de uma *cypher*. Ressaltamos que, dentro do espaço socioletal do *rap* (ritmo e poesia, do inglês, *rhythm and poetry*), as *cyphers* configuram o encontro de *rappers* para a elaboração de uma música, podendo ou não manter a configuração original do grupo em trabalhos futuros, se assim continuarem, por isso, iremos apenas citar a *cypher* como um todo ao referenciarmos o texto. A letra selecionada, que inaugura os trabalhos do grupo, possui o mesmo título que dá nome à *cypher*, mas não necessariamente configura um padrão de produção desse gênero musical.

Por fim, podemos encontrar uma letra marcada pela forte carga emocional e pela linguagem que desafia as convenções, operando como um dispositivo de construção identitária. A análise dos elementos linguísticos da letra, como a repetição, a troca de sujeitos discursivos e a construção de imagens textualizadas, revela a intencionalidade dos artistas em criar um efeito de sentido que mobilize o destinatário e o convide a uma reflexão crítica sobre as questões de gênero e sexualidade, sobre a subalternização da comunidade, até mesmo em espaços socioletais, mas principalmente, sobre a necessidade de reivindicar esses espaços e

³⁴ Disponível em: <https://images.app.goo.gl/EQVuw59K3kjQJ9ru6>. Acesso em: 14 mar. 2025.

ocupar a partir de produções culturais e presenças que verbalizem a pluralidade de uma arte politizada e libertadora.

II. *A CAMINHADA*, de Daniel Garcia *et. al.* [Gloria Groove] (2019)

Yuh, yuh
Yuh, yuh, yuh
Aham
Gloria Groove
Okay, okay!

Tá valendo a pena botar quatro zeros a mais no final do valor do meu cheque
Tudo o que eu faço é motivo de caos e aclamação em fórum da internet
Ouve meu som quando passa na rua
Chora no salto, na lata e nas unha
900g de cabelo humano pra fazer meu manto bater na cintura
Deixa, deixa, deixa eu arregaçar
Aumenta o som para a boneca dançar
Liga a TV, põe na GNT, vai me ver de *Moschino*, linda no sofá
Presenteada, tudo de graça
After party, me sinto em casa
Semana de moda em Paris
Passarela pode ser minha temporada de caça (skkrr)

Uh, deixa os perreco falar
Quando eu mandar meu caminhar
Uh, deixa eu arregaçar
Quando eu mandar meu caminhar

Faz aquele andar, a caminhada (*walk, walk, walk*)
Fala, fala nada, vai, me abala (*talk, talk, talk*)
Faz aquele andar, a caminhada (*walk, walk, walk*)
Fala, fala nada, vai, me abala (*talk, talk, talk*)

Walk, walk, and walk, walk, walk
Talk, talk, and talk, talk, talk
Walk, walk, and walk, walk, walk
Talk, talk, and talk, talk, talk
Walk, walk, and walk, walk, walk
Talk, talk, and talk, talk, talk

Walk, walk, and walk, walk, walk
And talk, talk (Ruxell no beat envolvente)

Agora que eu sou CEO, fica em cima de mim
Ganhei a fita, vacilão me quer de trampolim
Respeito só pra quem sabe chegar no sapatin
Desculpa, amor, vou ter que consultar seu boletim
Paga de louco, toma um toco
Passa vontade e passa sufoco
Deve tá louco, talvez um pouco
Chama na voz e toma pipoco, *plow!*
Brilho com brilho, só pedraria
Minha estética, alegoria
Fia, na passarela tu não se cria
Vai bater de frente com a dinastia

Uh, deixa os perreco falar
Quando eu mandar meu caminhar
Uh, deixa eu arregaçar
Quando eu mandar meu caminhar

Faz aquele andar, a caminhada (*walk, walk, walk*)
Fala, fala nada, vai, me abala (*talk, talk, talk*)
Fala, fala nada, vai, me abala (*talk, talk, talk*)

Walk, walk, and walk, walk, walk
Talk, talk, and talk, talk, talk
Walk, walk, and walk, walk, walk
Talk, talk, and talk, talk, talk
Walk, walk, and walk, walk, walk
Talk, talk, and talk, talk, talk
Walk, walk, and walk, walk, walk
Talk, talk, and talk, talk, talk

Fonte: LyricFind. Compositores: Daniel Garcia / Pablo Bispo / Ruan Claudio Rebello Guimaraes / Sergio Santos. Letra de *A CAMINHADA* © Warner Chappell Music, Inc. São Paulo: SB Music, 2019. Duração: 2min57s.

Em *A CAMINHADA* (2019), interpretada por Gloria Groove, temos a valorização da ostentação a partir do que se entende pela constituição social de uma figura *queer*, construindo uma imagem forte, independente e bem-sucedida, a partir das dicotomias

apresentadas por Butler (1993) e que serão levantadas posteriormente. A letra, repleta de referências ao universo da moda e da fama, celebra o sucesso financeiro e a ascensão social do artista (Daniel Garcia). Por meio de uma análise semiótica discursiva, iremos desvelar como o texto constrói um sujeito poderoso, que desafia os padrões de beleza e comportamento impostos pela sociedade. A repetição do verbo “andar”, por exemplo, e a construção de uma estética visual exuberante reforçam a ideia de uma *drag-queen* que avança com determinação e confiança, conquistando seu espaço e desafiando os padrões da performance de gênero.

Figura 11 – Fotografia do videoclipe de *A CAMINHADA* (2019), de Gloria Groove



Fonte: Google Imagens.³⁵

Com isso, os papéis tradicionais de gênero se subvertem com o/no texto, uma vez que se propõe uma “nova” masculinidade e uma “nova” feminilidade, ambas, subjetivadas pela persona *drag*. O artista, ao se apropriar de códigos estéticos tradicionalmente masculinos, como o poder, a ambição e a competitividade, desafia as normas de gênero e abre caminho para novas formas de expressão. É preciso delimitar, ainda, que Gloria Groove é uma *drag-queen* performada por Daniel Garcia, que se utiliza da performance *drag* como instrumento para uma determinada forma de expressão artística, explorando a feminilidade de maneira exagerada e subversiva às questões da sociedade contemporânea. Sendo assim, a

³⁵ Disponível em: <https://images.app.goo.gl/7SLacmqA3NFFAQ1o9>. Acesso em: 14 mar. 2025.

escolha dos artigos para se referir a essa pessoa depende do contexto – e da preferência da pessoa em alguns casos específicos.

A performance *drag* não deve, assim, ser vista como uma representação da identidade de gênero da pessoa que a realiza, mas sim como uma forma de expressão artística e de subversão dos papéis de gênero, como mencionado acima. Isto porque, tradicionalmente, o português brasileiro tenderia a utilizar o artigo masculino “o” diante de substantivos estrangeiros terminados em consoante. No entanto, como a língua é dinâmica e está em constante transformação³⁶, especialmente quando se trata de termos relacionados à cultura e à identidade, a utilização do artigo “a” acontece quando desejamos enfatizar o personagem feminino criado na performance de, por exemplo, “uma *drag queen*”.

Além disso, a utilização dos pronomes “Ele/Ela”, ou “Dele/Dela”, designa uma escolha que pode variar, também, a depender do contexto e da preferência da pessoa em questão. Algumas *drag-queens* preferem ser chamadas por pronomes femininos durante a performance, enquanto outras preferem pronomes masculinos, ou ainda, algumas que não se importam com o uso de pronomes, sejam eles masculino, feminino ou neutro – para os casos do uso de “Elu/Delu”, utilizados para a neutralidade binária do gênero, em que não se leva em consideração a gramática que prescreve o *masculino genérico* como recurso generalizante e neutralizante do discurso.

³⁶ “a língua, na concepção dos sociolinguistas, é intrinsecamente heterogênea, múltipla, variável, instável e *está sempre em desconstrução e em reconstrução*”. (Bago, 2007, p. 03, grifos nossos)

III. *ABC do QQ*, de Boombeat, Tchelo Gomez *et. al.* [Quebrada Queer] (2022)

[MURILLO]

Quebrada Queer em plenitude
Yo, é nosso *mood*, causa terremoto de atitude
 6.0, magnitude

Tava pensando que chegou no fim?
 Não, não, não se ilude
 Tamo trampando, papo de amplitude
 Sabe o foco? Longitude

Quero um base e um *drink*
 Que eu tô na vibe de usufruir o que há de melhor
 Essa foi pra fazer *link*
 Nesse momento cê ouve o que há de melhor

Movido por instinto
 Pode botar fê, não minto
 Faz uma análise pra você ver
 Só vai achar no QQ

Pode ir no A, B, C, D, E, F, G
 Procura no N, O, P
 Só vai achar no QQ
Flow que faz bumbum tremer (*ya, ya*)
Flow que faz bumbum tremer (*ya, ya*)

Pode ir no A, B, C
 Só vai achar no QQ
Flow que faz bumbum tremer (*ya, ya*)
Flow que faz bumbum tremer
 Pode ir no A, B, C, D, E, F, G
 Só vai achar no QQ

[GUIGO]

E então me perguntam quantas tretas o Quebrada tem
 Me perguntam quantas pretas proclamadas vêm
 Tantas línguas prontas, meu veneno é do bem
 Mas se for preciso ser vilã no jogo, a gente vem

E elas não 'tão quebradas, só mais espertas
 Cobras caladas, feridas abertas
 Picada doída, unidas são elas
 Não gosta do bonde? Cancela elas

Voltaram e vieram muito mais megeras
 Se gosta de dor, chora na novela
 Que hoje não tem paz, não tem goela
 Se for pro teu *feed*, só vai dar elas

[HARLLEY]

Voltamos potentes pra sua tela
 Confiantes, fogosas e sem cautela
 Nossa marra com o tempo só cresce
 Igual sua bunda que escuta esse som (sobe e desce)

Comigo não arruma nada
 Quer colar na banca como se não fosse nada
 Fala mal de mim, sou ref de fã encubada
 Trajando kit *Gucci* do brechó da quebrada

E é, eu sei
 Sei que já tentou disfarçar, mas agora dá sinal
 Esperou só nós lançar pra tentar fazer tudo igual
 Cara dura, a gente sempre sabe que cê paga pau

Original, nosso som, nossa marra, nosso dom
 Nossa sede, *new era*, *new songs*, *new close*
 Original, nosso som, nossa marra, nosso dom
 Nossa sede, *new era*, *new songs*, *new close*

[TODES]

Pode vir no A, B, C
 Só vai achar no QQ
Flow que faz bumbum tremer
Flow que faz bumbum tremer

Pode vir no A, B, C, D, E, F, G
 Só vai achar no QQ
Flow que faz bumbum tremer (treme)
Flow que faz bumbum tremer
 Procura no N, O, P
 Só vai achar no QQ

[BOOMBEAT]

Eles querem mais, um pouco mais
 Quebrada Queer chega e mostra como faz
 Quanto mais bonitas, mais inveja nós traz
Hater fala mesmo enquanto minha bunda cresce mais

Boom-boom *beat*, fala, mas não faz com meu *glow*
 Fala, mas assiste o meu show
 Boom-boom *beat*, QQ é mais que *feat*
 É complô (*skr*) e mais um *hit* (rá!)

Com esse flow A, B, C, D
 Quer competir comigo, vou mandar cê se foder
 Travesti que ensina na levada e no proceder

Rap é mais do que rimar, taca *play* no meu CD

Tenta aprender, diferenciada
Mudando em cada verso, cada linha, em cada
riscada

Servindo refs pra fã encubada
Me escutar escondida é lição de casa

O que eu faço não é moda, não é escada
Se não tem vivência, fica copiada
Embranquecem meu som, ganham crédito
E se faz de enganada

Presta atenção nesse verso e foca
Cês não quer meu sucesso, cês quer fofoca
Não sumi, tava ficando mais gostosa
Mais pesada pro terror de quem não gosta, tô
aqui

Na selva do engajamento
Pelo meu sustento trilho a trajetória
Não tem igual Quebrada Queer
Só lamento, *baby*, o que fizemos ficou pra
história

[TCHELO]

O QQ manda rima de A a Z
Inspiração de Emicida a Beyoncé
Completando a história, 'tamo vivo e agora
Toma aqui mais uma, vai compreender

Tamo *on* bebê, cê falou o quê?
É difícil entender, LGBT
Então nem imagina como é ser
Nem queira saber, nem queira saber
(Na-na-na-não)

Tem L, tem G, N, B e tem T no QQ
Posso até mostrar e se assim não muda

Nóis vai te caçar, cê não vai querer

Tem L, tem G, N, B e tem T no QQ
Posso até ensinar, mas vou te cobrar
E os juro vão dobrar, pode crer!

Vão pagar bem caro, vou ser milionário
Vão ouvir nossos *hits* na rádio
Som de bicha, de trava, de não binária
Som das gata plural, revolucionárias

Se compreendeu, evolução
Preconceito não é opinião
Se gostou, gostou, não gostou, que coisa!
Qualquer coisa me bota no paredão

Pode vir no A, B, C
Só vai achar no QQ
Flow que faz bumbum tremer
Flow que faz bumbum tremer

Pode vir no A, B, C, D, E, F, G
Só vai achar no QQ
Flow que faz bumbum tremer (treme)
Flow que faz bumbum tremer
Procura no N, O, P
Só vai achar no QQ.

Fonte: *Musixmatch*. Compositores: Luara Boombeat / Marcelo Augusto Gomes Da Silva / Murillo Henrique Da Silva / Harlley De Melo Ferreira / Queren Rodrigues Cassiano / Guilherme Da Silva Alves. Letra de ABC do QQ © Altafonte Brasil Direitos Musicais Ltda, Dog Music Lab Produções Ltda, Boa Musica Brasil Direitos Musicais Ltda. Duração: 2min48s.

O texto *ABC do QQ* (2022) transcende a esfera do entretenimento, posicionando-se como um manifesto político e social atualizado a partir do primeiro lançamento – *Quebrada Queer* (2018). A letra denuncia as diversas formas de opressão e discriminação sofridas pela comunidade LGBTQIA+, ao mesmo tempo em que celebra a luta por direitos e visibilidade. A análise semiótica discursiva revela a complexidade dos discursos presentes na letra, que se entrelaçam para construir uma narrativa de resistência e de luta por justiça.

A escolha das letras *Quebrada Queer* (2018) e *ABC do QQ* (2022) se justifica pela relevância que ambas possuem na construção da identidade e trajetória do grupo Quebrada Queer dentro do cenário musical. A primeira, marca o lançamento do coletivo, apresentando seu discurso de resistência e afirmação LGBTQ+ no hip-hop; já a segunda, reforça essa

identidade ao revisitar elementos centrais do grupo, reafirmando sua permanência e evolução. A análise dessas duas composições permite compreender como o grupo consolida sua narrativa e como os sentidos de empoderamento e representatividade são atualizados ao longo do tempo. Adquire relevância, portanto, entendermos como a figuratividade do próprio nome de “Quebrada Queer” emerge enquanto símbolo de empoderamento e de transformação social a partir das “quebradas”, sendo esse um termo utilizado socialmente pelas populações que habitam as periferias – ou bairros com pouco investimento público – do país.

IV. Carta de Advertência, Bixarte (participação Julian Santt e WinniT) (2023)

Mandaram uma carta de advertência
Fizeram eu bater continência, ditaram a roupa de
usar
Atravesso gerações e vou ficando forte
Meu povo nunca contou com a sorte
Chegamos vai começar
Tremeram quando viram a potência da favela em
emergência
Gritando pra espantar

Não caio nesse teu papo fiado que meu destino é
traçado
E já tá tudo acabado e não tem mais como lutar
As menina são braba não vai ter papa na língua
Nem uma escrita sagrada
O meu livro é yorubá

Cês não matam na rua, o serviço é bem feito
Entra dentro da casa pras criança executar
Não existe liberdade nessa terra de covarde
Que invadiram e apagaram
E até hoje quer lucrar

O senhor de engenho só mudou a vestimenta
Hoje é paletó e não para de acenar
E as fada sensata tão sendo tudo racista
Mas se eu puxo conversa vão querer me cancelar
Tu me chama de puta porque sabe que eu sou cara
Mas de madrugada teu marido quer me dar
Não me chama de bicha que eu já fico estressada
Sabe que eu sou pesada
É difícil de controlar
Difícil de controlar
Difícil de controlar

Mandaram uma carta de advertência
Fizeram eu bater continência, ditaram a roupa de
usar
Atravesso gerações e vou ficando forte

Meu povo nunca contou com a sorte
Chegamos vai começar
Tremeram quando viram a potência da favela em
emergência
Gritando pra espantar

É tanto grito que não teve voz
E tanto tapa que a face levou
Hoje não tem mais o que cabe em nós
E ninguém vai negar nosso valor
A casca rompeu e meu eu surgiu
Cansado e de curto pavio
Sem prumo no rumo
Sem tempo oportuno num campo de guerra
chamado Brasil

Eu sempre fui eu não virei
Eu sempre soube o meu poder
Eu não farei o seu papel
E nem questão de pertencer
Ao normativo padrão que agride afeto e põe oferta
E nega o teto a uma mãe preta
Que deseja e não respeita
O que rejeita só de dia e diz que não nos aceita
Mas quando o sol se deita vai pra a primeira
esquina em busca de um corpo como o meu
Mas não estaremos mais dados ao seu bel prazer
Como Zepelins atrás

Mandaram uma carta de advertência
Fizeram eu bater continência, ditaram a roupa de
usar
Atravesso gerações e vou ficando forte
Meu povo nunca contou com a sorte
Chegamos vai começar
Tremeram quando viram a potência da favela em
emergência
Gritando pra espantar

Eu tô cansado desse argumento equivocado
Que usa o que criou sobre o que é certo e errado
Pra julgar meu corpo como um mero pecado
Eu tô exausto, eu tô exausto
Fato é fato

Que você me queria calado
Sempre achando que meu corpo que tá enganado
Mas pra ser um homem eu não preciso ter um falo
Eu falo até não ter, mas você tá suicidado
Eu não vou baixar minha cabeça não
Vai se acostumar a ver transmac com mic na mão

Transmac com mic na mão
Para de falar se minha resposta não vai aguentar
Para de me perguntar que eu não vou te ensinar
Para de me olhar senão não vou me segurar

Para de evitar, tá difícil de controlar

Mandaram uma carta de advertência
Fizeram eu bater continência, ditaram a roupa de usar
Atravesso gerações e vou ficando forte
Meu povo nunca contou com a sorte
Chegamos vai começar
Tremeram quando viram a potência da favela em emergência
Gritando pra espantar.

Fonte: Bixarte. Compositores: Big Jesi, Bixarte, Julian Santt e WinniT. Produzida por Big Jesi. Gravadora independente, 2023. Duração: 4min33s.

A letra *Carta de Advertência*, de Bixarte (2023), nos demonstra uma verdadeira contraposição sistêmica das normas vigentes. Aos corpos *transfemininos* e *transmasculinos* há uma norma vigente que dita a forma como cada indivíduo precisa se comportar, e a letra tem, por proposta temática, revisitar tais alocações sócio-performáticas. As participações de Santt e WinniT demonstram esse fato. Bixarte, enunciador central, evoca consigo um outro enunciador que denominamos neste trabalho como actante coletivo: parte é sobre a sigla “T”, parte é todas as outras constituintes da população LGBTQIAPN+.

Figura 12 – Fotografia da capa do álbum *TRAVIARCADO* (2023), de Bixarte



Fonte: Google Imagens.³⁷

³⁷ Disponível em: <https://images.app.goo.gl/87XeSGcgnkxxjpAH8>. Acesso em: 14 mar. 2025.

O sujeito discursivo desta letra possibilita, a nós, compreendermos neste texto a subversão radical proposta à existência de corpos LGBTs, além de, claro, a politização desses corpos para a reivindicação coletiva da comunidade. É notório que a vida desse(s) actantes coletivo(s) mexe com o campo político, e na letra em questão, operam frente às isotopias temáticas que circundam a prática da resistência em sua práxis revolucionária. As referências temáticas acerca da militarização de imaginários masculinos, ou melhor, do que se espera do masculino, estão alicerçadas no uso de adjetivos que aproximam a realidade temática da realidade prática.

3. AS PRÁTICAS TRANSGRESSORAS

A arte precisa da transgressão, pois é este o fundamento de sua existência, contudo, nem toda a transgressão é perversão. Pelo contrário, poderíamos até dizer que a transgressão nos salva de nos vermos capturados em uma instrumentalização do objeto que fica ali congelado em uma posição fetiche para nosso gozo. (Sousa, 2014, p. 788, grifos nossos)

As práticas semióticas, como vimos, são constituídas por determinados conjuntos de atos (Portela, 2006, p. 181) que ocorrem em conformidade com o *fazer* semiótico de uma sociedade. Em relação a isso, entendemos que o ato artístico, mesmo que transgressivo, “não pode ser confundido com uma voracidade de formas” (Sousa, 2014, p. 791), visto que a obra artística é um fragmento da realidade (trans)codificada por um sistema de expressões socioletais que constituem os grupos pertencentes de suas performances.

Quando nos deparamos com a perversão, ou ainda, com a voracidade da comunidade LGBTQIAPN+ – entendida e codificada pela hegemonia social como algo a ser combatido –, nosso escopo tende a transitar e caminhar sobre o imaginário social brasileiro em relação aos estigmas que a comunidade carrega em um histórico não recente de uma população *bicha*. Resultado disso são os imaginários construídos no Brasil como “toda bicha é espalhafatosa”, ou ainda, “travestis destroem famílias”, entre tantos outros, que reúne um emaranhado de práticas e preocupações rotineiras que ganham potência no contemporâneo (Oliveira, 2017, p. 03), tudo isso porque, quando nos deparamos com o culto ao corpo, temos a notória cena da estratificação social.

Isso indica que, quão mais distanciado o sujeito se encontra do padrão, menor será sua aceitação e, portanto, menos acesso ao consumo social. Pensar a sociedade dessa maneira indica que o sujeito normativo, ou seja, o sujeito que segue normas e se aproxima do padrão, tem um agenciamento do ser/estar menos conflituoso com o poder. Para a sociedade, esse sujeito normativo existe, tem um caráter definido, ou seja, previsível, finito. O corpo estranho, entretanto, é marginalizado, interditado e, contra ele, justificam-se atos de violência e invisibilização, uma vez que tem menos valor como corpo humano. (Oliveira, 2017, p. 04)

A partir do elencado acima, nossa discussão sobre as construções de identidade(s), face à contemporaneidade, nos revela a existência de uma ruptura para com as noções tradicionais do corpo-sujeito, como aponta Oliveira (2017), que afirma não haver mais a existência de “uma identidade para sustentar o sujeito, pois o mesmo se reconhece em

fragmentos identitários, e não em representação única” (Oliveira, 2017, p. 02). Essa perspectiva sugere que a identidade, longe de ser estável ou unificada, se constitui em acúmulos socioculturais que transpassam a estática relação apresentada por indivíduos *heterocisnormativos*. É por isso que, para a discursividade transgressora das letras selecionadas, o objeto se mostra diverso, mas, ao mesmo tempo, confluyente para com suas necessidades empíricas de uma notória necessidade de se representar as dissidências plurais que constituem um sujeito.

Acerca do conceito de identidade, Greimas e Courtés (2020) nos diz que:

A identidade serve igualmente para designar o princípio de permanência que permite ao indivíduo continuar o “mesmo”, “persistir no seu ser”, ao longo de sua existência narrativa, apesar das modificações que provoca ou sofre. Também e da mesma maneira é ao conceito de identidade que nos referimos quando falamos da permanência de um actante apesar das transformações de seus modos de existência ou dos papéis actanciais que ele assume no seu percurso narrativo, da permanência, também, de um ator discursivo no decorrer do discurso no qual ele está inscrito. (Greimas; Courtés, 2020 [1979], p. 252)

Com isso, abre-se espaço para uma discussão sobre as disputas entre esses fragmentos identitários e a constituição do Outro. A transgressão, nesse cenário, emerge como uma prática que não apenas rompe com normas sociais, mas que desafia, também, a ideia de identidades rígidas e estáveis, como mencionado anteriormente dentro do campo sociológico. A fluidez das orientações e das identidades questiona as categorias que tradicionalmente delimitam o “eu” e o “outro”, colocando em debate os limites que moldam o reconhecimento e a alteridade a partir de corpos que se permitem questionar e experienciar. É nesse sentido que as transgressões identitárias não apenas subvertem normas sociais, mas também problematizam a relação entre o sujeito e as construções sociais de alteridade, propondo um diálogo contínuo e dinâmico entre essas esferas.

Em outras palavras, a representação do corpo na sociedade, bem como suas práticas, estão discursivizadas em uma lógica estabelecida pela hegemonia de práticas semióticas instauradas por meio de um mercado da beleza e de suas proposições estéticas frente à corporeidade desses sujeitos antagônicos. Ou seja, o que estamos dizendo se instala em diversos acúmulos socioculturais, pois cada indivíduo, a partir de seus contatos com a diversidade, entre orientações de gênero e identidades de gênero, se organiza com vistas à conformidade de padrões figurativos impostos pela sociedade.

Na sociedade contemporânea, por exemplo, a instauração de figuras “masculinas” e “femininas” fomenta cenas predicativas que se instauram – e se instalam – a partir das construções socioculturais de uma sociedade patriarcal e capitalista, além de, claro, sexista. Não dá para falarmos sobre corpo sem falar de acesso em sua forma mais plural. Às travestis: as ruas. Às bichas: o humor. Como mencionado anteriormente, no capítulo que aborda a história da população LGBTQIAPN+ no Brasil, podemos conhecer o espaço social destinado a corpos trans e travestis, por exemplo, onde muitos são destinados à prostituição, se tornando produtos de consumo para “descarte” rápido e silencioso – o assassinato e a negligência do Estado. Em outras palavras, é preciso direcionar nosso olhar de forma não convencional para a situacionalidade dos textos e das corporeidades utilizadas para a subsistência desses sujeitos implicados na sociedade.

Essas associações, que em um primeiro momento podem parecer simplificações ou até jargões do cotidiano, revelam, sob a ótica da semiótica discursiva, regimes de sentido cristalizados historicamente. Tais enunciados condensam trajetórias sociais marcadas por exclusão, performatividade e resistência. O lugar das ruas para as travestis e o do humor para as bichas não são meramente topográficos ou estéticos, mas figurativizações de percursos narrativos que reiteram papéis sociais atribuídos – e muitas vezes impostos – a esses corpos dissidentes. Cada expressão carrega uma carga axiológica que revela o modo como o contrato social inscreve esses sujeitos em determinadas práticas e espaços, muitas vezes fora dos circuitos institucionais de cidadania e reconhecimento. Compreendê-las como efeitos de sentido produzidos discursivamente permite ir além da denúncia e acessar as estruturas simbólicas que sustentam tais exclusões.

Com isso, compreendemos que a performatividade figurativa presente nas letras de artistas LGBTs brasileiros apresenta um claro retrato de uma sociedade que pouco se preocupa com a emancipação generalizada de seus constituintes. Aqui, aproveitamos para citar que, infelizmente, os discursos progressistas estão longe de abordarem as questões LGBTQIAPN+ de forma contundente, sem que haja espaços para a redução do até então lido como identitarismo³⁸, que reduz as complexidades das lutas sociais a uma “simples” questão de identificação, e que acaba, assim, por desacreditar o deslocamento político de determinados grupos socialmente marginalizados pelas instituições, bem como pela manutenção categórica dos aparelhos ideológicos do Estado.

³⁸ O termo *identitarismo* não é um conceito unívoco e pode ser interpretado de diversas maneiras. Para alguns, é uma ferramenta essencial para dar voz a grupos marginalizados e promover a justiça social. Para outros, é uma ideologia que fragmenta a sociedade e impede a construção de uma comunidade política mais inclusiva.

Com isso, compreendemos que, para falarmos das práticas transgressoras, se faz necessário discutir, de maneira introdutória, a resistência que torna o ato transgressor um *fazer* relevante, visto que, sem resistência, não há norma, regra ou estrutura a ser desafiada. A transgressão, como já bem sabemos, é a quebra deliberada de um limite ou de uma convenção; ela só se torna significativa na medida que encontra uma barreira ou uma oposição que, ao ser desafiada, faz surgir a necessidade de ultrapassá-la. Para tanto, a resistência imposta pelo sistema normativo cria o terreno para o qual a transgressão se torna não apenas uma possibilidade, mas uma necessidade de (re)afirmação e visibilidade das identidades que desafiam uma ordem já estabelecida, em grande parte, pela hegemonia social.

