

MÚSICA CONSTRÓI GÊNERO?
Uma abordagem discursiva e cultural sobre gênero musical e identidade de gênero ¹
DOES MUSIC MAKE GENDER?
A discursive and cultural approach about musical genre and gender identity

Morena Melo Dias²
Daniel Oliveira de Farias³

Resumo: *Este artigo explora questões teóricas e metodológicas a respeito das inter-relações entre os conceitos de identidade de gênero e gênero musical e propõe uma abordagem que promove um diálogo dos estudos culturais, por meio do trabalho de Jason Mittell sobre o gênero midiático como categoria cultural e formação discursiva, com a teoria queer, a partir de Judith Butler. Entendendo identidade de gênero e gênero musical como categorias organizadoras e mobilizadoras de disputas de enunciados e de poder em processos de diferenciação, apresentamos e discutimos uma perspectiva cultural, discursiva e contextual dos entrecruzamentos entre tais categorias na comunicação.*

Palavras-Chave: *Identidade de gênero. Gênero musical. Formação discursiva.*

Abstract: *This article explores theoretical and methodological issues regarding the interrelationships between the concepts of gender identity and musical genre and proposes an approach that makes a dialogue of cultural studies, through Jason Mittell's work on media genre as a cultural category and discursive formation, with the queer theory, from Judith Butler. Understanding gender identity and musical genre as organizing and mobilizing categories of statements and power disputes in differentiation processes, we present and discuss a cultural, discursive and contextual perspective of the intersections between the categories in communication.*

Keywords: *Gender identity. Musical genre. Discursive formation.*

1. Introdução

Um percurso teórico e metodológico dedicado à noção de gênero musical certamente deve reiterar a importância desse conceito para a pesquisa em comunicação e música, mas também reconhecer que esse marcador, tão fundante para os estudos do campo no Brasil,

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCom/UFPE), pesquisadora do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A.). E-mail: morena.melo@gmail.com

³ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (PósCom/UFBA), pesquisador do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC). E-mail: danoliveiradefarias@gmail.com

precisa ser adensado em relação à teoria *queer*. Assim, neste artigo, apresentamos e discutimos uma abordagem teórica e metodológica, ancorada nos estudos culturais e na teoria *queer*, para a compreensão de questões sobre as relações entre identidade de gênero e gênero musical em processos comunicacionais articulados à música.

Realizamos, inicialmente, um percurso por estudos de música e identidade de gênero, depois discutimos a dimensão política, das disputas de poder e dos processos de diferenciação, do vínculo entre gênero musical e identidade de gênero para, em seguida, refletirmos sobre as aproximações possíveis da teoria *queer*, com base em Judith Butler (2015, 2017), com as discussões de gênero musical enquanto categoria cultural e formação discursiva, de Jason Mittell (2001).

Para isso, propomos um modo de olhar a relação *gender-genre* através da noção de formação discursiva, acionando, além de Mittell (2001), Michel Foucault (1987), que possibilita mapear, observar e analisar as regularidades e descontinuidades dos enunciados e do poder, em processos de diferenciação, que envolvem as duas categorias. Por último, discutimos algumas implicações dessa perspectiva discursiva, considerando a abertura e a contingência dessas construções, tendo em vista os processos de transformação.

2. Um caminho por estudos sobre música e identidade de gênero

Nas últimas décadas, vimos surgir timidamente uma bibliografia filiada a áreas de pesquisa diferentes, voltada a pensar as relações entre música e identidade de gênero. Durante a segunda onda do feminismo (1960/1980), os estudos de gênero e os estudos das subculturas tiveram uma vasta produção teórica, mas uma ausência latente de produções sobre identidade de gênero e música. Foi nos anos 1990 que a musicóloga feminista McClary, em um esforço inicial para enfrentar essas questões, argumentou que a música constrói gênero e sexualidade, e que, portanto, pode ser analisada como discurso de gênero (McClary, 1991, p.7). Desde então, pesquisadoras da musicologia e dos estudos culturais, como a própria McClary, Whiteley (1997), Kearney (2017) e Werner (2009), avançaram em iniciativas teóricas preocupadas com os problemas de gênero e os seus atravessamentos na música.

Em 1997, a musicóloga Sheila Whiteley publicou o livro *Sexing the Groove*, uma compilação de textos de pesquisadores oriundos da sociologia (Mavis Bayton), musicologia (Stan Hawkins), comunicação (Will Straw), cinema (Stella Bruzzi) e música popular (Sara Cohen). A publicação é um marco para os estudos de identidade de gênero e música e enfrenta

uma questão bastante cara ao campo: a multiplicidade de metodologias, abordagens e subáreas de investigação. No livro, toda a pluralidade converge para um mapeamento cultural sobre identidade de gênero e as maneiras pelas quais a música opera como forma de expressão e controle sexual.

A partir dos estudos culturais e de aproximações teóricas entre a música e a comunicação, nos interessa refletir sobre como as relações estabelecidas com a música não somente são permeadas por identidades socialmente construídas, mas também ajudam a moldá-las e disputá-las, participando ativamente do entendimento dos sujeitos em vinculação com questões identitárias, como gênero, classe e raça. Autores como Frith (1987), Straw (1997), Sá (2003), Janotti (2003), Cardoso Filho (2005), Soares (2010), Herschmann (2013), Vilá (2014), Brackett (2016), Oliveira (2018) e Rocha (2019) têm debatido o assunto por perspectivas materialistas, de estudos de cenas e performance, entre outras.

Em outras produções bibliográficas na América Latina, pesquisadores das áreas mencionadas também têm enfrentado a articulação entre música e identidade de gênero. Na Argentina, Mercedes Liska (2009) publicou sobre a relação entre o tango e a construção de corporalidades a partir de atos performativos engendrados em um contexto tradicional, ligado aos lugares de circulação da música, que disciplinam corpos dentro de uma ideia de legitimidade de expressão da identidade de gênero⁴. Já no México, Marusia Pola (2020) discute, com base no que denomina como musicologia “cuir”, o potencial expressivo do corpo *queer* a partir do trabalho de artistas transgêneros mexicanos.

