

Estética *queer* na canção brasileira contemporânea: uma leitura de “Zero”, de Liniker

## INTRODUÇÃO

A canção popular brasileira é entendida aqui como objeto estético, cultural e/ou social, constituindo-se, como definiu José Miguel Wisnik, numa “forma de pensar” (2004, p. 215), que reflete e, ao mesmo tempo, engendra subjetividades. Dessa forma, temáticas fundamentais da existência humana, como as questões de gênero e sexualidade, que passaram a ser fortemente significativas no sistema racional brasileiro nos últimos anos, podem ser discutidas de modo profícuo a partir da leitura de canções.

Ao erigir um espaço simbólico de questionamento e subversão, a canção brasileira contemporânea é terreno fértil também para manifestações de subjetividades que se contrapõem aos padrões de gênero forjados na sociedade patriarcal. Ao longo da historiografia da canção popular urbana do Brasil, principalmente no período compreendido a partir dos anos 1970, encontram-se cancionistas que tensionam as premissas da heteronormatividade compulsória.

Essa afirmação é confirmada por estudos como os do jornalista Rodrigo Faour (2006), que em *A história sexual da MPB* aborda “as canções de apelo gay” e “as transgressões em temas de amor e sexo”, e dos acadêmicos Renato Gonçalves (2019), que em *Nós duas* enfoca as representações LGBT na canção brasileira, e Carlos Mendonça e Felipe Machado (2019), que identificam performances transgressoras no contexto brasileiro dos anos 1970. Trata-se de um cancionário que desconstrói imagens e conceitos acerca do gênero e das sexualidades atrelados aos sistemas de controle para a manutenção do poder hegemônico, que se intensificou em termos de expressão midiática nas últimas décadas, com o advento das novas tecnologias digitais.

Ao aproximarmos essas manifestações da perspectiva *queer*, verificamos nelas formas reveladoras de fissuras no sistema heteronormativo, que irrompem o constructo opressor e promovem um questionamento das normalizações em torno das questões de gênero e sexualidade. Esse é o caso da performance cancional de Liniker, compositora negra transexual que iniciou a carreira artística como *crooner* e abriu espaço no *mainstream* da indústria cultural contemporânea, representando uma geração de artista que evidenciam em suas obras estéticas divergentes, que não se podem compreender

pela perspectiva binária e que apontam para concepções diversas acerca da existência humana.

O *queer*, insuflado no contexto político contracultural e, na esteira das crises teóricas dos estudos feministas e homossexuais, cooptado, conceituado e formalizado pela academia, mantém-se “crítico a categorias normalizadoras” como admite Norma Mogrovejo (2020, p. 41). Consiste numa perspectiva teórica que busca, por vieses interdisciplinares, desestabilizar conceitos imbuídos de uma epistemologia alicerçada no binarismo.

### **Estética *queer***

Em certa medida, o *queer* pode ser tomado como identidade, mas não identidade estática, ou como referência a identidades inclassificáveis, por propor a consideração, ao fim e ao cabo, de que toda identidade é construída e trata-se, portanto, de uma narrativa. Dessa forma, é primorosa a reflexão de Mogrovejo (2020, p. 42) quando afirma que, desse ponto de vista, somos todos *queer*: “Todos nos situamos transversalmente se evidenciarmos e recusarmos algumas das mentiras consoladoras que nos dizem ou que dizemos sobre nós mesmos.” Nessas mentiras estão incrustadas as normas que, ao longo do tempo e das diversas culturas, cristalizaram-se como as que seriam as ideais, corretas e aceitáveis quanto à constituição das identidades a partir das noções de sexo, sexualidade e gênero.

A presença de uma estética *queer* no contexto cultural brasileiro vem se tornando mais evidente nas últimas décadas, através de diferentes expressões artísticas como a literatura, o cinema, as artes visuais e, de uma maneira assaz expressiva, a canção popular urbana. A despeito da onda conservadora que viu-se eclodir na sociedade, impulsionada pelo embate ideológico entre diferentes vertentes políticas, a diversidade da produção cultural por sujeitos historicamente minorizados tornou-se profícua. As experiências marginalizadas e minoritárias são estetizadas, produzidas e consumidas no engendramento de um sistema artístico cultural subversivo e divergente dos ditames heteronormativos.