A comunidade LGBTQIAPN+, portanto, apresenta importante tradição de resistência e transgressão, expressa de diversas formas, incluindo sua presença na música popular brasileira. Logo, analisaremos quatro letras de músicas que, ao desafiarem as normas sociais e culturais dominantes, contribuem para a construção de uma identidade coletiva e para a afirmação de valores alternativos. Por meio da semiótica discursiva, estudaremos os sentidos subjacentes de *Quebrada Queer* (2018), da *cypher* Quebrada Queer, interpretadas e performadas por Boombeat, Tchelo, *et. al.*, de *A CAMINHADA*, de Daniel Garcia *et. al.*, interpretada e performada pela *drag queen* Gloria Groove (2019), de *ABC do QQ* (2022), também da *cypher* Quebrada Queer, e, por fim, *Carta de Advertência* (2023), de Bixarte com participação de Julian Santt e WinniT, evidenciando como a música se torna um espaço de resistência e de luta por direitos civis, embasando-nos por meio do nível discursivo de suas textualidades.

3.1. BICHAS NO TOPO: a produção de sentido e a retomada de espaços socioletais

E elas não 'tão quebradas, só mais espertas
Cobras caladas, feridas abertas
Picada dóida, unidas são elas
Não gosta do bonde? Cancela elas

Quebrada Queer, 2018

A formulação “*bichas no topo!*” representa a inflexão fundamental na organização dos valores sociais. Se, na lógica da *marginália*, por exemplo, a potência política estava associada à resistência a partir da margem, aqui há uma reivindicação explícita da centralidade simbólica e axiológica. Esse deslocamento implicará uma reconfiguração do sistema de valores: o que antes era desqualificado – afeminado, dissidente, estranho –, passa

a ser investido de prestígio e desejabilidade. No entanto, essa ascensão não elimina a dimensão transgressiva. Ao ocupar o topo, a dissidência não simplesmente se integra ao sistema, mas o desestabiliza a *normascula* a partir de dentro, introduzindo novos parâmetros de legitimidade. Assim, o topo deixará de ser apenas um lugar normativo para *tornar-se* um campo de disputa semiótica.

Logo, no texto *Quebrada Queer* (2018), os sujeitos apresentam uma heterogeneidade englobada no todo (a letra) e que instaura a importante questão: por que reunir *rappers* com discursos plurais? A actorialização, instituição de um ou mais “atores do discurso pela reunião de diferentes elementos dos componentes semântico e sintático” (Greimas; Courtés, 2020 [1979], p. 22), será determinante para a junção e significação do texto, visto que as experiências espaciais da comunidade LGBTQIAPN+ no Brasil se aproximam em diferentes situações contextuais quando nos deparamos com práticas vigentes de regulação social.

O texto selecionado faz uso da enunciação para estabelecer uma relação complexa entre as identidades *eu/nós* e *ele/eles*, criando uma dinâmica discursiva de afirmação e resistência. O uso de *eu/nós* evoca, no campo da enunciação, uma identidade pessoal e coletiva que se articula contra os opressores e normas sociais, como evidenciado em versos como “*Nóis tá aqui por cada bicha com a vida interrompida*” (Quebrada Queer, 2018). O *eu* é representado pelo enunciador que se coloca como parte de um movimento mais amplo, compartilhando a experiência de luta contra a exclusão, a LGBTfobia e a intolerância. Por outro lado, *ele/eles* é frequentemente utilizado para referir-se ao Outro, à sociedade normativa e opressora que marginaliza as pessoas LGBTQIAPN+, como em “*Mas se o efeito causou medo, é hora de fugir*” (Quebrada Queer, 2018). Nesse contexto, *ele/eles* simbolizariam os que ainda não reconheciam a diversidade e o direito de existirem plenamente, evidenciando a tensão entre as experiências de resistência e os desafios impostos pelo mundo externo.

Além disso, a enunciação do *tu* na obra desempenha um papel fundamental na interlocução direta com o público, criando um vínculo mais íntimo e engajado. O uso do *tu* convida o destinatário a se envolver ativamente na proposta de resistência e reflexão que permeia o discurso. Em versos como “*Se não aprendeu com elas, isso é cultura Queer*” (Quebrada Queer, 2018), o enunciatário é desafiado a repensar suas concepções sobre cultura e identidade, com um tom provocativo que busca quebrar barreiras e despertar uma consciência crítica. De forma semelhante, a frase “*Cê trombou com as bicha errada / E agora vai ter que escutar*” (Quebrada Queer, 2018) impõe uma certa autoridade à enunciação, reforçando que a mensagem de resistência será ouvida, não importando as adversidades. O

uso do *tu*, portanto, reforça a ideia de que o público não é passivo, mas sim parte ativa do processo de luta e transgressão social, evidenciando um discurso que não se limita a ser uma expressão individual, mas que convida o destinatário a se engajar em uma causa coletiva.

Logo, a relação entre *eu/nós* e *ele/eles* no texto constrói um campo de batalha simbólico entre a identidade afirmativa e a exclusão imposta pela sociedade, enquanto o *tu* estabelece um canal direto com o destinatário, desafiando-o a se posicionar diante da realidade apresentada. A alternância entre essas formas de enunciação cria uma dinâmica de resistência que não só denuncia as opressões, mas também convoca à ação, à reflexão e à transformação, utilizando a música como um espaço de mudanças e de afirmação mútua.

Por isso, diferente de *A CAMINHADA* (2019) e *Carta de Advertência* (2023), de Bixarte, aqui as cenas predicativas serão outras – ainda que próximas. Se categorizamos, até o momento, os focos trazidos em cada análise, podemos dizer que esta será engendrada na busca de uma retomada de espaços socioletais predados por suas subjetividades plurais e dissidentes. Em *A CAMINHADA* (2019), vislumbramos a ascensão do trabalho, bem como sua prática em ato; em *Carta de Advertência* (2023), será visualizada uma recontextualização do corpo-espço, em outras palavras, corpos considerados “desviantes” que invadem os espaços de poder que também são merecidos; agora, iremos nos debruçar sobre um espaço específico de performance e existência LGBTQIAPN+, que se constitui, também, de acúmulos entre as figuras tidas como masculinas e femininas que delimitam a presença plurissemiótica de LGBTs.

Sendo assim, ao direcionarmos o olhar para a obra *Quebrada Queer* (2018), percebemos a alternância actancial entre sujeitos que vão desde a busca por *enviadescer* o *rap*, segundo a perspectiva de *Enviadescer* (Linn da Quebrada, 2017), sendo esse o ato ou efeito de tornar-se “viado”, “bicha”, afeminada/o, *queer*, até retomar outras e outros artistas que fizeram dessa cena artística um espaço possível para se expressar. Guigo, também integrante do Quebrada Queer, desempenha o papel de enunciador, implicado no discurso, que inicia esse panorama sociocultural utilizando da intertextualidade.

Com base em Fiorin (2010, p. 181), reserva-se o termo intertextualidade para as relações discursivas que se materializam em textos, o que implica que a *intertextualidade* sempre pressupõe uma *interdiscursividade*, embora o inverso nem sempre ocorra. No que tange às distinções entre os conceitos, Fiorin (2010) esclarece que a interdiscursividade abrange qualquer relação dialógica entre enunciados, enquanto a intertextualidade configura um tipo específico de interdiscursividade, caracterizada pela presença de duas materialidades distintas no texto. Compreende-se por materialidade textual tanto um texto em sentido estrito

quanto um conjunto de fatos linguísticos que configuram um estilo, um jargão ou uma materialidade linguística particular (Fiorin, 2010, p. 191). Assim, para ilustrar tais conceitos, examinemos o excerto textual que se segue:

Yoh, ha, não atura, fecha a firma
 Bonde das feminina
 Que vêm de *Strike a Pose*
 Direto das revista
 Mas é revista fina, não vem de TITITI
 Se não aprendeu com elas, isso é cultura *Queer*
 Vêm aplaudir
 Batendo palma, eu te vi resistir
 Mas vi daqui, que enquanto você chora eu canto pra subir
 Se a minha pele é o que incomoda, eu te convido a vir vestir
 Mais quente que o Saara
 Eu queimo o céu e faço o mar abrir

Tanto a letra *Quebrada Queer* (2018), quanto *A CAMINHADA* (2019), buscam encontrar na referencialidade da estética exuberante, na performatividade e na celebração da diversidade um eco poderoso para a constituição das culturas que perpassam a comunidade. Quebrada Queer, por exemplo, sendo o primeiro grupo de *rap* LGBTQIAPN+ do Brasil, também incorpora elementos do *voguing* em suas letras, criando uma estética verbal impactante e desafiando os padrões de masculinidade. Já Gloria Groove, com sua persona magnética e suas performances repletas de coreografias elaboradas, eleva a cultura *ballroom* a outro patamar, transformando-a em um elemento central de sua identidade artística.

Com isso, compreendemos que o “*Bonde das feminina*”, por exemplo, textualiza para nós uma prática bastante comum para a comunidade: a prática de reunir. Essa prática, consciente ou inconsciente, de LGBTs em suas isotopias figurativas realiza-se pelo ato de se encontrar dentro da própria comunidade com pessoas e grupos que dialogam com sua realidade. Essa prática ocorre, na maior parte das vezes, pela exclusão massiva do convívio familiar. O sujeito, portanto, ilustra parte desse processo ao realizar discursivamente, por exemplo, referências à cultura *vogue*, uma cena predicativa configurada pela dança que reproduz traços, linhas e movimentos das passarelas de moda.

Há, também, nesta primeira estrofe, referência direta à obra de Madonna, *Strike a Pose* (2016), uma grande figura para a cena musical e que contribuiu para a divulgação da cultura LGBT+ como um todo desde meados dos anos 1990, quando a homossexualidade ainda era tida como doença e integrava o Código Internacional de Doenças (CID). Já no sexto verso, “*Mas é revista fina, não vem de TITITI / Se não aprendeu com elas, isso é cultura*

Queer” (Silva, 2018), o sujeito instaura para nós a cena alicerçada por pessoas LGBTQs que, no anseio da valorização cultural de uma produção independente, resistiu à escassez de recursos. A exaltação de corpos está implicada em trazer questões de vestuário, expressão e configurações aspectuais dessas performances. Vejamos outro trecho da letra *Quebrada Queer* (2018):

Prepara os doce, que a festa não parou por aí
 Alice Guél hitou mandando um Deus é travesti
 Segura o queixo que esse trecho é feito pra engolir
 Mas se o efeito causou medo, é hora de fugir

Quando enunciador executa a sanção de “*Prepara os doce, que a festa não parou por aí / Alice Guél hitou mandando um Deus é travesti*” (Silva, 2018), ele marca a forte presença da interdiscursividade, visto que “não há discurso fora das relações interdiscursivas.” (Fiorin, 2012, p. 151), atrelada à forte presença da intertextualidade ao se proclamar, consigo, a obra de Alice Guél, travesti brasileira que antecede as produções do grupo, e que realiza em sua obra *Deus é travesti* (2017) alusão direta a uma proclamação religiosa cristã como intenção de prece. O Quadro (2) a seguir traz uma pequena demonstração comparativa entre a letra de Alice Guél e a oração *Pai Nosso*, sendo essa oração o texto utilizado pela artista para reconfigurar os discursos religiosos a partir de seu discurso.

Quadro 1 – Comparação demonstrativa da oração *Pai Nosso* com a canção *Deus É Travesti* (2017)

<i>Deus É Travesti</i> ³⁹	<i>Pai Nosso</i>
“Travesti nossa que estais no céu Santificado seja o nosso nome Alice, Cecília, Eoá, Erica, Olga, Amara Ela, Ametista, Elixia Seja feita a vontade das vadias Assim na terra Como em qualquer outra esquina A Woman (eco)” [...]	“Pai Nosso que estais nos Céus, santificado seja o vosso Nome, venha a nós o vosso Reino, seja feita a vossa vontade assim na terra como no Céu. O pão nosso de cada dia nos dai hoje, perdoai-nos as nossas ofensas assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido, e não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do Mal.”

Fonte: Elaboração própria.

³⁹ A letra completa pode ser consultada no Anexo III ou em: <https://g.co/kgs/dPN6XZK>. Acesso em 05 jul. 2024.

O mecanismo de produção de sentido dos sujeitos do enunciado textualiza para nós o discurso religioso que permeia as práticas de expressão de gênero e sexualidade, trazendo, na letra selecionada e na referenciada, desdobramentos de um país cristão, marcado tanto por influências neopentecostais quanto por outras tradições cristãs, como o catolicismo, à medida que há a contraposição de crenças e ritualizações. No interdiscurso de ambas as letras, a prática do rezar está implicada no processo da enunciação que envolve a configuração de uma situação semiótica. No plano de conteúdo, por exemplo, o rezar articula valores e figuras temáticas que remetem à devoção, à súplica e à transcendência, e configuram uma narrativa de busca de sentido e conexão com o sagrado. Essa prática insere-se em uma cena predicativa em que sujeitos enunciadore e receptore, como o fiel e a divindade, se apresentam em uma situação de comunicação marcada pela intenção de estabelecer um vínculo espiritual, bem como pela atualização de um contrato performativo em que os significados são continuamente (re)negociados e atualizados no contexto discursivo de uma dada tradição religiosa.

Com isso, a prática de rezar, segundo Fontanille (2008), configura-se como um ritual em que os gestos corporais e o discurso estabelecem uma interação simbólica entre o sujeito orante e o sagrado. O ato de ajoelhar-se, juntar as mãos, e erguer a cabeça em direção ao céu – individual ou em grupo –, a união das mãos e o abaixar a cabeça, são gestos que, de maneira coordenada, criam uma isotopia entre corpo e intenção, estruturando o rito como um meio de comunicação com o divino. Esse gesto ritual, aliado à fala da oração, cria um regime de interação no qual a ação corporal manifesta respeito, submissão e devoção, enquanto as palavras recitadas são veículos de uma comunicação com um destinatário transcendente, criando um espaço de sacralização e reforçando a crença comum dentro do grupo. A oração não se limita ao conteúdo semântico das palavras, mas envolve uma configuração corporal que, por sua repetição, reforça a significação religiosa e a coesão grupal.

O trecho, portanto, ao se utilizar da intertextualidade com a obra *Deus é Travesti* (2017), evoca uma cena predicativa de resistência ao resignificar, tanto o campo da religiosidade, quanto as identidades dissidentes no Brasil. A referência não apenas valoriza a obra de Alice Guél como uma expressão semiótica significativa, mas também estabelece uma ponte entre a arte e as práticas semióticas que organizam o imaginário coletivo LGBTQIAPN+. A partir do título proposto por Alice Guél, consideravelmente provocativo e subversivo, a autora reforça a pluralidade de sentidos e questiona narrativas normativas ao

produzir efeitos de realidade que consolidam a travestilidade como potência criativa e discursiva.

Dessa forma, o sujeito presente no início de *Quebrada Queer* (2018), utiliza-se do recurso da intertextualidade para ampliar o alcance simbólico da letra, e transcender, dentro do espaço socioletal do *rap*, o campo subjetivo que se ocupa das margens. A cena predicativa, aqui, está instaurada em um espaço simbólico da transgressão travesti e bicha, que representam, assim, corpos dissidentes em suas isotopias temáticas. Atrelado a isso, esse contrato performativo dessas composições, se encontra englobado pelas práticas religiosas englobadas no imaginário cultural de muitos brasileiros.

Ações comuns como ajoelhar-se perante a Deus em templos religiosos, o ato de inclinar a cabeça para o alto ao clamar por um Divino, entre outras cenas predicativas, nos mostram o cenário vigente na narrativa desse sujeito que está inserido em dado contexto e que se reflete na sociedade de diversas maneiras. Segundo Janine Bendorovicz Trevisan (2015), por exemplo, o parlamento brasileiro é reflexo da sociedade que se constrói de pautas religiosas e com doutrinas tradicionais, visto que

[...] os parlamentares pentecostais buscam transportar suas doutrinas religiosas para o conjunto da população brasileira através da proposição de alteração na legislação referente às questões comportamentais. Os discursos em torno da justificação/defesa ou da recusa da relação da religião com a política possuem, no seu fundo, uma disputa em torno da reivindicação por um modelo de família cristã tradicional (heterossexual). (Trevisan, 2015, p. 07)

Logo, é preciso compreender que as práticas religiosas são constituídas de dogmas (valores) e políticas que circundam as questões comportamentais, além disso, também são construídas pelo ato de se conviver entre iguais por meio da macroexperiência (Fontanille, 2014, p. 65), embora, na prática, esse fazer semiótico não se altere para fiéis praticantes de determinadas doutrinas – resguardados os dogmas que não permitem algumas ações realizadas por mulheres e homens cisgêneros. Para Fontanille (2014), “[...] a manutenção da identidade é uma coerção suplementar para continuar o curso da vida.” (p. 70), uma vez que

Nos dois pólos extremos dessa tensão, uma ou outra dessas dimensões se acha comprometida: de um lado, cessar de viver, interromper o curso da vida, é um modo radical de permanecer indefinidamente o mesmo, sem ter que enfrentar a alteridade dos obstáculos encontrados; de outro, renunciar a ser si mesmo, renunciar à permanência da identidade, é também uma maneira de se proteger de uma busca pelo curso da vida, em que cada

obstáculo é somente uma ocasião para mudar por adaptação. (Fontanille, 2014, p. 70-71).

Ao tomarmos, portanto, a religião como prática social, efetuada no espaço tensivo das práticas (Fontanille, 2008a), podemos considerar a existência dos conectores de isotopias entre as letras do *cópus*. A isotopia, segundo Bertrand (2003), consiste na

Recorrência de um elemento semântico no desenvolvimento sintagmático de um enunciado, que produz um efeito de sentido de continuidade e permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso. Diferentemente do campo lexical [...] a isotopia não tem por horizonte a palavra, mas o discurso. Ela pode assim referir-se ao estabelecimento de um universo figurativo (isotopias de atores, tempo e espaço), mas também à tematização desse universo (isotopias temáticas, abstratas, axiológicas), e sobretudo à hierarquia entre as isotopias de leitura (por identificação de um núcleo isotopante que rege as isotopias de nível inferior (Bertrand, 2003, p. 421).

Segundo Spargo (2019), é possível, portanto, encontrarmos determinado *ethos* presente na relação entre os discursos proferidos por LGBTs acerca da religiosidade e suas divergências da hegemonia *heterocisnormativa*, por exemplo. A pesquisadora defende que “o queer sempre teve um posicionamento queer sobre religião”, uma vez que participação e pertencimento social, por vezes, é obtida por meio desses grupos sociais, o que não exclui as críticas à religiosidade, mas que, por meio de seus atos discursivos, acabam “não rejeitando a religião ou a fé em si, mas criticando os lugares reservados aos fiéis dentro de (ou por) uma versão discursiva ou institucional específica de determinada religião, tendo como base a sexualidade desses fiéis.” (Spargo, 2019, p. 63).

Lido por meio de uma visada *transviada*, o trecho aponta que a prática religiosa sanciona o *fazer* de uma “[...] sociedade heteronormativa, esse sistema é perfeito, criado por Deus, e este, por ser perfeito, só poderia criar um sistema também perfeito e nunca imperfeito”, sendo esse último um resultado dos que fogem do normativo, transgredindo-o, pois “na verdade [tratam-se] de pecadores que foram corrompidos por um dos mais graves pecados.” (Silva; Barbosa, 2016, p. 132). Isso se justifica a partir de textos bíblicos, a exemplo de Levítico, capítulo 20 versículo 13: “*Quando também um homem se deitar com outro homem, como com mulher, ambos fizeram abominação; certamente morrerão; o seu sangue é sobre eles.*” (Almeida, 1969, p. 177).

É possível, assim, encontramos algumas figuras religiosas em grande parte do *cópus*, mas por se tratarem de textos longos, com uma diversidade discursiva plural, direcionamos o nosso olhar para os signos constituintes em *Quebrada Queer* (2018), visto

que, quando adentramos as categorias dos enunciados, a configuração deles possibilita o *efeito de realidade* pretendido pelos atores, uma vez que

os fatos contados são “coisas ocorridas”, de que seus seres são de “carne e osso”, de que o discurso, enfim, copia o real. [...] Na sintaxe do discurso, os efeitos de realidade decorrem, em geral, da desembreagem interna. (Barros, 2005, p. 58)

Por conseguinte, o recurso semântico de *ancoragem narrativa* vincula o discurso a pessoas, espaços e datas, possibilitando o reconhecimento do enunciatário como fatos “reais” ou “existentes”. Há a produção de determinada ilusão a partir dos traços sensoriais de iconização, que questiona se os fatos narrados ocorrem de igual maneira, embora tal procedimento semântico deslumbre a concretização cada vez mais dos atores, espaços e tempo. O uso constante de verbos no infinitivo nos fornece outras práticas semióticas experienciadas por cada sujeito do discurso, visto que, tanto a aproximação quanto o distanciamento discursivo estão em constante tensão.

A partir disso, a presença de valores que interditam espaços e constroem corporeidades permissivas será discursivizada por Murillo Zyess, outro ator do enunciado, ao apresentar a figuratividade dos armários LGBTQIAPN+ no espaço do *rap*, como se observa em:

Por existências que estavam trancada em cativeiro
[...]
Subestimado desde meu primeiro verso
Eles disfarçam bem, são tipo lobo em pele de cordeiro
Mas tô atento, pro opressor eu não disperso
Minhas rima inseticida, preconceito deles, formigueiro
MC's de verdade não desejam sociedades sem diversidade

Como mencionado anteriormente, a produção artística do *rap* pressupõe a união de poesia e ritmo, porém, o espaço ainda se constrói majoritariamente em uma *heterocisnorma*. Embora a obra *Capítulo 4, versículo 3*⁴⁰, presente no álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997), de Racionais MC's, tenha sido criticada pelo próprio grupo que a constituiu, o trecho “*E eu não mudo, mas eu não me iludo / Os mano cu de burro tem, eu sei de tudo / Em troca de dinheiro e um carro bom / **Tem mano que rebola e usa até batom***” (Racionais MC's, 1997, s.p., grifos nossos) ainda vigora sobre as cenas práticas do *rap* nacional. A prática reativa de

⁴⁰ A letra completa pode ser consultada no Anexo IV ou em: <https://g.co/kgs/uM9gYaQ>. Acesso em 05 jan. 2025.

que “*MC's de verdade não desejam sociedades sem diversidade*” (Zyess *et. al.*, 2018) é um ponto crucial para compreender a urgência da cena predicativa ocupada por LGBTs, mas que ainda é afetada pela invisibilização de suas produções.

O sujeito, ao discursivizar que havia “*existências que estavam trancada em cativeiro*”, demonstra o que, segundo Fontanille (2008a), tanto o *fazer* quanto o *dizer* caracterizam identidades a partir de uma limitação, ou ainda, um aprisionamento imposto. Delimita-se, aqui, a figura de uma barreira física, existencial e simbólica de um corpo-suporte frente à sociedade, uma vez que a figura do “cativeiro” poderá ser interpretada tanto de forma literal quanto metafórica, implicando na contínua repressão ou marginalização social.

É preciso dizer, ainda, que o verso tipifica uma sanção presente na realidade social do país. A crítica ao aprisionamento das identidades reflete o desejo de libertação e reconhecimento, visto que tal ação (o aprisionamento) já está consumada, reforçando o sofrimento e a injustiça vividos por essas existências tematizadas. Logo, é pela ancoragem de vivências subalternizadas que surgem margens para reconhecer o contexto da LGBTfobia de cada ator do discurso. De um lado, quando nosso objeto pressupõe a aceitação e o respeito, ele também pressupõe acolhimento, contudo, Harlley, outro produtor dos enunciados, apresenta outra discussão, agora, acerca das práticas familiares.

Cê trombou com as bicha errada
E agora vai ter que escutar
Esse é só o primeiro desabafo que tá entrando pra história
E, com certeza, o meu pai não ia se orgulhar
E, mesmo assim, eu vou falar
Por mim e todos que hoje eu tô pra representar
E eles vão me julgar, sempre vão me julgar
Mas nas minhas crises nenhum deles vai me abraçar, então

O sentimento de orgulho em relação a algo ou alguém nasce, muitas vezes, de relações de reconhecimento e validação mútua entre enunciadador e enunciatário, sustentadas por práticas de afeto e acolhimento – neste caso, direcionadas aos sujeitos LGBTQIAPN+ e suas produções. Contudo, a falta de tal prática acaba por produzir a sensação de solidão, sendo esta um instrumento sociopolítico, característica comum a um texto-enunciado que desenvolve interfaces de exclusão e silenciamento. Trechos como “*o meu pai não ia se orgulhar*”, ou ainda, “*Mas nas minhas crises nenhum deles vai me abraçar*” (Harlley *et. al.*, 2018), demonstram determinada ausência familiar, e mais, a ausência de uma rede de apoio efetiva e atuante na vida de sujeitos subjugados pela sociedade e excluídos do convívio sanguíneo/adotivo.

Boombeat segue discursivizando versos de Harlley ao nos contextualizar, agora, as práticas reativas que resultam desses processos de exclusão, visto que

Não é guerra do sexo, homofobia chama
Atitude que brota de manos, minas e monas
Sem torcer o nariz, meu rap que clama, soma
Rap de bicha preta
Boombap enlouquece e toma

Boombeat, sujeito enunciator da carta-denúncia, demonstra a produção poética que tipifica as escritas de um corpo-delito nos dizendo “*Não caber na própria casa*”, mas que “*Sai pro mundo e não cabe no mundo*” (Boombeat *et. al.*, 2018). Em linhas gerais, tais instâncias formais prevaricam à existência de sujeitos *queer*, uma vez que as estratégias discursivas estão envoltas de “adaptações (ajustamentos) e combinações com outras práticas” (Portela, 2008b, p. 105) à medida que uma ou mais cenas se interseccionam. A LGBTfobia, por exemplo, como prática da violência, molda o cenário em que bichas pretas estão inseridas, como uma verdadeira guerra que não mais se restringe apenas ao sexo biológico.

Estamos no mapa e não somos a caça
De cara com a morte
Seus bando de *white people problem*
Cês não me comovem

Majoritariamente, nos objetos de análise aqui selecionados, raça, gênero e classe se interseccionam⁴¹, e para nos debruçarmos sobre as questões de raça, por exemplo, precisamos compreender que “o racismo se sustenta pela manutenção desse imaginário social, que se afirma pela repetição de discursos e práticas sociais que se cristalizaram, na forma de determinantes biológicos e sociais (gênero e classe) ‘naturalmente’ associados à raça.” (Schwartzmann, 2021, p. 226). Para Silvio Almeida (2020), a “vida normal, os afetos e as verdades são inexoravelmente perpassados pelo racismo que não depende de uma ação consciente para existir” (2020, p. 64), dado que há a “prevalência de valores hegemônicos (branquitude, cristianismo, capitalismo) nesses sistemas e práticas sociais” que criam a imagem de que pessoas negras estão contempladas pela representatividade “de acordo com os lugares (cenas práticas) que realmente ocupam no mundo.” (Schwartzmann, 2021, p. 226).

⁴¹ O conceito de *interseccionalidade* foi desenvolvido por Kimberlé Crenshaw e descrevia a sobreposição de sistemas de opressão, como racismo e sexismo, e a maneira como ambos afetam grupos marginalizados. O conceito ganhou mais espaço com autoras como Patricia Hill Collins e bell hooks.

É válido, dentro das contribuições semióticas, não apenas identificarmos o discurso racista por detrás dessas práticas (Schwartzmann, 2021, p. 228) vivenciadas por LGBTs, mas sim, como

a recorrência na *cultura* de uma *experiência racista* (o racismo estrutural) que alimenta textos, práticas, formas de vida, pois a materialização do racismo, não é fruto de descuido com a linguagem, não é uma ação isolada ou fortuita, individual, como os discursos que o negam tentam afirmar. O racismo não é um equívoco, um problema de interpretação ou de má elaboração de ideias: é um modo de agir organizado e coerente (Schwartzmann, 2021, p. 228, grifos do autor)

A partir disso, a educação básica, enquanto um dos instrumentos de aparato ideológico do Estado, assume a responsabilidade de perpetuar as marginalizações e a presença restrita de crianças, adolescentes, jovens e adultos LGBTs, considerando que, para pessoas negras, o acesso à educação, saúde, moradia e lazer ocorre sob condições precárias – “educação, saúde, moradia, lazer, sobrevivendo da exploração da sua força de trabalho nos empregos secundarizados e subalternizados, ganhando os piores salários, em condições insalubres, sendo as mulheres negras as mais exploradas” (Pereira; Roseno, 2018, p. 97) – e que tudo isso tende a se intensificar, de maneira compulsória, com o acréscimo da “carga LGBT”. O *bullying*, uma cadeia de práticas que enraizam atos de agressão e intimidação repetitivos contra um indivíduo que não é aceito por um grupo, pode causar danos à autoestima e segurança das vítimas. Tchelo Gomes (*et. al.*, 2018), outro ator do enunciado, textualiza em seus versos que

Na escola cês zoavam, hoje cês batem palmas
E eu que dou risada quando paro pra pensar
O quanto me tiravam só por ser diferente
Mesmo sem entender o que viria pela frente

O trecho acima, revela, igualmente, uma narrativa de transformação social e reflexão pessoal desempenhada pelo ator do discurso. Os signos linguísticos presentes, como “zoavam” e “hoje batem palmas”, indicam uma evolução nas interações sociais do narrador. Torna-se evidente, na representação desse objeto, como o enunciador implicado em um contexto social (escola), busca a possibilidade da mudança entre as narrativas vigentes, embora já esteja sancionada, dentro do texto, suas transgressões espaciais. Isso porque, segundo a referência à escola, os códigos e as convenções culturais que moldam as práticas

sociais são apontadas enquanto a comparação entre o passado e o presente reflete uma forma de intertextualidade para com os sujeitos que constituem o exposto e que predicam a cena.