No Brasil, os estudos sobre música e identidade de gênero também têm se desenvolvido nos últimos anos. Em 2019, a Revista *Contracampo*, editada pela Universidade Federal Fluminense, publicou o dossiê intitulado “*Gender is dead pink is forever. Identidades de gênero, diferenças e culturas do-it-yourself*” com artigos diversos de pesquisadores interessados em trabalhar o tema “num contexto em que a relação da música com as esferas sociais, culturais e políticas compõem uma plataforma de investigação bastante fecunda [...] que responda aos desafios [...] que caracterizam os campos e as cenas musicais contemporâneas”, conforme assinalam Guerra, Janotti e Sá (2019, p.2), editores da publicação. Destacamos os trabalhos da pesquisadora Rose Rocha sobre artistas da música brasileira, como

⁴ Mais recentemente, a pesquisadora publicou sobre como o Tango *Queer* tem disputado esse espaço, a partir de uma ruptura com o tango canônico, revelando que as novas expressões corporais e a incorporação de elementos da música eletrônica encontradas nessa vertente do tango sinalizam mudanças sociais em Buenos Aires.

Lia Clark (2019), Linn da Quebrada (2019), Gloria Groove (2018), Pablio Vittar (2017) e Rico Dalasam (2016), analisando, a partir de Preciado (2014), as intersecções estéticas e políticas nas suas performances e obras, e o lançamento do livro *O videoclipe na era pós-televisiva: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker*, de Janotti e Alcântara (2019).

Esse breve panorama da produção sobre identidade de gênero e música, longe da pretensão de apresentar um mapeamento completo de estudos sobre essa relação, nos parece fértil para avançar no ponto de nosso maior interesse: O que a identidade de gênero tem a ver com os estudos de comunicação e música?

3. Música e identidade de gênero em uma abordagem comunicacional

Considerando os elementos materiais, técnicos, econômicos, estéticos e políticos como importantes na compreensão dos fenômenos midiáticos, a música se torna um potente objeto para pensar em transformações na comunicação e na cultura. Assim, uma perspectiva ancorada nos estudos culturais pode revelar processos de reiteração e disputa de concepções sobre identidade de gênero. Como explica Kelner:

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana [...] modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher (KELNER, 2001, p. 9).

Ao apontar a identidade de gênero como uma categoria investida de sentido por meio de produtos da indústria cultural, o entendimento de Kelner (2001) entra em sintonia com a concepção de Frith (1998) sobre o papel dos produtos musicais em processos de constituição da identidade e de produção dos sujeitos. “Não é o que uma obra significa, mas o que eu posso fazer com ela. E o que eu posso fazer com ela é o que ela significa – interpretação como uma forma de argumentação, de entendimento a partir de uma atividade social”⁵ (FRITH, 1998, p.11).

Nesse sentido, pensamos ser pertinente compreender os entrecruzamentos entre música e identidade para além do que as letras e as sonoridades evocam socialmente, uma vez que outros aspectos, como a própria relação dos músicos com a identidade de gênero, em suas performances, corpos e discursos, podem ser também uma potencial construção de narrativa

⁵ Todas as citações de obras referenciadas em outras línguas que não o português são de responsabilidade da autora e do autor do artigo.

sobre gênero e forma de ação política, cultural e social. A música é, então, um componente do contexto social atravessado por relações de poder. Conforme Werner (2009), é possível “dizer que a organização social das atividades musicais é modelada a partir de padrões sociais mais amplos, e, portanto, os padrões musicais agem em sincronia com o poder e as ordens sociais da sociedade” (WERNER, 2009, p.8) – o que não significa que esses padrões são rígidos ou estanques. Em outras palavras, por estar situada em um sistema de hierarquia cultural, a música não só diz muito sobre o contexto em que está inserida, como também opera na sua construção. Os discursos, objetos, textos diversos (músicas, letras, imagens, videoclipes) podem ser examinados, portanto, como maneiras de se adentrar nos contextos (GROSSBERG, 2010) das relações com as identidades de gênero, ao passo que participam ativamente de sua produção como práticas culturais.

Partindo dos estudos culturais, compreendemos gênero, raça, classe e nação como dimensões de poder, articuladas ao cultural e ao social, estabelecendo ordens políticas a partir de hegemonias, incorporações e exclusões. A política que integra as práticas musicais, seja nas distinções e na expressão de gosto ou nas disputas de trajetória, seja nas performances em videoclipes e de gênero, não deve ser vista como representativa de sujeitos pré-constituídos, que teriam um referente material estável e dado, mas como um processo permanente de construção das identidades.

O conceito de “exterioridade constitutiva”, calcado na percepção dos sujeitos de um “outro” que constitui o “exterior”, proposto por Henry Staten, a partir das ideias de Jacques Derrida, e resgatado por Chantal Mouffe (2014), revela que o estabelecimento de uma diferença é a chave para compreensão do que está em jogo na constituição da identidade, a condição relacional a partir da afirmação de uma distinção. “A criação de uma identidade implica o estabelecimento de uma diferença, diferença essa que muitas vezes se constrói com base numa hierarquia: por exemplo, entre forma e conteúdo, preto e branco, homem e mulher etc” (MOUFFE, 2015, p.14).

Em uma abordagem próxima à Mouffe (2014) e que dialoga tanto com os estudos culturais, quanto com o pós-estruturalismo, Silva (2000) propõe refletir sobre a produção da identidade em termos de diferença, em vez de diversidade. Desse modo, chama a atenção para o fato que há uma estreita relação de dependência da identidade e da diferença. Em suas próprias palavras:

[...] identidade e diferença são vistas como mutuamente determinadas. Numa visão mais radical, entretanto, seria possível dizer que [...] é a diferença que vem em primeiro lugar. Para isso seria preciso considerar a diferença não simplesmente como resultado de um processo, mas como o processo mesmo pelo qual tanto a identidade quanto a diferença [...] são produzidas. Na origem estaria a diferença – [...] como ato ou processo de diferenciação (SILVA, p. 76, 2000).

Também com base em Derrida, Silva (2000) ressalta a instabilidade da linguagem (e dos sistemas de significação) da qual dependem a identidade e a diferença nos processos de produção dos sujeitos, tanto nas alianças para os engajamentos identitários, quanto nas práticas de opressão que atribuem valores pela construção das identidades. Podemos dizer, por esse ângulo, que a instabilidade da produção de identidades pode abrir espaço para a sua multiplicidade, uma operação no sentido contrário da essencialização.

