

**O gosto amargo do perfume:  
gênero e estilo na produção da  
Banda Uó**

The bitter taste of perfume:  
genre/gender and style in the  
production of Banda Uó

**Gibran Teixeira Braga**

Doutorando em Antropologia Social - USP  
Pesquisador do Núcleo de Estudos sobre Marcadores  
Sociais da Diferença da USP  
[gibranteixeira@yahoo.com.br](mailto:gibranteixeira@yahoo.com.br)

**Resumo:** A Banda Uó é um grupo musical de Goiânia (atualmente em São Paulo) formado por dois homens cisgênero gays e uma mulher trans, que faz sucesso entre diferentes segmentos do público jovem. Suas músicas e videoclipes utilizam referências da música pop internacional e de estilos brasileiros populares, como o tecnobrega. Nesse artigo, pretendo apontar como certos marcadores sociais da diferença, entre eles gênero, sexualidade, raça, classe, identidade nacional e geração, aparecem nas músicas e videoclipes da Banda, bem como em sua biografia e no público atingido. Argumento que, ao mesmo tempo em que se reafirmam certos estereótipos associados aos marcadores, estes também são ressignificados a partir de articulações inusitadas e desestabilizadoras, tanto na produção do grupo quanto na circulação de sua imagem e no seu público.

**Palavras-chave:** música; estilo; marcadores sociais da diferença.

**Abstract:** Banda Uó is a musical group from Goiânia (currently in São Paulo) formed by two cisgender gay men and a trans woman who is popular among different segments of the young audience. Your music and video clips uses references of international pop music and popular Brazilian styles such as tecnobrega. In this article, I point out how certain social markers of difference, including gender, sexuality, race, class, national identity and generation, appears in the music and video clips of the band and in their biography and in the reached public. I argue that, while it reaffirmed certain stereotypes associated with social markers, these are also reinterpreted through unusual and destabilizing articulations in the group production as in the circulation of its image and in its public.

**Keywords:** music; style; social markers of difference.

## Introdução<sup>1</sup>

Nesse artigo, pretendo discutir a articulação entre marcadores sociais da diferença, como gênero, sexualidade e raça, a partir da atuação do grupo musical Banda Uó, isto é, sua produção audiovisual (músicas e clipes), além de sua formação e da circulação dos integrantes e de seus produtos. Esta reflexão é parte de minha pesquisa de doutorado, na qual procuro investigar a relação do estilo com os marcadores sociais da diferença em certas festas que reúnem pessoas para ouvir música, dançar, beber e paquerar na cidade de São Paulo.<sup>2</sup>

O trabalho de campo vem se desenvolvendo em dois recortes: o primeiro é composto por festas realizadas em estabelecimentos privados, com cobrança de entrada e/ou consumação mínima, onde se escuta música *pop*, especialmente estadunidense. Estas festas atraem majoritariamente rapazes gays, com uma média de idade entre 18 e 23 anos.<sup>3</sup> O segundo recorte é composto por festas que se realizam total ou parcialmente no espaço público (como ruas, praças, largos, etc...), costumam reunir um público mais diversificado em termos de preferências erótico-afetivas e faixa etária (25-35 anos, em média), e apresentam estilos musicais variados, que vão desde música brasileira das décadas de 1970, 1980, passando por ritmos regionais do Norte e do Nordeste, até gêneros da música eletrônica, como *house* e *disco*.<sup>4</sup>

Um elemento analítico que aproxima as duas cenas é a insuficiência do marcador da sexualidade como único eixo de produção destas sociabilidades específicas.<sup>5</sup> Trabalhos recentes sobre sociabilidades e sexualidades no Brasil têm tratado de observar a relevância de outros marcadores, tais como classe, raça, geração, na composição de tais ambientes.<sup>6</sup>

Algumas pesquisas, notadamente a de Isadora Lins França (2010), buscam ampliar o escopo da análise, incluindo o universo de bens consumidos que, por sua vez, compõem “lugares consumíveis”. Em minha etnografia, observo como este universo é amplo e multifacetado; tenho como objetivo traçar as relações entre indumentária e apresentação pessoal, gostos musicais, práticas erótico-afetivas e discursos sobre gênero e sexualidade. Assim, pretendo contribuir com o campo dos estudos sobre sociabilidades e sexualidades, preenchendo certa lacuna no que diz respeito ao papel da música e do estilo na construção de cenas de sociabilidade.<sup>7</sup> De maneira semelhante, os estudos sobre “circuitos de jovens urbanos”, elencados por José Guilherme Cantor Magnani (2005), muitas vezes carecem de um olhar mais detido não só sobre música e estilo, mas também sobre gênero e sexualidade. Portanto, em minha pesquisa, creio fundamental aliar os

aportes dos estudos subculturais/pós-subculturais e sobre música popular à perspectiva interseccional dos marcadores sociais da diferença.