Além disso, o trecho mostra a mudança interna da construção discursiva do narrador para com a forma de sua autoleitura, indicando uma possível evolução na percepção de sua autoimagem, além da forma como ela será percebida por outros atores que causam ruído em sua narrativa pessoal e profissional. Embora o trecho adicione uma dimensão multimodal à análise por meio da expressão de emoção, reflexão e experiência passada, as práticas semióticas apresentadas no excerto se tornam fundamentais para a construção de significados e representações ao longo do tempo da narrativa, visto que no decorrer dela temos a constante mudança entre o passado e o presente.

Quadro 2 – Figuras e temas presentes em *Quebrada Queer* (2018)

FIGURAS	TEMAS
“Bonde das feminina”	Cumplicidade
“Vida cinzenta”	Opacidade existencial
“guerreiro”	Resistência
“Revolução!”	Subversão
“Bicha preta se amando”	Inversão de valoração
“Pantera negra [eu sou]”	Subjetivação Soberana

Fonte: Elaboração própria.

Logo, a análise semiótica da letra “*Quebrada Queer*” (2018) abre margens para a leitura da próxima letra, intitulada “*ABC do QQ*” (2022). Sua continuidade discursiva reforça o *ethos* coletivo do grupo, bem como o *ethos* de uma “escrita LGBTQIA+” no cenário artístico da música. A primeira letra constrói um percurso narrativo de resistência e subversão, no qual os sujeitos da enunciação enfrentam um destinador opressor e afirmam sua existência por meio da performatividade *queer*, evidenciando a dimensão tensiva entre vulnerabilidade e força transformadora. Já a segunda letra, retomando os valores axiológicos estabelecidos, desloca o foco para a consolidação de uma posição enunciativa potente e expansiva, marcada por metáforas de amplitude e continuidade.

Com isso, podemos iniciar por meio da relação de enunciação, visto que o uso do *nós* é frequente para a afirmação coletiva, tanto do grupo quanto de seus destinatários,

reconhecendo a pluralidade das vivências dentro das comunidades LGBTQIAPN+. Aqui, *nós* não apenas se refere ao grupo que compartilha as mesmas experiências de transgressão e resistência, mas também assume um tom de exclusividade, destacando a unicidade e força dessa vivência em contraste com os padrões dominantes. Em oposição, *ele/eles* é o Outro, a sociedade mais ampla e muitas vezes opressora, representada de forma implícita ao longo das letras, que tenta marginalizar e homogeneizar essas expressões. Com os versos “*Fala, mas assiste o meu show*” e “*Cês não quer meu sucesso, cês quer fofoca*” (Quebrada Queer, 2022), o grupo realiza uma referência àqueles que falam da cultura *queer* de maneira rasa, sem compreender sua profundidade, e ao mesmo tempo àqueles que tentam deslegitimar ou se apropriar dessas narrativas.

Arelado a isso, o papel do *tu* no texto, ao ser usado diretamente nas letras, também irá estabelecer uma interlocução direta com o público, criando um espaço de engajamento imediato e afirmativo. Esse uso do *tu* está implicado em uma relação de proximidade, como se o destinatário fosse diretamente chamado a fazer parte do movimento. No verso “*Nem queira saber, nem queira saber*” e “*Cê não vai querer*” (Quebrada Queer, 2022), por exemplo, a instauração de um *tu* nos leva a refletir sobre as questões abordadas, estabelecendo uma relação de confronto e desafio, sugerindo que se o destinatário não compreender ou não quiser aceitar essa realidade, as consequências estarão presentes na forma de uma experiência transgressora ou disruptiva. Além disso, ele pode funcionar como um convite para a reflexão crítica sobre os padrões e normas sociais, operando como um elo entre o destinador e o destinatário.

Assim, a construção do *eu/nós* em oposição ao *ele/eles*, junto com o uso do *tu*, cria o percurso da enunciação onde as identidades, representadas pelo *nós*, se afirmam contra os padrões opressores representados pelo *ele/eles*. A interlocução com o público é assertiva e desafiadora em relação à reflexão sobre as questões de identidade e pertencimento, enquanto a música se coloca como um campo de disputa de visibilidade e afirmação. Essa transposição dá-se por meio da prática semiótica comum entre os membros da comunidade: a relação sintagmática entre as letras cria um percurso ascensional, no qual a luta inicial transforma-se em celebração e pedagogia *queer*, sintetizando a trajetória de marginalização à centralidade discursiva. Assim, a intertextualidade interna entre os textos não apenas reforça a identidade do grupo, mas também expande o campo de significação *queer* para com a cena musical brasileira.

3.2. “FAZ AQUELE ANDAR, A CAMINHADA”: performatividade e dignidade LGBTQIAPN+

Tudo o que eu faço é motivo de caos e aclamação em fórum da internet
 Ouve meu som quando passa na rua
 Chora no salto, na lata e nas unha
 900g de cabelo humano pra fazer meu manto bater na cintura

Gloria Groove, 2019

Na construção enunciativa da letra *A CAMINHADA* (2019), observa-se uma relação dinâmica entre as instâncias do *eu/nós* e *ele/eles*, bem como o papel do *tu* na interlocução direta com o público. O enunciador se posiciona como protagonista da narrativa, evidenciado pelo uso de pronomes pessoais e possessivos – “*Agora que eu sou CEO*”, “*Tudo o que eu faço é motivo de caos e aclamação*” (Garcia *et. al.*, 2019). Esse *eu* não apenas reivindica sua identidade e conquista pessoal, mas também incorpora um *nós* implícito, representando um coletivo que compartilha das mesmas lutas e vitórias dentro do contexto LGBTQIAPN+ e da cena musical.

Por outro lado, a oposição com *ele/eles* se dá na construção de um antagonismo, seja com aqueles que desacreditaram no sucesso do enunciador, seja com os que agora tentam se aproximar por interesse – “*Respeito só pra quem sabe chegar no sapatin*”, “*Paga de louco, toma um toco*” (Garcia *et. al.*, 2019). Essa relação tensionada reforça o percurso de superação e resistência do enunciador.

Arelado a isso, o papel do *tu* na enunciação é crucial, pois estabelece uma interlocução direta com o ouvinte. Em versos como “*Fala, fala nada, vai, me abala*” (Garcia *et. al.*, 2019), há um chamamento ao público, um desafio irônico que reforça a autoconfiança e o empoderamento do eu lírico. Esse uso do *tu* funciona tanto como um endereçamento ao ouvinte, convocando-o a se identificar com a narrativa, quanto como uma provocação aos opositores, reafirmando o posicionamento do sujeito enunciador. Dessa forma, a letra constrói um jogo enunciativo que articula pertencimento, enfrentamento e diálogo, consolidando um discurso de autoafirmação e resistência.

Na obra *A CAMINHADA* (2019), interpretada por Gloria Groove, a cultura ballroom é evocada por meio de escolhas lexicais que figurativizam a passarela de um desfile e os modos de performar esse espaço, como se nota em versos como “*Passarela pode ser minha temporada de caça (skkrr)*” (Garcia *et. al.*, 2019). Nesse contexto, todas as performances são possíveis dentro do que é proposto por essa cultura, construída majoritariamente por pessoas

negras e latinas LGBTQIAPN+ na Nova Iorque dos anos 1960. As *balls* envolvem competições que celebram expressões plurais de gênero e sexualidade por meio de categorias como *voguing*, *runway* e *realness* – cada qual com estéticas singulares e autênticas. No caso do *vogue*, por exemplo, a moda e as poses de revista são referências centrais. A letra em questão exalta, assim, a valorização de movimentos fluidos e expressivos próprios de cada corporeidade, inscrevendo-as na linguagem do desfile, como no comando performativo “*Faz aquele andar, a caminhada (walk, walk, walk)*” (Garcia *et. al.*, 2019), que textualiza o fluxo e o estilo de uma *ball*.

O resultado disso se dá na corporeidade presente em *A CAMINHADA* (2019), visto que a letra traz à cena a prática do *performar*, por exemplo, em “*Brilho com brilho, só pedraria / Minha estética, alegoria*” (Garcia *et. al.*, 2019), visando à representação da feminilidade e suas construções a partir da performance de *drag-queens*, cujo objetivo é personificar o feminino imposto socialmente como forma de questionamento. Por meio de figuras como salto, manto, caminho e a repetição de “*brilho com brilho, só pedraria*”, imagens que evocam o arquétipo do feminino, Gloria Groove (GG), a intérprete, também transgredir um sistema de normas quando assume, em sua personalidade artística, o gesto de se *fazer drag*. Para a complexidade dos sentidos em jogo, é necessário reconhecer que Gloria Groove é Daniel, um homem gay que, ao performar o feminino como uma bicha no Brasil, afirma-se como sujeito discursivo enunciado pelo feminino – produzindo, assim, uma estética dissidente que confronta normas de gênero e sexualidade em uma cena ainda regulada pela cisheteronormatividade.

Com isso, dentro dos níveis de pertinência elaborados e apresentados por Fontanille (2008a, 2008b), as cenas predicativas, caracterizadas por suas contextualidades, dinamicidades e complexidades, nos encaminham para a cultura de uma verdadeira *ball*. A linguagem específica e coloquial dá, ao sentido da letra, a construção da prática semiótica que envolve cenas predicativas com referências de categorias avaliativas do *performar*⁴² frente às avaliações e aos direcionamentos do público e do corpo de jurados, como técnica, performance, estilo, musicalidade, criatividade e nível de dificuldade.

No plano de conteúdo da música, o enunciador constrói isotopias temáticas que vão de identidade e empoderamento a conquista e reconhecimento, uma vez que, tratando de assuntos como estilo e moda, atitude defensiva, desafio e competição, performance e

⁴² “*Ande, ande, e ande, ande, ande / Fale, fale, e fale, fale, fale*” (Garcia *et. al.*, 2019, tradução nossa) representa o andar na passarela; a performance do *vogue*, em específico, da categoria *runway*, também conhecido como “*catwalk*”, que se concentra na moda e na apresentação de estilo pessoal da(o) performer.

caminhada, a *drag-queen* possibilita um novo olhar para o sistema de práticas. Isso nos faz pensar que, por exemplo, a figura da *passarela* (importantíssima para as *balls*), condensa as cenas práticas por meio de cenas altamente icônicas como “900g de cabelo humano pra fazer meu manto bater na cintura” (Garcia *et. al.*, 2019).

Em outras palavras, “o manto bater cintura” qualifica o uso e a presença de cabelos naturais ou de perucas⁴³ que, geralmente, são de cabelo humano e estão presentes em quase todas as performances como uma relação de suporte. Logo, a partir dessa corporeidade, temos a instauração das cenas da comunidade LGBTQIAPN+ em relação às representações físicas de determinadas construções aspectuais de cunho sociocultural. A prática do *resistir*, “*Minha estética, alegoria / Fia, na passarela tu não se cria*” (Garcia *et. al.*, 2019), embora implícita na letra, mostra a resistente luta contra a hegemonia *heterocisnormativa* ao abrigar espaços de socialização segura para corpos dissidentes de inúmeras *idades-armário*⁴⁴ espalhadas pelo Brasil.

No que tange ao processo da enunciação, nos deparamos com uma letra escrita em primeira pessoa do singular que se conecta com o Outro em uma perspectiva dual: há a instauração de um Outro LGBTQIAPN+ e um Outro “diverso”. A escrita de uma composição musical, tal qual sua presença artística, é marcada – e datada – pela constituição de diálogos com o público ouvinte-leitor, sendo este um grupo que consome a arte, e o público ouvinte-receptor, que não consome a arte, mas a recebe em virtude da mediação e da distribuição impulsionada⁴⁵ nas plataformas digitais.

Reconhecida a presença do ator da enunciação, dentro da letra, há a constatação da presença de diversos atores do enunciado. A princípio, o primeiro se instaura em Gloria Groove, sujeito protagonista da narrativa, identificado, a partir da iconicidade da presença, como objeto de autoconfiança e afirmação. O alocamento de um lugar de sucesso, estilo e poder está figurado tanto para o cenário artístico quanto para o cenário social e, por isso, o signo de seu poder financeiro é valorado quando se diz que há “*quatro zeros a mais no final do valor do meu cheque*” (Garcia *et. al.*, 2019). A presença nas mídias tradicionais, como programas televisivos, jornais impressos, entre outros, também demarca sua presença quando,

⁴³ Termo genérico, uma vez que hoje encontramos diversos tipos de “peruca” em que algumas, em específico, podem possibilitar uma performance mais orgânica e “valorada”, como o caso de *Lace Wig, lace front, full cap*, entre tantos outros tipos e acabamentos.

⁴⁴ *Cidade-armário* é o termo utilizado em referência à figura do “armário-LGBT”, uma vez que, embora as cidades sejam espaços públicos de socialização e vivência, a construção da *heterocisnorma* não permite a presença e existência de corpos LGBTQIAPN+.

⁴⁵ Diferente das formas tradicionais de divulgação, o impulsionamento dentro das plataformas digitais consiste no pagamento de uma “divulgação forçada” que, dentre as diversas formas de divulgação – *banners, pop-ups*, entre outros –, a música do/a artista se faz presente para mais pessoas.

ao “ligar a TV”, o público-receptor o encontrará “na GNT” de maneira uníssona em um tradicional canal aberto da televisão brasileira.

O sujeito, implicado em seus contextos, abre diversas possibilidades de diálogo que são demarcadas – e também valoradas – a partir da situação cultural que o constitui. A utilização do termo “perreco”, por exemplo, usado para designar pessoas que buscam mentir, brigar ou discutir acerca dos assuntos que chegam até elas, ou ainda, usado a partir da instauração de outro ator-sujeito, “perrequeiro”, para caracterizar alguém reconhecido assim. “*Deixa os perreco falar*” (Garcia *et. al.*, 2019) representa, portanto, uma resposta da caminhada trilhada pelo sujeito-ator, visto que, apesar das críticas, não abala sua performance e presença artística.

Desse modo, o texto não apenas representa, mas engendra os recursos figurativos “da rua” para criar a atmosfera marginalizada que resiste às *balls*. No texto, a utilização de uma linguagem não coloquial está alocada com o pretexto de que, na caminhada, o “*Respeito é só pra quem sabe chegar no sapatin*” (Garcia *et al.*, 2019). Como discutido anteriormente, parte desse processo decorre da histórica exclusão social da comunidade LGBTQIAPN+; no entanto, a prática discursiva desses sujeitos se vincula à constituição de uma arte marcada pela diversidade de experiências e posicionamentos. Trata-se de uma produção estética e política que, ao ser apropriada por corpos historicamente marginalizados, atua na subversão das normas de gênero e na reconfiguração dos espaços de enunciação. A sanção social implícita no uso da frase visa, assim, não apenas à manutenção da integridade e do respeito dentro desse espaço seguro, mas também à reafirmação de um código interno que protege os próprios membros da comunidade contra as imposições externas e a violência simbólica.

Embora haja dificuldade neste fazer, o espaço ambivalente ocupado pela performatividade *drag* entre suas oposições revela as estruturas que estão em conflito e se desestruturam à medida que, na busca por entretenimento, se veem consumindo uma arte elaborada pelo “estranho”, pelo “outro”. Como vimos em Butler (1993, 2003), a regulação da performance delimita cenas predicativas que corroboram para os processos transgressores e suas práticas sociossemióticas. A exemplo disso, em “*Vacilão me quer de trampolim*” (Garcia *et. al.*, 2019), o sujeito nos demonstra como os atores, simbolizados frente ao interesse da vontade de tirar vantagem, buscam explorar a pauta levantada pela comunidade.

Isto porque, a instauração de objetos de consumo que carregam, semanticamente, verdadeiros símbolos de status social, predica uma cena de interesses mutuamente coletivos. Esses atores são representados por elementos como a marca “Moschino”, o próprio canal de televisão “GNT”, a figura da “passarela” e a posse de “900g de cabelo humano”, que

funcionam pelo reforço de uma imagem de ascensão profissional que está protagonizada pelo sujeito do discurso. O Estado, enquanto ferramenta política do capitalismo, é um dos sujeitos operadores de tal ação, uma vez que opera na não regulação dos acessos ao trabalho, principalmente o artístico, e que acaba por subsidiar, indiretamente, a competição social entre as camadas mais baixas da coletividade.

Em *A CAMINHADA* (2019), a elaboração de uma enunciação enunciva nos apresenta algumas figuras e temas importantes. O Quadro 1, a seguir, apresenta algumas das principais figuras, munidas de seus respectivos temas. A presença de uma letra carregada de figuras específicas para a comunidade nos demonstra a elaboração categórica de objetos que não apenas representam, mas também, dão valor aos signos constituintes da comunidade no Brasil frente ao seu corpo social. Vejamos:

Quadro 3 – Figuras e temas presentes em *A CAMINHADA* (2019)

FIGURAS	TEMAS
<i>“valor do meu cheque”</i>	Capitalização Dissidente
<i>“Salto”, “unha”, ...</i>	Estetização da Performance
<i>“900g de cabelo humano”</i>	Prótese Identitária
<i>“Boneca”</i>	Subjetivação Travesti
<i>“Passarela”</i>	Consagração
<i>“Dinastia”</i>	Historicidade Dissidente

Fonte: Elaboração própria.

O uso de algumas das figuras, a partir de suas isotopias temáticas, configura no texto a necessidade categórica de reafirmação social de ascensão e glória. Para a comunidade LGBTQIAPN+, e em específico, nesta letra, a prática do trabalho é um instrumento importante em detrimento do respeito, da aceitação e do orgulho. Embora no Brasil, assegurado pela Consolidação das Leis do Trabalho (CLT)⁴⁶, o acesso ao trabalho formal não é a realidade para comunidade, como ocorre com pessoas transgêneros que estão suscetíveis,

⁴⁶ DECRETO-LEI Nº 5.452, DE 1º DE MAIO DE 1943. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del5452.htm. Acesso em: 14 ago. 2024.

de maneira compulsória e sistemática, às ruas – que “oferecem” a subsistência a partir do meretrício.

Logo, em letras garrafais, *A CAMINHADA* (2019) se alicerça na busca, em partes, por dignidade salarial a partir do reconhecimento da arte *drag*, seja ela na instauração das cenas *ballrooms* ou festas como um todo realizadas a partir da comunidade. O caminho, a partir de uma caminhada árdua e cheia de violências, predica uma prática de sobrevivência alternativa. A arte, embora mecanismo de deslocamento psico-cognitivo e importante para a constituição dos sujeitos sociais, possibilita a ruptura instrumental e sistemática de um entrelaçamento institucional de vivências.

Em outras palavras, a transgressão aqui discursivizada, está engendrada na busca por prestígio social, pelo direito de ir e vir, ou ainda, pela própria existência corpórea do *ser*. Por conseguinte, a composição ritmada a partir de um plano verbal, que mistura as influências latino-americanas com as influências afro-brasileiras, constrói imaginários sociais combativos aos padrões *heterocisnormativos* do país. A *alegoria* de Gloria Groove, a partir da corporeidade de Daniel Garcia, transmite ao público-leitor e ao público-receptor que, o aqui englobado, se torna, portanto, também englobante para as necessidades artísticas do sujeito do discurso.

3.3. ABC DA TRANSGRESSÃO: pedagogia(s) da(s) dissidência(s) e visibilidade

Vão pagar bem caro, vou ser milionário
Vão ouvir nossos *hits* na rádio
Som de bicha, de trava, de não binária
Som das gata plural, revolucionárias

Quebrada Queer, 2022

Em *ABC do QQ* (2022), Quebrada Queer retoma o alfabeto como recurso simbólico para ironizar a expectativa normativa de “ensinar” o que é ser LGBTQIAPN+ na periferia – e na vida. Longe de uma proposta pedagógica tradicional, a letra subverte a lógica didática e impõe um jogo discursivo que afirma com veemência: *só vai achar no QQ*. Ao simular uma lição, o grupo escancara os limites da compreensão alheia, cobra reconhecimento e denuncia a apropriação sem vivência. Trata-se de um discurso marcado pela irreverência, pela violência verbal estratégica e por uma autoafirmação que se recusa a ser domesticada.

Com isso, temos relações entre os elementos linguísticos e a materialidade verbal, nesta composição, se articulando com as experiências e as identidades das pessoas LGBTQIA+, transformando a linguagem em um espaço de criação e de luta. De início, o sujeito predica uma série de oposições interessantes ao discurso proferido à medida que enraíza a consolidação do grupo e seu pertencimento artístico na cena do Hip Hop. Pela ordem de escrita, começaremos com o trecho proposto por Murillo Zyess (*et. al.*, 2022):

Quebrada Queer em plenitude
Yo, é nosso *mood*, causa terremoto de atitude
6.0, magnitude

Nos dois primeiros versos, o sujeito nos posiciona dentro da atual cena predicativa do grupo: “*Quebrada Queer em plenitude / Yo, é nosso mood, causa terremoto de atitude*” (Zyess *et. al.*, 2022). O estado patêmico aqui predominante está alicerçado nas figuras “plenitude” e “*mood*”, partindo de um senso de coletividade empoderada e realizada pela sua completude de produção artística. Esse ator é o sujeito enunciador, visto que o grupo se expressa em coletivo, com o “yo” inicial, criando um marco vocativo que posiciona o Quebrada Queer como o centro da enunciação e do protagonismo discursivo. A harmonia, enquanto elemento de constituição coletiva do grupo, sugere ao destinatário um espaço de actorialização confluyente e orgânico, plenamente satisfatório para a consolidação das identidades culturais presentes na obra, tal qual a mudança entre os atores da enunciação.

Isto, claro, é reforçado pela segunda oração, “[...], *terremoto de atitude*” (Zyess *et. al.*, 2022), expressada pela determinação de um impacto às estruturas que o cercam. Para melhor entendermos o uso figurativo de “terremoto”, segundo o site *National Geographic – Portugal* (Rodríguez, 2024), dentro da escala Richter de Magnitude, uma das principais escalas para se mensurar abalos sísmicos, o grau 6.0, que vai até o 6.9, traça fortes sismos, podendo “destruir zonas povoadas até 160 quilômetros de distância” (Rodríguez, 2024, s.p.). O recurso figurativo surge, então, como uma metáfora para a forte presença de circulação do texto.

Tava pensando que chegou no fim?
Não, não, não se ilude
Tamo trampando, papo de amplitude
Sabe o foco? Longitude

A partir da “magnitude” dos sujeitos, uma série de oposições serão mantidas a fim de se intensificar o sentido proposto. A prática que permeia o ato de provocar, no *rap*, está presente em quase toda a obra ao propor, dentro do texto, o diálogo constante entre o destinador e o destinatário, que é o que ocorre em, por exemplo, “*Tava pensando que chegou no fim? / Não, não, não se ilude*” (Zyess *et. al.*, 2022). A oposição semântica entre o “fim” e a continuidade – “*Não, não, não se ilude*” – propõe o sentido da resistência à estrutura modificada anteriormente com o uso da figura do “terremoto”. Aqui, a textualidade da obra subverte um sistema de valores que predica a longevidade de um grupo LGBTQIAPN+ na cena do *rap* brasileiro, que demonstra, até os dias atuais, pouca diversidade de gênero e sexualidade.

Além disso, não há ingenuidade no ato da poesia falada – ou proclamada. Isso se comprova a partir do simples uso do recurso da figuratividade, bem como a constante aliteração que cristaliza a produção artística dessa cena musical. As referências em torno do uso, categórico, dos termos “magnitude” e “atitude”, por exemplo, sugerem que o impacto expressivo na cultura se reforça pelo forte abalo das produções que desafiam as convenções estabelecidas por um sistema de valores *heterocisnormativos* e, muitas vezes, branco. Elementos como esses expressam uma linha, nada tênue entre a identidade marcada pelo poder e pela pluralidade discursiva em protagonismo dissidente, permitindo, a nós, a compreensão de que os diferentes parâmetros para a elaboração de composições musicais não passa apenas pela preocupação estética, mas sim, social, histórica e cultural.

Somada as considerações até aqui, o sujeito permanece em sua tentativa de representar o grupo a partir, agora, de suas ascensões econômicas, muito próximo que vimos em *A CAMINHADA* (2019), de Gloria Groove:

Quero um *base* e um *drink*
Que eu tô na *vibe* de usufruir o que há de melhor
Essa foi pra fazer *link*
Nesse momento cê ouve o que há de melhor

Algumas cenas práticas vão se construir à medida que o sujeito se permite celebrar as conquistas que recebe com seu trabalho. “*Quero um base e um drink / Que eu tô na vibe de usufruir o que há de melhor*” (Zyess *et. al.*, 2022) é tema desta celebração, figurativizado em expressões de uma vivência sem tabus, e com certo hedonismo positivo que sublinha o orgulho LGBTQIAPN+. A tematização por detrás dessas figuras nos sugere que o momento de lazer, discursivizado a partir de um prazer não experienciado com frequência, move o

simbolismo de uma busca ativa pelo desfrute do que se tornou singular e valioso. Esse desfrute, marcado pela cena “*tô na vibe*”, projeta mais um ato positivo e consciente em relação à experiência, como algo que vai além da simples diversão ao apresentar-se como manifesto de liberdade e celebração do próprio estilo de vida.

Além disso, a forte presença de prazer que move as paixões é predicado em “*Essa foi pra fazer link*” (Zyess *et. al.*, 2022). No primeiro verso, o sujeito adiciona uma camada de conexão entre o coletivo Quebrada Queer e seus destinatários, indicando que a letra não é apenas uma expressão individual, mas uma tentativa de compartilhar, criar laços e ressoar no imaginário coletivo. O intertexto presente na figura “*link*” nos leva a crer que, para os sujeitos implicados no texto, a legitimidade parte de uma cultura do consumo e, para tanto, ela é reforçada com a oração seguinte, “*Nesse momento cê ouve o que há de melhor*” (Zyess *et. al.*, 2022), colocando a *cypher* como instrumento da referencialidade de seu valor estético. O reconhecimento próprio acerca do trabalho exercido é fundamentado perante a existência das práticas do consumo movidas pelo *mainstream*⁴⁷ que estrutura as normas de divulgação por meio dos mecanismos oferecidos pela internet.

A partir desse reconhecimento, de que o ator da enunciação passa a se apresentar como o próprio coletivo ao situar esse “nós” implícito, o mesmo continua usando os recursos linguísticos de ressonância para falar de sua presença coletiva:

Movido por instinto
Pode botar fê, não minto
Faz uma análise pra você ver
Só vai achar no QQ

Em um tempo que transita entre o passado e o presente, a construção discursiva dos versos finais do primeiro conjunto de estrofes sintetiza o que foi escrito anteriormente: “*Faz uma análise pra você ver / Só vai achar no QQ*” (Zyess *et. al.*, 2022). A síntese dessa cadência de valores que se apresentam em uma grade de declarações permeadas pela autenticidade e pela originalidade do grupo, delimita, para os destinatários, uma produção não replicável. A experiência semiótica proposta pela *cypher*, construída fio a fio, está estruturada nesse constante desafio de se “ser-fazer-ouvir” que vão além das expressões de suas vivências, mas também alocadas, discursivamente, pela experiência de leitura (análise/crítica).

⁴⁷ *Mainstream* refere-se às ideias, práticas ou produtos amplamente aceitos e populares, alinhados com as normas culturais dominantes de uma sociedade.