Nesse espectro de hierarquias construídas, a partir do estabelecimento de diferenças em processos de diferenciação, localizamos uma chave interessante e pouco abordada para pensar a relação entre música, identidade de gênero e comunicação: o gênero musical. O conceito tem sido fundamental para as discussões do campo de música e comunicação no Brasil há mais de vinte anos “A partir das seminais pesquisas de Frith (1996), Pickering (2004) e Fabbri (2004), desenvolveu-se uma consistente discussão nos estudos comunicacionais brasileiros, que apontava para a importância da noção de gênero” (JANOTTI e SÁ, 2018, p. 1 e 2) não como grupamentos estáticos de características sonoras. Afinal, além da dimensão estética, das sensibilidades e das experiências, também são operadas associações discursivas e valores em torno dos gêneros, alinhados com outros fatores, que discutiremos a seguir.

Partindo dessas ideias e considerando o gênero musical como uma categoria cultural (JANOTTI e SÁ, 2018) e a identidade de gênero como uma construção cultural e discursiva (BUTLER, 2015, 2017), acreditamos que o entrelaçamento dessas duas noções é um caminho fértil para a compreensão da música e das suas complexas relações com a comunicação, a cultura e a política.

4. Apontamentos sobre problemas de gênero na música

Discursos, enunciados e valores engendrados em estruturas de poder empregam significados a fatores como a cor da pele, o órgão genital, a forma como a identidade de gênero é performada. Somos todos classificados e hierarquizados a partir de padrões e referências normativas. Mas, se a aparência dos corpos nos localiza diante do olhar do outro, quais são as agências impelidas nesse processo? Quais são as marcas de poder que atravessam a

governabilidade dos corpos e traçam essas normas? Como essas marcas são produzidas, reforçadas ou reelaboradas pela música?

Pensamos com Judith Butler e Guacira Lopes Louro a identidade de gênero como uma construção cultural produzida por estruturas de poder. A produção de gênero é entendida como performances sociais reiteradas que concebem formas de existir e disciplinam os corpos em uma circunscrição binária masculino/feminino. Ou, nos termos de Butler, “gênero é a estetização repetida do corpo, uma série de atos que se repetem dentro de um enquadramento regulatório altamente rígido, que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de algo sólido, um tipo natural de ser” (BUTLER, 2015, p. 43-44).

Este “tipo natural de ser” não é estático, como a história não é. As dimensões discursivas inscritas e expressas nos corpos são disputadas e reconfiguradas com o passar do tempo. É possível observar casos que revelam como a música opera na elaboração e reelaboração das codificações sobre masculinidades e feminilidades.

O consumo é um dos pontos que nos permite olhar para o problema. Nesse âmbito, a construção da masculinidade é discutida por Straw a partir do colecionismo. Para ele, a coleção de discos é um referencial de autoridade, ancorada no conhecimento do detentor da coleção e, também, no seu poder aquisitivo. Mais do que simplesmente o gosto do colecionador, a coleção aponta para produção de gênero: “As relações variáveis entre conhecimento e domínio ajudam a gerar a gama de formações de identidade masculinas que circulam dentro da cultura popular e alimentam o nosso cotidiano com classificações”. (STRAW, 1997, p. 25). O autor inicia a discussão apontando que foi entrevistado para um documentário intitulado *Vinyl*, no qual 100 colecionadores foram ouvidos e dos quais apenas 5 eram mulheres. Para ele, os discos e a afirmação de poder através das coleções são apenas resíduos físicos de uma estrutura social complexa que articula ideias de masculinidades.

O apagamento de direitos das mulheres em situações simbólicas de poder, como a posse de uma coleção de discos, por exemplo, está associado a uma construção histórica misógina. Até o início do século XIX, os sujeitos eram hierarquizados a partir de uma ideia de perfeição do corpo do homem a despeito de uma incompletude do corpo da mulher⁶.

⁶ Acreditava-se que mulheres e homens tinham os mesmos órgãos genitais, mas na anatomia feminina isso acontecia de maneira incompleta, enquanto nos homens o desenvolvimento acontecia perfeitamente e por isso seus órgãos genitais se projetavam de forma aparente no corpo (LAQUEUR, 1190, p.4).

A substituição da concepção de um único sexo que apresenta modelos de desenvolvimento diferentes pelo paradigma de dois sexos opostos acontece em um contexto de novos arranjos sociais⁷. “É possível dizer que novos discursos, outra retórica, uma outra episteme se instalam e, nessa nova formação discursiva, a sexualidade passa a ganhar centralidade na compreensão e na organização da sociedade” (LOURO, 2018, p.72).

Os fatos apontam que a centralidade da sexualidade não significa necessariamente equidade. Em 1996, a *Mojo Magazine* (edição 31), publicada mensalmente no Reino Unido e especializada em música, elencou os “100 maiores guitarristas de todos os tempos” dos quais apenas 3 eram mulheres: Rosetta Tharpe, Joni Mitchell e Bonnie Raitt. Nessa mesma edição da revista, um anúncio de tiras de segurança de guitarra trazia uma foto de forma que “parecia estereotipar a insegurança feminina, mostrando uma mulher de aparência preocupada sob a frase ‘Não deixe cair essa guitarra’” (BAYTON, 1997, p.42). Podemos inferir que a guitarra é um instrumento musical fálico, que exhibe características construídas como masculinas em seus acordes e mesmo na performance do guitarrista de rock. Quantas vezes na história da música vimos guitarristas quebrando suas guitarras em shows? Pete Townshend e Jimi Hendrix, por exemplo, protagonizaram diversas cenas de quebra de instrumentos no palco, em uma demonstração de potência de força e ira, atributos comumente associados a uma ideia de masculinidade.

São muitas as questões que envolvem os problemas de gênero na história da música. Se voltarmos no tempo, temos o exemplo dos *castrati*. Meninos que eram castrados aos 12 anos, antes que suas cordas vocais engrossassem e suas vozes se tornassem mais graves, ou mais próximas de uma ideia dominante de voz masculina. A prática se popularizou entre os cantores de igreja, em Roma, e acontecia porque mulheres não podiam ocupar postos nas óperas. Já com a castração, os jovens conservavam as vozes consideradas femininas por toda vida. “Estima-se que na Itália do século XVIII, quatro mil meninos por ano eram castrados” (KOESTENBAUM, 1991, p.208).

