



Interin

E-ISSN: 1980-5276

interin@utp.br

Universidade Tuiuti do Paraná

Brasil

Evangelista Cunha, Simone; Soares, Thiago; Xavier de Oliveira, Luciana
Performatividade de gênero na cultura midiática: dinâmicas de visibilidade nas trajetórias
de MC Xuxu e Titica

Interin, vol. 21, núm. 2, julho-diciembre, 2016, pp. 82-99

Universidade Tuiuti do Paraná
Curitiba, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504454374006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Performatividade de gênero na cultura midiática: dinâmicas de visibilidade nas trajetórias de MC Xuxu e Titica

Gender Performativity in media culture: visibility dynamics in trajectories of MC Xuxu and Titica

Simone Evangelista Cunha¹

Thiago Soares²

Luciana Xavier de Oliveira³

Resumo:

O trabalho pretende discutir a performatividade de gênero na música popular periférica a partir do trabalho de duas cantoras transexuais: a brasileira MC Xuxu, artista do funk, e a angolana Titica, estrela do kuduro. Entende-se a trajetória dos corpos destas artistas a partir das dinâmicas de visibilidade do sujeito transexual na cultura midiática; das (re)encenações de corpos femininos hegemônicos - notadamente as divas pop; dos resíduos de masculinidades "subtraídos" e "ocultos" na performance. Opta-se pelo debate em torno da performatividade de gênero na tentativa de arregimentar a dinâmica efêmera das aparições de feminilidades e masculinidades trans e dos atravessamentos presentes no bios cênico. Busca-se compreender como essas performances são atravessadas por relações de poder referentes a instâncias de raça e classe social por meio da configuração de corpos subalternos que aparecem exóticos e sedutores nos ambientes da música pop.

Palavras-chave:

Música pop; Gênero; Performatividade; Performance.

Abstract:

This paper discusses gender performativity in peripheral popular music through the work of two transsexual singers: Brazilian funk MC Xuxu and Angolan kuduro Titica Angola. The investigation follows the trajectories of the bodies of these artists by examining transsexual visibility in media culture; the (re)enactments of hegemonic female bodies - notably pop divas and "subtracted" masculinities, "hidden" in the performance. We attempt to debate gender performativity in an attempt to enlist the dynamics of femininity appearances and

¹Jornalista pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em Comunicação e doutoranda pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: si.evangelista1@gmail.com

²Jornalista e mestre em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco, doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: thikos@gmail.com

³Jornalista pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: luciana.ufba@gmail.com

trans masculinity crossings in the present "scenic bios". We seek to understand how these performances are crossed by power relations concerning instances of race and class through the configuration of subordinate bodies that appear exotic and seductive in pop music.

Keywords:

Pop music; Gender; Performativity; Performance.

1 Introdução

Duas artistas transexuais, dois gêneros musicais periféricos, duas noivas em cena: separadas por milhares de quilômetros, Mc Xuxu, cantora de funk brasileira, e Titica, estrela do kuduro angolano, têm muito em comum. Ao dialogar com divas da música pop e com ideias de feminilidade, questionam paradigmas e inventam formas de ser e estar no mundo para corpos antes invisibilizados. Dentre as produções das artistas, dois videoclipes nos chamam a atenção: em “Olha o boneco” e “Quero ficar”, de Titica e Xuxu, respectivamente, as transexuais encarnam noivas e trazem a questão de gênero à tona nas imagens e na letra das músicas.

Entendemos a trajetória dos corpos destas artistas a partir das dinâmicas de visibilidade do sujeito transexual na cultura midiática e das (re)encenações de corpos femininos hegemônicos. A partir dos dois videoclipes mencionados, buscamos discutir a performatividade de gênero na música popular periférica, compreendendo como essas performances são atravessadas por relações de poder e estratégias de visibilidade, em um diálogo com códigos associados ao que Regev classifica como cosmopolitismo estético (2013).

Discutir a emergência da produção de videoclipes por artistas transexuais e o diálogo com as estéticas audiovisuais *mainstream* parece estar circunscrito num debate sobre visibilidade e política na cultura pop (SÁ; CARREIRO; FERRARAZ, 2015), pensando-a como um sistema transnacional de práticas e estéticas que aciona reflexões sobre os atravessamentos dos sujeitos contemporâneos em seus fazeres cotidianos. A cultura pop é resultado de uma circulação de produtos midiáticos que data do Pós-Segunda-Guerra, capitaneada por instituições das indústrias culturais inseridas nos padrões de vida a partir de

um consumo marcadamente anglófilo. Neste sentido, a ideia de pertencimento a um suposto mundo global, cosmopolita e hegemônico adentraria como máxima na constituição de um imaginário pop – não sem trazer, em seu bojo, todas as contradições em torno da dicotomia pertencimento/imaginário.