Além disso, a construção dos enunciados destaca um compromisso conferido à base orgânica da expressividade da *cypher* que é visto a partir dos trechos “*Movido por instinto / Pode botar fé, não minto*” (Zyess *et. al.*, 2022). A combinação diversa de atores da enunciação reconhece a legitimidade de cada declaração, à medida que a construção discursiva destaca a espontaneidade de um discurso transgressor sem raízes nas amarras sociais que vigoram as exclusões socioletais. O espaço socioletal do *rap*, mais uma vez, é configurado pelo agente subversivo e transgressor que se dá ao nome de Quebrada Queer ao passo que transformam a cena do *rap*, desde sua primeira publicação de mesmo título (*Quebrada Queer*, 2018), em um espaço da diversidade marginalizadas pelo cânone do movimento artístico.

Com isso, a recorrência do termo “QQ” ao longo do texto, como ocorre em “*Só vai achar no QQ*” (Zyess *et. al.*, 2022), por exemplo, reforça a centralidade do coletivo em relação ao mundo externo; ou seja, mais uma vez há a posição de uma relação que envolve o Eu e o Outro. Em outras palavras, há duas presenças importantes no discurso: a presença de interlocutor implícito e a de um destinatário que é convidado a um *fazer-dizer* do sujeito enunciador. O interlocutor, sujeito a “botar fé”, está designado ao contato com a mensagem do Quebrada Queer, sendo instigado a compreender que o verdadeiro impacto cultural e estético reside na identidade bicha.

Pode ir no A, B, C, D, E, F, G
 Procura no N, O, P
 Só vai achar no QQ
Flow que faz bumbum tremer (ya, ya)
Flow que faz bumbum tremer (ya, ya)

De certo, a letra ainda se insere dentro de um contexto de humor provocativo quando se propõe, desde o seu título, ser um verdadeiro abecedário. Nos trechos “*Pode ir no A, B, C, D, E, F, G / Procura no N, O, P / Só vai achar no QQ*” (Zyess *et. al.*, 2022), o sujeito demonstra parte desse humor provocativo em textualizar o letramento das identidades e, na mesma proporção, subvertendo o discurso em que afirma a sigla LGBTQ+ ter se tornado uma “sopa de letrinhas” em virtude da busca de representar, dentro do lexema, a pluralidade da comunidade, o que já foi discutido anteriormente à frente das classificações reducionistas de um movimento identitário simplista. A afirmação de que, embora se procure dentro de todo o alfabeto quaisquer questões que abordam o discurso coletivo do grupo e se construa, é

importante para traçar o paralelo de que apenas no “QQ” se encontra a resposta. Ou seja, o enunciador demonstra a construção categórica de uma autoestima para o discurso.

Não obstante, a mudança para um novo ator da enunciação não predica uma grande mudança para a constituição discursiva, apenas muda o foco temático perante algumas questões abordadas na letra a partir da interdiscursividade do texto anterior. O tom provocativo e racional tensiona a relação entre destinador vs. destinatário, invocando uma questão crucial para o grupo:

E então me perguntam quantas tretas o Quebrada tem
Me perguntam quantas pretas proclamadas vêm
Tantas línguas prontas, meu veneno é do bem
Mas se for preciso ser vilã no jogo, a gente vem

O trecho acima nos permite identificar, em sua identidade discursiva, uma semântica versada em desafios, presenças e resistências. A figura “tretas”, por exemplo, nos insinua a tematização de um conflito enfrentado pelo grupo em sua caminhada, no entanto, a indagação retórica sugere que, embora questionados, a *cypher* permanece firme em suas representatividades ao “proclamar” outras pautas que se interseccionam com sexualidade e identidade, sendo esse o foco temático do grupo. A marca dessa linguagem que dialoga com determinados grupos sociais nos leva a crer que, embora seu uso seja categórico e planejado, visto que para o ambiente do *rap* o uso de dialetos contribui para a identificação do público com o que está sendo consumido, o sujeito coletivo enobrece sua textualidade ao situar seu destinatário em suas linguagens dissidentes.

Além disso, no excerto considera-se a citação de um outro movimento social essencial para a constituição de grupos como o Quebrada Queer. No caso, a referência se dá ao movimento negro brasileiro, sendo este um ator fundamental para a emancipação, consolidação e resistência do *rap* dentro do cenário musical brasileiro, evocado a partir de grandes nomes que antecedem a presença do grupo, como Racionais MC’s, Sabotage, Facção Central, entre outros, que se consolidaram na cena.

Além disso, o *hip-hop* expressa a rebeldia da juventude afro-descendente, tendendo a modificar o perfil dos ativistas do movimento negro; seus adeptos procuram resgatar a auto-estima do negro, com campanhas do tipo: *Negro Sim!*, *Negro 100%*, bem como difundem o estilo sonoro *rap*, música cujas letras de protesto combinam denúncia racial e social, costurando, assim, a aliança do protagonismo negro com outros setores marginalizados da sociedade. E para se diferenciar do movimento negro tradicional, seus

adeptos estão, cada vez mais, substituindo o uso do termo *negro* pelo *preto*⁴⁸. (Domingues, 2007, p. 119-120, grifos do autor)

Logo, o uso da interdiscursividade está presente também nos diferentes movimentos sociais suscitados pelo sujeito enunciador, bem como o uso da intertextualidade como recurso de diálogo entre as diferentes camadas que se inserem nas subjetividades trazidas pela coletividade. A figura do termo “proclamadas”, grafado no feminino, abre margem para diversas leituras em que todas elas conferem dignidade e respeito à luz do movimento LGBTQ+, mesmo que esteja sublinhado o apagamento de mulheres dentro do espaço do *rap*.

A critério de citação, a pluralidade do próprio texto permite a compreensão da luta histórica de mulheres brasileiras e o pouco acesso a elas conferido nos espaços da arte. Isto posto, há a instauração de um paradoxo discursivo: “*Tantas línguas prontas, meu veneno é do bem*” (Silva *et. al.*, 2022) disserta sobre uma mensagem impactante e contundente, cujo propósito não é prejudicar, mas promover justiça e autodefesa dos corpos marginalizados. Contudo, o verso “*Mas se for preciso ser vilã no jogo, a gente vem*” (Silva *et. al.*, 2022) ressalta que o enunciador coletivo não hesita em tomar uma posição de força e até de antagonismo, se necessário, para mais uma vez reiterar o proteger e resistir. A mesma ideia permanece no trecho abaixo:

E elas não 'tão quebradas, só mais espertas
Cobras caladas, feridas abertas
Picada doída, unidas são elas
Não gosta do bonde? Cancela elas

O enunciador, ao empregar seu arsenal de figuras de linguagem, constrói o discurso que se encontra imerso no universo simbólico e experiencial. A figura da “cobra”, por exemplo, não se limita a tematizar apenas a astúcia, mas também sua capacidade de regeneração, simbolizando a resiliência da comunidade LGBTQIAPN+ diante das adversidades sociais que a assolam, e sua “picada doída”, além de representar a força da união, pode ser interpretada a partir de um sentido para com o processo do empoderamento, que, assim como uma picada, pode ser doloroso, mas transformador e transgressor.

Além disso, o verso “*Não gosta do bonde? Cancela elas*” (Silva *et. al.*, 2022) predica a ideia desse movimento, de coletividade e de força, desafiando as estruturas de poder

⁴⁸ “O termo *preto*, difundido pelos adeptos do *hip-hop*, é a adoção traduzida do *black*, palavra utilizada por décadas pelo movimento negro estadunidense. Já a rejeição que eles fazem do *negro* deve-se ao fato de que nos Estados Unidos esta palavra origina-se de *niger*, termo que lá tem um sentido pejorativo” (Domingues, 2007, p. 120, grifos do autor)

e as normas sociais a partir de um julgamento versado na prática do “cancelamento”. Outros versos como “*Mas se for preciso ser vilã no jogo, a gente vem / Não gosta do bonde? Cancela elas / Se for pro teu feed, só vai dar elas*” (Silva *et. al.*, 2022) nos textualiza a resposta do enunciador à prática do cancelamento.

Segundo Moreira, Santos e Portela (2022),

Essas práticas, e as estratégias que as acomodam, são realizadas no ambiente virtual, na forma de comentários em redes sociais e outros tipos de mídia on-line que, simulando um tribunal virtual e assumindo os papéis actanciais de juízes, jurados e executores, sancionam negativamente o sujeito que enuncia discursos desinformados, preconceituosos e intolerantes ou exprime comportamentos que podem corroborar discursos negacionistas, e aplicam punições diversas. (Moreira; Santos; Portela, 2022, p. 151)

Em termos práticos, tal dinâmica traduz que os autores destacam que o cancelamento funciona como uma forma coletiva de julgamento moral, onde usuários da internet – em especial das redes sociais – assumem um papel ativo na reprovação pública de determinados discursos ou atitudes.

Não se trata apenas de desaprovação, mas de uma tentativa de responsabilização social que ocorre de forma espontânea e descentralizada, transformando o ambiente digital em um espaço de justiça simbólica. Esse fenômeno ganha força especialmente quando envolve falas consideradas ofensivas, preconceituosas ou perigosas, revelando, por um lado, a potência das redes como forma de resistência, mas também seus riscos de julgamento precipitado e punições desproporcionais. Com isso, os trechos seguintes permeiam a mesma ideia, passando a imagem de que a letra serve como resposta para os possíveis ataques sofridos na recepção de suas produções.

É notório que, enquanto precursores de um movimento contemporâneo, dentro de um espaço específico de expressão, a *cypher* tenha um percurso conturbado a partir do uso de uma cena do cotidiano brasileiro: “*Se gosta de dor, chora na novela*” (Silva *et. al.*, 2022). As novelas, figura aqui utilizada para referenciar o cotidiano brasileiro, tematiza a dor que perpassa a comunidade LGBTQIAPN+ cotidianamente. O sujeito, portanto, por meio de sua escrita, se propõe a responder no discurso que “*Voltaram e vieram muito mais megeras*” (Silva *et. al.*, 2022), demonstrando que os cenários não mudaram desde a primeira aparição, embora digam, também, “*Que hoje não tem paz, não tem goela*” (Silva *et. al.*, 2022) para demarcar um território de disputas discursivas e de representação.

Tais expressões, embora situacionais, refletem o imaginário social que buscamos apresentar, anteriormente, neste trabalho. A subversão – ou transgressão – criada a partir do uso de alguns termos axiológicos tidos como pejorativos, como “megeras”, ou ainda, a interlocução com as “novelas”, um grande aparato ideológico utilizado por canais de comunicação da televisão brasileira, ainda operam sobre a constituição de um *status quo* nocivo. Logo, “*Se for pro teu feed, só vai dar elas*” (Silva *et. al.*, 2022) codifica a transição aguerrida de uma comunicação tradicional e sua interposição para a contemporaneidade rápida, destemida e ativa das redes sociais.

Bom ou ruim, as adversidades enfrentadas pelo enunciador coletivo dentro do espaço socioletal do *Hip Hop*, nos faz tecer outras críticas aos incentivos artísticos ofertados para pessoas LGBTs na música. A heterogeneidade do *rap* está alicerçada em uma inequívoca ferramenta de alusão às expressividades marginalizadas, contudo, quando nos deparamos com questões de identidade LGBTQIAPN+ e das sexualidades presentes nesta camada social, serão poucas as expressividades discursivas consideradas válidas para este espaço de democracia e luta segundo seus próprios fundamentos.

Harley, sujeito participante do grupo, também continua a letra na mesma toada. Perpassa pela reiteração de um movimento pioneiro, reforça a conexão com a cultura popular e consolida o grupo como expoente de uma linguagem única. Como próximo ato da enunciação, inicia-se afirmando que sim, “*Voltamos potentes pra sua tela / Confiantes, fogosas e sem cautela / Nossa marra com o tempo só cresce / Igual sua bunda que escuta esse som (sobe e desce)*” (Harley *et. al.*, 2022). O trecho em questão demonstra a presença de um destinatário conhecido pelo seu destinador à medida que, com a letra, o corpo também fala em seu movimento, que em certa medida, pode ser visto com determinada sensualidade, buscando, assim, uma linguagem provocativa e desafiadora com os regimes morais impostos pela sociedade civil.

Comigo não arruma nada
Quer colar na banca como se não fosse nada
Fala mal de mim, sou ref' de fã encubada
Trajando kit *Gucci* do brechó da quebrada

As referências, até aqui estabelecidas, promovem a memorização perante as trincheiras da arte LGBT+: “*Comigo não arruma nada / Quer colar na banca como se não fosse nada*” (Harley *et. al.*, 2022) textualiza uma postura desafiadora em relação àqueles que tentam se aproximar do grupo sem reconhecimento genuíno. A figura “banca” seria, assim, a

representação de uma unidade coletiva alocada no espaço conquistado ao qual não se adere sem compromisso ou respeito. O verso “*Fala mal de mim, sou ref’ de fã encubada*” (Harlley *et. al.*, 2022) sugere, ainda, que mesmo aqueles que criticam o coletivo o fazem por admiração reprimida, apontando mais uma vez para a influência que Quebrada Queer exerce, mesmo sobre seus detratores.

No diálogo com a comunidade e os extratos sociais próximos aos seus, o sujeito também descreve o modo como se coloca no mundo: “*Trajando kit Gucci do brechó da quebrada*” (Harlley *et. al.*, 2022), sendo essa uma verdadeira mistura entre o luxuoso e o real ao figurativizar sua corporeidade. Tal medida acaba por exaltar a capacidade de se incorporar, no discurso coletivo, símbolos de status – “*Gucci*” – de uma forma (re)contextualizada para a periferia.

E é, eu sei
Sei que já tentou disfarçar, mas agora dá sinal
Esperou só nós lançar pra tentar fazer tudo igual
Cara dura, a gente sempre sabe que cê paga pau

Para além disso, a partir das temáticas que envolvem a autenticidade e a originalidade do coletivo, as contraposições são constituídas como repulsa às imitações e às cópias. Fica claro que, embora não saibamos se o diálogo está ou não estabelecido com um outro coletivo de pessoas, ou ainda, apenas com uma idealização coletiva de um grupo que foi englobado pelo discurso, a afirmação de que “*Esperou só nós lançar pra tentar fazer tudo igual*” (Harlley *et. al.*, 2022) nos demonstra um sujeito posicionado politicamente em seu pioneirismo. O “sinal” de imitação é percebido e criticado pelo sujeito, e no verso “*Cara dura, a gente sempre sabe que cê paga pau*” (Harlley *et. al.*, 2022), o mesmo sugere a desfaçatez de seus imitadores enquanto “*pagam pau*” para admirar, de modo velado, as produções do grupo.

Não obstante, a crítica à indústria musical e à cultura do consumo, que valoriza a padronização e a homogeneização, destaca a “sede” por novidades e a busca por uma “*new era*” – do inglês, nova era –, corroborando para uma produção que se coloca como grande agente de transformação ao pleitear, a partir de suas próprias composições, uma transgressão estética e sonora. Isso se evidencia na estrofe seguinte:

Original, nosso som, nossa marra, nosso dom
Nossa sede, *new era*, *new songs*, *new close*
Original, nosso som, nossa marra, nosso dom

As repetições das figuras – como *marra*, *sede* e “*new era*” – ficam, assim, instauradas dentro de um mecanismo de afirmação do que seria a proposição de um texto “original” e inspirador presente ao longo de toda a letra. Isso funcionaria como um mantra desse enunciador coletivo que, ao criar o efeito de insistência que demarca as identidades, ao mesmo tempo se diferencia de outras. Tal construção de identidade artística se dá por meio de uma conjuntura de gírias e expressões coloquiais, como ocorre com o uso de termos axiológicos como “*marra*”, “*brechó da quebrada*”, “*ref* de fã encubada”, “*bonde*”, “*tretas*”, entre outros, funcionando como instrumentos de proximidade com o público e com uma pretensão de conexão orgânica, sendo essa uma característica popular da diversidade linguística apresentada por comunidades marginalizadas.

Em paralelo a isso, há uma alusão ao uso de determinadas figuras que corroboram para a ideia de uma evolução constante reafirmada na sede de um coletivo que, nas próprias palavras, “*chega e mostra como faz*” (Boombeat *et. al.*, 2022). Boombeat, outra integrante do grupo, irá dissertar sobre esse panorama.

Quadro 4 – Figuras e temas presentes em *ABC do QQ (2022)*

FIGURAS	TEMAS
“ <i>Quebrada Queer em plenitude</i> ”	Territorialização
“ <i>revolucionárias</i> ”	Ruptura epistêmica
“ <i>veneno do bem</i> ”	Ambivalência passional
“ <i>Cobras caladas</i> ”	<i>Saber-fazer</i>
“ <i>Voltamos potentes</i> ”	Maximização do <i>poder-fazer</i>
“ <i>kit Gucci do brechó da quebrada</i> ”	Descolamento de valor
“ <i>Som de bicha</i> ”	Insurgência estética
“ <i>trava</i> ”	Subversão nominal

Fonte: Elaboração própria.

Arelado ao uso de figuras importantes como as descritas acima, o sujeito enunciator da oração sugere, ao enunciar um querer, de maneira explícita – “*Eles querem mais, um pouco mais*” (Boombeat *et. al.*, 2022) – que irá textualizar uma resposta para quem está consumindo sua produção:

Eles querem mais, um pouco mais
Quebrada Queer chega e mostra como faz
Quanto mais bonitas, mais inveja nós traz
Hater fala mesmo enquanto minha bunda cresce mais

Para a comunidade LGBTQIAPN+ discursivizada na letra, a exaltação à beleza e à performance surgem quando há uma resposta para as críticas, e isso é visto ao decorrer de algumas letras. A forma que tais respostas surgem é, na maioria das vezes, descontraída. No nível do conteúdo, o texto se estrutura em torno de temas como inveja e corpo, e mais uma vez, a ascensão. No trecho “*Quanto mais bonitas, mais inveja nós traz*” (Boombeat *et. al.*, 2022), a ideia de uma demanda crescente por visibilidade emerge ao dar destaque à constituição de um fazer que acaba atribuindo, à cena predicativa, uma grade de valores performativos versados na constituição de um objeto-corpo que indica o progresso. Tanto a vaidade quanto a beleza despertam inveja e disputa, como visto logo em seguida: “*Hater fala mesmo enquanto minha bunda cresce mais*” (Boombeat *et. al.*, 2022).

Certamente, ao nos depararmos com a figura de um corpo cujas partes específicas revelam marcas de modificações físicas, é possível inferir a presença de um gesto orientado pelo desejo de alcançar determinados patamares de reconhecimento. Em *Carta de Advertência* (2023), por exemplo, observamos como o reconhecimento social – moldado por crenças hegemônicas – compreende o corpo como instrumento, processo e objeto de santificação da humanidade, sendo que, na maioria das vezes, esse status é alcançado por meio do pecado. No entanto, o reconhecimento social, quando desvinculado de contaminações religiosas, também pode operar por outras vias, mobilizando diferentes noções de salvação que se contrapõem à existência de determinados corpos.

O mundo pós-moderno criou um tipo de corpo e todos os demais, para serem aceitos, devem se encaixar no modelo. Magro, diga-se de passagem. Não há espaço para os corpos que ocupam muito espaço. Os distintivos de beleza se globalizaram e quem não os tem busca a cirurgia plástica, atualmente bem mais acessível financeiramente. Alega-se que a mídia construiu este padrão de beleza e, a partir daí, todos se sentiram na obrigação de aderir ou não, para não ficar de fora do chamado grupo socialmente aceito. Entretanto, há uma questão que não quer se calar. A maioria não se encaixa no “modelo”. Logo, trata-se de algo feito ou pensado para uma minoria, enquanto o restante ou luta desesperadamente para atingir o que se espera dele ou simplesmente ignora os padrões e segue a vida. (Del Priore; Amantino, 2011, p. 09)

Com isso, em diálogo com Del Priore e Amantino (2011), a constituição de um *ethos* é formada a partir da alocação de “corpos mundanos”. Logo, a transgressão do corpo LGBTQIAPN+ será discutida para e com a construção de um ideal de corpo que atende aos interesses de uma minoria dominante que estabelece os padrões estéticos e comportamentais que se tornam quase normativos na sociedade pós-moderna. Del Priore e Amantino (2011) destacam como esse modelo de corpo, muitas vezes um corpo magro – e branco –, se globalizou e passou a ser uma referência social obrigatória, impondo a muitas pessoas a pressão de adequação ou a exclusão dos círculos socialmente aceitos. Nesse cenário, a acessibilidade da cirurgia plástica, por exemplo, surge como ferramenta de adaptação, reforçando que a busca pela aceitação estética e intervencionista se tornou uma necessidade construída pelo imaginário midiático.

Em sintonia com essa perspectiva, Viana (2017) observa que esses padrões estéticos representam uma estratégia dos grupos dominantes para perpetuar seu *ethos* corporal, garantindo a manutenção de seus lugares de poder. A estética corporal se configura, assim, como uma disputa de valores axiológicos e sociais, em que a imposição de um modelo serve para legitimar e perpetuar as estruturas de poder dos estratos dominantes, relegando à margem os corpos que não se encaixam no padrão. Como tal, a pressão pelo corpo ideal se revela como uma prática de exclusão e controle, reforçando a desigualdade e as hierarquias sociais.

Pensar o corpo, nesse sentido, é pensar como a disputa entre os grupos sociais reverberam em todos os aspectos do *ethos social*. Em nosso caso, observamos que esta disputa se materializa nas produções culturais, com reflexos no imaginário do corpo. Desse modo, é pertinente afirmar que os estratos dominantes têm despendido esforços em conservar seus sistemas de valores corporais a fim de manter a continuidade de sua legitimação no poder. (Viana, 2017, p. 08, grifos do autor)

É preciso pontuarmos, elencadas as problematizações acima, que para pessoas LGBTQIA+, o corpo é mais do que uma mera expressão de identidade; ele é o principal campo de batalha. A passabilidade, que consiste na capacidade de ser percebido(a) de acordo com um gênero ou identidade socialmente aceito, se torna uma ferramenta crucial para a sobrevivência em um contexto marcado por discriminação e violência. No Brasil, a busca pela passabilidade também se traduz em uma negociação constante com padrões estéticos e de gênero hegemônicos, que podemos situar como uma disputa discursiva. A adaptação a esses padrões, embora dolorosa e exaustiva, pode significar a diferença entre a vida e a morte,

especialmente em contextos de maior vulnerabilidade, afinal, a violência contra pessoas LGBTQIAPN+ é uma realidade alarmante para o Brasil, e a possibilidade desse *fazer-parecer* heteronormativo pode ser a única forma de evitar agressões físicas e psicológicas.

Nas experiências LGBT+, a modalidade do *poder-ser* deixa de ser uma concessão do sistema social e passa a se constituir como um efeito de disputa simbólica contínua. Frente às interdições que inicialmente lhes negam o direito à manifestação, a dissidência desses corpos opera uma reconfiguração progressiva dos regimes de valor, transformando condições históricas de impossibilidade em fissuras de existência viáveis. O reconhecimento, nesse sentido, não se dá pela mera integração a uma ordem preestabelecida, mas sim por uma atuação política e semiótica que fratura e redefine as próprias regras de legibilidade e legitimação social. Isto significa dizer que o *poder-ser*, enquanto modalidade do sujeito, não acessa um poder já estabelecido, mas constrói sua possibilidade de ser a partir de uma condição inicial de negação. Desse modo, o *poder-ser* não é apenas uma possibilidade abstrata, mas um efeito de luta semiótica guerreada, resultante do *deslocar-se* de uma posição de impossibilidade para a transgressão do que era interdito em campo de existência possível.

Atrrelado a essas considerações, é importante destacar que a busca pela passabilidade não se limita à esfera individual. Ela reflete uma grade de valores sociais que impõe normas rígidas e excludentes aos signos que constituem a figura desses sujeitos, marginalizando aqueles e aquelas que não se encaixam nos padrões *heterocisnormativos* que estruturam as sociedades. Ao moldar seus corpos para atender a essas expectativas, pessoas LGBTQIAPN+ não apenas resistem à violência, mas também denunciam a imposição de uma única forma de se *fazer-ser*. Com isso, quando constatamos a presença dos sujeitos nas produções dos enunciados analisados até aqui, nos confrontamos com a projeção uma postura de autonomia e rejeição às críticas externas, refletindo um desejo de afirmação sem concessões ou tentativas de assimilação aos padrões normativos.

A partir disso, dois atores principais se destacam no trecho: o próprio Quebrada Queer e seus “*haters*”⁴⁹. Quebrada Queer, no papel de sujeito, representa a identidade LGBT+ que reivindica seu espaço e visibilidade por meio da estética e expressão corporal, sugerindo que essa é uma forma de ocupar o território simbólico que lhes foi negado dentro do espaço do *rap*. Por outro lado, os “*haters*” representam aqueles que criticam ou marginalizam identidades dissidentes na internet, reforçando a tensão entre o grupo e o preconceito social

⁴⁹ *Hater* classifica indivíduos que, na internet, manifestam ódio e hostilidade de forma sistemática, direcionando ataques a pessoas ou grupos específicos e, em sua maioria, se dedicam a criticar e atacar outras pessoas sempre de forma negativa e improdutiva.

que enfrenta. A oposição entre Quebrada Queer e os *haters* evoca a luta simbólica pela permanência do respeito na esfera pública frente à execução do exercício do trabalho.

Boom-boom *beat*, fala, mas não faz com meu *glow*
 Fala, mas assiste o meu show
 Boom-boom *beat*, QQ é mais que *feat*
 É complô (*skr*) e mais um *hit* (rá!)

Com esse *flow* A, B, C, D
 Quer competir comigo, vou mandar cê se foder
 Travesti que ensina na levada e no proceder
 Rap é mais do que rimar, taca *play* no meu CD

Sendo assim, o texto evidencia a prática do celebrar e do empoderar em face da hostilidade social. Ao reivindicar a beleza dos corpos que o constitui, o grupo desafia as normas de gênero e sexualidade, mostrando que a sensualidade e a expressão corporal não precisam se enquadrar nas convenções heteronormativas para serem valorizadas. Para o cenário do *rap*, por exemplo, as figuras do corpo são destituídas da sensualidade, e a sua referência, especialmente ao “crescimento da bunda”, reforça essa dimensão de autovalorização de elementos frequentemente estigmatizados quando associados a identidades LGBTs dentro dos espaços socioletais.

Ao enunciar, portanto, orações como “*Fala, mas assiste o meu show / Quer competir comigo, vou mandar cê se foder*” (Boombeat *et. al.*, 2022), o sujeito subverte os paradigmas da cena do *rap*, tradicionalmente marcada por narrativas e estéticas heteronormativas e masculinas, bem como afirma a presença contundente e protagonizada por mulheres travestis e mulheres cisgênero. Ao trazer uma travesti como agente ativo e confiante, “[...] *que ensina na levada e no proceder*” (Boombeat *et. al.*, 2022), o texto desafia os estereótipos e demonstra que a identidade de gênero, e até a orientação sexual, não são limitações para a excelência, experiência e domínio no *rap*. Essa autoafirmação quebra as barreiras do preconceito exibindo um “*flow*”⁵⁰ único e inimitável, que amplia as possibilidades dentro do gênero musical, além de valorar seu status de produção e potência.

Ao mesmo tempo, o verso “*Travesti que ensina na levada e no proceder*” (Boombeat *et. al.*, 2022) desestabiliza as normas de passabilidade discutidas anteriormente, uma vez que exhibe um domínio técnico e uma postura de liderança que promove, além de tudo, a união plural das vozes que constituem o movimento LGBTQ+ na cena artística, bem

⁵⁰ *Flow* é uma gíria presente dentro do movimento do Hip Hop vinda do inglês, *fluency*, e que tem por intenção significar e qualificar a velocidade do verso de cada artista, ou seja, sua fluência e como ele se apresenta na composição das canções do gênero rap.

como o se posicionar de forma explícita e assumida na linha de frente do *rap*. Esse posicionamento ressignifica o conceito de presença no espaço público pois, ao invés de buscar se adequar, o sujeito enunciatador desafia os padrões e se firma como um exemplo inspirador que questiona o *status quo*. A estrofe seguinte reforça o elencado por nós, em diálogo às escritas anteriores do próprio enunciatador do texto:

Tenta aprender, diferenciada
Mudando em cada verso, cada linha, em cada riscada
Servindo refs pra fã encubada
Me escutar escondida é lição de casa

O que eu faço não é moda, não é escada
Se não tem vivência, fica copiada
Embranquecem meu som, ganham crédito
E se faz de enganada

Boombeat (*et. al.*, 2022), em adição às críticas, denuncia a apropriação cultural e a marginalização de artistas LGBTQ+ e racializados na cena musical, expondo a tentativa de embranquecimento e esvaziamento da autenticidade de produções como as de Quebrada Queer. No trecho “*O que eu faço não é moda, não é escada*” (Boombeat *et. al.*, 2022), por exemplo, sublinha a vivência e experiência das vidas que são centrais para suas produções. A crítica àqueles que “*embranquecem meu som, ganham crédito / E se faz de enganada*” (Boombeat *et. al.*, 2022) aponta diretamente para as práticas de apropriação em que artistas e produtores externos copiam ou diluem o conteúdo original para torná-lo mais aceitável ao público *mainstream*.