Esse fenômeno impulsiona reflexões em âmbito acadêmico, como as publicadas por Anselmo Peres Alós (2017) e Lizandro Calegari (2016), circunscritas no terreno da literatura, por exemplo. O cinema nacional também é enfocado por estudiosos como Dieison Marconi (2020, p. 148), que verifica, na primeira década do século XXI, a

profusão de “diretores, diretoras, roteiristas, produtores e coletivos audiovisuais, além de uma série de festivais queer e/ou LGBT fomentados pelas leis de incentivo à cultura que foram providas pelo governo de situação”. Essa visibilidade conferida aos grupos e sujeitos entendidos como marginalizados foi incitada também pelas fortes modificações nos modos de produção e consumo artístico, ocasionados na pelo avanço das novas tecnologias e das interações midiáticas que colaboram para a dissolução de barreiras ainda vigentes durante a modernidade.

Não obstante, o cerceamento a políticas e estéticas divergentes do padrão heteronormativo também se tornou mais evidente, haja vista, por exemplo, as diversas investidas de órgãos públicos em vetar o uso da chamada “linguagem neutra”, constatáveis na mídia jornalística, por exemplo. Ademais, a postura lgbtfóbica do ex-presidente brasileiro (2018 - 2022), bem como de seus apoiadores, colaborou para um rechaço social a sujeitos que, ao longo de décadas, vinham reivindicando a legitimação de suas identidades.

A censura à exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, ocorrida em setembro de 2017, na cidade de Porto Alegre, é um exemplo emblemático das ações promovidas por políticas conservadoras e intolerantes que se tornaram mais explícitas com a retomada de uma militância reacionária por setores da sociedade e, muitas vezes, endossadas pelo Estado. A polêmica gerada a partir de manifestações nas redes sociais, advindas de civis e infladas por grupos como o MBL e organizações religiosas, como a Arquidiocese de Porto Alegre, levou ao cancelamento da exposição pelo Santander Cultural, espaço que a promovia, a despeito de figurarem nas galerias obras de artistas consagrados e renomados internacionalmente.

Nesse contexto, é importante mencionar que a própria repressão insta a manifestações artísticas contestatórias, surgidas, muitas vezes, com o intuito de discutir e tensionar as ideologias vigentes. Por exemplo, no período ditatorial do país, a canção popular brasileira foi alvo de censura ferrenha, ao mesmo tempo em que se constituiu num importante instrumento de construção crítica (NAPOLITANO, 1999; NAVES, 2010). Esse aspecto, aliás, determinou a forja do formato cancional que se identifica, em geral, como MPB. Consagrou-se aí esse caráter transgressor da canção brasileira, processo iniciado no final do século XIX, quando os primeiros dispositivos de gravação possibilitaram a fixação e reprodução da música, tornando-a um bem de consumo e, também, um poderoso meio de comunicação cultural e político (MOSCHETTA, 2017).

A abertura midiática e as novas tecnologias digitais impulsionaram o surgimento de manifestações múltiplas no âmbito da canção brasileira, possibilitando o surgimento de sistemas de produção e consumo musical que extrapolaram os guetos marginalizados, como os LGBTQIAPN+, pulverizando os contornos da produção cultural hegemônica e reconfigurando o *mainstream* pop. Despontam as “vozes transcendentais” (MOREIRA, 2018) ou “ativismos dissidentes” (COLLING, 2019), que circulam em âmbito mais ou menos massivos, como Pablo Vittar, que figura em canais abertos e populares de televisão e, no *Spotify*, atinge a marca de 3.041.816 ouvintes mensais, ou de MC Trans, que na mesma plataforma conta com pouco mais de 4.000 ouvintes por mês. Ainda, pode-se verificar que, para além do “trans pop”, como é também nomeado o movimento pela mídia, há expressões contestadoras da heteronormatividade vinculadas a outros gêneros musicais como a MPB, o funk, o rap e o sertanejo.

Em *A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade*, Colling (2019) trata da “cena artista” brasileira de maneira mais ampla, considerando a música, a literatura, o cinema, as artes visuais e o teatro, além de diversos coletivos de arte que realizam expressões híbridas. O autor salienta que, ademais de uma relação histórica entre expressão artística e a manifestação política no cenário brasileiro, nos últimos anos avulta-se a emergência de outros coletivos e artistas que trabalham dentro de uma perspectiva das dissidências sexuais e de gênero e que, ao mesmo tempo, explicitam suas intenções políticas, ou melhor, que criam e entendem as suas manifestações artísticas como formas distintas de fazer política, em especial quando contrapostas às formas mais “tradicionais” usadas pelo movimento LGBT e feminista mainstream. (COLLING, 2019, p. 21, grifo do autor)