Parece-nos que refletir sobre transexuais encenando corpos femininos hegemônicos em videoclipes pode ser uma forma de pensar a política nesta profunda relação com a cultura, observando-se que “o cultural pode assinalar a percepção de dimensões inéditas do conflito social, a formação de novos sujeitos – regionais, religiosos, sexuais, geracionais – e formas de rebeldia e resistência” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 297) Os fruidores/consumidores da cultura pop são agentes produtores de cultura, mas também intérpretes desta. Sujeitos interpretam, negociam, se apropriam de artefatos e textos culturais, ressignificando suas experiências, descortinando possibilidades de estar no mundo, de entrar e sair de uma certa ideia de modernidade, conectando-se a premissas mais amplas ligadas a devires cosmopolitas, a pertencimentos e agenciamentos que se fazem entre ser local e ser global não como instâncias opostas – e binárias –, mas naquilo que se faz por adição, simultaneidade.

E é sobre esta ficção regulatória que atuam as imagens que nos interpelam, nos constituem, nos formam enquanto sujeitos regulados e generificados. Por isso, tentamos debater: o que significa a presença das cantoras pop no corpo transexual? As figuras emblemáticas do pop seriam formas simbólicas destes sujeitos habitarem o midiático a partir de chaves estéticas ligadas ao sublime, ao artificialismo, à ideia de frivolidade? E, por sua vez, não haveria na frivolidade um forte aspecto político? Se pensarmos na relação entre cantoras transexuais (aqui sintetizadas por Titica e MC Xuxu) e divas pop, certamente, estaríamos observando desejos e devires entre sujeitos subalternos e hegemônicos em diferentes posições, distantes talvez geográfica e politicamente, porém, unidos pela imagem – pensando a imagem como partilha (RANCIÈRE, 2005), iluminação sobre um fazer ou estar (DIDI-HUBERMAN, 1998), esfera sensível e reconhecível que orbita em torno de corpos e suas inscrições culturais. Estamos aqui falando da imagem no videoclipe: aquela que adere, chama, faz olhar. O

clichê em sua importância e inevitabilidade para a construção de uma ideia sobre o comum, o ordinário e, sobretudo, o consensual.

Discutir a produção destas imagens da cultura pop num sentido político requer enxergar inclinações que nos ligam a políticas dos afetos e dos corpos. Formas de sistematizar partituras de som e imagem que encontrem um lugar de adesão, que tentem obliterar conflitos, evidenciar posições hegemônicas, “saudáveis”, “higienizadas” e domesticadas de corpos subalternos. As políticas de gênero, diante de um quadro de produção de imagens no pop, inserem-se num debate no qual o agenciamento em torno do empoderamento da subalternidade encontra a frivolidade do entretenimento e da diversão, evocando uma importante problemática: a politização do espaço de lazer, dos personagens banais (noivas, noivos, padres), do clichê e, portanto, do sistema que parece usar das máximas das estéticas do *mainstream* para tentar encontrar um brecha de existência neste ambiente.

Os avanços na discussão em torno das políticas do corpo, notadamente as políticas de gênero, entre os indivíduos no contexto político específico, tentam reconhecer dinâmicas que dizem respeito aos Direitos Humanos, incluindo a discussão em torno de artistas da música pop, da cultura de celebridades e da suposta frivolidade da cultura pop, como aparatos simbólicos que norteiam formas de estar no mundo, de atribuir sentido às territorialidades e aos lugares. A discussão insere-se numa dinâmica que envolve consumo e cidadania – como propõe Néstor García Canclini (2005). Analisar artistas pop que “habitam” os corpos subalternos significa reconhecer lugares de existência, de luta e resistência diante de sistemas e instituições. Parece-nos uma forma oportuna de pensar a cultura pop como uma tentativa de compreensão das particularidades sonoras e imagéticas em produtos e performances que encenam modos de viver, habitar, afetar e estar no mundo.

2 Trajetória das artistas

Titica, cujo nome social é Teca Miguel Garcia, nasceu em Luanda e se tornou um ícone do kuduro, gênero musical popular e massivo originário de Angola que ganhou visibilidade a partir de meados dos anos 1990. A batida dançante, mesclada com elementos da música eletrônica e do funk carioca presente desde o lançamento de seu primeiro hit, “O Chão”, foi bastante tocada em todo o país, e a cantora, que começou sua carreira artística como bailarina, recebeu o prêmio de Melhor Artista de Kuduro de 2011. Até 2015, Titica tinha lançado outros singles e realizado turnês internacionais em países como Portugal, Inglaterra, Brasil e Estados Unidos. Ela também foi convidada para se apresentar no Concerto das Divas 2011, evento que contou com a presença de personalidades importantes do país, como o presidente de Angola - o que é bastante representativo em uma nação de maioria católica, onde a transexualidade ainda é um tabu e a homossexualidade é ilegal, passível de punição judicial. A carreira de Titica, particularmente, emerge em um momento de debate da criminalização da homofobia em Angola, bem como do questionamento da desigualdade presente nas relações de gênero no país.