A autora faz um levantamento minucioso de referências de estudos da voz que atravessam as questões de gênero, um dos pontos abordados é a semelhança entre a imagem da vagina e da garganta, conforme o trecho a seguir.

⁷ A partir de marcos históricos como o Iluminismo (1715-1789), a Revolução Francesa (1789-1799) e a Revolução Industrial (1760 a 1860). Entre o final do século XIX e o século XX, aconteceu a primeira onda feminista, quando o movimento sufragista, formado principalmente por mulheres inglesas, reivindicou o direito à participação feminina nas eleições.

Muitos escritores dos estudos de voz atribuem vigorosamente características vaginais para a garganta. Jean Blanchet, em 1756, falou sobre a glote - e incluiu desenhos!- como uma fenda horizontal terminada por dois lábios. Robert Lawrence Weer, em 1948, caracteriza com naturalidade a laringe como "duas membranas espessas", "dois lábios" como pequenas venezianas, na horizontal, com a abertura saindo de frente para trás. A abertura entre esses lábios é chamada "glote". (KOESTENBAUM, 1991, p. 212).

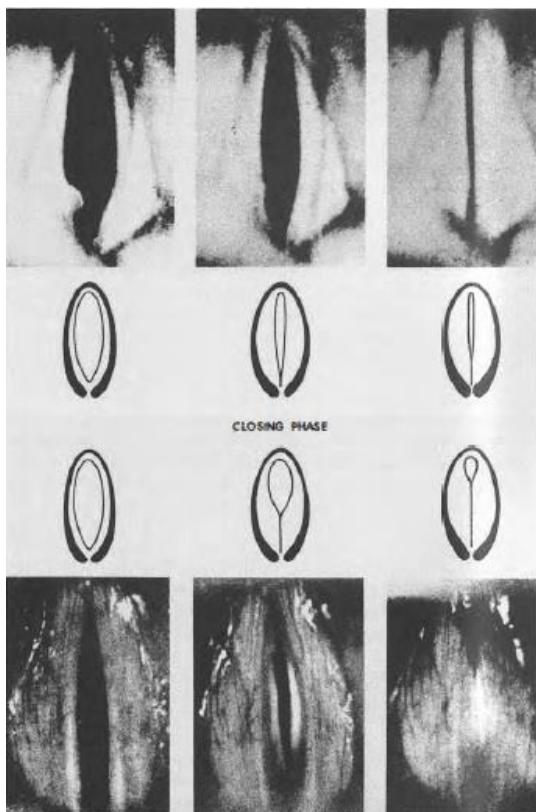


FIGURA 1 – Semelhanças entre vagina e garganta.

FONTE – RALPH APPLEMAN, A Ciência da Pedagogia Vocal: Teoria e Aplicação (Bloomington: Indiana University Press, 1967)

Essa ideia entra em contraste com o mito do pomo de Adão, nome empregado à cartilagem que resulta da expansão da tireoide com a laringe, própria de pescoços demarcados como masculinos. O mito diz que quando Adão comeu o fruto proibido, ele teria ficado entalado na sua garganta e por isso os homens têm essa marca no pescoço. Pensando com Judith Butler (2015, 2017), que os discursos habitam os corpos, seria a narrativa sobre o pomo de adão uma tentativa de masculinizar a garganta? A criação de um mito relacionado à Adão e Eva teria sido feita para demarcar a diferença entre a garganta da mulher e do homem, ao ressaltar uma estrutura óssea fálica que sequer se manifesta com clareza em todos os corpos ditos masculinos? Talvez isso nos mostre um pouco de como os processos discursivos convertem aspectos dos corpos em definidores de gênero e sexualidade.

A questão da voz como um aspecto definidor de gênero é abordada por Cavarero (2011) a partir de outra perspectiva, que elenca uma série de provérbios reforçadores de um silenciamento estrutural.

“Às mulheres convém o silêncio”, proclama um célebre adágio da sabedoria patriarcal, apreciado não apenas por Aristóteles. Ainda em matéria de provérbios, “o silêncio é de ouro” significaria aqui “quem cala, consente”. Isto é, obedece, como é justo que filhas e esposas façam. A rigor, como remédio ao *falatório* feminino, a perfeição seria a mulher muda. Não a mulher que se abstém de falar, mas a que não tem voz (CAVARERO, 2011, p.143).

Vale lembrar a tradição de intérpretes mulheres da música brasileira e compositores homens. Mulheres que cantam, mas não necessariamente têm voz, considerando aqui a voz como uma estrutura de expressão de poder ao comunicar ideias. Como explica Cavarero, tais aspectos feminilizados, “tanto o [...] vocálico da palavra quanto [...] o canto, compõem como elementos antagonistas de uma esfera racional masculina centrada, por sua vez, no elemento semântico. Para dizer como uma fórmula: a mulher canta, o homem pensa” (CAVARERO, 2011, p. 20). No Brasil, Carmen Miranda, Elis Regina, Gal Costa e Maria Bethânia são exemplos de mulheres que fizeram carreira interpretando canções em geral escritas por compositores homens, demarcando na tradição da música brasileira o lugar emocional do canto como feminino e o racional da composição como masculino.

5. Atravessamentos entre identidade de gênero e gênero musical

A operação cultural do gênero musical é vista a seguir na interligação com a teoria *queer*, Butler (2015, 2017), partindo de textos de Frith (1987), Janotti (2003), Brackett (2016) e Janotti e Sá (2018) sobre os estudos de gênero musical, em um diálogo com a perspectiva de Mittell (2001) sobre gêneros midiáticos como categorias culturais. Ainda com Mittell, conjuntamente com Foucault (1987), avançamos para pensar gênero musical e as identidades de gênero como formações discursivas (FOUCAULT, 1987), frequentemente interligadas e marcadas pelo movimento contextual, com irregularidades e rasuras elipsadas em função de uma regularidade maior que se encaixa no “regime de verdade” de um contexto cultural.