A escolha da Banda Uó como objeto desta reflexão busca dar conta de sua inserção múltipla no campo: não apenas o conteúdo de suas músicas e videoclipes mobilizam representações presentes no imaginário deste universo, como seus produtos circulam entre as duas cenas que esbocei acima. Além disso, os próprios integrantes do grupo também circulam: são figuras recorrentes em tais cenas da cidade de São Paulo. Em breve, falarei mais sobre a Banda. Antes, é necessário contextualizar a discussão dos marcadores sociais da diferença, cuja perspectiva orienta a análise a seguir.

### **Interseccionalidade e marcadores sociais da diferença**

Especialmente a partir da década de 1980, feministas negras, como Kimberlé Crenshaw (1989; 1994) e bell hooks (1981), estimulam um debate acerca de certa miopia da teoria feminista corrente, que tendia a produzir uma categoria universal de mulher, sem levar em conta diferenças relativas a classe e raça, resultando em um feminismo excludente, como lembra Laura Moutinho (2014). Este novo impulso crítico é denominado “interseccionalidade” por Crenshaw (1994). Esta abordagem propõe que os processos de etnicidade, raça, gênero, classe, entre outros, precisam ser considerados em relação para apreender as complexidades da dinâmica social, segundo Floya Anthias (2013).

A interseccionalidade proporciona então um olhar mais abrangente e reflexivo a tais processos, atento às múltiplas dimensões da constituição dos sujeitos. Nas ciências sociais brasileiras, tal referencial ganha força no trabalho de autoras como Adriana Piscitelli, para quem a interpretação teórica dos objetos a partir de categorias de articulação oferece

ferramentas analíticas para apreender a articulação de múltiplas diferenças e desigualdades. É importante destacar que já não se trata da diferença sexual, nem da relação entre gênero e raça ou gênero e sexualidade, mas da diferença, em sentido amplo para dar cabida às interações entre possíveis diferenças presentes em contextos específicos. (Piscitelli, 2008: 266)

No Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS/USP), a adoção da perspectiva interseccional desencadeou a criação do Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença, o NUMAS, que integro.

O núcleo conta com a participação de pesquisadores como Laura Moutinho que, enfatizando o caráter situacional e contextual dos marcadores, afirma que

tempo e espaço são operadores ocultos na forma como os marcadores sociais da diferença se articulam na literatura analisada, construindo sujeitos e *cenas* diversas. Cada marcador opera com múltiplas perspectivas de tempo que ganham sentido em espaços distintos.” (Moutinho, 2014: 238, ênfase minha.)

Lilia Schwarcz, também pesquisadora do NUMAS, reforça o aspecto relacional da produção dos marcadores sociais da diferença, perspectiva fundamental para que as interpretações apreendam a complexidade das representações culturais:

entende-se raça, gênero, sexo, geração, região e classe como categorias classificatórias compreendidas como construções situadas – locais, históricas e culturais –, que tanto fazem parte das representações sociais como exercem influência real no mundo, por meio da produção e reprodução de identidades coletivas e de hierarquias sociais politicamente efetivas. Esses “marcadores” são, por sua vez, regulados por convenções e normas e podem ser considerados categorias que, apesar de sua singularidade contextual, não adquirem seu sentido e eficácia isoladamente. É a íntima conexão – as relações que diferentes marcadores estabelecem entre si – que lhes confere sentido. Melhor dizendo, embora não sejam redutíveis umas às outras, essas categorias refletem, assim como produzem, cotidianamente, modelos, costumes, ideologias, mitos e representações e mostram-se sempre “em relação”. Na verdade, a própria efetividade de sua percepção se dá a partir do confronto, do contraste, da tensão ou do entrelaçamento de diferentes marcadores de diferença. (Schwarcz, 2015: 8).

Munido desse referencial teórico, pretendo então explorar como se dão a produção e a reprodução dos marcadores na atuação da Banda Uó. A análise parte de três dimensões referentes ao grupo: sua própria composição e a circulação de seus integrantes; o conteúdo produzido, quais sejam, as músicas e os videoclipes; e a circulação deste conteúdo. Estas três dimensões, como espero demonstrar a seguir, se interligam em um complexo e por vezes contraditório arranjo de categorias da diferença como raça, classe, gênero, sexualidade e geração.

O estudo de produtos culturais como a música e sua relação com a organização social vem crescendo nos últimos anos, atentando para seu potencial reprodutivo e disruptivo de representações coletivas. Trabalhos que aliam o estudo de subculturas e/ou culturas juvenis à música têm tratado de lançar olhares compreensivos sobre a articulação de marcadores tais como gênero e sexualidade (Bradby, 1993; Amico, 2001; Bradby & Laing, 2001), geração e estilo (Bennett, 1999; Haenfler, 2012); e gênero, raça e sexualidade (Loza, 2001; Middleton & Beebe, 2002; Lawrence, 2011). No contexto

brasileiro, destacam-se trabalhos como os de Fernanda Eugênio (2006), Pedro Peixoto Ferreira (2006), Rosemary Lobert (2010), Rafael Noletto (2012) e Ane Talita Rocha (2013). Com este artigo, busco apresentar uma contribuição que alia a perspectiva dos marcadores sociais ao vibrante campo dos estudos musicais, acreditando que a “música é frequentemente a base de experiências coletivas e públicas” (Hesmondhalgh, 2013: 1-2, tradução minha).