Diante da quase inexistência de um movimento gay organizado em Angola, a artista exerce um papel preponderante e diz que “devagar estou a ajudar os outros a se assumirem, ouço pessoas a dizer ‘dei a cara por tua causa’”⁴ (TITICA apud LANÇA, 2014). O papel de ativista também é assumido em um momento particular, em que Titica, em seu segundo disco, tenta ir além de sua atuação no meio LGBT⁵ e dos próprios limites do gênero do kuduro rumo a uma carreira pop mais diversificada. Em “De Última À Primeira”, lançado em 2015, a cantora optou por gravar também faixas de outros gêneros musicais, como o

⁴Por sua atuação e representatividade, em 2015 Titica recebeu o prêmio *African Feather of the Year*, por sua luta pela defesa dos direitos humanos e pela promoção da inclusão social da comunidade LGBT africana. A artista também foi escolhida para ser a Embaixatriz ONUSIDA (em português, UNAIDS), programa conjunto das Nações Unidas voltado para o combate e prevenção mundial do HIV/AIDS.

⁵Utilizamos siglas que evocam as lutas e o ativismo homossexual estando cientes de seu aspecto limitante e profundamente redutor. As siglas são formas de “aglutinar” identidades sob uma retranca única quando, sabemos, há complexidades, reivindicações e pautas políticas em segmentos diversos, como, por exemplo, a questão da visibilidade lésbica, do nome social de transexuais, entre outros. O uso da sigla refere-se a uma apropriação própria dos falantes de alguns movimentos organizados.

semba, kizomba e zouk, dando especial destaque à gravação de composições mais românticas. A própria artista, em entrevista ao site Rede Angola, declarou sua vontade de não mais ser vista como uma kudurista (LANÇA, 2014), preferindo ser creditada como cantora. Uma tática midiática recorrente em outros gêneros musicais periféricos, como rap e funk, em que cantores muitas vezes modificam nome, visual e a performance a fim de garantir a ampliação de seus públicos e inserção em um mercado mais pop.

Já MC Xuxu é representante de um movimento de MCs transexuais de funk brasileiro, ao lado de nomes como MC Transnitta e Mulher Banana⁶. Nascida na periferia da cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, a cantora e compositora Carol Vieira começou sua carreira cantando rap e, após algum tempo vivendo no Rio de Janeiro, passou a gravar funks e a lançar vídeos no Youtube (“Quero ficar” possui mais de 180 mil visualizações). Xuxu assume a influência de cantoras pop como Wanessa e Beyoncé em seu trabalho, e utiliza a internet como a principal ferramenta de divulgação. Seu primeiro hit, “Um beijo”, lançado em 2013, possuía, no início de 2016, mais de 1 milhão e 700 mil visualizações, e a cantora cumpre uma agenda de shows em festas e casas noturnas voltadas para o público gay.

A trajetória de MC Xuxu se estabelece em um momento peculiar das relações de gênero no país. Enquanto o movimento organizado avança em algumas pautas⁷, travestis e transexuais ainda são rotineiramente alvo de violência e assassinatos nas ruas. Com acesso precarizado à educação, moradia e trabalho, a prostituição ainda é a profissão comum para travestis e transexuais brasileiras⁸. Segundo a cantora, “Quero Ficar” faz referência à recente polêmica em torno do direito ao casamento entre pessoas do mesmo sexo. No ano de 2011, o casamento homoafetivo, por analogia à união estável, foi declarado possível pelo Supremo Tribunal Federal (STF). E em 2013, o Conselho Nacional de Justiça (CNJ)

⁶Apesar de algumas composições de conteúdo homofóbico, o funk tem um histórico marcado pelo público diversificado, com presença frequente e cotidiana de frequentadores LGBT nos bailes.

⁷Alguns pequenos avanços podem ser notados, como a obrigação do reconhecimento dos nomes sociais em escolas e universidades, o que pode representar um primeiro passo rumo à inclusão.

⁸Cabe reconhecer que há um interessante movimento de visibilidade e acesso à educação a travestis e transexuais. Na edição do Sisu 2016, na UFPE, o primeiro lugar do curso de Serviço Social foi de uma travesti. Informações disponíveis em: <http://www.brasilpost.com.br/2016/01/19/amanda-palha-vestibular-u_n_9009446.html>. Acesso em: 19 de junho de 2016.

aprovou resolução que obriga todos os cartórios do Brasil a realizar casamentos entre indivíduos do mesmo sexo. Questões relativas à visibilidade trans e à defesa dos direitos dos homossexuais são uma bandeira concreta na trajetória de MC Xuxu, que também assume debates feministas em seu trabalho. Outra estratégia declarada da cantora é propor a visibilidade de corpos e identidades desviantes de um padrão de beleza hegemônico, com bailarinos e bailarinas de variados tipos de corpos em seus shows.