Foucault (1987) aprofunda o seu pensamento acerca das formações discursivas⁸ tratando das regularidades, das discontinuidades e das transformações nos discursos. Tal noção

⁸ Ao refletir sobre a constituição das relações entre diferentes enunciados sobre uma mesma disciplina (medicina, economia, linguística etc.), Foucault (1987) apresenta quatro hipóteses que levam ao conceito de formação discursiva: os diversos enunciados formam um conjunto quando se referem ao mesmo objeto; para definir um grupo de relações entre enunciados o olhar deve ser voltado para as formas e os seus encadeamentos; não é possível definir um grupo de enunciados tendo como premissas conceitos supostamente permanentes, ou seja, a

contribui nas análises de discursos diversos, entendidos para além dos textos verbais, e produtos culturais, na medida em que, ao enfrentar os sistemas de rarefação e dispersão que permeiam os enunciados, nos leva a lançar o olhar para as regularidades na conformação de um conjunto, tanto aquelas reforçadoras de relações de poder dominantes e opressoras, como para as rupturas, aquilo que questiona um regime de verdade, seja no que é dito, seja por meio do que (ainda) não foi expresso – o que nos permite pensar nas relações diversas que gêneros musicais estabelecem com identidades de gênero e vice-versa. O filósofo explica quando é possível identificar uma formação discursiva, delineando melhor os seus contornos:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos [...] que se trata de uma formação discursiva [...]. (FOUCAULT, 1987, p. 43).

Mittell (2001), numa perspectiva discursiva e amparada nos estudos culturais, concebe os gêneros como categoria cultural e também enquanto propriedade e função dos discursos, acionando a definição de Foucault de formações discursivas. Os gêneros não emergem, para o autor, de uma estrutura fixamente centralizada, hierarquizada e unidirecional, tampouco são construídos exclusivamente de cima para baixo, das macro para as micro instâncias. Daí a importância da identificação dessas micro instâncias, dos micropoderes e das descontinuidades e irregularidades discursivas promovidas por elas, nas análises dos gêneros (MITTELL, 2001). Em consonância com Foucault, o autor argumenta sobre a melhor maneira de analisar os discursos de gênero.

Os discursos genéricos são melhor avaliados e mapeados em suas enunciações de superfície, em vez de serem interpretados e "lidos" como textos de mídia. Não devemos tentar interpretar os discursos genéricos, sugerindo que afirmações "realmente significam" ou expressam sob a superfície. Em vez disso, devemos nos concentrar na amplitude das enunciações discursivas em torno de qualquer instância, mapeando tantas articulações de gênero quanto possível e colocando-as em contextos culturais maiores e relações de poder. (MITTELL, 2001, p. 9, tradução nossa).

Seguindo com Mittell (2001), as formações discursivas são “sistemas de pensamento historicamente específicos [...] que trabalham para definir experiências culturais dentro de grandes sistemas de poder” (MITTELL, 2001, p. 9). Articulando a noção de formação discursiva aos gêneros midiáticos, o autor afirma:

busca de uma unidade discursiva não pode ignorar, portanto, o jogo de aparecimentos e a dispersão dos conceitos; por último, é necessário explicar os encadeamentos e as formas unitárias apresentadas na identidade e na persistência dos temas (FOUCAULT, 1987).

Ao considerar o gênero como um processo discursivo contextual, podemos situar os gêneros dentro de regimes maiores de poder e entender melhor sua operação cultural. Como os gêneros são sistemas de categorização e diferenciação, vincular distinções de gênero a outros sistemas de diferença [como os gêneros musicais] pode apontar para o funcionamento do poder cultural (MITTELL, 2001, p.18).

Tal abordagem entra em alinhamento com as reflexões de Butler (2015, 2017) em torno da identidade de gênero, enquanto uma construção cultural que envolve diretamente o exercício do poder – quer dizer, em sua positividade na produção de valores sobre os corpos –, e os discursos. Dessa maneira, acreditamos na pertinência de pensar as inter-relações de gênero musical com identidade de gênero como formações discursivas dentro de sistemas de poder, que devem ser contextualizados radicalmente (GROSSBERG, 2010), considerando também as questões específicas que emergem em diferentes tempos e espaços.

Como explica Butler (2010), ao pensar a teoria *queer*, a categoria sexo é uma prática regulatória e a diferença sexual “[...] não é, nunca, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam [...] simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas” (BUTLER, 2010, p. 151). Tal argumento não significa que a autora despreza as materialidades, pelo contrário, em sua formulação as performatividades de gênero, articuladas à dimensão do discurso, estão diretamente relacionadas à materialidade dos corpos. E o próprio discurso é constituído por materialidade, articulando afetos regulares em suas formações (GROSSBERG, 2010; FARIAS e CARDOSO FILHO, 2019). Podemos pensar também na posição dos guitarristas, homens, em performances ligadas ao rock. Há valores, como explicitados, ligados à materialidade dos próprios corpos. Na relação *gender-genre*, discursos e valores sobre essas categorias ganham uma dimensão de ritualidade e materialidade em performances em shows e videoclipes (JANOTTI e ALCÂNTARA, 2018).

Sobre a dimensão performativa das identidades de gênero, Butler (2010) explica que “[...] deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (BUTLER, 2010, p. 151). Isto é, a performatividade de gênero, feita de forma presencial ou num videoclipe, produz efeitos sociais, discursivos, culturais que têm a possibilidade de transformar experiências e valores sobre os gêneros musicais, uma vez que ocorre em contextos específicos, num determinado tempo e espaço, acionando relações de poder e valores sobre os corpos dos sujeitos.

O caráter citacional e reiterativo da performatividade de gênero é frequentemente acionado em apresentações musicais e videoclipes a partir de reencenações mediadas pelo que Diana Taylor denomina como a memória arquivada das performances (TAYLOR, 2013, p.51). A partir de uma dinâmica de poder, as performances replicam a si mesmas por meio de códigos. A memória arquivada sustenta, então, alguma governabilidade sobre os corpos e no caso da música evoca noções valorativas. “Percebe-se arqueologicamente que certos binarismos de gênero são reforçados nos gêneros musicais quando masculinidades e feminilidades encontram categorizações relativamente estáveis nas articulações entre o rock e o pop – por exemplo” (AMARAL, MONTEIRO e SOARES, 2017, p.10).