Desse modo, o processo que remove o contexto de resistência e de pertencimento contribui para uma visibilidade seletiva, enquanto as vozes autênticas são marginalizadas. De certo, o rompimento com paradigmas desafia os próprios mecanismos de validação social e cultural, apresentando uma demanda à cena de *rap* em que as identidades e vivências LGBTQ+ e racializadas sejam respeitadas e reconhecidas como legítimas.

Em contextos de opressão histórica, a resistência é fundamental para a construção de identidades marginais como as de pessoas LGBTQIAPN+, mas principalmente, para a sigla “T” da comunidade. Ao afirmarem, a partir de nosso *cópus*, suas existências autênticas e desafiando normas, essas identidades contrariam a homogeneização da cultura *mainstream*. No campo da música, a resistência se traduz na criação de produções culturais que fazem da visibilidade uma arma contra a invisibilidade. Ao se (re)afirmarem constantemente, essas figuras não apenas desafiam as estruturas de poder, mas também ressignificam suas

identidades, construindo um novo imaginário coletivo onde a resistência se converte em uma forma de autoafirmação e fortalecimento. Vejamos o trecho a seguir:

Presta atenção nesse verso e foca
Cês não quer meu sucesso, cês quer fofoca
Não sumi, tava ficando mais gostosa
Mais pesada pro terror de quem não gosta, tô aqui

No enunciado “*Presta atenção nesse verso e foca*” (Boombeat *et. al.*, 2022), o destinador exige atenção e reconhecimento para o que será dito, uma vez que sua fala ultrapassa os limites de um produto superficial ou meramente voltado ao entretenimento. Enquanto enunciador dissidente na cena atual do rap, seu discurso se destaca por romper com a expectativa social fundada na subordinação e na invisibilidade. Destaca-se, ainda, o descompasso entre sua proposta e o foco do público, que parece desviado do interesse central da obra. O verdadeiro sucesso e a autenticidade de sua trajetória são ignorados por um destinatário mais interessado em fofocas e estigmas sociais – como expresso no enunciado seguinte: “*Cês não quer meu sucesso, cês quer fofoca*” (Boombeat *et. al.*, 2022). Nesse sentido, Boombeat, como ator da enunciação, promove uma reflexão crítica sobre seus acessos, ou a falta deles, ao reconhecimento e ao prestígio.

Além disso, ao enunciar que “*Não sumi, tava ficando mais gostosa / Mais pesada pro terror de quem não gosta*” (Boombeat *et. al.*, 2022), é possível compreender a semiose pode trás do empoderamento desse corpo-sujeito, bem como sua transformação vivenciada dentro dos contextos da transição de gênero no Brasil. Tal ato rompe com a cena predicativa mantida pela submissão de padrões impostos socialmente, e se configura como uma cena de transgressão ordinária e provocadora. Ao usar “mais pesada”, como recurso figurativo, o sujeito enunciator subverte a expectativa de corpos “conformados”, o que acaba por ganhar força justamente ao se afastar, no nível discursivo, desses paradigmas, gerando desconforto naqueles que não o aceitam em sua plenitude. Em contraste ao elencado acerca do corpo, é válido tomarmos ciência do que, segundo Fontanille (2016), seria a presença do corpo e suas textualizações.

De outro lado, se distinguir o *corpo próprio*, quer dizer a identidade que se constrói ao longo do processo de semiose, na reunião de dois planos de linguagem, mas também no desenvolvimento sintagmático de cada semiótica-objeto, especialmente no espaço e no tempo. O *corpo próprio* será então portador da identidade em construção e em devir, e obedecerá por sua vez a uma *força diretora*.” (Fontanille, 2016, p. 25, grifos do autor)

A afirmação de Fontanille (2016), de que o corpo é um portador de uma identidade em construção e devir, encontra eco nas discussões sobre a vivência LGBTQIAPN+. Para pessoas que desafiam modelos tradicionais de gênero, o corpo torna-se um espaço de afirmação e resistência, uma verdadeira “semiótica-objeto” que reconfigura, a todo momento, a percepção social sobre essa instância semiótica. Dinâmicas assim desmontam normas e expressam identidades em constante transformação, refletindo as lutas e desejos; logo, a resistência LGBTQIAPN+ na música, por exemplo, é uma manifestação dessa semiose em que o corpo, como reflexo da identidade, torna-se um campo de batalha contra a exclusão e a normatização das violências.

Somado a isso, quando o sujeito afirma “estar aqui”, ele está reafirmando sua presença no cenário musical, sem se render às expectativas externas e não se distanciando da luta que é ocupar o espaço-corpo no *rap*, espaço esse historicamente dominado por corpos e identidades *cis-heteronormativas*, como já mencionamos. Esse rompimento com os padrões de gênero e aceitação social é uma forma de contrapor estigmas e estruturas discursivas que massivamente excluem a população LGBTQIAPN+. A declaração de um corpo, juntamente com a carga semântica de sua trajetória, são extremamente válidas, sem a necessidade de se conformar ou se submeter aos dogmas sociais da experiência ideológica de apenas dois gêneros hegemônicos.

Na selva do engajamento
Pelo meu sustento trilho a trajetória
Não tem igual Quebrada Queer
Só lamento, *baby*, o que fizemos ficou pra história

Ademais, outro fato importante e pouco analisado até aqui é o discurso do ativismo social. Embora trazido de maneira explícita, os trechos “*Na selva do engajamento / Pelo meu sustento trilho a trajetória*” (Boombeat *et. al.*, 2022) trazem esse posicionamento político. A figuratividade, enquanto recurso discursivo, traça paralelos de uma “selva” de mata fechada, regada de disputa, medos e receios que, junto ao signo do “engajamento”, nos demonstra a dificuldade de se existir dentro de um ambiente selvagem, onde a luta pela sobrevivência e pelo sustento é implacável, o que reflete a necessidade de se transgredir um sistema complexo de valores mantidos pelo mercado de trabalho. Contudo, não devemos nos ater apenas à ruptura que transcende a mera descrição de um ambiente hostil. O uso metafórico do termo, por exemplo, ressalta os obstáculos externos e a resistência necessária para romper com normas culturais que ainda marginalizam a diversidade, sublinhando a batalha constante

por espaço e expressão em um ambiente que muitas vezes desconsidera a pluralidade de identidades.

A afirmação de que “*Não tem igual Quebrada Queer*”, com o complemento de que “*Só lamento, baby, o que fizemos ficou pra história*” (Boombeat *et. al.*, 2022), reforça o impacto duradouro da trajetória trans do enunciador, sugerindo que a obra se tornou parte de uma transgressão cultural profunda. Ao colocar a vivência marginalizada no centro da narrativa a partir das constituições de um sujeito social, a música inverte os padrões e constrói um novo paradigma, tornando-se elementos centrais da narrativa a constituição de um sujeito semioticamente implicado em seus atravessamentos patêmicos. Tchelo Gomes, outro sujeito da enunciação, retoma às marcas da intertextualidade representativa, bem como à interdiscursividade semântica.

O QQ manda rima de A a Z
 Inspiração de Emicida a Beyoncé
 Completando a história, 'tamo vivo e agora
 Toma aqui mais uma, vai compreender

A assertiva que “*O QQ manda rima de A a Z*” (Gomes *et. al.*, 2022) transcende a mera descrição da versatilidade de um sujeito discursivo que funciona como um nódulo de intertextualidade que se conecta a Emicida e Beyoncé, duas figuras emblemáticas da música contemporânea. Ao evocar a figura de Emicida, a expressão remete a um universo de resistência e luta contra o racismo, onde a linguagem poética se torna uma ferramenta de empoderamento e transformação social. A menção a Beyoncé, por sua vez, evoca um símbolo de poder feminino e identidade negra, cuja voz e presença se configuram como um marco na cultura popular global. A junção desses dois nomes em uma mesma frase constrói um campo semântico rico, onde as composições musicais se tornam veículo de luta, afirmação de identidade e resistência.

Como resultado dessas evocações, o sujeito da oração reforça a continuidade ao trabalho artístico encabeçado por figuras do movimento negro nacional e internacional. “*Completando a história, 'tamo vivo e agora / Toma aqui mais uma, vai compreender*” (Gomes *et. al.*, 2022) sintetiza a passagem de um legado em referência que assegura, enquanto projeto discursivo-existencial, a afirmação de uma identidade negra potente nas cenas predicativas do *pop* e do *rap*. Emicida e Beyoncé, como mencionado, não são apenas referências estéticas, ambos operam como signos da tenacidade que conecta a produção musical à luta por respeito, igualdade e empoderamento. Ao evocar esses ícones, no nível

discursivo, a letra passa a estabelecer uma intertextualidade que perpetua a narrativa de um movimento cultural que, longe de se esgotar, se expande, reafirma a visibilidade e elenca a relevância do movimento negro nas dinâmicas sociais e culturais contemporâneas.

Isto posto, a construção de uma história plural e coletiva demonstra, portanto, não se limitar à memória de um passado de luta, mas projetar-se como uma declaração de força, evidenciando a continuidade de um presente marcado pela resistência ativa e pela perspectiva de transformação e grande transgressão. O trecho a seguir também faz parte da letra, e se insere no mesmo contexto como resposta direta às construções discursivas que tangenciam e estigmatizam as vivências de sujeitos LGBTs.

Tamo on bebê, cê falou o quê?
É difícil entender, LGBT
Então nem imagina como é ser
Nem queira saber, nem queira saber
(Na-na-na-não)

A linguagem utilizada pela comunidade LGBTQIAPN+ é um território a ser conquistado e defendido, recusando o fechamento terminológico para habitar a fluidez de expressões como “*Tamo on bebê, cê falou o quê?*” (Gomes *et. al.*, 2022) funcionam como uma cerca figurativa que demarca o espaço de expressividade, sem necessidade de explicações ou justificativas. Isso é mencionado no verso em que o sujeito afirma, ironicamente, que “*É difícil entender, LGBT*” (Gomes *et. al.*, 2022), criando também um intertexto com os discursos comuns à sociedade brasileira a partir do uso da ironia, como recurso que desnuda a superficialidade de discursos que reduzem a complexidade das identidades LGBTQIAPN+. Ao dialogar, assim, com tais expressões comuns, a frase expõe a desconexão entre a experiência real da comunidade e as representações estereotipadas e preconceituosas que circulam na mídia.

A exemplo disso, temos uma situação emblemática que envolveu Patrícia Abravanel, uma figura importante para a televisão brasileira. Filha de Silvio Santos (1930-2024), Patrícia se envolveu em uma polêmica quando estava ao vivo no programa apresentado aos domingos pelo seu pai, grande referência para a profissão de apresentadores de televisão. Vejamos um trecho da reportagem de Carta Capital⁵¹, escrita pelo repórter Caio César:

⁵¹ Reportagem disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/apos-comentario-preconceituoso-de-patricia-abravanel-sbt-lanca-campanha-contra-a-lgbtfobia/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

[...] Patrícia questionou a ‘cultura de cancelamento’ e insinuou que pessoas LGBTQ+ devem ser mais tolerantes com o preconceito. “Acredito que nós, mais velhos, e nós que fomos educados por pais mais conservadores, a gente está aprendendo, a gente está se abrindo, mas eu acho que é um direito também das pessoas respeitarem [o preconceito]. Por que não concordar em discordar?” , questionou. “Então, assim como ‘LGBDTYH’, não sei, querem respeito, eu acredito que eles têm que ser mais compreensivos.” (César, 2022, s.p.)

A afirmação de Patrícia Abravanel inverte a lógica da responsabilidade ao exigir que as vítimas do preconceito sejam mais tolerantes com seus algozes. No texto de Quebrada Queer, é notória a exposição de situações que envolvem discursos parecidos – prática comum à comunidade –, e que permite destituir dos espaços de representação, discursos nocivos às existências plurais. Além disso, a inversão da responsabilidade é reflexo da naturalização do preconceito na sociedade que coloca o peso da mudança nas mãos de quem sofre discriminação, e que em sua maioria, não tem condições de resposta quando o ato está consumado.

Nas estrofes a seguir, o sujeito, ao ironizar a dificuldade de “entender” a sigla, acaba por tematizar uma lógica que coloca em xeque a passividade hegemônica da população *heterocisnormativa* diante das injustiças que são constantemente versadas no campo discursivo, predicando um verdadeiro produto da invisibilidade.

Tem L, tem G, N, B e tem T no QQ
Posso até mostrar e se assim não muda
Nóis vai te caçar, cê não vai querer

Tem L, tem G, N, B e tem T no QQ
Posso até ensinar, mas vou te cobrar
E os juros vão dobrar, pode crer!

A presença de uma consonância textual entre Tchelo e Murilo, dois sujeitos distintos da enunciação, evidencia-se no verso “*Tem L, tem G, N, B e tem T no QQ*” (Gomes *et. al.*, 2022), que tem por função situar o destinatário quanto à identidade de quem enuncia e ao conteúdo enunciado. A escolha por enunciar letras que remetem à sigla LGBTQIAPN+ mobiliza, de forma implícita, a figura do alfabeto, organizando a cena enunciativa como um gesto pedagógico – como se as letras fossem ditadas e aprendidas, configurando um ato de ensino. Contudo, “*Posso até mostrar e se assim não muda / Nóis vai te caçar, cê não vai querer*” (Gomes *et. al.*, 2022) impõe um limite sobre a prática do ensinar, visto que esse sujeito está disposto a assumir o papel de educar, mas reconhece que não há mudanças sem interesse genuíno.

O ato de transgredir a educação, por exemplo, inverte a lógica tradicional que coloca a comunidade LGBTQIA+ na posição de eternamente explicar suas existências, seus modos de vida e suas práticas. A cobrança em “*E os juroos vão dobrar, pode crer!*” (Gomes *et. al.*, 2022) revela a insatisfação com a passividade social diante da ignorância e a necessidade de responsabilizar aqueles que perpetuam o preconceito. O uso da figura “juroos”, que irá se perpetuar na estrofe seguinte, busca alicerçar uma pedagogia da resistência que não apenas informa, mas também transforma as relações sociais que desafiam as práticas *heterocisnormativas* a fim de um agir acerca da inclusão.

Vão pagar bem caro, vou ser milionário
 Vão ouvir nossos *hits* na rádio
 Som de bicha, de trava, de não binária
 Som das gata plural, revolucionárias

O consumo da arte produzida pela comunidade LGBTQIAPN+ ainda é um paradigma problemático para o cenário contemporâneo, visto que, como elencado nas discussões do capítulo um, apenas a figura das *drag-queens* operam dentro de um cenário do consumo “aceitável”. Essa questão é apenas a raiz de alguns dos percalços que, paradoxalmente, funcionam como impulso para a projeção de um futuro marcado pela superação e conquista – “*Vão pagar bem caro, vou ser milionário / Vão ouvir nossos hits na rádio*” (Gomes *et. al.*, 2022). Os sujeitos que constituem esse discurso textualizam o “*Som de bicha, de trava, de não binária / Som das gata plural, revolucionárias*” (Gomes *et. al.*, 2022), evidenciando a presença de um sujeito implicado em seu enunciado que, simultaneamente, manifesta a construção de um texto inquestionável em seu valor discursivo.

Embora possa ser questionado o uso, por sujeitos que estão apartados da apropriação de termos pejorativos como “bichas”, ou ainda, “travas” e “não binárias”, a presença envolvida nos textos analisados, a partir de seus enunciados, não apenas constrói um texto do ponto de vista externo, mas também apresenta uma voz enunciativa organizadamente conectada às pluralidades discursivas das experiências bichas. Do ponto de vista semiótico, essa implicação do sujeito no discurso é crucial, considerando que, para a teoria, a ideia de neutralidade não existe para o sujeito, e por isso, o mesmo se manifesta de modo engajado ao ser afetado pelo conteúdo de sua enunciação, fazendo com que haja a geração de uma relação entre um “eu” que fala e um “eu” que experiencia.

Sob o prisma da gramática narrativa, depreende-se que sujeitos com essas características tornam-se, ao mesmo tempo, atores e narradores de suas histórias a partir dos

espaços emblemáticos vivenciados na esfera social e identitária. O verso, que utiliza a figuratividade do “som” como recurso para a voz dessas identidades marginalizadas, é atrelado à representação coletiva das “*gata plural, revolucionárias*” (Gomes *et. al.*, 2022) que representa uma polifonia identitária e social, visto que as diferentes formas de ser e estar no mundo se articulam como uma força transgressora. Esse sujeito, portanto, não apenas narra uma realidade, mas a (re)configura, promovendo a ideia de uma pluralidade insurgente, própria realidade das figuras “revolucionárias” que enunciam.

O destinador, representando o coletivo do texto, encerra seu discurso buscando finalizar as questões levantadas anteriormente pelos demais sujeitos da enunciação, e que, agora, concluíram sua prática:

Se compreendeu, evolução
Preconceito não é opinião
Se gostou, gostou, não gostou, que coisa!
Qualquer coisa me bota no paredão

Tecendo paralelos acerca da prática de ensino, o enunciador categoriza a letra da música como ferramenta de instrução social: “*Se compreendeu, evolução / Preconceito não é opinião*” (Gomes *et. al.*, 2022). O alcance de uma música é vasto e pode sensibilizar diversos ouvintes, em seus mais diferentes aspectos e contextos, transgredindo barreiras socioculturais e promovendo um saber um tanto quanto orgânico, se assim podemos chamar. Como vimos, a música funciona como expressão popular, e ela não apenas serve como entretenimento cultural, mas transmite mensagens que desafiam as práticas que perpetuam os preconceitos que invalidam as diferenças.

Letras que abordam temas de discriminação, como as de Quebrada Queer, utilizam a linguagem artística para transformar a compreensão da diversidade como um prejuízo às representações sociais. Sendo assim, o texto da *cypher* acaba por se desvelar como ato revolucionário em direção a uma sociedade mais justa e igualitária. A afirmação “*Preconceito não é opinião*” (Gomes *et. al.*, 2022) é a virada de chave contra o discurso que, desde o início do texto, busca ser combatido pelos agentes discursivos da obra. O uso da repetição, mais uma vez, dá ritmo à luta contra a intolerância, além de abrir margem para desafiar os que se opõem a ela em “*Se gostou, gostou, não gostou, que coisa!*” (Gomes *et. al.*, 2022).

Por fim, a figura do “paredão” pode derivar de um programa televisivo que, por votação, julga quem deve ou não permanecer em busca do prêmio final em dinheiro. A tematização dessa figura é icônica – e emblemática –, visto que permite a intertextualidade

com o famoso sistema de eliminação do *reality show Big Brother Brasil* (BBB), onde participantes enfrentam julgamento público para decidir quem permanece no jogo e está presente no imaginário cultural dos brasileiros, em virtude do grande acesso aos canais abertos de televisão. Na letra, o sujeito desafia os preconceituosos a expressarem sua reprovação, sugerindo que, como no BBB, ele está disposto a enfrentar o crivo social e suportar o julgamento público ao invés de marginalizar seu direito de expor seus algozes.

Portanto, ao considerarmos que as obras são, de fato, plurais em seus múltiplos significados, compreendemos que elas nos oferecem inúmeras possibilidades de análise, algumas das quais não foram abordadas nesta reflexão por uma escolha dos analistas. Isso nos permite afirmar que sua produção, composta por diversas cenas práticas recorrentes ao *cópus* como um todo, está inserida nos discursos que compartilham um mesmo objetivo comum: a ascensão social, política e econômica. Quebrada Queer rompe uma “tradição” *enviadescendo* o *rap* nacional. É por meio desse *rap* de bichas que se constroem os sentidos do texto e se (re)organizam as estruturas *heterocisnormativas* que dificultam e excluem a pluralidade de vivências.

Sendo assim, considerando que toda e qualquer expressão artística, independentemente de gênero e sexualidade, tem seu espaço na cena prediativa em questão, o discurso da letra celebra a transgressão e o orgulho LGBTQIAPN+, ressaltando o movimento coletivo como uma resposta à opressão e como símbolo de força e autoconfiança para a comunidade. Ao longo das análises da *cypher*, observamos como a voz enunciativa de Quebrada Queer incorpora figuras de resistência e tematiza a trajetória de luta e afirmação das identidades LGBTQIAPN+ no contexto brasileiro. Percebe-se, ainda, uma enunciação que não apenas confronta, mas também educa, ressignificando o espaço do *rap* e do *pop* como locais de articulação de trajetórias plurais e contestadoras. De maneira figurativa e temática, Quebrada Queer propõe um repertório em que as práticas e lutas das minorias de gênero e orientação sexual encontram voz, autonomia e representatividade na cena musical.

3.4. SEMIÓTICA DA REBELDIA: a transgressão na materialidade discursiva

É tanto grito que não teve voz
E tanto tapa que a face levou
Hoje não tem mais o que cabe em nós
E ninguém vai negar nosso valor

Bixarte, 2023

A obra *Carta de Advertência* (2023), de Bixarte, é uma verdadeira contestação semiótica dos ditames sociais acerca de pessoas trans e travestis e suas experiências em sociedade. A letra estrutura-se sobre um regime de enfrentamento direto às estruturas de poder, operando em uma perspectiva que desafia abertamente a normatividade racista, transfóbica e de classe no Brasil. Nesta obra, é possível visualizar a revolução transgressora que ocorre em quatro níveis principais dos quais iremos passar ao decorrer da análise: (I) o percurso da desnaturalização da hierarquia social e de classe, (II) a ruptura com a normatividade de gênero e sexualidade, (III) a desestabilização da hipocrisia social e do consumo do corpo marginalizado e, por fim, (IV) a abolição do discurso normativo-religioso como regulador social.

No que tange ao processo da enunciação, em *Carta de Advertência* (2023), a relação entre *eu/nós* e *ele/eles* é marcada pela luta por visibilidade e autonomia, com um discurso transgressor da afirmação de identidades frente às imposições sociais. Sendo assim, *eu/nós* se constrói como uma figura coletiva que atravessa gerações e se fortalece diante da opressão histórica; a primeira pessoa do plural, *nós*, representa o povo marginalizado, o coletivo que nunca contou com a sorte, mas que, por meio da luta, ganha força e visibilidade. Este *nós* não se restringe apenas ao indivíduo, como também se amplia para incluir a comunidade, representando a força do povo que se ergue contra as estruturas que tentam silenciá-lo, como é afirmado no trecho “*Chegamos vai começar*” (Bixarte *et. al.*, 2023).

Já com o *ele/eles*, temos a referência às figuras autoritárias que tentam controlar e limitar as liberdades do povo marginalizado, como o caso dos “senhores de engenho” que agora se disfarçam em paletós, representando a continuidade das estruturas de poder opressoras, embora com novos disfarces. Este *eles* também é representado pelos que buscam apagar ou desacreditar as experiências e resistências das pessoas de comunidades marginalizadas. Com isso, o *tu* seria o agente de julgamento, bem como o receptor da resposta assertiva e transformadora. Nos versos “*Tu me chama de puta porque sabe que eu sou cara*” e “*Para de falar se minha resposta não vai aguentar*” (Bixarte *et. al.*, 2023), temos a demonstração da interatividade discursiva, onde o *tu* é desafiado a confrontar suas atitudes preconceituosas e suas expectativas em relação à identidade e ao comportamento do sujeito que fala.

Claro que, não obstante, o uso de *tu* coloca o destinatário diante da realidade desconfortante e provoca uma reflexão sobre seu comportamento, ao mesmo tempo que afirma a autonomia e a resistência do sujeito que se recusa a se submeter aos padrões

estabelecidos. Não seria, portanto, apenas uma troca de palavras, mas sim, uma verdadeira provocação ao *status quo*, uma chamada à ação que não permite passividade diante da opressão. Por isso, a relação entre *eu/nós* e *ele/eles*, acompanhada pelo uso direto do *tu*, cria uma dinâmica de resistência e transgressão social. O texto articula uma luta contra a invisibilidade imposta pelas estruturas dominantes, chamando o ouvinte a tomar partido e refletir sobre suas atitudes em relação à diversidade e aos corpos que, por muito tempo, foram marginalizados e silenciados. O *tu* aqui funciona como uma ferramenta de confrontação e empoderamento, desafiando a normalização da opressão e reivindicando a voz e o espaço daqueles que sempre foram excluídos.

A partir disso, ressaltamos que a ordem de apresentação dos versos, acima isolados, configura apenas uma hierarquia dos pontos importantes que serão analisados a seguir. A citação prévia deles foi necessária para a contextualização dos mecanismos de enunciação utilizados pelos artistas. Ou seja, a análise se fará como as demais, iniciando pela primeira estrofe até a última, enquanto for pertinente à exposição analítica. Vejamos parte da primeira estrofe:

Mandaram uma carta de advertência
Fizeram eu bater continência, ditaram a roupa de usar
Atravesso gerações e vou ficando forte
Meu povo nunca contou com a sorte
Chegamos vai começar
Tremeram quando viram a potência da favela em emergência
Gritando pra espantar

O trecho acima é marcado, logo de início, por uma “carta de advertência”. O paradoxo da opressão e da resistência nos encaminha para a cena seguinte: “*fizeram eu bater continência, ditaram a roupa de usar*” (Bixarte *et. al.*, 2023). A repressão estatal, aqui tematizada, disciplina os corpos e sinaliza seus transbordamentos enquanto “corpos-coletivo”. Assim, o sentido construído a partir dessa carta nos leva à ciência de um cenário punitivo e de regras, o que nos remete ao uso de tais cartas, por exemplo, em ambientes escolares, militares ou trabalhistas. No entanto, ao ser apropriada na letra, essa figura ganha um tom irônico e denuncia o controle social e institucional sobre corpos dissidentes.

Para isso, podemos compreender o enunciado-enunciado como uma metáfora para as tentativas de silenciamento que aparecem, denunciadas, ao decorrer da letra. A prática construída a partir das censuras morais e legais que moldam as experiências, tanto de pessoas

LGBTQIAPN+ e pessoas racializadas, são objeto da heterocisnormatividade. O ato de, por exemplo, “bater continência” com “a roupa ditada” nos demonstra o que os enunciadores buscam nos mostrar evocando os cenários da violência de uma disciplina imposta, seja ela dentro do ambiente familiar, no escolar, no profissional, ou ainda, no próprio Estado. Essa carga semiótica dialoga, também, com a burocratização da exclusão social.

Ao formalizar, assim, uma carta de advertência, temos uma ação que segue um percurso actancial de punição, uma vez que a sociedade se encontra estruturada em mecanismos que institucionalizam a marginalização de corpos queer, negando-lhes direitos e os enquadrando como desviantes. Em “*Atravesso gerações e vou ficando forte / Meu povo nunca contou com a sorte*” (Bixarte *et. al.*, 2023) podemos vislumbrar o sujeito coletivo citado ao se “atravessar gerações”, mas constatar que, embora o avanço da resistência esteja presente, “seu povo” nunca pôde contar com a sorte.

Outro ponto importante a ser visto se faz presente no verso: “*Tremeram quando viram a potência da favela em emergência*” (Bixarte *et. al.*, 2023), em que observamos a construção que se contrapõe por dois lados fundamentais. A luta de classes, citada anteriormente e enunciada pelo sujeito coletivo, dispõe o medo da elite diante da insurgência popular e a (re)afirmação da favela como um espaço de resistência. Assume-se aqui a premissa que, semioticamente, é possível dizer que há a presença de um *objeto-modal* em *potência da favela*, pois é essa força coletiva e insurgente que confere aos sujeitos do enunciado-enunciado a capacidade de agir e transformar sua realidade.

Além disso, temos a emergência que, por sua vez, pode ser lida tanto no sentido de urgência quanto de ascensão, sugerindo um movimento de reivindicação política que abala as estruturas dominantes. O verbo *tremeram* reforça esse efeito, indicando uma reação de temor por parte das elites ou instituições opressoras, que percebem a organização das classes marginalizadas como uma ameaça à ordem imposta. A partir disso, conseguiríamos encontrar, portanto, a presença do *objeto-valor* compreendido como a própria legitimação da favela enquanto sujeito político-histórico. Historicamente estigmatizadas e marginalizadas, as periferias são retratadas na mídia e no discurso oficial como espaços de ausência – de recursos, de direitos e de protagonismo. No entanto, o texto ressignifica esse lugar, conferindo-lhe um estatuto de potência e agência, deslocando-o do campo da submissão para o da ação.