3 Videoclipes

Lançado em 2012, “Olha o Boneco”⁹ obteve sucesso instantâneo e chamou a atenção da mídia local, garantindo o lançamento em rede nacional na Rádio Cultura Angolana. Com mais de 600 mil visualizações no Youtube até janeiro de 2016, o videoclipe homônimo mostra a noiva Titica se preparando para o casamento com suas amigas, madrinhas e damas de honra. Apesar do vestido curto e florido e dos sapatos de salto alto, o jogo entre gêneros fica evidenciado pelos cabelos curtos e descoloridos, em um corte considerado mais masculino, opção que deixa clara a identidade transexual de Titica (o que não é mais tão óbvio nos seus vídeos e performances mais recentes).

A primeira cena do clipe é em um quarto de um hotel de luxo. Titica conversa com o espelho, se maquiando, enquanto surgem os primeiros versos da canção. Depois são apresentados os detalhes da preparação: o sapato de salto alto, as unhas, joias, flores do vestido (Frame 1). Há um close em um topo de bolo de casamento, com o tradicional casal (cisgênero)¹⁰ de bonequinhos dos noivos. A cantora de kuduro Ary, que também participa do clipe, tem um corte de cabelo

⁹Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ED19vah45ro>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2016.

¹⁰Utilizamos o conceito em referência às pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído ao nascimento. Entretanto, conscientes das disputas e incertezas em torno do termo, o adotamos em sentido semelhante ao apontado por Viviane Vergueiro ao afirmar que “A nomeação desse padrão, desses gêneros vistos como naturais, cisgêneros, pode significar uma virada descolonial no pensamento sobre identidades de gênero, ou seja, nomear cisgêneridade ou nomear homens-cis, mulheres-cis em oposição a outros termos usados anteriormente como mulher biológica, homem de verdade, homem normal, homem nascido homem, mulher nascida mulher, etc.” (RAMÍREZ, 2014, p. 15-21)

semelhante ao de Titica, possivelmente com a intenção de brincar com estereótipos de masculinidade e feminilidade. As intervenções de Ary na letra são constantes, e sua voz ganha destaque na hora de entoar o refrão, mesclando o rap ao kuduro. Um recurso típico do R&B e do pop norte-americano, que convoca *feats* (participações especiais) de outros artistas a interferirem na canção, acrescentando novos significados à letra.

Frame 1 – Cenas do videoclipe “Olha o boneco”, de Titica. A figura da noiva não anula jogo entre gêneros.



Fonte: Clipe “Olha o Boneco” - YouTube¹¹

Os primeiros versos entoados são em francês e anunciam aos amigos que Titica é a nova estrela do kuduro de Angola, uma forma de se comunicar também com um possível público estrangeiro, notadamente europeu, que consome bastante alguns gêneros pop africanos. Outra frase solta no meio da canção diz que “Titica é aquela que aguenta tudo, não tem medo de nada, vocês já sabem”. O refrão da canção, basicamente, é composto pelo chamamento: “olha o boneco, olha a boneca, olha o boneco, olha a boneca”, como se apresentasse Titica e representasse o dilema que a sociedade enfrenta para entendê-la e enquadrá-la em um gênero: será homem ou será mulher? Titica não reproduz a interrogativa, apenas reafirma, com leveza, essa instabilidade: olha o boneco, olha a boneca. Ela é os dois, e é nenhum, o que é enfatizado e reiterado durante todas as repetições do refrão. A letra, basicamente, faz um apelo à tolerância e à aceitação da artista, enquanto comunica aos ouvintes sua condição de gênero em passagens como “Não ligo a discriminação [...] Outrora fui bailarina, agora sou a menina” ou “Venho de forma diferente, e quem quiser que comente... bem ou mal é de mim,

¹¹Vídeo disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ED19vah45ro>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2016.

porque estão falando assim”. Titica almeja o sucesso, deseja ser conhecida e reconhecida, independentemente de sua classe, gênero ou identidade racial, superando qualquer preconceito.

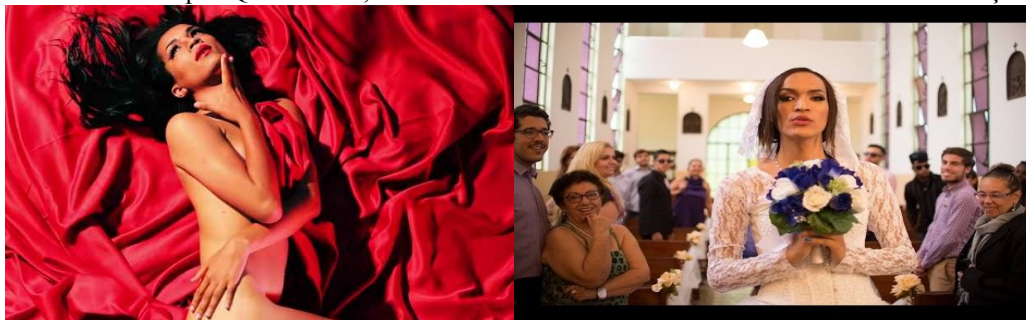
Em um segundo momento do clipe, a cantora, junto com suas amigas, entra em uma limusine e segue até à orla de uma praia. Parece que lá é o espaço de realização da festa de casamento, com cenas de dança e diversão. Algumas cenas reproduzem um ar de espontaneidade e mostram a cantora interagindo com fãs presentes no local da gravação. Ao final do clipe, um rapaz bate à porta do quarto onde estão Titica e suas amigas para entregar o bolo de casamento. Novamente, é mostrado um close no casal de bonequinhos, enquanto Titica puxa o entregador pela gravata para dentro do quarto. O que se entende é que a noiva se preparava para o seu casamento, mas ainda sem um noivo em vista, que acabou por ser encontrado ao final. O clipe termina com a repetição dos últimos versos da canção, mas sem a alteração do gênero notada nos refrões anteriores, confirmando a orientação da cantora-personagem: olha a boneca, olha a boneca.