Assim, pretendo mostrar que aspectos relacionados ao gênero, sexualidade e geração dos próprios integrantes da banda informam o conteúdo produzido, que por sua vez, explora e rearticula imaginários sobre identidade brasileira, classe, gênero e sexualidade. A circulação dos produtos e da banda mostra um movimento interessante em termos de geração, sexualidade e universo de gostos.

### **O papel do estilo**

Em minha interpretação, enfatizo a relevância do conceito de estilo, entendido como um referente amplo de mobilização de gostos musicais e estéticos e expressões erótico-afetivas, localizados em recortes articulados de tempo-espço. Faz-se necessário, portanto, localizar minha abordagem do conceito em relação aos usos encontrados na bibliografia das ciências humanas.

A consolidação do estilo como uma categoria de análise nas ciências sociais remonta pelo menos à década de 1970. Um exemplo desta emergência vem a partir da teoria da distinção, elaborada por Pierre Bourdieu (1983[1979]), que liga estilos de vida a gostos de classe, como componentes de seu quadro teórico, no qual diferentes tipos de capital compõem campos distintos na organização social.

Outra abordagem que desponta no mesmo período é a da teoria subcultural, desenvolvida pelo CCCS (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) da Universidade de Birmingham, no Reino Unido. Esta teoria utilizava “a premissa original da Escola de Chicago, de que as subculturas forneciam a chave para a compreensão do desvio como o comportamento normal em face de circunstâncias sociais particulares” (Bennett, 1999: 600, tradução minha.) No entanto, o contexto das culturas juvenis britânicas do pós-guerra produziu um deslocamento na ênfase dos estudos, de “gangues jovens” para culturas juvenis mais centradas no estilo, como os *Teddy boys*, *mods*, *rockers* e *skinheads*.

(*idem*)

A relação entre culturas juvenis, gosto musical e estilo ganha assim um *corpus* teórico e etnográfico hoje clássico e referência incontornável para os estudos subsequentes. Trabalhos como os de Cohen (2005[1972]), Hall & Jefferson (1976) e Hebidge (1979) são exemplos deste *corpus*.

No entanto, desenvolvimentos posteriores apontam que, bem como a ideia de “gostos de classe e estilos de vida” de Bourdieu, a teoria subcultural não superava o paradigma da classe como principal orientador da produção de diferenças de gosto e modos de vida, além de terminar por construir grupos cuja coesão se encontrava mais na produção teórica a respeito do que no mundo empírico. Consoante às críticas pós-modernas e à virada pós-estruturalista que caracterizam as décadas de 1980 e 1990, surge um campo que, por falta de melhor nomenclatura - reflexo aliás de certa “crise das certezas” nas ciências humanas - poderia ser chamado de “pós-subcultural”. (Bennett & Kahn-Harris, 2004; McRobbie, 1994; Muggleton & Weinzierl, 2003.)

Nesta contenda, o conceito de estilo oscila entre diversos usos, que vão desde ao mais abrangente “estilo de vida” até o uso mais concentrado na mobilização de signos estéticos corporificados, próximo à ideia de estilo pessoal consolidada no senso comum. Andy Bennett, por exemplo, defende que:

[...] ao alocar a experimentação como uma característica central das identidades da modernidade tardia, o conceito de estilo de vida dá conta do fato de que os indivíduos irão muitas vezes selecionar estilos de vida que não são de jeito nenhum indicativo de um *background* específico de classe. [...] Tudo isso não é para sugerir que o “estilo de vida” abandona qualquer consideração de questões estruturais. Antes, “estilo de vida” permite ver que o consumo oferece ao indivíduo novas formas de negociar tais questões. (Bennett, 1999: 607, tradução minha.)

A seguir, o autor usa o exemplo do que chama de *urban dance music*<sup>8</sup> para complexificar a relação entre gosto musical e estilo pessoal, cuja ligação aparecia nos trabalhos da CCCS de forma muito direta; esta crítica é recorrente na revisão dos estudos da escola subcultural:

Parece-me, no entanto, que, antes que assinalar o fim de uma “tradição” subcultural, a *urban dance music* possibilita novas formas de entender como pessoas jovens percebem a relação entre gosto musical e *estilo visual* que negam a noção de uma relação homológica e fixa entre gosto musical e *preferências estilísticas* ao revelar a natureza infinitamente maleável e

intercambiável das últimas quando estas são apropriadas e incorporadas pelos indivíduos como aspectos de escolha de consumo. (Bennett, 1999: 613, tradução e ênfases minhas).