Politicamente, o deslocamento trazido na obra desafia a lógica colonial e capitalista que historicamente invisibiliza e criminaliza a resistência das favelas. Assim, o que se constrói aqui não é apenas uma denúncia da desigualdade social, mas uma afirmação

categórica de poder, em que os sujeitos subalternizados se tornam agentes de sua própria história, provocando o “tremor” das estruturas que os oprimem. Claro que, constar todas essas informações não bastaria se não houvesse a prática desafiadora de questionar o espaço do Outro nesse percurso narrativo.

Não caio nesse teu papo fiado que meu destino é traçado
E já tá tudo acabado e não tem mais como lutar
As menina são braba não vai ter papa na língua
Nem uma escrita sagrada
O meu livro é yorubá

Agora, na estrofe acima e, em específico, nos versos “*Não caio nesse teu papo fiado que meu destino é traçado / E já tá tudo acabado e não tem mais como lutar*” (Bixarte *et. al.*, 2023), temos a continuidade do percurso semiótico da resistência iniciado nos versos anteriores, reafirmando a insurgência da favela contra os discursos fatalistas que impõem a imobilidade social. Se antes a favela era representada como potência em emergência, agora vemos a recusa ativa da narrativa opressora que sugere um destino irrevogável. Aqui, a práxis enunciativa se dá pelo confronto direto: o enunciador nega o discurso dominante, recusando o determinismo que tenta aprisionar corpos dissidentes em um ciclo de exclusão e silenciamento. Essa negação ativa é um ato de subjetivação que rompe com a passividade historicamente imposta, instaurando um novo regime de discurso onde o futuro não é um dado, mas uma construção coletiva.

Sendo assim, a segunda parte, “*As menina são braba não vai ter papa na língua / Nem uma escrita sagrada / O meu livro é yorubá*” (Bixarte *et. al.*, 2023), expande essa insurgência ao ancorá-la em um campo discursivo próprio. Aqui, a enunciação se articula como uma prática de transgressão discursiva, desautorizando os discursos normativos – representados tanto pela “escrita sagrada”, que pode ser interpretada como a imposição religiosa cristã, quanto pelo silenciamento imposto às vozes femininas e racializadas. A escolha do sintagma “*o meu livro é yorubá*” (Bixarte *et. al.*, 2023) ressignifica a base epistemológica da fala: não é mais a matriz judaico-cristã que determina o saber legítimo, mas sim a herança africana, historicamente apagada pelo colonialismo. Dessa forma, a práxis aqui não apenas nega o discurso opressor, mas institui um espaço de fala insurgente, que reivindica a herança afro-diaspórica como horizonte de luta e se alinha à favela enquanto potência transformadora.

Cês não matam na rua, o serviço é bem feito

Entra dentro da casa pras criança executar
 Não existe liberdade nessa terra de covarde
 Que invadiram e apagaram
 E até hoje quer lucrar

A isotopia figurativa que atravessa os trechos analisados até aqui se ancora na construção de um discurso de insurgência que descreve as engrenagens da opressão e da violência estrutural no Brasil. O verso “*Cês não matam na rua, o serviço é bem feito / Entra dentro da casa pras criança executar*” (Bixarte *et. al.*, 2023) explicita, de maneira brutal, um dos aspectos centrais dessa violência: sua sistematicidade e institucionalização. Enquanto a potência da favela em emergência já apontava para a resistência e mobilização contra essa estrutura, aqui a denúncia se aprofunda, (re)velando um sistema que não apenas oprime, mas que executa sua violência de forma calculada e metódica. O sintagma “o serviço é bem feito” carrega uma ironia mordaz, desnaturalizando a ideia de que as mortes da população negra e periférica são eventos isolados ou aleatórios. Pelo contrário, são fruto de uma máquina de extermínio historicamente consolidada que podemos classificar como genocídio.

Se na recusa ao determinismo do destino imposto, “*Não caio nesse teu papo fiado que meu destino é traçado*” (Bixarte *et. al.*, 2023), a enunciação já operava como uma contestação do discurso hegemônico, agora, a crítica se alarga para revelar a raiz colonial desse projeto genocida. O verso “*Não existe liberdade nessa terra de covarde / Que invadiram e apagaram / E até hoje quer lucrar*” (Bixarte *et. al.*, 2023) conecta a violência contemporânea ao processo histórico de invasão e apagamento das culturas originárias e africanas. A recorrência do apagamento como isotopia unificadora nos versos – seja da identidade, da cultura ou da própria vida – reforça o ciclo contínuo de opressão contra corpos LGBTQs – e racializados – no Brasil. No entanto, essa denúncia não se encerra na fatalidade; pelo contrário, ao longo da letra, a enunciação da resistência se ergue como um contraponto, reafirmando a insurgência da favela e da comunidade LGBTQIAPN+ negra como sujeitos históricos em luta.

O senhor de engenho só mudou a vestimenta
 Hoje é paletó e não para de acenar
 E as fada sensata tão sendo tudo racista
 Mas se eu puxo conversa vão querer me cancelar
 Tu me chama de puta porque sabe que eu sou cara
 Mas de madrugada teu marido quer me dar
 Não me chama de bicha que eu já fico estressada
 Sabe que eu sou pesada
 É difícil de controlar
 Difícil de controlar

A vestimenta, citada no início do texto acima, prefigura para nós os três pilares importantes para a semiótica: o primeiro, o pilar da representação; o segundo, da percepção (fenômeno semiótico), e o terceiro, da significação (sentido). O papel temático que atravessa o uso de vestimentas – ou roupas “costumeiras” – delimita a experiência semiótica e, ao passar pelo pilar da representação, “bagunça” a percepção do Outro e cria uma confluência de sentidos que cristaliza as concepções de feminino e masculino.

Além disso, o trecho demarca um deslocamento da opressão colonial para a contemporaneidade, evidenciando que, apesar das mudanças superficiais, as relações de dominação permanecem. O Brasil não se desvencilhou da lógica escravista, apenas a reformulou dentro da estrutura capitalista. Isso nos permite, até mesmo, referenciar a história de Xica Manicongo, “de acordo com a literatura, definida como travesti pela primeira vez, na década de 2000, por Majorie Marchi, então presidente da Associação de Travestis e Transexuais do Rio de Janeiro (Astra-Rio).” (Brasil de Fato, 2025, s.p.).

Sequestrada no Congo para ser escravizada em Salvador no século 16, Xica Manicongo foi batizada como Francisco. Sua história foi descoberta pelo antropólogo Luiz Mott, fundador do Grupo Gay da Bahia, que encontrou nos arquivos da Torre do Tombo, em Lisboa, uma denúncia de sodomia feita em 1591 à Inquisição. Segundo os documentos, Xica faria parte de “uma quadrilha de feiticeiros sodomitas”. A palavra sodomia se refere a uma interpretação de uma passagem bíblica que faz referência a atos considerados imorais. Os arquivos diziam também que Xica, que trabalhou como sapateira na capital baiana, tinha grande resistência em usar roupas ligadas ao imaginário masculino. Após ser denunciada, Xica foi condenada a ser queimada viva em praça pública, e seus descendentes desonrados até a terceira geração. Para não sofrer a condenação, ela deixou de lado o vestuário e os modos femininos e passou a se comportar como um homem. (Brasil de Fato, 2025, s.p.)⁵²

Em sua grande extensão territorial, *as terras de Santa Cruz* sempre se mantiveram sob as mesmas hierarquias políticas. Desde a invasão colonizadora, o Brasil não reparou suas estruturas governamentais de maneira aliada às respostas esperadas por grande parte da população fundadora e mantenedora. Longe de significar uma submissão passiva, esse movimento delineia o que sujeito discursivo traz à tona, na letra em questão, é a situação estrutural de um país fundado em raízes historicamente religiosas que visa o patriarcalismo

⁵² Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2025/03/04/homenageada-no-carnaval-do-rio-quem-foi-xica-manicongo-a-primeira-travesti-do-brasil/>. Acesso em: 16 fev. 2024.

como figura de organização política, além de, claro, à instituição de um corpo santificado idealizado, branco e masculino.

A partir disso, a prática semiótica da transgressão, ou a revolução transgressora proposta, é um dos motores estruturantes da enunciação dessa composição, operando não apenas na denúncia das violências estruturais, mas também na inversão simbólica dos regimes de poder. É possível termos contato com esse percurso discursivo no trecho “*O senhor de engenho só mudou a vestimenta / Hoje é paletó e não para de acenar*” (Bixarte *et. al.*, 2023), que busca dar continuidade à crítica da violência sistêmica do Estado, evidenciando a continuidade histórica da opressão: os senhores de engenho de outrora, que sustentavam o regime escravocrata, hoje vestem ternos e ocupam cargos de poder, mantendo a lógica exploratória intacta. A mudança da aparência não altera a estrutura, apenas a disfarça sob uma nova semiótica do domínio.

Essa escrita-denúncia se desdobra no confronto direto com a hipocrisia de setores da sociedade que se apropriam do discurso progressista, mas perpetuam práticas excludentes. A enunciação desmonta a contradição das *fadas sensatas* – “*E as fada sensata tão sendo tudo racista / Mas se eu puxo conversa vão querer me cancelar*” (Bixarte *et. al.*, 2023) –, evidenciando o tensionamento entre a performatividade do discurso inclusivo e a reprodução de violências, sobretudo contra corpos racializados e dissidentes. “Fada sensata”, para as construções contemporâneas do discurso, faz referência a indivíduos que dizem não cometer erros, mas a ironia da “sensatez” operacionaliza o termo que modaliza a situação e cria o sentido oposto: as fadas sensatas cometem muitos erros em comparação às “não sensatas”, mesmo estando dispostas a julgar os desvios alheios.

Arelado a isso, a negação de um discurso moralizante se materializa na reafirmação de uma identidade indomável e incontrolável: “*Não me chama de bicha que eu já fico estressada / Sabe que eu sou pesada / É difícil de controlar*” (Bixarte *et. al.*, 2023). Aqui, a transgressão se manifesta não apenas como resistência, mas como uma estética do excesso, uma intensificação semiótica que desafia a normatividade e rechaça o confinamento. Dessa maneira, o ato transgressor que percorre a obra não se dá apenas no plano da denúncia, mas também na própria corporeidade e performatividade da enunciação.

É indispensável, também, tomarmos espaço para comentar a utilização do termo “bicha” que aparece em outras letras, bem como seu contexto, em específico, dentro do verso “*Não me chama de bicha que eu já fico estressada*” (Bixarte *et. al.*, 2023). O termo bicha, ou bixa, é um signo carregado de transformações semânticas e pragmáticas que operam, dentro de uma lógica de reapropriação enunciativa, que propõe a reconfiguração de seus valores

dentro da enunciação do percurso transgressor. Do ponto de vista semiótico, a utilização do termo deve ser analisada em diferentes regimes de construção discursiva.

Inicialmente, situamos o uso dessa terminologia dentro da isotopia da injúria, associada a um *fazer* pejorativo cuja função é a de desqualificar e violentar sujeitos contrários à norma da heterocisnormatividade. Sob tal regime de manipulação coercitiva, o uso de *bicha* opera como um signo de deslegitimação em que aquele(a) que é assim nomeado, encontra-se privado do status de sujeito pleno dentro da narrativa social dominante. Porém, no percurso da enunciação, o termo é ressignificado dentro das práticas transgressoras instituídas pelo discurso hegemônico; logo, tal unidade léxica assume seu valor positivo para determinados contextos quando utilizados pelas próprias comunidades LGBTQIAPN+ e/ou pessoas aliadas e pertencentes aos espaços de troca.

Dentro da perspectiva da cultura *queer*, o mesmo vocábulo desloca-se de objeto-valor de submissão, classificado a partir da hegemonia heterocisnormativa, para um objeto-valor de empoderamento e afirmação de identidade, classificado a partir das pessoas LGBTQ+. Isso é possível a partir de um regime de junção diferente, no qual o sujeito se apropria do signo para afirmar uma identidade com a finalidade de se construir novas práticas enunciativas que deslocam o sentido. Tal ressignificação se dá no nível discursivo do percurso gerativo de sentido.

Salta aos olhos, na materialidade do texto, a figuratividade do uso do termo *bicha* passa a ser associado a um corpo ativo e resistente, que desafia as normas hegemônicas, por vezes, de maneira intencional, por outras, não intencional; isso acaba por tematizar a inserção de uma luta contra a violência estrutural que adquire carga de protesto e transgressão. No discurso artístico, por exemplo, tanto quanto na militância política LGBTQIAPN+, a palavra passa a funcionar como um verdadeiro operador semântico da transgressão, que reivindica o espaço de fala e de resistência. Desse modo, ao ser enunciado por sujeitos que outrora seriam seus alvos passivos, o termo *bicha* se torna um instrumento de contra-discursividade marcado pela subversão do poder simbólico e das práticas de nomeação.

Além disso, a identidade negra de pessoas LGBTQIAPN+ se faz muito presente ao decorrer dos versos, estrando intrinsecamente entrelaçada com o uso do termo *bicha* e seus atos performáticos. Aqui, a identidade negra não se coloca em posição de subalternidade ou apaziguamento; ao contrário, afirma-se como um corpo indomável e desejado, que perturba a ordem e reivindica sua presença na cena social. Se antes discutimos a potência da favela em emergência e a recusa do destino imposto, agora essa insurgência se amplia para uma

enunciação que não apenas se opõe à violência, mas a desafia frontalmente, num jogo de inversões que tensiona os próprios signos do desejo, da hierarquia e do poder.

É tanto grito que não teve voz
E tanto tapa que a face levou
Hoje não tem mais o que cabe em nós
E ninguém vai negar nosso valor
A casca rompeu e meu eu surgiu
Cansado e de curto pavio
Sem prumo no rumo
Sem tempo oportuno num campo de guerra chamado Brasil

A estrofe mobiliza uma trajetória de transformação, articulada por meio de categorias semióticas que, especialmente no que tange os regimes de manipulação, junção e a transitividade modal do sujeito enunciador, reverberam o discurso transgressor. O primeiro verso, por exemplo, “*É tanto grito que não teve voz*” (Bixarte *et. al.*, 2023), aponta para um contrato de manipulação imposto pelo *fazer* do opressor, onde a enunciação é sistematicamente silenciada, negando ao sujeito sua condição de ator de seu próprio percurso narrativo. O grito, outro *fazer* performativo, embora, agora, de reivindicação, é anulado pela estrutura que controla a enunciação e impede sua atualização no nível da escuta social. Esse mesmo efeito se expande na sequência: “*E tanto tapa que a face levou*” (Bixarte *et. al.*, 2023), em que o sujeito-paciente é reduzido à passividade, recebendo as marcas da violência física.

“*Hoje não tem mais o que cabe em nós / E ninguém vai negar nosso valor*” (Bixarte *et. al.*, 2023) marca a passagem de um sujeito passivo, que antes era silenciado, para um sujeito ativo, que se recusa à sujeição, operando um deslocamento no regime de junção: o que antes era marcado pela privação – não ter voz, ser silenciado, ser violentado – dá lugar à aquisição de um valor de identidade e reconhecimento. Esse sujeito insurgente rompe com a condição anterior e, ao fazê-lo, institui uma nova semântica da existência: a *casca rompe* e um *eu* emerge – “*A casca rompeu e meu eu surgiu*” (Bixarte *et. al.*, 2023). Esse rompimento, porém, não se dá de maneira pacífica ou estruturada dentro de um percurso canônico.

Podemos, conseqüentemente, estudar a semiose alocada como pano de fundo dentro do *ter* e do *ser* LGBTQ+. Para ilustrar esse ponto, o uso da figura da “casca” que se rompe, sintetiza um percurso enunciativo que institui um *fazer* semiótico que pode ser visto como rebeldia, libertação ou emancipação; tal situação de interdições e coerções limita a experiência do sujeito. Logo, a presença de enunciadores aprisionados na estrutura normativa impõe um *fazer* pré-determinado, em que o *ter* identidade não significa necessariamente *ser*

legítimo dentro do discurso social. O rompimento dessa barreira instaura um novo regime do *ser*, em que a identidade abre mão da necessidade de um objeto possuído para, assim, ser um modo de existência performado em sua centralidade discursiva.

Sendo assim, merece destaque o deslocamento do *ter* para o *ser*, visto que não ocorrerá sem conflito. A disputa performada pelo discurso é fruto de um enfrentamento contra as normas que tentam, por intermédio de um sistema político-cultural, determinar corpos a partir de um *querer-fazer* alheio, o que nos evidencia, mais uma vez, o caráter revolucionário e transgressor desse processo conturbado para sujeitos LGBTs. De igual maneira, a emergência desse “eu” discursivo não é apenas um processo simples de libertação individual, mas um processo coletivizado que busca (re)configurar novas formas de se estabelecer os contratos sociais de leitura, visto que a presença de um enunciador LGBT+ está posta como narrativa irrefutável dentro do espaço público.

Logo, o sujeito que emerge será descrito como “*cansado e de curto pavio*” (Bixarte, *et. al.*, 2023), sem estabilidade e sem a garantia de um horizonte seguro. Aqui, o percurso narrativo se inscreve em um regime de crise, em que o sujeito não tem prumo nem tempo oportuno, mas ainda assim se move dentro de um espaço conflituoso – um *campo de guerra chamado Brasil*. A metáfora da guerra sintetiza a isotopia da violência presente ao longo da canção e evidencia que a prática semiótica da transgressão aqui não se dá apenas como resistência passiva, mas como um ato de enfrentamento direto e contínuo contra a estrutura que tenta conter, silenciar e negar a existência desse sujeito enunciador.

Eu sempre fui, eu não virei
Eu sempre soube o meu poder
Eu não farei o seu papel
E nem questão de pertencer

A partir do elencado acima, a curta estrofe reitera, de maneira enfática, a recusa de um enunciador em ser absolvido pelo sistema que normatiza as identidades. “*Eu sempre fui, eu não virei / Eu sempre soube o meu poder / Eu não farei o seu papel / E nem questão de pertencer*” (Bixarte *et. al.*, 2023) constrói a continuidade do percurso semiótico já delineado até aqui, visto que esse sujeito enunciador rompe a “casca” para se afirmar em plenitude. Afirmar, por exemplo, que “*Eu sempre fui, eu não virei*” (Bixarte *et. al.*, 2023), desconstrói a noção de que as identidades LGBTs seriam, portanto, um desvio do “estado anterior” da normalidade.

Afirmações como as realizadas acima só se tornam possíveis porque, enquanto o sujeito rejeita a narrativa que executa em si um *fazer* patologizante, sua afirmação de

identidade é atravessada pela simples vivência do *ser*, independente do reconhecimento social. Reconhecer-se como sujeito-enunciador de uma vida alinhada às suas concepções de performance implica atrelá-la ao percurso da prática da transgressão, desafiando a matriz heteronormativa que captura corpos dissidentes dentro de seu regime discursivo de erro e conserto.

Por outro lado, a negação apresentada em “*Eu não farei o seu papel / E nem questão de pertencer*” (Bixarte *et. al.*, 2023) realiza o resgate da disputa entre o *ter* e o *ser* semiótico. O enunciador, ao não se submeter aos padrões imposto, ressignifica sua posição no jogo de poder, liderança e resistência, recusando não apenas as amarras discursivas que delimitam sua experiência, mas também a necessidade de uma validação marginalizada, historicamente, para com corpos LGBTs. Dessa forma, há a síntese da uma recusa em não se conformar com o *status quo*, o que não significa apenas uma ação transgressora, mas sim, de uma nova estrutura própria da semiótica *queer* no Brasil. Isso se explica na estrofe seguinte, logo de início, quando se enuncia: “*Ao normativo padrão que agride afeto e põe oferta*” (Bixarte *et. al.*, 2023). Vejamos:

Ao normativo padrão que agride afeto e põe oferta
E nega o teto a uma mãe preta
Que deseja e não respeita
O que rejeita só de dia e diz que não nos aceita
Mas quando o sol se deita vai pra a primeira esquina em busca de um corpo como o meu
Mas não estaremos mais dados ao seu bel prazer
Como Zepelins atrás

O reforço da duplicidade de um movimento de exclusão e exploração escancara as estruturas da violências para as minorias de representação política no Brasil. Corpos racializados, tanto em *Carta de Advertência* (2023) quanto nas letras de Quebrada Queer, demonstram o regime normativo que não apenas oprime afetivamente ao deslegitimar amores, desejos e modos de vida, como também os mercantiliza, reduzindo o *ser* a produtos de consumo. A negação dos direitos civis, como moradia e segurança, é pauta suficiente para que as letras de composições LGBTs escancarem as mazelas sociais que afligem as comunidades dissidentes do território brasileiro.

A presença paradoxal que institui o sentido se intensifica nos versos seguintes: “*O que rejeita só de dia e diz que não nos aceita / Mas quando o sol se deita vai pra a primeira esquina em busca de um corpo como o meu*” (Bixarte *et. al.*, 2023). A crítica sobre a hipocrisia instaurada pela normatividade manifesta, no campo discursivo, sintagmatiza a

relação entre a repulsa e o desejo, a fetichização e exclusão. O sujeito enunciador, presente nesses versos, expõe o consumo de corpos que, à luz do dia, seriam marginalizados por todo um sistema de condutas e normas, contudo, na invisibilidade da noite e no escuro de suas práticas noturnas, tornam-se objeto de desejo para muitos. Se antes tínhamos a transgressão centralizada na recusa e na insurgência, agora temos uma prática do revelar, do desmascarar, da evidência de que as contradições de um sistema opressor também operam na calada da noite.

A desestabilização da hipocrisia social e do consumo do corpo marginalizado nos mostra o espaço destinado a corpos trans e travestis no Brasil, como mencionado na introdução deste capítulo. A denúncia desse consumo é, mais uma vez, uma estratégia discursiva da transgressão que enfraquece as autoridades morais da opressão. Ao encerrar a estrofe com “*Mas não estaremos mais dados ao seu bel prazer / Como Zepelins atrás*” (Bixarte *et. al.*, 2023), a ruptura definitiva com a lógica perversa inverte os valores impostos, ou seja, ao invés de continuar orbitando em torno de um desejo que os reduz a objetos descartáveis, o sujeito-enunciador afirma sua recusa em permanecer neste ciclo exploratório.

A menção ao Zepelim, um dirigível historicamente associado à vigilância e ao espetáculo, sugere a recusa da comunidade com o *tornar-se* figura de consumo e entretenimento dentro desse imaginário social normativo criticado por todos os textos selecionados no *cópus* deste trabalho. A cristalização, sendo assim, acontece não apenas na insurgência dos fatos, mas sim, na escolha consciente de não se aceitar a lógica do desejo que tem, por destino final, a morte.

Sendo assim, o cansaço é um sentimento que acompanha a população LGBTQ+ até mesmo no tratamento da saúde mental oferecido por profissionais da psicologia. Isso é observado em diversos trabalhos de atenção psicológica à população LGBTQ+, como o realizado por Roberta Francieli da Silva (2022). No excerto a seguir, Silva nos diz especificamente sobre as condições de pessoas trans no tratamento:

[...] profissionais apontaram que em psicoterapias anteriores, seus clientes trans tiveram que assumir o papel pedagógico durante o processo terapêutico, gerando cansaço e reforçando a sensação de não compreensão. Para clientes LGBTQ, ter que constantemente ensinar e explicar a respeito de

aspectos de suas vivências aos profissionais traz a sensação de não aceitação e de frustração (FOY et. al.⁵³, 2019, HUDSON, 2018)⁵⁴. (Silva, 2022, p. 42)

A partir disso, à menção ao cansaço, ao julgamento e à exaustão serão tematizados na estrofe seguinte: “*Eu tô cansado desse argumento equivocado / Que usa o que criou sobre o que é certo e errado / Pra julgar meu corpo como um mero pecado*” (Bixarte et. al., 2023).

Eu tô cansado desse argumento equivocado
Que usa o que criou sobre o que é certo e errado
Pra julgar meu corpo como um mero pecado
Eu tô exausto, eu tô exausto
Fato é fato

A prática da denúncia é um dos mecanismos centrais da produção LGBTQ+. Dentro do que compreendemos como um regime normativo, a imposição arbitrária de valores sociais definem o que é aceitável ou condenável socialmente. A crítica, por assim ser, reside na construção ideológica da moralidade apresentada como universal e naturalizada, e que, na realidade, é produto fabricado por um grupo hegemônico que tende à manutenção dos sistemas de opressão e controle. Ao formularem que “*usa o que criou sobre o que é certo e errado*” (Bixarte et. al., 2023), enfatizam o caráter dessas construções discursivas, o que sugere o julgamento e condenação a uma não derivação do princípio absoluto mas, de interesses que reforçam a manutenção das hierarquias pretendidas.

O estabelecimento da anormalidade [...] fez com que muitos dos indivíduos que não seguem a heteronormatividade buscassem *formas de proteção contra o preconceito gerado* por essa norma. Essa ideia de “esconder” a sexualidade e não “revelá-la” surge dessa ideia, de certo e errado, natural e pecado, como se o indivíduo [...] precisasse “confessar” a sua sexualidade para assim ter uma “cura” por parte dos religiosos que a pregam, pois, para esses religiosos fundamentalistas a homossexualidade é um pecado e deve ser curada. (Silva; Barbosa, 2016, p. 135, grifos nossos)

Claro que, o desdobramento desses julgamentos, se concretizam na figura do “pecado”. Historicamente, a instrumentalização do pecado disciplina as subjetividades de corpos e performances e, em particularidade, aquelas que desafiam o *status quo* da

⁵³ FOY, A. A. J. et. al. LGBTQ+ adults’ experiences of Improving Access to Psychological Therapies and primary care counselling services: informing clinical practice and service delivery. *The Cognitive Behaviour Therapist*, v. 12, 2019.

⁵⁴ HUDSON, K. D. (Un)doing Transmisogynist Stigma in Health Care Settings: Experiences of Ten Transgender Women of Color. *Journal of Progressive Human Services*, v. 30, n. 1, p. 69–87, 15 fev. 2018.

heterocisnormatividade. Essa constatação se revela no exercício da prática do pecar que, por vezes, preconiza o estado patêmico da vergonha a partir da religiosidade.

Os mecanismos corretivos das instituições religiosas promovem níveis diferentes desses discursos preconceituosos. Porém, eles estão sempre presentes de algum modo, sendo então importante *refletir sobre o impacto que tal pressão oferece à subjetividade humana, tanto no nível da identidade do sujeito quanto no de suas construções subjetivas religiosas*. Os silêncios no armário junto ao fundamentalismo religioso sobre determinadas leituras de uma suposta “verdade” bíblica intensificam a solidão da sobrevivência humana “no armário”, modelada por uma sexualidade e identidade normativas, retirando para isso a própria experiência pessoal de contato com o sagrado, seguindo apenas os interesses da norma que o inferioriza. (Silva; Barbosa, 2016, p. 150, grifos nossos)

Não obstante, será por isso que a vergonha se transforma em uma paixão textualizada, porque ela é um estado patêmico do sujeito que não somente realiza as ações presentes nas cenas predicativas, mas que também sofre a ação do outro. O sujeito envergonhado, segundo Elizabeth Harkot-de-La-Taille (1999), é aquele cuja imagem social perde o valor em razão de ter rompido com a crença nele depositada de que realizaria determinado *fazer*, porém não fez. Ele, então, sofre sanções cognitivas e pragmáticas, como a exclusão social, a humilhação, a exposição, por meio de xingamentos, zombaria, entre outras. O sujeito, sendo pertencente à comunidade LGBTQ+, constrói a narrativa de que, então, será necessária a construção de um mecanismo de proteção contra o preconceito sofrido.

Somado a isso, a afirmação de que “*Eu to exausto, eu tô exausto*” (Bixarte *et. al.*, 2023) reforça o desgaste contínuo de quem precisa constantemente entrar em vigilância para justificar suas práticas frente ao aparato da condenação social enraizada por algumas práticas. “*Fato é fato*” (Bixarte *et. al.*, 2023) instaura um discurso contra-assertivo à estrutura normativa, não se tratando apenas de uma questão de opinião ou de crenças impostas, mas de uma realidade discursiva incontestável que independe das narrativas hegemônicas. Tal (re)afirmação do ser, em oposição ao julgamento, reforça para nós a *práxis* transgressora que está delineada ao longo do texto; o sujeito-enunciador sai de sua posição passiva à norma, e constrói-se na desestabilização ativa dessas estruturas.