Proposta semelhante ao clipe de Titica aparece no vídeo da música “Quero Ficar”¹², da funkeira brasileira MC Xuxu. O clipe, lançado em junho de 2015, também apresenta a preparação para um casamento, com a presença das madrinhas, todas transexuais, em um quarto de hotel. O apelo sensual/sexual, em relação ao vídeo de Titica, é mais evidente. Xuxu surge dançando de lingerie branca e, em outros momentos, aparece deitada em uma cama, com seu corpo nu envolto apenas em um lençol vermelho (Frame 2). Ambas as cenas evocam possíveis referências tanto ao clipe de Beyoncé, “Best Thing I ever had” (2011), em que a cantora se prepara para o casamento e surge vestida de noiva¹³, quanto à icônica foto da atriz Marilyn Monroe nua sobre veludo vermelho, de 1949.

¹²Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tXHjvif5yxs>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2016.

¹³Casamentos são símbolos recorrentes na produção de videocliques pop. Um dos exemplos célebres é “Like a Virgin” (1984), em que Madonna explora uma imagem sensual e provocante, surgindo vestida de noiva e sendo carregada pelo marido.

Frame 2 – No clipe “Quero ficar”, Mc Xuxu traz ideias do feminino e discurso de autoaceitação



Fonte: Clipe Quero Ficar - YouTube¹⁴

Após essa sequência inicial, Xuxu e suas madrinhas se dirigem para a igreja, e encontram MC Oldi, rapper também de Juiz de Fora, que incorpora o padre e entoa versos de protesto como “O moralismo é o câncer da sociedade/ A pele que apanha não é a mesma que bate” e “Melhor seria viver de poesia, mas/ O mundo nem aceita que somos todos iguais”. Outro flerte com o rap está na utilização do *sample* de “Baby got back”, do rapper americano Sir Mix-a-Lot, que também foi sampleado no hit “Anaconda” (2014), da cantora Nicki Minaj.

Como recorrente em letras de funk, “Quero ficar” propõe jogos de palavras e rimas, em que a entonação do verbo “ficar” cria um trocadilho com “pica”, palavra de baixo calão para denominar “pênis”. A letra conjuga tanto um teor celebratório da festa e da liberdade nos relacionamentos (“Não quero romance ou namoro, eu quero ficar/ Louca nas baladas, curtindo as madrugadas/ Sem hora pra voltar, sem me preocupar com nada”) com uma mensagem que prega a autoaceitação e o respeito (“Seja quem você quiser e se ame em primeiro lugar”). Ao final do clipe, descobrimos que Xuxu irá se casar com uma mulher, também vestida de noiva, mas ostentando um traje preto. Quem interpreta a noiva é Letícia Gonçalves, organizadora da Marcha das Vadias de Belo Horizonte (ALVIM, 2015), uma forma de homenagear especialmente o público lésbico e feminista da cantora, propondo novos jogos para a manifestação das orientações sexuais e para os códigos de gênero.

¹⁴Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tXHjvif5yxs>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2016.

4 Corpos periféricos, gêneros periféricos: cosmopolitismo estético e visibilidade de sujeitos transexuais

A trajetória dos corpos das duas artistas pode ser entendida a partir da ascensão de dinâmicas que têm contribuído para a visibilidade do sujeito transexual na cultura midiática. Trata-se de um processo que se intensificou a partir da segunda metade dos anos 1990 (LOPES, 2002) e levou sujeitos outrora restritos à cultura *underground* a um lugar de fala privilegiado na moda, no cinema, na televisão. Neste sentido, destacamos a música como um espaço prolífico para o surgimento de manifestações que dialoguem com uma dupla (por vezes múltipla) lógica de subalternidade: além da identidade de gênero, as performances de artistas como MC Xuxu e Titica encontram-se atravessadas por questões vinculadas à raça e à classe social, entre outras – relacionadas, inclusive, aos gêneros musicais com os quais elas se identificam e que, portanto, mediam determinadas experiências de escuta, performance e consumo em torno de sua produção (VILA, 2012). Some-se isso à breve contextualização apresentada anteriormente a respeito de questões políticas, sociais e culturais relativas aos sujeitos transexuais no Brasil e em Angola, e é possível concluir que se trata de uma visibilidade permeada por tensões, conflitos e dissonâncias.