O *glam rock* é um exemplo de categorização musical constituída a partir de corporalidades que apresentam linhas de fuga ao rock tradicional, ao negociar com a feminilidade, no uso de roupas associadas a um senso comum do que é feminino.

[...] o glam rock foi uma mudança radical na performance do rock [...] dentre as importâncias do estilo está a abertura para novas explorações identitárias. Corpos andrógenos em performance tencionavam gênero e sexualidade. Nas apresentações o excesso, o figurino extravagante, a teatralização. Criado na Inglaterra no final dos anos de 1960, também conhecido como *Glitter Rock*, o estilo foi popularizado entre os anos de 1971 e 1973 (MENDONÇA e KOLINSKI MACHADO, 2019, p. 57).

É interessante pontuar que tanto no caso do *glam rock*, como no caso da MPBtrans (que abordaremos a seguir) as performances encenadas por corpos desviantes da norma são enquadradas em subgêneros musicais que recebem já na própria nomenclatura uma associação direta às minorias a que se referem. De saída, podemos perceber como esses dois gêneros musicais são constituídos a partir de uma lógica pautada pela heterossexualidade compulsória. Àqueles que desviam dessa norma, cabe um enquadramento musical a partir de suas identidades de gênero e modos de expressar a sexualidade.

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sob a qual se alicerça. (BOURDIEU, 1998, p.23 e 24)

Destacamos que a potência discursiva do gênero musical já era vista por Simon Frith em suas produções bibliográficas seminais sobre o tema. Para o autor, os gêneros na música popular massiva estão relacionados a processos de mediação para além da função de diferenciação e classificação de discos em prateleiras, da localização do gênero apenas nas lógicas de produção e apresentação dos produtos. Além de endereçar álbuns aos seus públicos,

o autor fala sobre gênero musical como um operador cultural que traça territórios e indica questões sociais.

Nós usamos músicas pop para criar para nós mesmos um tipo particular de autodefinição, um lugar particular na sociedade. O prazer que a música pop produz é um prazer de identificação. O gosto pelo pop não deriva de identidades socialmente construídas; ele também ajuda a moldá-las. Nos últimos cinquenta anos, a música tem sido uma maneira importante para que aprendamos a nos entender como sujeitos históricos, vinculados à classe e gênero (FRITH, 1987, p. 140).

Nessa perspectiva, além de um aparato conceitual para identificar artistas e endereçar músicas e videoclipes para o consumo dos seus públicos, a noção de gênero musical é alargada de modo a discutir os processos de mediação presentes no seu consumo.

O caráter sociocultural do gênero musical foi observado por Janotti Junior (2004) nas primeiras discussões realizadas no Brasil sobre o assunto. Para o autor, o processo de diferenciação que conforma os gêneros musicais revela aspectos de disputas sociais por alteridade. “Compreender a estética da música popular massiva é entender também a linguagem na qual julgamentos de valor são articulados e expressos e em que situações sociais eles são apropriados” (JANOTTI JR, 2004, p. 37). O autor observa também que essa tensão advinda das disputas simbólicas gera instabilidade e dinâmica aos gêneros musicais, e propõe sua compreensão como “modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, supondo ao mesmo tempo elementos textuais, sociológicos e ideológicos” (JANOTTI JR, 2004, p. 36).

As disputas e a dinâmica presentes nos gêneros musicais foram tratadas também por Brackett. “Um texto musical pode não pertencer (parafraseando Jacques Derrida) a um gênero com uma estabilidade e isso não significa que ele não faz parte de um” (BRACKETT, 2016, p.3). Em outras palavras, músicas podem ser categorizadas, disputadas e valoradas de maneiras diferentes, a depender do contexto histórico e cultural e dos modos de engajamento sobre os gêneros musicais. “As associações mudam porque a maneira como a música é categorizada muda [...] o casal continuou gostando do mesmo tipo de música, mas a música que já foi ‘pop’ (e antes disso ‘rock’) agora é classificada como ‘escuta fácil’ (BRACKETT, 2016, p.1).



FIGURA 2 – Ilustração de Bruce Eric Kaplan, publicada no New Yorker, novembro de 2009.

FONTE – BRACKETT, 2016, p. 2.

Ou seja, os gêneros musicais não são conjuntos rígidos, mas associações de textos, que incluem mais do que características musicais e “muitas vezes dependem de fatores como nação, raça, classe, identidade de gênero, sexualidade e assim por diante” (BRACKETT, 2016, p.4). Janotti e Sá (2018) abordam a questão a partir de outra entrada, do valor e do gosto, compreendidos como resultados de práticas coletivas que constroem sentido identitário e exclusão. Para os pesquisadores, “os gêneros musicais operam como importante mediadores de espaços, lugares, temporalidades, cenas, artefatos midiáticos, apresentações ao vivo e escutas e não como simples intermediações diante da música” (JANOTTI e SÁ, 2018, p.11). O gênero musical é, então, concebido a partir da noção de mediação, como um acionador de conflitos, partilhas e negociações que envolvem processos dinâmicos de comunicação.

Esta perspectiva vem marcando a abordagem dos gêneros musicais desde que esse debate veio se firmando no Brasil. Aliados a uma perspectiva inicialmente conectada aos estudos culturais latino-americanos, principalmente a partir do influente trabalho de Jesus Martín-Barbero “Dos Meios às Mediações” (1997), que observa como ponto central do entendimento das mediações seus aspectos sociais. (JANOTTI e SÁ, 2018, p.14)

A possibilidade de entender o gênero musical a partir da chave da mediação cultural entra em afinidade com outras abordagens da área da comunicação, como o entendimento de gênero televisivo como categoria cultural, no centro do mapa das mediações de Jesus Martín-Barbero, desenvolvida por Gomes (2011), articulando lógicas de produção, matrizes culturais, formatos industriais e competências de consumo e recepção. Ao mesmo tempo, nos leva a retomar as ideias da musicóloga McClary (1991), abordadas no início do artigo, para avançar na discussão. Como vimos, para McClary, a música constrói gênero e por isso pode ser analisada como discurso de gênero.