Já Benjamin Woo procura superar o *fetichismo do estilo* da teoria subcultural sem cair na re-fetichização apontada por ele nos estudos pós-subculturais. Segundo o autor, tais estudos reproduzem certa *romantização*, ao lançar mão da ideia de *resistência*, para substituir a ideia do estilo como expressões autênticas, ainda que mediadas, de problemáticas de classe. Pensando em “resistência”, os elementos simbólicos poderiam então ser utilizados para construir uma identidade fora das restrições de classe e educacionais (Woo, 2009.)

A relação entre estilo e classe é complexa e permanece em debate. No entanto, meu objetivo ao citar o trabalho de Woo é apontar seu uso abrangente do termo *estilo*. Ao recuperar criticamente a concepção de estilo da teoria subcultural clássica, o autor aponta para uma perspectiva que supera a ideia restrita de estilo pessoal sem, no entanto, adotar o *estilo de vida* recuperado pelos estudos pós-subculturais/pós-modernos:

*O estilo distintivo de cada subcultura e os subsistemas que o compõem - isto é, indumentária, música, gírias, e rituais* (Cohen, 2005) - constituem uma “homologia sócio-simbólica”, um sistema simbólico altamente ordenado que expressa aspectos da vida e da experiência do grupo. (Woo, 2009: 24, tradução e ênfases minhas.)

Neste trecho, vemos que, ao contrário de outros trabalhos citados, em que *estilo* geralmente se refere à indumentária, e *estilo de vida*, ao sistema simbólico mais amplo - independentemente de quão homólogo ou fluido ele seja - aqui, estilo é um sistema, em que indumentária é apenas um dos componentes.

Na academia brasileira, este debate ganha corpo na Antropologia Urbana, especialmente nos trabalhos de Gilberto Velho<sup>9</sup> e José Guilherme Cantor Magnani. Neste bojo, etnografias que articulam cidade, juventude e estilo se multiplicam no Brasil nas últimas décadas<sup>10</sup>. Enquanto, na esfera internacional, o campo se dividia entre os que defendiam a manutenção da categoria de subculturas ou culturas juvenis (Feixa, 2004; Woo, 2009) e os que propunham o uso de *tribos urbanas* (Maffesoli, 1987) ou *neo-tribos* (Bennett, 1999), o autor propõe a ideia de *circuitos de jovens urbanos*, deslocando o foco da idade e da geração e buscando, a partir de uma ênfase na etnografia, apreender como se dá a produção do espaço a partir da prática social dos agentes (Magnani, 2002),

consoante com o projeto de consolidação de uma Antropologia Urbana brasileira.

Aqui, estilo surge mais uma vez como *estilo de vida*. A inspiração bourdeusiana que, com maior ou menor independência, alinha classe social e estilo de vida, parece informar o uso da categoria, como sugere um trecho em que se compara diferentes circuitos jovens paulistanos; estes são agrupados de acordo com a aproximação ou diferenças de “estilo de vida e/ou classe social”. (Magnani, 2005: 200).

Em estudos sobre sociabilidade e sexualidade no Brasil, estilo tem sido trabalhado a partir de sua faceta mais visual e pessoal, dizendo respeito aos elementos que cada pessoa mobiliza em seu corpo, como vestuário, penteados, acessórios, posturas, caso dos trabalhos de Regina Facchini (2008), Vega (2008), Isadora Lins França (2010) e Rocha (2013). A cuidadosa etnografia de França, entretanto, dá conta de perceber as diversas relações de reciprocidade entre estilo pessoal e ambientes de sociabilidade, ainda que a categoria privilegiada seja a de consumo, como aponta o próprio título do trabalho: “consumindo lugares, consumindo nos lugares.”

Em minha pesquisa, busco aliar o conceito de estilo herdado da teoria subcultural à concepção comumente encontrada na História da Arte e na Teoria e Crítica Literária; na definição de Susan Sontag, “estilo é um conceito que se aplica a qualquer experiência (sempre que falamos de sua forma ou qualidade).” (Sontag, 1987: 49) A autora afirma ainda que qualquer “discurso, movimento, comportamento, objeto” (idem, *ibid.*) é passível de ser apreendido em termos de estilo.

Esta perspectiva mais ampla, aliás, está presente nas clássicas formulações da coletânea que simboliza a fundação do campo da teoria subcultural (Hall & Jefferson, 1976). Ao investigar o estilo, a preocupação dos autores era não só com “os materiais disponíveis ao grupo para a construção de identidades subculturais (indumentária, música, fala)”, mas também com “os contextos (atividades, experimentações, lugares [...]).” (Clarke et al., 1976: 53, tradução minha). A crítica se voltava ao tratamento dado pela mídia de então, que tendia a “isolar as coisas, às custas de seu uso, de como elas são tomadas de empréstimo e transformadas, das atividades e dos espaços através dos quais elas são 'postas em ação', das identidades de grupo e perspectivas que imprimem um estilo *em* coisas e objetos.” (Idem: 53-54, ênfases no original).