Neste contexto, os gêneros musicais periféricos exercem a função de evidenciar novas ordens sociais dentro da cidade moderna, especialmente representando grupos subalternos ou minorias. Ao mesmo tempo, dão conta da construção e reflexão sobre um imaginário, propondo um referencial para a interpretação das questões da vida privada e da esfera íntima, no caso, orientações sexuais e identidades de gênero que se tornam assunto político e público especialmente no fim do século XX. Trata-se de um movimento relacionado às mudanças que dizem respeito à própria impossibilidade do sujeito subalterno de articular a sua posição pelos parâmetros anteriores, conforme pontua a filósofa espanhola Beatriz Preciado ao afirmar que:

O lócus da construção da subjetividade política parece ter se deslocado das tradicionais categorias de classe, trabalho e divisão sexual do trabalho a outras constelações transversais como podem ser o corpo, a

sexualidade, a raça; mas também a nacionalidade, a língua, o estilo ou, inclusive, a imagem. (PRECIADO, 2010, p. 54).

Ao chamar o público para olhar o boneco/a boneca, Titica estabelece uma urgência de se apresentar na esfera pública. Optando pelo humor e pela fala coloquial, a artista transgride uma ordem, propondo experiências localizadas no entrelugar da transexualidade. De modo análogo, ao reproduzir, na canção, no corpo e na performance, instabilidades não-resolvidas (nem que se pretendem resolver), MC Xuxu constrói um discurso a partir de um ethos particular, criando valores referenciais para a expressão de uma parcela da sociedade que, até então, não poderia se manifestar, elaborando impasses, construindo novos afetos e celebrando novas formas de re-existir (resistir?).

Com seu trabalho, é como se Titica e MC Xuxu oferecessem um tipo de resposta à famosa pergunta da filósofa Gayatri Spivak, “pode o subalterno falar?” (1988). Tal qual explicitam teóricos dos estudos *queer* e pós-coloniais, como Chandra Talpade Mohanty (1984) e Homi Bhabha (1998), embora não possua o mesmo lugar de fala privilegiado de outrem, o sujeito pós-colonial produz linguagens minoritárias capazes de operar deslocamentos e criar novos sentidos. Segundo Preciado, tais autores estão distantes de uma posição que prega a impossibilidade de tradução da condição de subalternidade, uma vez que reclamam “o status de toda linguagem como fronteira, como em si mesma produto – sempre e em qualquer caso – de tradução, de contaminação, de deslocamento.” (CARILLO, 2010, p. 54).

Neste sentido, acreditamos que os dois trabalhos analisados neste artigo podem ser compreendidos como parte de um movimento que se localiza no que Motti Regev (2014) classifica como cosmopolitismo estético. Ao estabelecer cruzamentos entre as fronteiras do subalterno e hegemônico dialogando com a transexualidade, com os gêneros musicais periféricos que representam e também com clichês da música pop, Titica e MC Xuxu se inserem em um processo que vai além de uma simples escolha mercadológica, mas uma opção política que se articula de forma global e local e produz novas formas de visibilidade.

Ao apontar o processo de globalização cultural na modernidade tardia como elemento chave para a popularização do pop e seus elementos expressivos

pelo mundo, Regev chama a atenção para a formação de uma cultura global e local complexa e interligada. Assim, a noção de cosmopolitismo estético procura dar conta de um fenômeno permanente “em que grupos sociais de todos os tipos em todo o mundo crescentemente compartilham amplas bases comuns em suas percepções estéticas, formas de expressão, e práticas culturais” (REGEV, 2013, p. 3). Segundo o autor, o pop se destacaria neste cenário por ter se consolidado como modelo de exportação da cultura contemporânea.

No caso das suas produções analisadas, é notório o diálogo com diversos códigos relacionados ao universo da música pop, em uma aproximação estética intensa que funciona como estratégia de trânsito entre diversos gêneros (na dupla significação do termo), classes econômicas e mesmo espaços geográficos. Tal visibilidade, possivelmente, é fruto da condição de exclusividade e distinção relacionada à aproximação de ambas com elementos do cosmopolitismo estético, propondo um ideal de inovação e uma sensação de pertencimento em relação à circulação global de produtos culturais.

Ansiosos para participar na cultura moderna, ainda relutantes em abraçar plenamente a variante ocidental da modernidade, artistas e consumidores noutros países adaptam em seletivamente elementos e componentes desses materiais e os fundem com materiais tradicionais nativos. Isto lhes permite preservar um senso de singularidade local, enquanto ao mesmo tempo se sentem participantes na evolução recente da cultura moderna. (REGEV, 2013, p. 5).

Contudo, como o próprio Regev pontua não se trata de uma tradução com base em uma cultura hegemônica – diante dos fluxos globais de informação, tal visão não seria suficiente para abarcar as complexidades de um circuito de circulação que não pode ser pensado de forma homogênea, ou apenas “de cima para baixo”. Trata-se, antes, de compreender como a interlocução com essa unidade complexa apontada pelo pesquisador não apenas reproduz a cultura global, mas produz diferentes locais.