Que você me queria calado
Sempre achando que meu corpo que tá enganado
Mas pra ser um homem eu não preciso ter um falo
Eu falo até não ter, mas você tá suicidado
Eu não vou baixar minha cabeça não
Vai se acostumar a ver transmac com mic na mão

No mesmo passo do trecho anterior, a violência epistemológica que busca silenciar e invalidar a existência de corpos LGBTQIAPN+ se mantém: “*Que você me queria calado / Sempre achando que meu corpo que tá enganado*” (Bixarte *et. al.*, 2023). A imposição de um regime da verdade que tenta enquadrar sujeitos trans e travestis dentro de um erro ontológico, como se suas identidades fossem um equívoco a ser corrigido possui, pelo recurso da interdiscursividade, relação direta com os discursos patologizantes, que são dispositivos estruturantes do normativo hetero-cis-centrado. Há, portanto, a tentativa de deslegitimar qualquer vivência que escape ao binarismo do gênero – homem e mulher, ambos cisgêneros.

Com isso, apresenta-se constantemente uma cisão com a normatividade de gênero e sexualidade. O sujeito discursivo, em seguida, nos diz que “*Mas para ser um homem eu não preciso ter um falo*” (Bixarte *et. al.*, 2023), legitimando a identidade transmasculina para além da presença de um falo; a própria afirmação desse sujeito se dá na inversão da lógica de poder que não permite desafios ao modelo binário de gênero, predicado pela existência de um sistema biológico constituído de pênis ou vagina. Tal assertividade encontra-se logo em seguida com “*Eu falo até não ter, mas você tá suicidado*” (Bixarte *et. al.*, 2023), introduzindo o deslocamento semiótico do sujeito-passivo, visto que o “falo” pode estar associado, também, à prática do *falar*: enquanto o falante desafia a impossibilidade regimental da norma, o mesmo reivindica o espaço do discurso que cristaliza a tentativa, fracassada, da prática do silêncio. O opressor, aqui, é fadado à estrutura que, figurativamente, passa a se autodestruir.

O confronto discursivo e o desejo de se fazer presente, conclui-se ao dizer que, tanto o sujeito-receptor, quanto a própria sociedade civil, vão “*se acostumar a ver transmac com mic na mão*” (Bixarte *et. al.*, 2023). Ao enunciar essa afirmação, não apenas o sujeito transmasculino ocupa o espaço da enunciação, mas o faz de forma pública e irreversível em virtude de sua performatividade revolucionária desvinculando o gênero do determinismo biológico. A presença da voz, antes negada e marginalizada, agora se impõe como irrefutável, consolidada por sua práxis que perpassa por todo o texto. Não obstante, a afirmação de que haverá “*transmasc com mic na mão*” (Bixarte *et. al.*, 2023) se repete na sequência.

Transmasc com mic na mão
Para de falar se minha resposta não vai aguentar
Para de me perguntar que eu não vou te ensinar
Para de me olhar senão não vou me segurar
Para de evitar, tá difícil de controlar

A figura do microfone (*mic*) tematiza o poder da fala, ou ainda, o poder da enunciação, visto que, ao assumir a utilização de um microfone, subentende-se que o mesmo será ouvido por uma massa populacional. Isso nos dá a sensação de que, ao apropriar-se do objeto-valor, o enunciador transforma a figura do microfone em um importante instrumento de resistência, e não apenas em uma reivindicação de espaço, agora, ocupado ativamente. A legitimidade dos corpos transmasculinos foge da esfera da fala para, a partir de sua textualidade, se enraizar na forte presença da esfera discursiva.

Isso denota a repetição do imperativo “*Para de...*” nos versos seguintes, uma vez que se assume um caráter de confronto direto contra os dispositivos normativos que buscam deslegitimar e reduzir a experiência trans a uma posição de docilidade e explicação constante. “*Para de falar se minha resposta não vai aguentar*” (Bixarte *et. al.*, 2023) revoga a expectativa de que pessoas trans devam sempre educar seus opressores, enquanto “*Para de me perguntar que eu não vou te ensinar*” (Bixarte *et. al.*, 2023) reforça a recusa em servir como objeto didático para a curiosidade da prerrogativa cisgênera. Já “*Para de me olhar senão não vou me segurar*” e “*Para de evitar, tá difícil de controlar*” (Bixarte *et. al.*, 2023) intensificam a carga de insubmissão e ruptura: o sujeito não mais aceita ser observado como um espetáculo ou evitado por desconforto normativo, visto que sua urgência enunciativa cresce e o descontrole emerge como elemento de desestabilização da ordem, consolidando a transgressão como uma prática ativa de confronto e ocupação desse espaço simbólico da arte.

De maneira objetiva, a análise semiótica da letra evidencia a presença de múltiplas isotopias, que estruturam a construção de sentido do discurso transgressor e revolucionário presente no texto. A recorrência de determinadas figuras permite compreender como a enunciação organiza seu eixo temático, reforçando oposições fundamentais entre dominação e resistência, apagamento e afirmação identitária. Assim, o quadro (5) a seguir sistematiza essas isotopias figurativas e temáticas, identificando sua frequência ao longo da letra e sua articulação com o discurso global da composição.

Quadro 5 – Figuras e temas presentes em *Carta de Advertência* (2023)

FIGURAS	TEMAS
“ <i>Carta de advertência</i> ”	Sanção coercitiva
“ <i>bater continência</i> ”	Submissão irônica
“ <i>livro yorubá</i> ”	Ancestralidade epistêmica
“ <i>O senhor de engenho</i> ”	Antissujeito histórico

“ <i>campo de guerra</i> ”	Linha de frente
“ <i>Transmasc com mic na mão</i> ”	Enunciação soberana
“ <i>casca rompeu</i> ”	Eclosão actancial

Fonte: Elaboração própria.

Logo, a partir da organização das isotopias figurativas e temáticas na tabela, observa-se que a estrutura enunciativa da letra selecionada se apoia em um eixo de resistência, onde a enunciação se contrapõe a discursos normativos e opressores. A recorrência de figuras como a favela, a violência, o corpo dissidente e o apagamento histórico reitera a denúncia das violências sofridas por corpos marginalizados, ao mesmo tempo que reafirma uma identidade insurgente. Ao tensionar a relação entre poder e subalternidade, podemos estudar como a enunciação funciona em *Carta de Advertência* (2023), visto que não apenas se apresenta a recusa de ocupar um espaço pré-determinado pelo discurso hegemônico, mas reivindica uma nova posição de enunciação, que se dá por meio do discurso, do corpo e da práxis política.

3.5. Uma síntese da recorrência de figuras e seus temas correlatos

A análise comparativa das letras de música nos permitiu identificar algumas figuras isotópicas, temas recorrentes e as especificidades de cada sujeito. Ao analisar as figuras isotópicas presentes nos textos, conseguimos apresentar os universos simbólicos construídos por cada um dos artistas, bem como as intersecções e divergências entre eles. Neste estudo, comparamos as letras de Quebrada Queer (2018 e 2022), Gloria Groove (2019) e Bixarte (2023), buscando identificar as figuras mais recorrentes, a fim de trazer algumas relações preliminares das análises apresentadas.

Utilizando a ferramenta da semiótica, as obras analisadas revelaram um conjunto consistente de figuras que abordam temas como o da transgressão e da revolução. Essas composições mobilizam o sentido para construir uma identidade política de resistência por parte da comunidade LGBTQIAPN+. Em *A CAMINHADA* (2019), as isotopias figurativas assumem o papel central da simbologia da jornada de luta e superação por meio do caminho traçado pela *drag*. A exaltação e o orgulho do próprio corpo, por sua vez, representam a ruptura da vergonha imposta pela sociedade. Nessa perspectiva, a caminhada, em letras

garrafaís, transcende o aspecto físico e configura-se como a trajetória de um sujeito que desafia o silenciamento histórico e conquista visibilidade.

Essa abordagem dialoga com a produção colaborativa da *cypher* Quebrada Queer, que expande o alcance da insurreição ao integrar a *quebrada* como local de origem e de existência. Tanto em *Quebrada Queer* (2018) quanto em *ABC do QQ* (2022), as figuras associadas à voz, ao microfone e à performance delineiam a isotopia do sujeito periférico que transforma a palavra em um instrumento político. Aqui, a linguagem se manifesta como revolução. Agora, os corpos dissidentes não apenas reivindicam sua presença, mas também se apropriam das ferramentas de produção simbólica – o verso, o *flow*, o palco – para promover transformações nos significados normativos de gênero, raça e classe. Adicionalmente, o emprego de uma linguagem didática, notadamente em *ABC do QQ* (2022), ativa uma estratégia pedagógica de fortalecimento coletivo, aproximando as práticas transgressoras da arte e do ativismo.

Em *Carta de Advertência* (2023), de Bixarte, Julian Santt e WinniT, a transgressão se manifesta por meio de um posicionamento direto e combativo contra a violência estrutural e a marginalização. A isotopia do embate e da resistência se evidencia nas imagens de corpos que não se curvam, confrontando o sistema e denunciando suas opressões. As letras de músicas se afirmam como manifesto, recusando uma existência silenciada e reivindicando a ocupação do espaço com orgulho e resistência. Nesse sentido, os discursos que compõem a faixa constroem, no campo da coletividade insurgente, figuras marcadas pelo enfrentamento, pela autoafirmação e pela ruptura com padrões da *heterocisnormatividade*. A transgressão aqui reside na própria enunciação dessa recusa e na afirmação de uma identidade que desafia as estruturas de poder estabelecidas.

A partir disso, pudemos ver que a comunidade, aqui figurativizada, tematizou, primariamente, um espaço de acolhimento e de luta coletiva, em virtude de uma segunda figura, a do corpo, uma vez que ele é utilizado como instrumento de expressão, de afirmação de identidade e de prazer. Não obstante, o sucesso de ambas as produções e o trabalho de cada sujeito LGBTQIAPN+ se torna figurativo, ao passo que o resultado de seus trabalhos e de suas dedicações ganham espaço nas letras ao desafiarem os padrões sociais e as expectativas vigentes na sociedade hegemônica.

Somado a isso, o processo de ruptura que cada letra nos apresenta manifesta-se em um afastamento da hegemonia discursiva que define o que seria convencional e estabelecido, o que predica, para o campo da linguagem, um meio de transgressão e autoafirmação. As investidas de cada artista LGBTQI+, em virtude da transformação que emerge das dinâmicas da

população, não se restringe mais às reações passivas, muito pelo contrário, elas se inserem em estratégias ativas de revolução social, cultural e política. A marginalização das identidades LGBTQIAPN+ e as expressões periféricas, organizam um aglomerado de discursos de denúncia e resistência que, ao mesmo tempo, propõem formas de visibilidade e reconhecimento.

Ambas as letras evidenciam tal dinâmica. A subversão do confronto às concepções tradicionais de identidade, comportamento e moralidade são irrelevantes para a promulgação de uma presença marcante, irredutível e inquestionável. A título de exemplo, termos como “bicha”, “travesti”, “puta”, “viado”, entre tantos outros que foram utilizados nas composições, são ressignificados e incorporados em um novo imaginário cultural: agora, mais acolhedor. Claro que este imaginário cultural ainda está limitado a uma parcela da população LGBTQIAPN+, contudo, os mesmos deixam de ser um insulto para assumir o papel símbolo da transgressão.

É preciso dizer, ainda, que a contestação da moralidade imposta pela sociedade patriarcal e heterocisnormativa constrói inúmeras barreiras para a emancipação desse grupo social, embora os desafios permanecem presentes em relação aos julgamentos externos, a categorização e patologização de corpos LGBTQs; a linguagem, campo de disputa política, antes representava subordinação, agora, transformou-se em uma possibilidade de existência. Ademais, a transgressão não se limita à crítica, mas se configura como uma ação transformadora que busca reconstruir a narrativa e a percepção social. O emprego da distinção entre “nós” e “eles”, por exemplo, estabelece uma divisão que questiona as estruturas de poder dominantes, representadas pelo Outro, que cotidianamente busca a restrição e a inviabilização das identidades dissidentes.

Considerando a identificação das isotopias figurativas e dos temas a elas relacionados, torna-se evidente a maneira como as ideias se conectam, engendrando uma rede de significados complexa e diversificada. Dessa forma, a análise comparativa das letras expôs uma isotopia figurativa que demonstra a criação que demonstram a criação de um universo simbólico compartilhado pelos artistas. A noção da transgressão, por exemplo, assume um papel crucial nas análises, manifestando-se tanto na afirmação da individualidade e da potência pessoal quanto na formação de uma coletividade coesa. A ideia de resistência, por sua vez, também emerge ao expressar a luta contra o preconceito e a busca por reconhecimento. Finalmente, a figura da identidade, essencial na construção de um senso de pertencimento e na afirmação de valores e práticas culturais particulares, esteve presente em todas as letras analisadas, sem nenhuma exceção.

Com isso, comprovamos que a música se estabelece, assim, como uma forma de ocupação de espaços de expressão e resistência, asseverando que não há mais “retorno” para aqueles que tentam subjugar ou silenciar essas vozes, conforme enfatizado em boa parte dos versos analisados. A transgressão é, portanto, também uma forma de tornar visível: afirmar-se publicamente, confrontar as normas e recusar o silenciamento imposto. Logo, o discurso se torna um instrumento de transgressão quando se propõe não apenas a denunciar as injustiças, mas a modificar as relações de poder. Nesse panorama, a transgressão se configura como um movimento contínuo e dinâmico, onde a palavra se torna ferramenta de luta, identidade e poder, desafiando a hegemonia de pensamento e estabelecendo novos espaços de resistência e afirmação.

Em síntese, ao identificarmos os elementos comuns e as diferenças entre as letras, compreendemos as estratégias utilizadas pelos artistas para comunicar suas mensagens e seus modelos de comunicação para com o público, revelando a importância da música como ferramenta de expressão, de resistência e de construção de identidade. Ao utilizar um conjunto de isotopias figurativas, os artistas construíram um universo simbólico que dialoga com as experiências e as aspirações de seus ouvintes.

4. CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, analisamos as composições musicais *Quebrada Queer* (2018), da *cypher* Quebrada Queer, interpretadas e performadas por Boombeat, Tchelo, Murillo, Guigo e Harlley, todos artistas LGBTQIAPN+ brasileiros, *A CAMINHADA*, de Daniel Garcia *et. al.*, interpretada e performada pela *drag queen* Gloria Groove (2019), *ABC do QQ* (2022), também do grupo Quebrada Queer que agora contou com a participação de uma nova integrante, Apuke e, por fim, *Carta de Advertência* (2023), de Bixarte com participação de Julian Santt e WinniT. Além disso, como observado, apenas o plano do conteúdo foi analisado, visto considerarmos que, da perspectiva da teoria das práticas semióticas, os significados dos textos verbais seriam (e foram) suficientes para compreendermos como os textos analisados nos permitem identificar fazeres que reconhecemos como existentes em nossa cultura, na maioria das vezes, evidenciando um comportamento transgressor ou, então, identitário – de busca pela expressão de identidade social.

Dessa forma, os objetivos desta pesquisa foram alcançados, tanto no que diz respeito à identificação de comportamentos considerados transgressores sob a perspectiva da grade de valores *heterocisnormativa* quanto à análise das formas como as letras de músicas de artistas LGBTQIAPN+ expressam, performam e ressignificam identidades dissidentes. A hipótese de que essas composições articulam práticas discursivas que promovem transgressões sociopolítico-culturais foi confirmada, evidenciando que esses textos operam como atos políticos e culturais ao figurativizarem cenas do cotidiano da população LGBTQIAPN+ e instaurarem deslocamentos nos sentidos hegemônicos.

Contudo, durante o percurso da pesquisa, algumas dificuldades se fizeram presentes. A principal delas esteve relacionada à delimitação do *cópus*, tendo em vista a grande diversidade de artistas, estilos musicais e temáticas que atravessam a produção musical LGBTQIAPN+ no Brasil. A escolha exigiu critérios que garantem a coerência metodológica e relevância analítica, o que implicou em deixar de fora obras significativas que também poderiam enriquecer o debate. Além disso, por se tratar de um campo ainda pouco explorado sob a perspectiva da semiótica discursiva, a escassez de trabalhos diretamente relacionados ao recorte proposto exigiu um esforço teórico e interpretativo mais aprofundado. Entretanto, essas dificuldades foram superadas com o apoio de estudos interdisciplinares e o constante diálogo com os fundamentos da teoria semiótica, resultando em uma análise consistente e sensível às complexidades dos discursos investigados.

Logo, ao retomar os questionamentos lançados inicialmente – se a comunidade LGBTQIAPN+ é, por si, revolucionária ou transgressora – as análises apontaram que a resposta não reside em uma essência atribuída a esses sujeitos, mas nas práticas discursivas por eles mobilizadas. A transgressão, longe de ser apenas uma atribuição externa, é performada a partir de uma enunciação que responde ao olhar do Outro, mas também o (re)configura. Isto equivale afirmar que a prática não se encerra no rompimento da regra, mas na fundação de uma nova ordem de sentido. Transgredir, portanto, é o passo ético (e estético) que transforma a margem em centro, provando que a voz do sujeito LGBTQIAPN+ não é uma concessão do sistema, mas uma propriedade inerente à sua própria trajetória. Nesse sentido, o *ethos* revolucionário não está intrinsecamente dado, mas é construído nas discussões entre identidade(s), discurso(s) e resistência(s). Assim, compreende-se que o *ser* LGBTQIAPN+ pode tornar-se transgressor e revolucionário na medida em que suas enunciações desafiam a hegemonia sociocultural e institui novas formas de existência e de reconhecimento social.

A partir disso, retoma-se o fato de que, a nossa noção de transgressão, discutida em diversos momentos de nosso trabalho, não foi compreendida apenas como gesto disruptivo pontual ou simples negação da norma, e sim, como mecanismo dos processos estruturais de reorganização dos regimes de sentido, nos quais os conteúdos, anteriormente relegados à marginalidade, passam a ocupar a territorialidade de visibilidades e valores no e do espaço social. Em outras palavras, para nós, a transgressão se molda como um operador semiótica de reconfiguração do sentido, uma vez que não age apenas nas fissuras desse sistema, mas sim, deslocando o eixo do aceitável pela hegemonia; instaurando um campo de significação em constante (mut)ação. Mais do que exceção, a transgressão constitui-se como princípio ativo de reorganização cultural.

Além disso, pudemos perceber, também, que as letras analisadas tratam de temas relacionados à identidade e ao fortalecimento social da comunidade. Na primeira letra, tem-se a expressão de uma forte identidade pessoal; na segunda, é apresentada a dualidade entre a ostentação e a ascensão social que, diretamente, envolvem um confronto de identidades; na terceira, uma verdadeira trincheira de sentidos é posta em jogo para a manutenção de um todo coletivo e representativo, discutindo o processo da revolução de forma escancarada; e com a última, a denúncia da violência estrutural contra a comunidade LGBTQIAPN+ e a afirmação da resistência e do direito à existência digna de vidas marginalizadas pelo Estado. Desse modo, cada qual com seus elementos de crítica e desafio, que enfatizam a atitude desafiadora em relação às críticas, do preconceito à resistência religiosa, da performance à vivência, os

textos sugerem um conflito de existência(s) que exige(m) solução. Todas as reivindicações são possíveis e transgressoras em contraponto com o sistema *heterocisnormativo*.

Ademais, temos a constatação de que a música de pessoas da comunidade não se restringe apenas em desafiar as normas; ela as destrói. Ao se apropriarem de espaços antes dominados por vozes *heterocisnormativas*, a música produzida por LGBTs se torna um poderoso instrumento de transformação social. A transgressão, nesse contexto, não se encerra em si mesma, mas atua como meio para a construção de novas realidades – realidades em que a diversidade é celebrada e a discriminação combatida cotidianamente. Ao subverter estereótipos e criar novas narrativas, o sistema – ou *cistema* –, coloca a música LGBT+ não apenas como diversão ou mero entretenimento, mas como ferramenta de emancipação, educação, sensibilização e mobilização social e coletiva.

Desse tensionamento contínuo resulta, a partir de nossas análises, formas diversas de afirmação das identidades LGBTQIAPN+ em contextos historicamente marcados pela marginalização. Identificaram-se estratégias discursivas que ressignificaram espaços urbanos e simbólicos, bem como valorizaram a expressão estética e a performance como formas legítimas de resistência. Em meio a essas práticas, evidenciou-se ainda a valorização da vida e das experiências de pessoas LGBTQIAPN+, frequentemente invisibilizadas ou relegadas à periferia da cultura dominante; a exaltação e valorização desses corpos se concretizou por meio de referências ao vestuário, às performances e às expressões que compuseram suas vivências cotidianas.

Como evidenciado ao longo de nossos estudos, as transgressões presentes nas letras selecionadas operam como efeitos de sentido articulados à condição histórico-discursiva da comunidade LGBTQIAPN+ no Brasil contemporâneo. No interior do corpus, há uma recorrência significativa de práticas que tensionam o contrato estabelecido entre sujeitos e o espaço social: o corpo, a cidade, o cotidiano e a religiosidade são lugares simbólicos nos quais se inscrevem gestos de ruptura com o regime de sentido dominante.

A transgressão do corpo – atravessado por marcadores de gênero e sexualidade – figura como prática central, na medida em que desestabiliza o figurativismo hegemônico da identidade. Nesse processo, o corpo torna-se suporte da enunciação e operador de uma estética dissonante, capaz de perturbar o sistema de reconhecimento instaurado pelo olhar normativo. Da mesma forma, a cidade, enquanto instância de inscrição espacial e semântica do sujeito, é reconfigurada a partir da presença dissidente: o deslocamento físico, afetivo e simbólico do sujeito LGBTQIAPN+ pelos espaços urbanos traduz uma operação de reapropriação que desafia a partilha do sensível instituída.

Depreende-se, a partir disso, que o grande limite dos arranjos semióticos tradicionais reside no aprisionamento da análise em categorias binárias estabilizadas, herdeiras de ontologias compulsórias que empurram essas existências para as margens do *viver*, tratando-as como reles falhas ou abjetos conceituais. É nessa esteira que provocamos a reinauguração do quadrado semiótico através da chave da *semioclandestinidade*, operando um estilhaçamento teórico crucial. Ao invés de apreender a liminaridade como um vácuo de sentido, este modelo envidescido reivindica o “entre” como um quadrante fundador da própria experiência estética e política. Aquilo que as cartografias normativas falhavam em enunciar, ou relegavam ao estatuto de desvio, assume aqui sua autonomia, descolando o binarismo biológico para inaugurar uma *semiótica transviada*⁵⁵, capaz de ler as táticas de sobrevivência que fraturam o centro hegemônico.

Ao que concerne, assim, no plano da religiosidade, por exemplo, identificamos o conflito entre a tradição normativa – majoritariamente cristã – e os processos de (re)inscrição simbólica operados pelos sujeitos das letras. A transgressão aqui não se dá contra a crença em si, mas contra as práticas excludentes instituídas por determinados discursos religiosos que naturalizam a marginalização de corpos dissidentes. Trata-se de uma reconfiguração do sensível e do sagrado, em que a espiritualidade emerge como território de negociação e resistência.

Entre as múltiplas camadas de exclusão e resistência figurativizadas no *córpus*, emerge também a transgressão vinculada ao acesso à educação e ao trabalho digno. Essas esferas, socialmente legitimadas como direitos universais, são interditadas de modo recorrente a sujeitos dissidentes, cujas identidades sexuais e de gênero rompem com o padrão hegemônico. O discurso social, muitas vezes pautado por uma normatividade heterocisgênera, estabelece barreiras simbólicas e materiais que restringem a mobilidade social e a produção de sentido vinculada à dignidade e ao pertencimento. Ao projetar cenas nas quais o conhecimento é desqualificado e o mérito é substituído por estigmas, as letras analisadas instauram um gesto de ruptura: tornam visível o silenciamento histórico e tensionam as estruturas que sustentam a desigualdade. Assim, o trabalho e a educação deixam de ser apenas funções sociais e passam a figurar como campos de luta, em que a presença de corpos LGBTQIAPN+ por si só já configura um ato transgressor e político.

⁵⁵ Termo cunhado pela Profa. Dra. Matheux Schwartzmann, líder do *Grupo de Pesquisa em Semiótica da Unesp - GPS* (FCLAr/Unesp), e coordenadora do grupo de estudos *Semióticas transviadas: leituras semióticas do gênero e das identidades*. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2543121134756718>. Acesso em: 04 jun. 2026.

No plano discursivo, isso nos revela que essas formas de transgressão são cotidianas na experiência social da comunidade LGBTQIAPN+, e é justamente na recorrência dessas práticas que se evidencia seu caráter político. A partir de nossa análise semiótica, é possível compreender tais movimentos como práticas enunciativas que operam deslocamentos no imaginário social. O gesto de transgredir, portanto, não se apresenta como exceção, mas como modo de existir discursivamente em uma cultura estruturada pela exclusão.

Além disso, entre os elementos figurativizados, destacaram-se também marcas da criatividade e da performatividade presentes na cultura da comunidade, associadas à ruptura de padrões normativos de gênero e sexualidade. No entanto, a escassez de estudos historiográficos sobre as produções artísticas da comunidade no Brasil representou um entrave à compreensão mais ampla de suas práticas semióticas e das formas de expressão que nela se consolidaram ao longo do tempo. Esse vazio teórico dificultou o mapeamento das contribuições desses artistas à cena cultural nacional, limitando a análise a um campo mais empírico, sustentado por vivências, repertórios pessoais e experiências de consumo cultural. Ainda assim, tais elementos contribuíram significativamente para o enriquecimento das análises, ao oferecer pistas sobre modos de resistência e de reinvenção de si em um cenário marcado por disputas simbólicas.

Encontramos, por fim, nas letras analisadas, a possibilidade de, por meio da semiótica discursiva, valorar os mecanismos de construção de sentido presentes em produções artísticas de pessoas LGBTQs no Brasil, país cuja dimensão territorial propicia a produção de significados plurais em oposição às culturas hegemônicas vigentes nos eixos Sul-Sudeste. Isso porque é na diversidade que surge a transgressão figurativa dos escárnios sociais por meio das provocações, dos questionamentos do *status quo*, entre outros.

Sob a perspectiva das práticas semióticas (Fontanille, 2008a, 2008b), foi possível identificarmos que o *ethos* discursivo das letras de música manifestam uma maneira distintamente LGBTQIAPN+ de um fazer musical, não como uma categorização pejorativa, mas como um gesto de resistência. Esse *ethos* está construído pela articulação de valores, gestos e sensibilidades que atravessam os textos selecionados, evidenciando modos de experiência semiótica marcados pela luta contra a normatividade *heterocisgênero*, pela celebração da pluralidade e pela subversão criativa das estruturas hegemônicas. As práticas expressas nas letras, a partir da constituição das cenas predicativas textualizadas, são inseparáveis dos percursos semióticos narrados, pois os sujeitos enunciadoreis ressignificam seus lugares no mundo por meio de estados performativos que delineiam suas identidades, desejos e afetos historicamente marginalizados. Assim, conclui-se que há, de fato, uma forma

LGBTQIAPN+ de produzir música, não como essência, mas como prática semiótica que transforma o espaço cultural em um território de liberdade e reivindicação.

Portanto, de maneira geral, apontamos, aqui, a relevância desse discurso na desconstrução de estereótipos, na promoção da igualdade, no confronto com as normas sociais e na presença artística de pessoas LGBTQIAPN+. Também destacamos o fato de que este trabalho buscou contribuir para a compreensão das práticas semióticas como ferramenta possível de articulação para as narrativas que desafiam e transformam a realidade social, bem como dar luz à semiótica que se compromete com a reconstrução dos sentidos de discursos (re)textualizados pela comunidade LGBT+ brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, João Ferreira de. **A Bíblia Sagrada: velho e novo testamento**. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- ALTHUSSER, Louis [1969]. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa: Editorial Presença, 1974.
- BAIRRO, Jup do. **o que pode um corpo sem juízo?** Escrita por Jup do Bairro. Produzida por BADSISTA. São Paulo: BADSISTA, 2020. 1min36seg.
- BAGNO, Marcos. **Nada na língua é por acaso - Por uma pedagogia da variação lingüística**. São Paulo. Parábola. 2007.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de [1990]. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática.
- _____. [2003]. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz. **Introdução à lingüística II: princípios de análise**. São Paulo: Contexto. p. 187-219.
- _____. Publicidade e figurativização. In: **Alfa: Revista de Linguística**, Universidade Estadual Paulista, v. 48 (2), 2004, p. 11-31. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4294/3882>.
- BENEVIDES, Bruna G. (Org). **Dossiê assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2021**. Brasília: Distrito Drag, ANTRA, 2022. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2022/01/dossieantra2022-web.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2022.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- BORBA, Francisco da Silva; et. al.. **Dicionário Gramatical de Verbos do Português Contemporâneo do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- BIXARTE; JESI, Big; SANTT, Julian; WinniT. **Carta de Advertência**. Interpretada por Bixarte, Julian Santt e WinniT. Produzida por Big Jesi. Álbum: Traviarcado. –, de 2023. Duração: 4min35s.
- BOURDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. Trad. Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4935688/mod_resource/content/1/12%29%20BOURDIEU%2C%20P.%20%282001%29%20Medita%C3%A7%C3%B5es%20Pascalianas.%20Rio%20de%20Janeiro.%20Bertrand%20Brasil%2C%20pp.19-102..pdf. Acesso em: 10 ago. 2024.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sérgio Miceli et al. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- BUTLER, Judith. **Bodies that matter: On the discourse limits of sex**. New York and London: Routledge, 1993.
- _____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 153-172.
- _____. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. **Desfazendo gênero**. 1ed. São Paulo: Editora UNESP, 2022.
- BOOMBEAT, Luara; LUZ, Cynthia; EMICIDA; SAFFI, Gabriel. **CÉU**. Interpretada por Boombeat, Cynthia Luz, Emicida e Saffi. Produzida por –. São Paulo, 2024. Duração: 4min26s.
- CARDOSO FILHO, Jorge; AZEVEDO, Rafael José; SANTOS, Thiago Emanuel Ferreira; MOTA JUNIOR, Edinaldo Araujo. Pablllo Vittar, Gloria Groove e suas performances: fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop. **Contracampo**, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 81-105, dez. 2018/ mar. 2019.