Numa perspectiva que considere a trajetória e as biografias dos artistas podemos adensar esse debate com a noção de “função autor” de Foucault (2009). Nessa perspectiva, a produção de gênero operada pela música, a que McClary (1991) se refere, emerge da relação com o contexto cultural.

[...] o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser [...] A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2009, p. 274)

A função-autor revela, então, sistemas de pensamento historicamente construídos que expressam experiências culturais localizadas em sistemas de poder. A partir disso, torna-se possível pensar, por exemplo, como as definições Geração Lacre/MPBtrans e MPBixa⁹ articulam estrategicamente grupos socialmente situados nos problemas de gênero (BUTLER, 2017) ou quais as disputas internas que se estabelecem entre as cantoras transgênero Liniker, Linn da Quebrada e As Bahias e a Cozinha Mineira, a partir da construção de musicalidades distintas, centradas em lógicas de performance e elementos sonoros do soul/mpb, rap/funk e mpb, respectivamente.

Nesse sentido, nos parece importante refletir sobre como a identidade de gênero é um elemento fundante para o gênero musical como categoria cultural. Quais as disputas de gênero que se estabelecem em busca de alteridade e em que lógicas estão inseridas? Qual a produção de gênero operada historicamente pela música? Como a música e especificamente os gêneros musicais atuam na formação discursiva das fabulações de gênero (BUTLER, 2016)? Qual a influência da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2016) nos gêneros musicais? São questões urgentes para o campo e que devem ser encaradas em articulação, considerando os mais diversos objetos, como as performances em shows e videoclipes, as materialidades, as discussões sobre os artistas em sites de redes sociais e reportagens.

⁹A categorização se refere a artistas associados a musicalidades distintas entre si, mas com a bandeira dos problemas de gênero em comum. Transexuais, *drag queens*, não binários que conquistaram espaço nas mídias tradicionais, nos últimos anos, a partir de um reconhecimento inicial do público na internet. São exemplos de artistas comumente associados a esta categorização: Pablllo Vittar, Gloria Grove, Liniker, Linn da Quebrada e As Bahias e a Cozinha Mineira.

A identidade de gênero e suas diversas formas de acionamento na música revela mais que uma forma de atuação da linguagem, manifesta o poder de criar uma situação e, ao mesmo tempo, de recriá-la através de novos traços. Nos processos culturais e históricos, de caráter dominante, a música produziu gênero a partir de lógicas discursivas misóginas, baseadas em um sistema de diferenciação de gênero calcada no binarismo masculino/feminino. Nesse sentido, os gêneros musicais vistos como processos discursivos contextuais reforçam esse binarismo ou, como no caso da Geração Lacre, abrem novas possibilidades de inteligibilidade sobre a questão, como aponta a fala, em entrevista, da cantora Raquel Virgínia, da banda As Bahias e a Cozinha Mineira.

Na maioria das vezes querem colocar a gente nos nichos LGBTs, o que não tem problema [...], inclusive é sempre importante fortalecer essa cena para que a gente ganhe mais visibilidade e que todo mundo se fortaleça e consiga [...] aguentar o show business e a indústria cultural que não são espaços fáceis de se trabalhar. A gente ainda tem uma postura super careta de achar que não dá pra misturar, quando eu acho que tem que misturar porque a gente tem que conseguir ir num show de música, ir na farmácia, ir ao banco e conseguir conviver. Então não adianta eu ir num show de música LGBT e me sentir super a vontade, e não ter subversão ali, e chegar na farmácia, me deparar com um monte de gente cis e hétero e não conseguir circular e sobreviver. Então a arte tem uma brecha do lúdico, que talvez fosse importante tentar subverter certas lógicas de nicho e se misturar (PROGRAMA DO BIAL, 2017).

5. Considerações

A proposta do debate em torno dos gêneros musicais (*genre*) e da identidade de gênero (*gender*) aponta para discursividade como vértice comum entre as duas categorias, enquanto construções em constante movimento e que devem ser consideradas em seus contextos específicos, em consonância com as disputas de poder que permeiam os processos culturais e comunicacionais. Tal chave epistemológica se demonstra fértil a partir de entradas analíticas múltiplas das relações que gêneros musicais estabelecem com identidades de gênero, a exemplo das discussões de fãs e haters, da construção dos discursos, expostos em enunciados de jornalistas e críticos, de performances do público e dos artistas nos shows e em videoclipes, entre outras. Questões que poderão ser aprofundadas em trabalhos futuros. Apontamos, nesse sentido, para a necessidade de aprofundamento desses debates por meio de pesquisas que articulem identidade de gênero e gênero musical.

Buscamos, ao longo do texto, demonstrar a complexidade e diversidade das imbricadas relações entre música e identidade de gênero, não para realizar um exercício cartográfico da questão, mas para apontar caminhos possíveis e endossar a importância da abordagem do tema nos estudos de comunicação e música no Brasil. Se está consolidado nos estudos de música e

comunicação que os sistemas classificatórios envolvem relações de poder e que os gêneros musicais não se resumem aos elementos textuais, como vimos, parece-nos fundamental enfrentar a questão em diálogo com as discussões da teoria *queer* sobre a identidade de gênero como uma construção cultural e discursiva sobre os corpos dos sujeitos, evitando as generalizações, cristalizações e reificações das categorias.

Referências

Amaral, Adriana. Monteiro, Camila. Soares, Thiago. O Queen, a Queen: Controvérsias sobre gêneros e performances. **Revista FAMECOS**, vol. 24, núm. 1, p 1-20. Porto Alegre, 2017.

CARDOSO FILHO, Jorge. Demônios, guerreiros e pentagramas: os grupamentos juvenis a partir das capas de álbuns de Heavy Metal. **Diálogos Possíveis (FSBA)**, v. 04, n.02, p. 41-54. Salvador, 2005.

CAVARERO, Adriana. Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
BAYTON, Mavis. Women and the electric guitar. In WHITELEY, Sheila (ed). **Sexing the Groove: Popular Music and Gender**. London: Routledge, 1997.

BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1998.

BRACKETT, David. **Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music**. Berkeley: Editora da Universidade de California, 2016.