Entretanto, não nos interessa discutir tais práticas de hibridação, apropriação e combinação de elementos da cultura pop como expressões de resistência diante de uma hegemonia, tal qual Regev chega a sugerir, mas como estratégias que permitem uma circulação mais ampla e combinam práticas

culturais diversas para gerar novas possibilidades, como a própria constituição de performances de gênero. O consumo, nesse sentido, ganha nova dinâmica, mesmo que ainda precária e subordinada, integrando indivíduos periféricos ao mundo global, oferecendo novas inflexões para a agência social, política e cultural, utilizando símbolos convencionais e ao mesmo tempo novos, conectando linguagens e estabelecendo, conforme Pinho (2005), outros fluxos desterritorializados.

O corpo transexual, nesse contexto, assume-se não como um des-centro, mas uma instância policêntrica, aberta às dinâmicas da representação e das políticas de gênero, atualizando padrões identitários. A periferia inscrita nesses corpos implica em jogos ambivalentes com estereótipos, tentativas de inserção e rejeição, bem como de novas determinações, a partir da manipulação da moda e da aparência, revertendo estigmas e apresentando novos corpos que são formas políticas de inscrição tanto na cidade quanto em uma cidadania atravessada pelo consumo.

5 Divas pop e performances de gênero

As cantoras pop, ou divas pop, como Madonna, Lady Gaga, Beyoncé, Mariah Carey, Laura Pausini, Ivete Sangalo, entre outras, agenciam um estar no mundo pautado pela ideia de feminilidade empoderada, consciência corporal, diversão, entretenimento e aspectos políticos ligados a mulheres e homossexuais. Numa primeira leitura, podemos pensar as questões de gênero, abordadas por Judith Butler (2015a, 2015b) em seus estudos sobre gênero e sexualidade, como grandes campos de embates em torno de masculinidades e feminilidades, opressões e subjulgamentos. No entanto, esta chave de interpretação cairia na mesma falácia que os próprios estudiosos sobre gênero tanto criticam – o binarismo – e apontaria para soluções ancoradas em torno de um embate. Talvez o desafiador seja reconhecer que uma abordagem de gênero pautada sobre a ideia de “recusa ou adesão” estaria centrada numa observação do fenômeno que excluiria suas contradições, seus conflitos e múltiplos agenciamentos.

Portanto, a tentativa aqui é perceber que o debate em torno das premissas de gênero deve ser pensado na ordem das efemeridades, dos acontecimentos em situações (como o videoclipe) de uma certa ordem enunciativa que se faz e se desfaz constantemente, afirmando e negando na mesma proporção, provocando anulações, deslocamentos, inclinações. Discutir gênero significa reconhecer jogos de poder, sem dúvida, mas, sobretudo, como estes jogos são jogados, aquilo que se constrói diante dos olhos. Por isso, a discussão sobre gênero acopla outra premissa: a da performance. Como corpos encenam gêneros, em que contexto, diante de quais agenciamentos.

Parafraseando Simone de Beauvoir – e contestando-a – Butler atesta: “Não se nasce uma mulher, torna-se uma; mas além disso, não se nasce feminina, torna-se feminina; ainda mais radical, é possível caso faça tal opção, não se tornar nem masculino nem feminino, nem homem nem mulher” (BUTLER, 2015a, p. 33). O debate recai, portanto, em torno da ideia de que gênero não é a expressão do sexo biológico, mas algo performativamente construído na cultura. Dessa maneira, “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” (BUTLER, 2015a, p. 43-44). Feminilidade e masculinidade, portanto, seriam “desempenhos culturais” em que a ideia de naturalidade seria constituída por meio de atos performativos limitados pelo discurso criando um efeito de “natural”, inevitável¹⁵.

Acrescentamos a dimensão ficcional nas performances de gênero retomando a ideia de performatividade. Se pensarmos que a atividade da performance é sua teatralidade, a performatividade estaria na ordem de um processo contínuo de reiteração daquilo que forma a eficácia da performance – o arsenal cultural que nos move por outros corpos, outros gestos, fantasmagorias. Butler sustenta que atributos de gênero não são expressões de identidades de gênero, mas performatividades. Não haveria nem verdadeiro, nem falso; nem atos

¹⁵Percebemos aqui que a teoria da performance de gênero de Butler lembra o estudo sobre o performativo nos atos de fala, de J.L. Austin, para quem a fala não apenas descreve o que existe mas “faz algo existir”. “Eu agora os declaro marido e mulher” não descreve algo apenas, mas faz existir algo.

de gênero reais ou distorcidos – “a postulação de uma identidade de gênero 'verdadeira' se revelaria uma ficção regulatória” (BUTLER, 2015a, p. 180).