O foco nos contextos é resgatado por Woo (2009), quando este busca superar o dilema subcultural/pós-subcultural através da ênfase na ação, pensando em atores subculturais e processos de incorporação mais fluidos e ambivalentes. Portanto, estilo, além de um conjunto de elementos corporificados que possibilita a identificação com semelhantes, é menos inscrito em coisas do que uma categoria que circula no universo pesquisado; não é somente pessoal, como também interage com o contexto em questão. O estilo é composto de formas e sensibilidades diversas de acordo com eventos e sociabilidades determinados, e só pode ser apreendido a partir da observação de situações específicas. Nas palavras de Facchini (2008: 107-108):

[...] os estilos não são produzidos por sujeitos pré-dados, que agem de maneira inteiramente consciente em relação aos efeitos a serem provocados pelas mensagens comunicadas por dada composição de aparência, atitude e música. Os sujeitos são constituídos no processo de citar e deslocar normas sociais e isso pode se dar no processo de composição de um estilo.

Tenho buscado perceber como os marcadores sociais da diferença se articulam em contextos espaço-temporais na composição do estilo. Interessa aqui pensar não só a citação e o deslocamento das normas sociais em relação ao sujeito, mas também a citação e o deslocamento do próprio estilo nas dinâmicas espaço-temporais que compõem a vida social de diferentes sujeitos.

No caso da análise da Banda Uó, estilo circula ainda como equivalente a gênero musical, como veremos a seguir. A ideia então é delinear o estilo nas diferentes dimensões da Banda abordadas aqui, como um sistema simbólico amplo, ainda que instável e sujeito a rearranjos e ressignificações, de acordo com a circulação e em constante diálogo com os marcadores sociais da diferença. Gostaria agora de explicar porque, de todos os marcadores citados acima, elegi gênero para estar no título do artigo, afim de encerrar o enquadramento teórico desta investigação.

### **Gênero:** *Gender e Genre*

*Gênero* é uma palavra em português brasileiro que tem dois sentidos principais: um deles se refere a um conjunto de características de um objeto que o aloca em uma determinada classificação junto a semelhantes. É muito utilizado para pensar arte e produtos culturais: assim, temos *gêneros literários*, *gêneros cinematográficos*, *gêneros musicais*. Mas também é uma categoria taxonômica da biologia – seres humanos estão agrupados

em famílias, que contém determinados gêneros, que por sua vez, agrupam determinadas espécies. Grosso modo, esses usos de *gênero* referem-se a “tipos”. Quando queremos falar de coisas semelhantes entre si, dizemos: “coisas do gênero”.

Em seu segundo sentido, designa a característica masculina ou feminina de palavras e pessoas (ou seja, quando dizemos “o papel” significa que “papel” é uma palavra no gênero masculino, enquanto ao dizermos “a bala” indicamos se tratar de uma palavra no gênero feminino). É o chamado “gênero gramatical”.<sup>11</sup> Esse uso de *gênero* teve reflexo nos estudos sobre sexo ao longo do século XX, e foi reivindicado, especialmente por autoras feministas e nas ciências humanas, para indicar os conjuntos de características socialmente atribuídas ao sexo biológico que separam os seres humanos entre homens e mulheres. Trabalhos como o de Joan Scott (1990) buscam enfatizar o caráter eminentemente social do gênero, e rejeitam as justificativas biológicas, que naturalizam a diferença sexual e as implicações culturais associadas a estas. Autoras como Judith Butler (2003[1990]) e Donna Haraway (2004[1991]) avançam ainda mais na definição de gênero como uma categoria social que não só reforça, mas produz a própria diferença sexual.

Aliado à supracitada perspectiva interseccional, este uso de *gênero* é o que dá origem à concepção de gênero como um marcador social da diferença, ou seja, um conjunto de categorias classificatórias atribuídas e/ou reivindicadas pelos sujeitos, e que fazem parte de um sistema social de produção de diferenças.

O duplo sentido a que faço alusão no título então se refere, por um lado, ao *gênero musical* – e de certa maneira, cinematográfico, ao pensar as narrativas e estética dos videoclipes – e ao marcador social da diferença que produz femininos e masculinos.<sup>12</sup> Mais adiante, abordarei algumas relações empíricas entre os dois sentidos de gênero. Após este não tão breve preâmbulo, podemos enfim apresentar a Banda Uó.