Nesse sentido, pelo viés da historiografia da canção, corrobora-se a percepção de Colling, visto que grande parte dos artistas LGBTQIAPN+ de meados do século XX não explicitavam intenção de militância política acerca da sexualidade ou do gênero em suas realizações artísticas. Muitos deles, pelo contrário, não mencionavam, tampouco demonstravam em eventos midiáticos, as suas condições homoafetivas ou homoeróticas, tentando estabelecer um limite entre o público e o privado

As pesquisas empreendidas por Guimarães e Braga (2019) também se alinham às propostas de Colling (2019) e corroboram nossos estudos (MARTINS, 2012; 2022) no que tange ao fato de identificarem uma intensa profusão de artistas militantes acerca

das temáticas das sexualidades e gêneros antinormativos. Esses artistas revelam uma “perspectiva de valorização de sua condição minoritária, militância explícita pelo direito à diferença numa espécie de politização da arte, de estetização da política ou de manifestação estético-política da sexualidade” (GUIMARÃES; BRAGA, 2019, p. 311).

Ainda, Guimarães e Braga (2019, p. 319) chamam a atenção para o aspecto interseccional evocado na produção da cena artista contemporânea, o que é fundamental para o estudo que propomos aqui: uma estética produzida por quem reverbera o antirracismo, o feminismo, as temáticas pertinentes às dissidências sexuais e de gênero. É uma estética que colabora com a produção das dissidências, que propõe “outros regimes de percepção, porque dissidentes de gênero e sexuais, mas também porque racializados, e isso só foi possível por uma herança dos espaços artísticos (e intelectuais) que propuseram descolonizações estéticas no interior de seus campos” (GUIMARÃES; BRAGA, 2019, p. 319 - 320).

Se o processo de dominação branca/europeia solidificou os valores hegemônicos, a colonização do corpo sexual e generificado resulta dos mesmos fatores que perpetuam o racismo. Assim, as ferramentas/armas estéticas que hoje pretendem fissurar, desestruturar e combater essa estrutura normativa realizam-se de forma concomitante, o que se torna ainda mais potente quando os corpos produtores dessa estética são os que foram historicamente rechaçados pelo viés da raça, da sexualidade e do gênero, como no caso da artista aqui abordada.

### **Uma trajetória dissidente**

Liniker de Barros Ferreira Campos é uma artista transgênero, cancionista e atriz que despontou na mídia a partir de 2015, quando da divulgação de suas canções por meio de vídeos em seu canal no *YouTube*. Sua inserção no meio artístico se deu na adolescência, com o estímulo da mãe, que incentivou sua autonomia desde cedo, e do ambiente artístico no qual foi criada. Seu avô e tio são sanfoneiros, a mãe foi sambista e dançarina de samba-rock. A família era conhecida em Araraquara, interior paulista, pela presença artística e, principalmente, pela atuação da avó, benzedeira da comunidade. A família artística e culturalmente diversa possibilitou experiências múltiplas, como a relação com as religiões, por exemplo, em que “frequentava ao mesmo tempo o espiritismo, a igreja evangélica, fazia catequese, ia ao centro budista” (MOREIRA, 2018, p. 59), aspecto significativo de sua formação, pluralidade que revela em sua obra.

Sua carreira artística profissional iniciou aos 18 anos, quando se mudou para Santo André, no ABC paulista, a fim estudar na Escola Livre de Teatro, onde se deparou com as dificuldades de viver sozinha e sem recursos financeiros; o apoio familiar não dispunha de auxílio nesse sentido, já que a família da mãe era pobre e o pai, ausente (MOREIRA, 2018). Mantinha-se com o teatro e paralelamente, desenvolvia o projeto de gravar suas canções. Junto aos colegas da banda *Os Caramelows*, em 2015, gravou o EP *Cru* (2015) com três composições musicais guardadas pela artista desde a adolescência. A virada em sua carreira ocorreu com o lançamento do videoclipe de uma delas, “Zero”, em seu canal no *YouTube*: “Estouramos! Foram um milhão de visualizações em cinco dias! Surreal. Algo que ainda tenho dificuldade de acreditar” (MOREIRA, 2018, p. 60). A incredulidade da artista é compreensível, pois ainda era recente o fato de artistas independentes e periféricos atingirem sucesso junto ao público consumidor, fato com o que se constata sua participação em um momento histórico na indústria cultural.