São cruzamentos dinâmicos entre o subalterno e o hegemônico que apontam para novas dinâmicas do sujeito. Tanto Titica quanto MC Xuxu representam, nos cliques analisados, diferença que não se propõe a uma integração ou normatização, jogando com trânsitos de símbolos e sentidos que atravessam fronteiras de gênero e sexualidade. Ancoradas em um repertório pop mundial, concedem maior visibilidade a práticas identitárias e experimentações performáticas que possibilitam a ruptura de posturas fixas de papéis sexuais, se aproximando e também se afastando de lógicas binárias. Um exemplo desta postura aparece na performatização da noiva, que deixa o lugar cativo deste personagem no imaginário popular para propor rompimentos (a noiva que escolhe o marido, a noiva transexual que se casa com uma noiva cisgênero).

Na explosão exuberante de performances hiperfeminilizadas, as cantoras exibem o corpo, denotando um gênero biológico diferente do personagem-personalidade encenado. Nessa retórica, há um exacerbamento da sexualidade, presente na dança, no movimento dos quadris, na utilização de roupas que evocam uma sensualidade, recursos evidentes nas performances do pop, mas que mantêm suas marcas de perifericidade. No exercício desses elementos, atualizam a figura do travesti clássico, da noiva em sua simbologia de virgindade e feminilidade e da própria institucionalidade do casamento, exercitando uma corporalidade subversiva e disruptiva.

6 Considerações finais

A exposição do corpo, a aparência e os cenários desafiam a moral, os bons costumes, as noções de “bom gosto”, de forma contundente, e, ao mesmo tempo contraditória. Pois as artistas produzem e reproduzem estereótipos sobre si mesmas, sobre o que é ser mulher e feminino, em uma interface periférica, inscrita nas performances – as quais apontam para novos regimes de corporalidade e padrões de conduta sexual. Ao mesmo tempo, também reinventam a imagem da

periferia, propondo novas representações situadas na conexão entre corpo e paisagem, que conjugam formas hegemônicas e contra-hegemônicas de representação para esses corpos. O gesto transexual de Titica e Mc Xuxu conecta música, cultura urbana e corpo, desfazendo representações, oferecendo novas formas de intervenção crítica nas subversões do gênero, revelando frágeis fronteiras permanentemente em disputa.

Nesta leitura, nos propusemos a um exercício que Butler chama de “crítica da violência ética” (BUTLER, 2015b), de uma atitude autorreflexiva em que o limite do olhar sobre o Outro é a condição existencial da escritura crítica. Não se trata do impedimento de falar deste Outro, mas da revisão do olhar, de tentar enxergar o ato de olhar como forma de criar, nos limites da interpretação, possibilidades de entendimentos de contextos, de situações. No contexto de gênero contemporâneo, a transexualidade parece ser uma enorme ficção – a que atribuímos sentidos e disputamos discursivamente em lugares políticos. O limite que temos em olhar sujeitos transexuais é o mesmo limite que encaramos diante de noções “travestidas” de diferenças – num mundo globalizado, transnacional, em que arquiteturas, corpos e sentidos passam a ser condicionados pelas lógicas do capitalismo.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Bossuet. **Quero ficar:** Mc Xuxú lança clipe-manifesto pelo casamento igualitário. *Divirta-se*, 15 jun. 2015. Disponível em: <http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/musica/2015/06/15/noticia_musica,168694/quero-ficar-mc-xuxu-lanca-clipe-manifesto-pelo-casamento-igualitario.shtml>. Acesso em: 08 jan. 2016.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo:** crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos:** conflitos multiculturais na globalização. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

LANÇA, Marta. **Titica**. Rede Angola, 26 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.redeangola.info/especiais/titica/>>. Acesso em 08 jan. 2016.

LOPES, Denilson. Trans imagens, trans diário. In: LYRA, B.; GARCIA, W. (Orgs.). **Corpo e imagem**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 95-107.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. São Paulo: Editora Papirus, 2003.

MOHANTY, Chandra T. Under western eyes: feminist scholarship and colonial discourses". In: BRYDON, Diane (Org). **Postcolonialism:** critical concepts in literary and cultural studies. London: New York; Routledge, 2000, v. 3, p. 1183-1209.

PINHO, Osmundo de Araújo. Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafirmação em Salvador. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n.1, p. 216, janeiro-abril, 2005.

PRECIADO, Beatriz. **Revista Poiesis**, Niterói, n. 15, p. 47-71, jul., 2010. Entrevista com Jesus Carillo. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_EntrevistaBeatriz.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: EXO; Editora 34, 2005.

REGEV, Motti. **Pop-rock music:** aesthetic cosmopolitanism in late modernity. Cambridge: Polity Press. 2013.

SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo e FERRARAZ, Rogério. **Cultura pop**. Salvador, Edufba, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010.

VILA, Pablo. Práticas musicais e identificações sociais. **Significação:** Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 39, n. 38, p. 247-277, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71197/74184>>. Acesso em: 08 jan. 2016.

Recebido em: 19.06.2016

Aceito em: 03.10.2016