## A Banda

A Banda Uó é formada por Davi Sabbag e Mateus Carrilho, ambos vocalistas, compositores e produtores musicais, e Mel Gonçalves (ou simplesmente Mel, como é mais conhecida), vocalista, compositora, produtora multimídia e responsável pelo visual do grupo. Com um EP (*extended play*) e dois álbuns lançados, a Banda Uó se caracteriza

por produzir faixas que flertam com a música pop e ritmos regionais brasileiros, como o technobrega.<sup>13</sup>

A ligação com aspectos de certo universo gay brasileiro se evidencia já no nome do grupo.<sup>14</sup> Em 2010, Davi e Mateus produziam uma festa chamada *Uó*, em Goiânia, e decidiram gravar um vídeo de divulgação para a festa, para o qual compuseram uma versão technobrega do sucesso *Teenage Dream*, da cantora *teen*<sup>15</sup> estadunidense Katy Perry, denominada *Não Quero Saber*. Com o sucesso do vídeo, formaram com Mel a Banda Uó. “Uó” é uma expressão que há décadas circula em ambientes de sociabilidade LGBT, e caracteriza uma coisa muito ruim. Assim, já se explicita a ironia típica do grupo, que explorarei a seguir.

Em seguida veio *Shake de Amor*, mais uma versão em português de um *hit* dos EUA: *Whip my Hair*, canção de estreia da cantora Willow Smith. A Banda alcançou a grande mídia quando o clipe dessa música ganhou o prêmio de *webclipe* do ano na premiação da filial brasileira do famoso canal de música MTV, o VMB (Video Music Brasil) 2011. *Shake de Amor* seguia o estilo da primeira composição do grupo, ambas versões technobrega de sucessos estadunidenses, com letras em português sem compromisso de semelhança com as originais. No caso em questão, a original é uma espécie de canção de auto-ajuda, exortando os ouvintes a balançarem seus cabelos e se divertirem, sem se preocupar com o que outros dirão. Na versão brasileira, trata-se de uma história de vingança supostamente inspirada no caso real da apresentadora de TV e modelo brasileira Luciana Gimenez, que teve um filho com o cantor Mick Jagger, dos legendários Rolling Stones. No refrão, em que Mel repete vertiginosamente o verso “*vou me vingar de você*”, se inserem as vozes masculinas cantando “*é o Mick Jagger*”. O título remete também a Luciana, já que seus *merchandisings* de *shake* são famosos e muito parodiados por humoristas da televisão. Além disso, os versos “*Pode crer vai conseguir/ Tirar tudo desse rockstar*” reforça a referência a Jagger.

Luciana Gimenez é objeto de culto para muitos jovens gays no Brasil; a alusão à apresentadora indica assim a postura *camp* do grupo. Podemos definir *camp* como o modo irônico e ácido de se referir a produtos culturais e ao mundo de uma maneira geral que aparece em muitos contextos LGBT, especialmente entre homens gays, travestis e transexuais femininas. Frequentemente, o *camp* se expressa a partir do humor. Para Halperin (2012), o *camp* está relacionado a uma conexão específica entre *glamour* e

abjeção, que parece informar o que a autor chama de “*gay male culture*”.<sup>16</sup> Ou, como lembra Nadine Hubbs:

o discurso *camp* é dialógico e transita na ambiguidade, oferecendo um significado na superfície para *outsiders* hostis e outro, mais profundo, para aliados entendidos.<sup>17</sup> O discurso e a sensibilidade *camp* se distinguem, então, por uma picante justaposição nos reinos do estilo e da intenção, caracteristicamente através de uma convergência Wildeana de seriedade solene e artifício transparente. (Hubbs, 2007: 237, tradução minha.)

Assim, Luciana Gimenez é apropriada em contextos gays a partir desta sensibilidade *camp*, visto que sua figura reúne a beleza e elegância de uma modelo rica e bem-sucedida e uma suposta limitação intelectual, que se expressaria em seu programa de televisão, de caráter sensacionalista e popularesco. Se, para certa intelectualidade em geral, sua figura representa o ridículo ou mesmo o lamentável da cultura de massas, a apropriação *camp* de Luciana mistura o deboche e a adoração, levando a sério sua frivolidade ao mesmo tempo em que faz troça da crítica erudita.

É importante aqui ressaltar a própria formação do grupo: Davi e Mateus são rapazes declaradamente gays e Mel é uma mulher trans; os três circulam na cena noturna gay/alternativa de Goiânia desde antes da Banda. Assim, compartilham alguns dos símbolos desse contexto, como a própria auto-designação debochada de “uó”. Mas isto não é tudo: a cena de onde eles vêm poderia ser chamada de *hipster*<sup>18</sup>; os rapazes, antes da Banda Uó, formavam uma dupla de música *indie*.<sup>19</sup> A indumentária e a apresentação pessoal são também fundamentais para compor um estilo característico, como visto no texto de apresentação do tumblr<sup>20</sup> da Banda: “Banda Uó, formada por 3 integrantes, vindos de Goiânia, com um visual bem *cool* e moderno, cabelos e bigodes descoloridos, roupas coloridas. Estão tão conectados com o eletrobrega e o eletromelody do Pará quanto ao pop descarado de Katy Perry e Willow Smith.”<sup>21</sup>

Vemos então como o estilo é um elemento que conecta certas relações entre *camp* e *hipster* e entre gêneros musicais na formação, produção, circulação e recepção da Banda Uó. Na citação acima, podemos ver como se articula um “visual *cool* e moderno” à conexão entre o *pop* estadunidense e ritmos regionais brasileiros.