A recepção dos videoclipes das três canções do EP *Cru*, “Zero”, “Louise du Brasil” e “Caeu”, motivou Liniker e os *Caramelows* a gravarem o álbum *Remonta*, a partir de um projeto de financiamento coletivo pela plataforma Catarse (2016), numa campanha entre 07/06/2016 e 22/07/2016, em que a meta foi superada em mais de 30% do valor estimado inicialmente. Em 2019, o grupo lançou o segundo álbum, *Goela abaixo*, seguido de sua versão instrumental. Em 2020, Liniker anunciou à imprensa que estaria em vias de desvinculação da banda *Os Caramelows*, objetivando desenvolver sua carreira solo. A banda prosseguiu paralelamente e Liniker lançou seu primeiro álbum solo, *Índigo borboleta anil*, em 2021, com a participações de Milton Nascimento, Tássia Reis, Tulipa Ruiz, DJ Nyack, Orquestra Jazz Sinfônica, Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz. O álbum rendeu à cancionista um feito histórico: Liniker foi a primeira artista trans a ser agraciada com o Grammy Latino-Americano, considerado o mais importante prêmio da música. No mesmo ano, Liniker também se destacou como coadjuvante da série *Manhãs de setembro*, uma produção da *Amazon Prime* com direção de Luis Pinheiro e Dainara Toffoli. A artista vive a personagem Cassandra, uma mulher negra trans que se descobre mãe de um menino de dez anos, fruto de uma relação casual com uma amiga.

A seguir, propomos uma leitura do videoclipe-canção “Zero”, que impactou o público ao apresentar uma performance ilegível, inclassificável pelos moldes tradicionais binários dos padrões de gênero.

## Deixa eu bagunçar você

No primeiro quadro vê-se Liniker, somente seu busto, num enquadramento estático, enquanto a primeira estrofe é cantada por ela e o conjunto de *backing vocals*, numa emissão vocal pouco melódica, gerando uma linha levemente ascendente. Liniker vale-se do canto em falsete, assemelhando-se a uma tonalidade feminina. Aos poucos, o quadro amplia-se e a cena abre-se. O ambiente em que a canção é executada pela banda remete à sala de uma casa. A luz baixa dá sensação de aconchego, assim como a decoração, pois, ainda que minimalista, abriga elementos domésticos: uma mesa com garrafa e copo, abajures, um adorno na parede.

Zero

1 A gente fica mordido, não fica?  
2 Dente, lábio, teu jeito de olhar  
3 Me lembro do beijo em teu pescoço  
4 Do meu toque grosso, com medo de te transpassar  
  
5 Peguei até o que era mais normal de nós  
6 E coube tudo na malinha de mão do meu coração  
  
7 Deixa eu bagunçar você, deixa eu bagunçar você  
8 A gente fica mordido, não fica?  
(ZERO, 2016)

A canção é uma reminiscência do encontro erótico/afetivo entre o sujeito cancional e seu destinatário/ouvinte, identificado pelos pronomes “teu” e “você”. No primeiro verso, a expressão “a gente” ocupa a posição de sujeito e, num processo metonímico em que o todo (gente) equivale à parte (eu), o sujeito cancional compartilha de seu estado emocional, “mordido”, figurativamente equivalente a estar com raiva (HOUAISS), mas também pode significar ser atingido, marcado pelo Outro, literal ou metaforicamente. Nos versos seguintes há uma espécie de gradação semântica em que vai se construindo a imagem da relação carnal: “mordido”, “dente”, “lábio”, “olhar”, “beijo”, “pescoço”, “toque grosso”, elementos que enfatizam o corpo, até que os limites do corpo sejam ameaçados em “medo de te transpassar”.

Os aspectos verbais não permitem identificar se a relação é homoerótico/afetiva. A performance, no entanto, incita diversas indagações acerca da sexualidade e dos

padrões gêneros nessa relação. A figura de Liniker, bem como sua postura em cena não possibilitam a identificação com o gênero masculino, tampouco feminino. Suas vestimentas e gestualidades remetem ao feminino, no entanto, o bigode aparente não somente revela um corpo biologicamente masculino, como demonstra que não há intenção de esconder esse dado do público.

É importante destacar que o bigode é um elemento simbolicamente significativo, tradicionalmente associado à virilidade, constituindo, no imaginário popular, alusões diversas ao universo masculino, por exemplo, no uso de expressões idiomáticas como “no fio do bigode”, para se referir ao um contrato baseado na confiança entre as partes; ou “bigode grosso”, para indicar a alta habilidade do indivíduo naquilo que realiza, ressaltando qualidades positivas dos homens. No entanto, quando relacionado ao corpo da mulher, geram-se associações negativas, como “com mulher de bigode, nem o diabo pode”, numa referência ao ímpeto mais agressivo do comportamento das mulheres. Por fim, ressaltamos ainda a associação do uso do bigode à estética gay, difundida, nos anos 1970, por personalidades icônicas como Fred Mercury e os integrantes do Village People. Esses fatores intensificam o potencial da performance de Liniker como um produto cultural desestabilizador das noções de identidade de gênero.