BRUZZI, Stella. Mannish girl K.D. lang – from cowpunk to androgyny. In WHITELEY, Sheila (ed). **Sexing the Groove: Popular Music and Gender**. London: Routledge, 1997.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo. Crítica e violência da ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BUTLER, Judith. O sujeito. In: SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

COHEN, Sara. Men making a scene – Rock music and the production of gender. In WHITELEY, Sheila (ed). **Sexing the Groove: Popular Music and Gender**. London: Routledge, 1997.

FABBRI, F. **Genre theories and their applications in the historical and analytical study of popular music: a commentary on my publications**. Doctoral Thesis, University of Huddersfield (UK). Disponível em < <http://eprints.ud.ac/17528/>

FARIAS, Daniel. CARDOSO FILHO, Jorge. Rock no Rio Vermelho: afetos e territorialidades em Salvador. **Revista Eco-Pós**, v. 22, p. 37-61. Rio de Janeiro, 2019.

- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- FOUCAULT, 2009. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FRITH, Simon. Towards an aesthetic of popular music., p. 133-49, 1987. In LEPPERT, Richard e MC, Clary (eds). **Music and society: The politics of composition, performance and reception**. New York: Cambridge University Press, 1987.
- FRITH, Simon. Music and identity. In S. Hall & P. Du Gay (eds.), **Questions of cultural identity** (p. 108–127). Sage Publications, 1996.
- FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- GOMES, I. M. M. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista Famecos**, v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. Porto Alegre, 2011
- GROSSBERG, L. **Cultural Studies in The Future Tense**. Durham/London: Duke University Press, 2010.
- HAWKINS, Stan. The pet shop boys – Musicology, masculinity and banality. In WHITELEY, Sheila (ed). **Sexing the Groove: Popular Music and Gender**. London: Routledge, 1997.
- HERSCHMANN, M. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. IN: JANOTTI JR, J; PEREIRA DE SÁ, S. (orgs.). **Cenas Musicais**. Guararema: Anadarco, 2013.
- JANOTTI, Junior. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista Eco-Pós**, vol. 6, n.2, p31-46. Rio de Janeiro, 2003.
- JANOTTI, Junior. PEREIRA de SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. Belo Horizonte: **Compós**, 2018.
- JANOTTI, Junior. ALCÂNTARA, João André. **O videoclipe na era pós-televisiva: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker**. Curitiba: Appris, 2018.
- KEARNEY, Mary Celeste. **Gender and Rock**. New York: Oxford University Press, 2017.
- KELLNER, D. **A cultura da mídia**. EDUSC: Bauru, 2001.
- KOSTEMBAUM in FUSS, Diana. **Inside/out – Lesbian theories, gay theories**. Nova York: Routledge, 1991.
- LAQUEUR, Thomas. **Making Sex. Body and gender from greeks to Freud**. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1990.
- LISKA, María Mercedes. El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados. **Revista Transcultural de Música**, 13: 1-11. Barcelona, 2009.
- LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer – uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, vol. 9, nº 2. Florianópolis, 2001.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- MAYORGA, Marusia Pola. Transfeminidades: el grito cuir y la performatividad afectiva. **ESCENA**: Revista de las artes, 214-225. México, 2020.
- MCCLARY, Susan. **Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

MENDONÇA, Carlos Magno. KOLINSKI, Felipe. E nessa cena a vovó da Pablló já era transgressora: performances queer na música pop brasileira. **Contracampo**, v.38, n.1, p. 51-65. Rio de Janeiro, 2019.

MITTELL, Jason. A Cultural Approach to Television Genre Theory. **Cinema Journal**, vol. 40, no. 3 p. 3-24, 2001.

MOUFFE, Chantal. **Sobre o político**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

OLIVEIRA, Luciana. Negro é lindo: estética, identidade e políticas de estilo. **Mídia e Cotidiano**, v. 12, p. 187-205, 2018.

WHITELEY, Sheila. **Sexing the Groove: Popular Music and Gender**. London: Routledge, 1997.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Notas para se pensar as relações entre música e tecnologias da comunicação. **Eco-Pós (UFRJ)**, Rio de Janeiro, v. 6, n.2, p. 47-59, 2003.

PEREIRA DE SÁ, Simone. GUERRA, Paula. JANOTTI, Junior. Gender is dead. Pink is forever. Identidades de gênero, diferenças e culturas do-it-yourself. **Contracampo**, v.38, n.1, p. 1-6. Rio de Janeiro, 2019.

ROCHA, Rose de Melo. Caminha, M. **Estéticas bastardas de subjetividades celebrizadas**: sensualização, deboche e resistências no pop-funk de Lia Clark. *Revista Famecos*, v. 26, p. 30-34, 2019.

ROCHA, Rose de Melo. REZENDE, A. S. B. Diva da Sarjeta: ideologia envidescida e blasfênea pop-profana nas políticas de audiovisibilidade da travesti paulistana Linn da Quebrada. Rio de Janeiro: **Contracampo**, v. 38, p. 22-34. Rio de Janeiro, 2019.

ROCHA, Rose de Melo. SANTOS, T. H. R. Remediação com purpurina: bricolagens tecnoestéticas no drag-artivismo de Gloria Groove. **Interin**, v. 23, p. 205-220. Paraná, 2018.

ROCHA, Rose de Melo. POSTINGUEL, D. K.O.: O nocaute remix da drag Pablló Vittar. Brasília: **E-COMPÓS**, v. 20, p. 1-18, 2017.

ROCHA, Rose de Melo. GHEIRART, O. Esse close eu dei!? A pop-lítica de Rico Dalasam. Brasília: **Revista Eco-Pós**, v. 19, p. 161-179, 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença**. (Org. Por Tomaz Tadeu da Silva, Stuart Hall, Kathryn Woodward). Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

SOARES, T. Itinerários do videoclipe na cultura midiática. **Culturas Midiáticas**, v. 3, p. 1-10, 2010.

STRAW, Will. Sizing up record collections - Gender and connoisseurship in rock music culture. In WHITELEY, Sheila (ed). **Sexing the Groove: Popular Music and Gender**. London: Routledge, 1997.

TAYLOR, D. **O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VILÁ, Pablo. **Música e Cultura Jovem na América Latina**. Oxford: Editora da Universidade de Oxford, 2014.

WERNER, Ann. Girls Consuming Music at Home: Gender and the Exchange of Music through. **New Media: European Journal of Cultural Studies**, 2009.