No entanto, a conexão inicial do technobrega com estilos musicais internacionais não se limitou ao *pop* tão marcadamente voltado para adolescentes. A Banda também criou versões de músicas de grupos considerados inicialmente como

*indie*, mas que transitam para o pop, numa relação imbricada entre estilo musical e alcance de circulação.<sup>22</sup> *Something Good Can Work*, da banda norte-irlandesa Two Door Cinema Club, virou *O Gosto Amargo do Perfume*, e *Last Night*, do grupo estadunidense The Strokes, se tornou *Rosa*.

Essa dupla referência indica a penetração da Banda Uó em um público *gay* mais jovem e reflete a crescente predominância do pop na cena noturna *gay*, apontada por Peterson (2011), ao mesmo tempo em que remete às suas origens *indie*, e repercute em acolhida pelo público *hipster*. Em matéria de 2013 na internet, a Banda é referida da seguinte maneira: “Ao transformar tecnobrega em indie, a Banda Uó saiu de Goiânia e conquistou os moderninhos paulistanos.”<sup>23</sup>

A inspiração brega começa a aparecer mais ainda nas letras, além dos arranjos. *O Gosto Amargo do Perfume* conta a história de um homem traído, com todo o toque melodramático que o título sugere:

O gosto amargo do perfume dele  
Quando beijo seu pescoço  
Já não sai de mim  
Onde quer que eu for  
Eu vou pra aparelhagem  
Te tirar da sacanagem  
Disso tudo eu quero por um fim  
Não aguento essa dor  
Pro eletrobrega te levei  
Fui eu que te joguei nas garras desse mundo sem pudor  
Vi você dançando com o DJ  
Naquela espaçonave que era cheia de computador

O cenário da música envolve as próprias festas de *aparelhagem*, e a parafernália tecnológica que caracteriza o universo do tecnobrega (ou eletrobrega). A história contada nessa música reproduz certos papéis de gênero, com certa moralização da sexualidade feminina e a consequente violência pelo homem, que não aceita que a mulher se relacione com outros homens:

Eu digo que acabou  
Chegando em casa  
Te arranco o couro com um pedaço de bambu  
Diz que tu não me trai  
Já não aguento mais  
Eu te digo sua piranha  
Sem vergonha vai tomar no cu  
Eu sei que você vai

No videoclipe, a narrativa aparece com outras nuances. A história se passa no que parece ser uma cidade pequena do interior do Brasil, com arquitetura colonial. Vemos Mel entrando em casa pela janela, à noite, parecendo se esconder. Durante o dia, ela limpa a simplória casa, e vai se animando progressivamente até que sai de casa, arrumada e maquiada. O protagonista da canção - que não é interpretado por nenhum dos outros vocalistas, mas por um ator - está também na casa. Ele vai atrás dela e a interpela, aparentemente tentando convencê-la a não sair, sem sucesso. Ela se diverte cantando e dançando, não numa festa de aparelhagem estruturada, mas num bar tão simples quanto sua casa. Ao ver o cônjuge, vai até ele e o clipe termina em tom romântico, com os dois fazendo as pazes. A violência prometida na letra não se concretiza no vídeo.

Já *Rosa* retrata o apelo de um homem que, apaixonado por uma prostituta, almeja conquistá-la e encerrar sua carreira. A canção remete imediatamente ao clássico brega *Eu Vou Tirar Você Desse Lugar*. Lançada na década de 1970, é o maior sucesso do cantor Odair José, também de Goiás. A citação quase literal “*vou te levar desse lugar/ te tirar desse bordel*” reforça essa impressão.

David Halperin observa, em seu panorama da *gay culture* dos EUA, um gosto pelo melodrama, considerado pela crítica de arte como um gênero menor em relação aos dramas “sérios”. Desde o nome do primeiro EP, “Me Emoldurei de Presente pra te Ter”, o tom melodramático é presença constante nas produções da Banda Uó. O brega, bem como outros ritmos populares brasileiros, se ancora em letras carregadas de melodrama, o que pode indicar o apelo desse estilo em contextos urbanos entre o público gay mais amplo e a cena hipster, que tem se voltado cada vez mais para a produção popular brasileira, em busca de uma suposta autenticidade, em contraponto à simples “importação” de estilos estrangeiros. Como afirma Mateus em entrevista supracitada (ver nota 23): “O brega é pop. Acho que as pessoas sempre olharam muito pra fora, tentando 'fazer igual', nós de uma maneira indireta também fazemos isso, por causa das influências. Mas o pop nacional ganhou personalidade. Antes o legal era cantar em inglês, agora não.”