A indefinição que parece projetar-se do corpo de Liniker performatiza materialmente o penúltimo verso da canção, repetido por ela e pelas *backing* vocals: “deixa eu bagunçar você”. O espectador ouvinte funde-se com a figura do destinatário interno, sentindo-se, também, desestabilizado. Em “Zero”, o corpo cantante de Liniker revela a não linearidade e a fluidez do gênero e da sexualidade. Trata-se de uma imagem-canção que parece seduzir o ouvinte a se deixar atravessar, a se deixar bagunçar pelo corpo fluido de Liniker.

### **Palavras finais**

O corpo de Liniker configura-se de forma não condizente com a linearidade presumida entre sexo biológico e manifestação do gênero. Primeiramente, porque ao optar por adornos e vestuário femininos, se poderia presumir uma intenção de se adequar à uma identidade feminina. No entanto, o uso do bigode na composição do visual quebra essa expectativa. A performance não sugere exagero, tampouco se pretende caricata, o que é reforçado pelo ambiente intimista e elegante da sala onde a banda executa a canção.

A partir dessa leitura de “Zero”, é possível destacar alguns elementos estéticos que constituem sua performance de forma a evidenciar atravessamentos de fronteiras (LOURO, 2018). Esses elementos ficam evidentes no corpo, - que mostra, a um só tempo, elementos do masculino e do feminino, engendrando uma figura indefinível, andrógina, - e na performance da cancionista, ao revelarem-se, especialmente, através da manifestação do desejo de conjunção carnal.

Esse entrelugar da performance de Liniker pode ser identificado, igualmente, na bricolagem musical que se realiza, já que “Zero” não se delimita a um estilo musical definido. Há, no entanto, fortes referências a ritmos e estilos negros, em geral, o que reforça o caráter interssecional e decolonial, presentes no cancionário *queer* brasileiro contemporâneo de uma maneira geral.

## REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. Narrativas da sexualidade: Pressupostos para uma poética queer. **Estudos feministas**. [online], v. 18, ed. 3, p. 837-864, 2010. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24328223?seq=1>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

CALEGARI, Lizando Carlos. A perspectiva Queer na literatura brasileira: Aretusa Von e o "Triunfo dos Pelos". **Literatura em debate**, v. 10, n. 18, 2016. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/2082>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena ativista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, Leandro (org.). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019.

GONÇALVES, R. O discurso homoerótico feminino na canção e a ditadura militar brasileira: Uma análise a partir do processo censório do fonograma “O sorvete” (1974), de Tuca. **Opiniões**, 2019, n. 15, p. 136-155. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2019.164261>>. Acesso em: 19 fev. 2021.

GUIMARÃES, Rafael; BRAGA, Cleber. Vidobras dissidentes na música pop brasileira. Dossiê digital: **Artivismo das dissidências sexuais e de gênero**, Cult, São Paulo, n. 226/ago. 2017. Disponível em: <<https://www.cultloja.com.br/?download>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MARTINS, Ana Luiza. Canção brasileira contemporânea e estudos queer: possibilidades de reflexão a partir de “Oração”, de Linn da Quebrada. **Signo**, n. 47, v.

89, p. 135-141. Disponível em: <<https://doi.org/10.17058/signo.v47i89.17366>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

MARTINS, Ana Luiza. Três canções de mulheres: erotismo feminino na MPB. **Signo**, v. 37 n. 62, jan.-jun, 2012.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; MACHADO, Felipe Viero Kolinski. *E nessa cena a vovó da Pablo já era transgressora: performances queer na música pop brasileira*. **Contracampo**, Niterói, v. 38, n.1, p. 51-65, abr-jul 2019.

MOGROVEJO, Norma. Queer em trânsito: o queer, as mulheres e as lésbicas em Abya Yala. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. org. **Pensamento feminista hoje: sexualidades no Sul Global**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

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

MOSCHETTA, Pedro Henrique. **O consumo de música na era do streaming**: práticas de curadoria musical no Spotify. Lisboa: ISCTE-IUL, 2017. Dissertação de mestrado. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10071/14600>>. Acesso em: 11 jun. 2023.

NAPOLITANO, Marcos; CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). 1999. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência. In: WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZERO. Liniker. Canal Liniker. Produzido por Vulkania. Brasil, 23 de out. 2015. 1 vídeo (4:11). Disponível em: <<https://youtu.be/M4s3yTJCcmI>>. Acesso em: 20 mar. 2023.