- CARVALHO, C. O.; MACEDO JÚNIOR, G. S. “Isto é um lugar de respeito!”: a construção heteronormativa da cidade-armário através da invisibilidade e violência no cotidiano urbano. **Revista de Direito da Cidade**, v. 9, n. 1, 31 jan. 2017.
- _____. 'Ainda vão me matar numa rua': Direito à cidade, violência contra LGBTs e heteronormatividade na cidade-armário. In: **Grupos Invisibilizados, Memórias e Lutas pelos Direitos Humanos**. R. Dir. Gar. Fun, Vitória, v.20, n.2, p.143-164, maio/agosto, 2019.
- CAVALCANTI, C.; BARBOSA, R. B.; BICALHO, P. P. G. Os Tentáculos da Tarântula: Abjeção e Necropolítica em Operações Policiais a Travestis no Brasil Pós-redemocratização. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 38, p. 175–191, 2018.
- CHALITA, K. H.; CHABROL, C.; TRINTA, A. R.. **Semiótica narrativa dos textos bíblicos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1980.
- FIGARI, Carlos. Semióticas queer: subversiones simbólicas de experiencias abyectas. **Revista deSignis**, vol. 19, no., 2012, p. 47-57. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066894005>. Acesso em: 10 mai. 2024.
- DEL PRIORE, M.; AMANTINO, M. DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. História do corpo no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2011.. **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- DOMINGUES, P. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, v. 12, n. 23, p. 100–122, 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973. 11a Ed.
- FERNANDES, Estêvão Rafael. Quando o armário é na aldeia: colonialidade e normalização das sexualidades indígenas no Brasil. **X Simpósio de Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental – VIII Colóquio Internacional “As Amazônicas, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”**. 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/30580256/Quando_o_arm%C3%A1rio_%C3%A9_na_aldeia_Colonialidade_e_normaliza%C3%A7%C3%A3o_das_sexualidades_ind%C3%ADgenas_no_Brasil. Acesso em: 18 mar. 2025.
- FIGUEIREDO, Bárbara Maria Dias; MELLO, Marcella da Silva; FRANÇA, Marlene Helena de Oliveira. 5 - Operação Tarântula! A Caça às Travestis e aos Homossexuais no Brasil durante a Ditadura Militar: Um comparativo com a atualidade!. In: **Direitos Humanos, Políticas Públicas e Educação em e para os Direitos Humanos**. João Pessoa: Editora do CCTA, 2019. (p. 187-201))
- FIORI, L.; SCHUCH, M.; GOLDSCHMIDT, I. Amor e Sexo: Um Programa Televisivo de Qualidade. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0839-1.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2024.
- FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2002.
- _____. Interdiscursividade e Intertextualidade. In: Beth Brait (org). **Bakhtin Outros Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2010.
- FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.
- _____. 2008a. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. In: Diniz, Maria Lúcia Vissotto Paiva; Portela, Jean Cristtus (org.) **Semiótica e mídia — textos, práticas, estratégias**. São Paulo: Unesp/Faac, p. 15-74.
- _____. **Pratiques sémiotiques**. Paris: PUF, 2008b.
- _____. Quando a vida ganha forma. In: NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lucia Rodella. São. Paulo: Coruja, 2014. p.55-86.

- _____. **Corpo e sentido**. Trad. Fernanda Massi e Adail Sobral. Londrina: Eduel; Paris: Presses Universitaires de France, 2016, c2011.
- GARCIA, Daniel; BISPO, Pablo; Ruxell; SANTOS, Sérgio. **A CAMINHADA**. Interpretada por Gloria Groove. São Paulo: SB Music, 2019. Duração: 2min57s.
- GONZATTI, Christian; HENN, Ronaldo. Agora a Pabllo Vittar foi longe demais: disputas semióticas em redes digitais, ciberacontecimentos e subversões de fake news em perspectivas queer. **Anais do I Aquenda Seminário Nacional de Comunicação, Gêneros e Sexualidades**, 2018.
- GREEN, James. **Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Du sens**. Paris: Seuil, 1973.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Jacques. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo Contexto, 2020.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica e Ciências Sociais**. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, v. 57, n. 73, p. 100, 1993.
- HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth. **Ensaio semiótico sobre a vergonha**. São Paulo – SP: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de T. C. Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003 [1943].
- HOUAISS, Antonio; Villar, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Elaborado pelo Instituto de Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 1.ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LEITE, Daniel Carmona. Protagonismo juvenil e práticas semióticas: exame de algumas propostas da teoria. **Estudos Linguísticos** (São Paulo. 1978), [S. l.], v. 48, n. 3, p. 1440–1456, 2019. DOI: 10.21165/el.v48i3.2222. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/2222>. Acesso em: 11 nov. 2024.
- LINO, L. O. et al. **Descomplicando temas de gênero**. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/items/14a5112f-faa3-4b31-b91e-fb50e50dcbc4>. Acesso em: 18 jun. 2024.
- MACEDO JÚNIOR, Gilson Santiago. **Medo, vida e morte na cidade-armário: a heterocisnormatividade dos espaços urbanos**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2019. 69f.
- MADALOZZO, Tiago. **Composição musical**. Londrina: Gráfica Unicentro, s. d. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/bitstream/123456789/972/5/Composi%C3%A%C3%A3o%20musical.pdf>. Acesso em 15 mai. 2024.
- Memorial da Resistência de São Paulo. **Ferro's Bar**. Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/lugares/ferros-bar/>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- MELO, George Souza de. O caso de Dandara dos Santos: sobre a violência e o corpo dissidente. **Revista Periódicus**, [S. l.], v. 1, n. 10, p. 72–84, 2018. DOI: 10.9771/peri.v1i10.27751. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/27751>. Acesso em: 16 mai. 2025.
- MOREIRA, P. V.; SANTOS, F. K. R.; PORTELA, J. C. Práticas e estratégias de cancelamento virtual. **Estudos Semióticos**, 18(3), 151-175, 2022. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2022.199067>.
- NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos. Imaginário cultural e persuasão em textos publicitários. In: CORTINA, Arnaldo; MARCHESAN, Renata Coelho (Orgs). **Razões e Sensibilidades: a semiótica em foco**, Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004a, p. 191-202.

- OLIVEIRA, Paula Parra Alves de. **TRANSVERSALIDADES CONTEMPORÂNEAS DA PERFORMANCE QUEER NA MÚSICA BRASILEIRA: QUESTÕES DE DIVERSIDADE CULTURAL/SEXUAL**. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X. Disponível em: https://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498770398_ARQUIVO_PaulaParra-ArtigoFazendogenero.pdf. Acesso em: 18 out. 2024.
- OLIVEIRA, Daniel Amorim Braga de. **Do Lampião da esquina a Pablo Vittar: uma análise comparativa da representação do movimento LGBT através de abordagens discursivas**. 2018. 57 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - Habilitação em Publicidade e Propaganda) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- PEREIRA, Maysa Mathias Alves; ROSENO, Andreia. Reflexões sobre as relações étnico/raciais e diversidade sexual e de gênero. In: NOGUEIRA, Leonardo *et. al.* (orgs). **Hasteamos a bandeira colorida: diversidade sexual e de gênero no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2018. p. 85-110.
- PORTELA, Jean Cristtus. Conversations avec Jacques Fontanille. **Revista Alfa**. n. 50, v. 1. UNESP, 2006. p. 159-186. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1401>. Acesso em: 02 mar. 2024.
- _____. Semiótica midiática e níveis de pertinência. In: Diniz, Maria Lúcia Vissotto Paiva; Portela, Jean Cristtus (org.) **Semiótica e mídia – textos, práticas, estratégias**. São Paulo: Unesp/Faac, p. 95-115.
- OLIVEIRA, L. S; FREIRE, V. Q. S. **O SUICÍDIO E A COMUNIDADE LGBTQIA+: Um estudo sobre suas possíveis relações**. Paripiranga, 2021.
- OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **Nem ao centro, nem à margem: corpos que escapam às normas de raça e de gênero**. Belo Horizonte: Devires Editora, 2021.
- _____. **TRANSEXISTÊNCIAS NEGRAS: O LUGAR DE TRAVESTIS E MULHERES TRANSEXUAIS NEGRAS NO BRASIL E EM ÁFRICA ATÉ O SÉCULO XIX**. p. 69-88. In.: Ribeiro, P., Magalhães, J., Seffner, F., & Vilaça, T. (Org.) (2018). **Corpo, Gênero e sexualidade: resistências e ocupa(ações) nos espaços de educação**. Rio Grande: Editora da FURG. 217p.
- OLIVEIRA, Wanderley Gomes de. **A HISTORICIDADE DO MOVIMENTO LGBTQIA+: OS DIREITOS SEXUAIS E A DISCUSSÃO SOBRE CIDADANIA**. **CONEDU: VII Congresso Nacional de Educação - Educação como (re)Existência: mudanças, conscientização e conhecimento**. Alagoas: Maceió, 2020. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2020/TRABALHO_EV140_MD1_SA11_ID4593_07082020173849.pdf. Acesso em: 05 mar. 2025.
- RAMPTON, Ben. Continuidade e mudança nas visões de sociedade em linguística aplicada. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (Org.). **Por uma linguística aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- RODRÍGUEZ, Héctor. Será a escala de Richter a melhor ferramenta para medir a magnitude dos sismos?. **National Geographic Portugal**, 2024. Disponível em: https://www.nationalgeographic.pt/ciencia/sismos-richter-escala-magnitude_4196. Acesso em: 02 nov. 2024.
- RYAN, Penélope J. **Católico praticante: a busca de um catolicismo para o terceiro milênio**. São Paulo: Loyola, 1999. p. 115-116.
- SANTOS, Flavia Karla Ribeiro. **O conceito de figuratividade e as práticas de institucionalização da semiótica no Brasil e na França**. 2020. 347p. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/192989>. Acesso em: 05 jun. 2023.

SANTOS, Flavia Karla Ribeiro; PORTELA, Jean Cristtus. A figuratividade na semiótica discursiva: da herança panofskyana ao legado greimasiano. **Domínios de Linguagem**, Uberlândia, v. 17, p. e1728, 2023. DOI: 10.14393/DL.v17a2023-28. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/68949>. Acesso em: 10 mar. 2025.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **Incorrigíveis, afeminados e desenfreados: indumentária e travestismo na Bahia do séc. XIX**. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v40n2/3234.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2025.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer : seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares**. Trad. Heci Regina Candiani; posfácio Richard Miskolci. 1a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira; PORTELA, Jean Cristtus. DAS FERRAMENTAS DE BUSCA AO TEXTO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE LGBT EM REVISTAS DIGITAIS. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 13, n. 2, p. 221, 10 maio 2016.

_____. Reflexões para uma semiótica das culturas: o caso da identidade trans. In: Alexandre Marcelo Bueno; Luciana Carmona Garcia Manzano; Vera Lucia Rodella Abriata. (Org.). **As crises na/da contemporaneidade: análises discursivas**. 1ed. Franca: Unifran, 2017, v. 1, p. 59-85.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. Língua, gênero e diversidade: o que tem a semiótica a ver com isso? **Estudos Semióticos**, v. 18, n. 3, p. 258–278, 15 dez. 2022.

_____. A doméstica como síntese do racismo brasileiro: discurso, formas de vida e cultura. **Estudos Semióticos**, v. 17, n. 2, p. 219–241, 2021.

SILVA, Guilherme Alves da; FERREIRA, Harlley de Melo; BOOMBEAT, Luara; SILVA, Marcelo Augusto Gomes da; SILVA, Murillo Henrique da; VBOX. **Quebrada Queer**. Interpretada por Boombeat, HARLLEY, Murillo Zyess, Quebrada Queer, Rap Box, Tchelo Gomez. Produzida por VBOX. São Paulo: VBOX, 2018. Duração: 5min58s.

SILVA, Roberta Franciele da. **Percepção de profissionais da psicologia sobre a formação e o atendimento clínico à população LGBT**. Trabalho de Conclusão de Curso: UFRGS, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/282552>. Acesso em: 10 mar. 2025.

SILVA, Sueli Maria Ramos da. **Discurso religioso: semiótica e retórica**. 1ed., 2020. Editora UFMS: Campo Grande, MS.

_____. A semiótica greimasiana no quadro epistemológico das teorias da linguagem e dos estudos da religião. In.: **Dossiê: Teorias da linguagem e Estudos de Religião**. Horizonte, Belo Horizonte, v. 16, n. 51, p. 1066-1084, set./dez. 2018 – ISSN 2175-584. p.1066-1084.

SILVA, L. V. DA; BARBOSA, B. R. S. N. Sobrevivência no armário: dores do silêncio LGBT em uma sociedade de religiosidade heteronormativa. **Estudos de religião**, v. 30, n. 3, p. 129–154, 2016.

SILVA, Guilherme Alves da; FERREIRA, Harlley de Melo; BOOMBEAT, Luara; SILVA, Marcelo Augusto Gomes da; SILVA, Murillo Henrique da; RODRIGUES, Apuke. **Fragmentos**. Interpretada por Quebrada Queer. Produzida por Apuke. São Paulo: Apuke, 2022. Duração: 2min13s.

SOUSA, Edson Luiz André de. A transgressão que salva. **Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.**, São Paulo, 17(3-Suppl.), 787-796, set. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/TtF4wwFgDZ5FKQLxX6ZL9Dx/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10 mai. 2024.

SOUZA, Josy Maria Alves de; SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. **Transcendendo margens e quebrando barreiras: (trans)vivências redefinindo (r)existências que empoderam**. Revista de Docência e Cibercultura, 02 jan. 2024.

SOUTO, Astral. **Revolta de Stonewall: a Rebelião de Stonewall é um símbolo da luta LGBTQIA+ em todo o mundo**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas da Universidade de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/67216>. Acesso em: 10 jun. 2024.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares**. Trad. Heci Regina Candiani; posfácio Richard Miskolci. 1a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

Supremo Tribunal Federal (STF). **STF enquadra homofobia e transfobia como crimes de racismo ao reconhecer omissão legislativa**. 13 de jun. 2019. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=414010>. Acesso em: 14 ago. 2024.

VIANA, T. M. B.. “Sou feliz, sou drag, sou bonita, bebê”: Negociações entre o corpo e a música pop. **Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Fortalece: Ceará, 2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-2010-1.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2024.

WASSER, Nicolas. O movimento musical LGBT e seus contramovimentos. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 8, n. 20, p. 50-77, 2020. Disponível em: <https://rbs.sbsociologia.com.br/index.php/rbs/article/view/rbs.724>. Acesso em: 15 mai. 2024.

YORK, Sara Wagner. **Cotas trans: um estudo sobre ações afirmativas para travestis e transexuais no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

ANEXOS

Anexo I

o que pode um corpo sem juízo?, de Jup do Bairro (2020)

“O que pode um corpo sem juízo?

Quando saber que o corpo abjeto se torna um corpo objeto e vice versa?

Não somos definidos pela natureza assim que nascemos,
mas pela cultura que criamos e somos criados

Sexualidade e gênero são campos abertos de nossas personalidades e preenchemos conforme
absorvemos elementos do mundo ao redor

Nos tornamos mulheres – ou homens

Não nascemos nada

talvez nem humanos nascemos

Sob a cultura, ação do tempo, do espaço, história, geografia, psicologia, antropologia,
nos tornamos algo

Homens, mulheres, transgêneros, cisgêneros, heterossexuais, homossexuais, bissexuais e o
que mais quisermos, pudermos ou nos dispusermos a ser

o que pode o seu corpo?”

BAIRRO, Jup do. *o que pode um corpo sem juízo?* Álbum: *CORPO SEM JUÍZO*. Escrita por
Jup do Bairro. Produzida por BADSISTA. São Paulo: BADSISTA, 2020. 1min36seg.

Anexo II

Enviadescer, de Linn da Quebrada (2017)

“MC Linn da Quebrada

Ei, psiu! Você aí, macho discreto
Chega mais, cola, aqui
Vamo bater um papo reto
Que eu não tô interessada no seu grande
pau ereto

Eu gosto mesmo é das bichas, das que são
afeminadas
Das que mostram muita pele, rebolam,
saem maquiadas
Eu vou falar mais devagar pra ver se
consegue entender
Se tu quiser ficar comigo, boy...

Vai ter que enviadescer
Enviadescer, enviadescer

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

Mas não tem nada a ver com gostar de rola
ou não
Pode vir, cola junto, c'as transviadas,
sapatão
Bora enviadescer, até arrastar a bunda no
chão

Ih, ih, aí, as bicha ficou maluca
Além de enviadescer, tem que bater a
bunda na nuca
Ih, aí, as bichas ficou maluca
Além de enviadescer, tem que bater a
bunda na nuca

Ei, psiu, você aí, macho discreto
Chega mais, cola, aqui
Vamo bater um papo reto
Que eu não tô interessada no seu grande
pau ereto

Eu gosto mesmo é das bichas, das que são
afeminadas
Das que mostram muita pele, rebolam,
saem maquiadas
Eu vou falar mais devagar pra ver se
consegue entender
Se tu quiser ficar comigo, boy...

Vai ter que enviadescer
Enviadescer, enviadescer

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

Mas não tem nada a ver com gostar de
rola, ou não
Pode vir, cola junto, c'as transviadas,
sapatão
Bora enviadescer, até arrastar a bunda no
chão

Ih, ih, aí, as bicha ficou maluca
Além de enviadescer, tem que bater a
bunda na nuca
Ih, aí, as bicha ficou maluca
Além de enviadescer, tem que bater, bater,
bater, bater
Bater a bunda na nuca

Ih, aí!”

PEREIRA, Lina. *Enviadescer*. Álbum: *PAJUBÁ*. Escrita por Linn da Quebrada 2017.
4min06seg.

Anexo III

Deus É Travesti, de Alice Guél (2017)

“Travesti nossa que estais no céu
Santificado seja o nosso nome
Alice, Cecília, Eloá, Érika, Olga
Amara, Ela, Ametista, Alicia
Seja feita a vontade das vadias
Assim na Terra como em qualquer outra
esquina

A woman (A woman, a woman, a woman,
a woman, a woman...)

Ela acreditava em cores, no cheiro das
flores

E que curativos também curassem dores

Vestiam ela de menino o tempo inteiro

Ela queria ser a donzela e não o guerreiro

‘Vixe, que menina estranha!’

‘O que tem entre as pernas é minhoca ou
aranha?’

Mas ninguém ouvia ou via

O tanto que essa mina sofria

Ela crescia, crescia

Mas não entendia, não entendia

Por que fizeram dela uma fera

Um preto favelado, traveco, à la gazela

Mas não tá tudo acabado, havia esperança

Ela sabia de um lugar que vendia a
mudança

Mas com muita prece, joelhos ao chão

Passou noites acordada só na oração

Pela Deusa Travesti

A deusa dos corpos que querem resistir

Deus é travesti

A deusa dos corpos que querem existir

E no jejum, nada acontecia

Mas ela ia, mas ela ia

Acabou o país das maravilhas

E agora é vida, agora é vida

E no jejum, nada acontecia

Mas ela ia, mas ela ia

Acabou o país das maravilhas

E agora é vida, agora é vida

Apedrejada como Madalena foi

E na dor, a Guél apareceu

Foi tanto que se perdeu

Que o sentido acabou

E o breu apareceu

Seja feita a vontade das vadias

Assim na Terra como em qualquer outra
esquina

Mãe nossa que estais no céu

Santificado seja o nosso nome

Mãe nossa que estais no céu

Ajude as travestis que estão passando fome

Venha ver o nosso reino

Pra que entenda a vontade das vadias

Aqui, em casa, na igreja, na rua

Em toda e qualquer esquina

A woman

A woman, girl

A woman

A woman girl

Deus é travesti

A deusa dos corpos que querem resistir

Deus é travesti

A deusa dos corpos que querem existir

E no jejum, nada acontecia

Mas ela ia, mas ela ia

Acabou o país das maravilhas

E agora é vida, porra, agora é vida

E no jejum, nada acontecia

Mas ela ia, mas ela ia

Acabou o país das maravilhas

E agora é vida, porra, agora é vida

Deus é travesti

Me tire daqui!

Deus é travesti

Me tire daqui!

Alice Guél”

GUÉL, Alice. *Deus É Travesti*. Escrita por
Alice Villas Boas. Álbum: *Alice no País
Que Mais Mata Travestis*. Produzida por
Gabriel Pov3da. São Paulo: Gravadora
independente, 2017. Duração: 4min06s.

Anexo IV

Capítulo 4, versículo 3, de Racionais MC's (1997)

“... 60% dos jovens de periferia
Sem antecedentes criminais já sofreram
violência policial
A cada quatro pessoas mortas pela polícia,
três são negras
Nas universidades brasileiras, apenas 2%
dos alunos são negros
A cada quatro horas, um jovem negro
morre violentamente em São Paulo
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um
sobrevivente

... Minha intenção é ruim, esvazia o lugar
Eu tô em cima, eu tô a fim, um, dois pra
atirar
Eu sou bem pior do que você tá vendo
Preto aqui não tem dó, é 100% veneno

... A primeira faz bum, a segunda faz tá
Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita
munição

... Na queda ou na ascensão minha atitude
vai além
E tenho disposição pro mal e pro bem
Talvez eu seja um sádico, um anjo, um
mágico
Juiz ou réu, um bandido do céu

... Malandro ou otário, padre sanguinário
Franco atirador, se for necessário
Revolucionário, insano ou marginal
Antigo e moderno, imortal

... Fronteira do Céu com o Inferno
Astral imprevisível, como um ataque
cardíaco no verso
Violentamente pacífico, verídico
Vim pra sabotar seu raciocínio

... Vim pra abalar seu sistema nervoso e
sanguíneo
Pra mim ainda é pouco, Brown cachorro
louco
Número um guia terrorista da periferia
Uni-duni-tê o que eu tenho pra você

... Um Rap venenoso ou uma rajada de PT
E a profecia se fez como previsto
1997, depois de Cristo
A fúria negra ressuscita outra vez
Racionais, capítulo 4, versículo 3

... Aleluia
Aleluia
Racionais no ar, filha da puta, pá, pá, pá

... Faz frio em São Paulo, pra mim tá
sempre bom
Eu tô na rua de bombeta e moletom
Dim, dim, dom, Rap é o som
Que emana do Opala marrom

... E aí, chama o Guilherme, chama o
Fanho, chama o Dinho
E o Di? Marquinho, chama o Éder, vamo
aí
Se os outros mano vêm pela ordem, tudo
bem, melhor
Quem é quem no bilhar, no dominó

... Colou dois mano, um acenou pra mim
De jaco de cetim, de tênis, calça jeans
Ei, Brown, sai fora, nem vai, nem cola
Não vale a pena dar ideia nesse tipo aí

... Ontem à noite eu vi na beira do asfalto
Tragando a morte, soprando a vida pro alto
Ó os cara, só o pó, pele e osso
No fundo do poço, mó flagrante no bolso

... Veja bem, ninguém é mais que ninguém
Veja bem, veja bem, e eles são nossos
irmãos também
Mas de cocaína e crack, uísque e conhaque
Os mano morre rapidinho, sem lugar de
destaque

... Mas quem sou eu pra falar de quem
cheira ou quem fuma?
Nem dá, nunca te dei porra nenhuma
Você fuma o que vem, entope o nariz
Bebe tudo que vê, faça o Diabo feliz

... Você vai terminar tipo o outro mano lá

Que era um preto tipo A, ninguém tava numa

Mó estilo de calça Calvin Klein, tênis Puma, é

Um jeito humilde de ser, no trampo e no rolê

... Curtia um Funk, jogava uma bola
Buscava a preta dele no portão da escola
Exemplo pra nós, mó moral, mó Ibope
Mas começou a colar com os branquinho do shopping (aí já era)

... Ih, mano, outra vida, outro pique
Só mina de elite, balada, vários drinques
Putta de boutique, toda aquela porra
Sexo sem limite, Sodoma e Gomorra

... Faz uns nove anos
Tem uns quinze dias atrás eu vi o mano
Cê tem que ver, pedindo cigarro pros tiozinho no ponto
Dente tudo zuado, bolso sem nenhum conto

... O cara cheira mal, as tias sentem medo
Muito loco de sei lá o quê, logo cedo
Agora não oferece mais perigo
Viciado, doente, fudido, inofensivo

... Um dia um PM negro veio me embaçar
E disse pra eu me pôr no meu lugar
Eu vejo um mano nessas condições, não dá
Será assim que eu deveria estar?

... Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
Pelo rádio, jornal, revista e outdoor
Te oferece dinheiro, conversa com calma
Contamina seu caráter, rouba sua alma

... Depois te joga na merda, sozinho
É, transforma um preto tipo A num neguinho
Minha palavra alivia sua dor
Ilumina minha alma, louvado seja o meu Senhor

... Que não deixa o mano aqui desandar
E nem sentar o dedo em nenhum pilantra
Mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei

Racionais, Capítulo 4, Versículo 3

... Aleluia

Aleluia

Racionais no ar, filha da puta, pá, pá, pá

... Quatro minutos se passaram e ninguém viu

O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil

Talvez o mano que trampa debaixo do carro sujo de óleo

Que enquadra o carro forte na febre com o sangue nos olhos

... O mano que entrega envelope o dia inteiro no sol

Ou o que vende chocolate de farol em farol
Talvez o cara que defende o pobre no tribunal

Ou o que procura vida nova na condicional

... Alguém no quarto de madeira, lendo à luz de vela

Ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela

Ou o da família real de negro, como eu sou
O príncipe guerreiro que defende o gol

... E eu não mudo, mas eu não me iludo
Os mano cu de burro tem, eu sei de tudo
Em troca de dinheiro e um carro bom
Tem mano que rebola e usa até batom

... Vários patrícios falam merda pra todo mundo rir

Haha, pra ver branquinho aplaudir

É, na sua área tem fulano até pior

Cada um cada um, você se sente só

... Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério

Explode sua cara por um toca-fita velho

Click, plau, plau, plau e acabou

Sem dó e sem dor, foda-se sua cor

... Limpa o sangue com a camisa e manda se foder

Você sabe por quê, pra onde vai, pra quê

Vai de bar em bar, de esquina em esquina

Pega cinquenta conto, trocar por cocaína

... Enfim, o filme acabou pra você

A bala não é de festim, aqui não tem dublê

Para os mano da Baixada Fluminense à
Ceilândia
Eu sei, as ruas não são como a
Disneylândia

... De Guaianases ao extremo sul de Santo
Amaro
Ser um preto tipo A custa caro, é foda
Foda é assistir a propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você

... Playboy, forgado de brinco, um trouxa
Roubado dentro do carro na avenida
Rebouças
Correntinha das moça, as madame de bolsa
Dinheiro, não tive pai, não sou herdeiro

... Se eu fosse aquele cara que se humilha
no sinal
Por menos de um real, minha chance era
pouca
Mas se eu fosse aquele moleque de touca
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua
boca

... De quebrada sem roupa, você e sua
mina
Um, dois, nem me viu, já sumi na neblina
Mas não, permaneço vivo, prossigo a
mística
Vinte e sete anos contrariando a estatística

... Seu comercial de TV não me engana
Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis

... Eu sou apenas um rapaz
latino-americano
Apoiado por mais de cinquenta mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez
Racionais, capítulo 4, versículo 3.”

Fonte: Musixmatch. Compositores: Pedro
Paulo Soares Pereira / Kleber Geraldo
Lelis Simões. Letra de Capítulo 4,
versículo 3 © Cosa Nostra Fonográfica
Ltda-me.