Com as primeiras letras aqui citadas, já podemos observar uma tendência que se confirma com as produções seguintes da Banda Uó: a predominância de narrativas acerca de relações heterossexuais nas canções. De um total de dezessete músicas, onze

abordam explicitamente contatos erótico/afetivos heterossexuais.<sup>24</sup> As outras seis se dividem em histórias que não giram em torno de erotismo/afeto, ou em que não é claro o gênero do eu-lírico ou do objeto de desejo. Halperin também ressalta a habilidade da *gay culture* em ressignificar narrativas heterossexuais da cultura *mainstream*, e se reapropriar dos produtos culturais convencionais a partir de outras simbologias. No entanto, é interessante perceber que aqui a relação entre estilo musical e sexualidade (e também entre os dois sentidos de gênero) é mais complexa ainda. Dois homens não-heterossexuais e uma mulher trans, cuja identidade de gênero não se alinha à designada pelo saber médico e pela sociedade transfóbica, escrevem canções sobre heterossexuais, consumidas em sua maioria por um público gay. É claro que elementos relacionados à sociabilidade homossexual emergem vez ou outra, como o próprio nome da Banda indica, mas as histórias são quase sempre sobre relações heterossexuais.

### “Motel”: Pop e Popular

O sucesso dos primeiros lançamentos lhes rendeu contrato com uma gravadora em 2011. No ano seguinte, era lançado o álbum “Motel”, com 12 músicas inéditas mais *Shake de Amor* como faixa-bônus. As músicas novas não são versões, mas composições inteiramente originais, que passeiam por vários gêneros musicais brasileiros das últimas décadas, sempre flertando com o pop internacional. Os vocais não raro emulam certas técnicas vocais de estilos populares brasileiros, como o uso de notas estendidas e vibrato. As letras também mobilizam, além das questões de gênero e sexualidade que já apareciam, símbolos regionais que costuram uma certa identidade nacional. Além do Norte/Nordeste representados pelo ainda marcante acento technobrega, aparecem nas letras referências ao Rio de Janeiro, a nomes de artistas de samba, a paisagens sertanejas e à circulação erótica/afetiva entre estrangeiros e brasileiros.

Em *Faz Uó*, faixa de abertura, surge um artifício muito usado pelos grupos de technobrega, que é inserir o chamado para o público dos shows performarem uma marca gestual que representa o grupo em questão. Por exemplo, o grupo de aparelhagens Rubi inclui em suas letras uma referência a “fazer a pedra”, simbolizando com as mãos a pedra (rubi).<sup>25</sup> Como muitas canções do gênero, a letra de *Faz Uó* trata da própria Banda, de sua música e de sua dança.

Hoje eu acordei danado com fogo no rabo  
Eu quero me acabar, me acabar  
Vou pra Banda Uó ao som do brega, eu quero ver o dj tocar

## O gosto amargo do perfume: gênero e estilo na produção da Banda Uó

A garota já botou sainha, da barraca tomou tacacá uh ah ah ah

A descrição do cenário inclui ainda o tacacá, iguaria típica da região amazônica, que inclui o Pará. Na sequência para o refrão, somos exortados a fazer “uó”, que como se aprende no videoclipe e nos shows, consiste em cruzar os braços na diagonal, na altura do rosto.

Vem menina, entra na roda  
Aprende que isso tá virando moda  
Ai garoto! Eu tô com medo  
Vou aprender contigo  
Mas isso vai ser segredo  
Agora todos faz uó, faz uó, faz uó  
O moleque maloqueiro, que faz uó  
Os ratos de bueiro, que faz uó  
E até os metaleiros, que faz uó  
E Dom Pedro I, faz uó oh oh  
A priminha gostosinha, que faz uó  
O pedreiro lá da esquina, que faz uó  
A tia da cantina, que faz uó  
A Joelma e o Chimbinha, faz uó oh oh

Os “todos” que fazem uó incluem uma gama de figuras, compondo certo imaginário nacional: vão das mais corriqueiras a Dom Pedro I, passando pelos ídolos Joelma e Chimbinha, líderes da Banda Calypso, do Pará, sucesso da música popular contemporânea no Brasil.

Já *Búzios do Coração* é um axé romântico no estilo das canções melódicas que extrapolaram a Bahia na virada dos anos 1980 para os anos 1990. As referências à Bahia aparecem não só no gênero musical, mas em elementos da letra, como o próprio título ou a imagem da “mãe de santo”, referências às religiões afro-brasileiras – que, apesar de estarem espalhadas pelo país, são vistas pelo imaginário nacional como ligadas a esse estado. Além disso, o abadá, nome dado à camiseta-ingresso para blocos de carnaval pagos de Salvador, é um objeto típico do carnaval de rua baiano:

Nesse clima de romance vejo as suas nuances, cores do abadá  
Eu não sou Seu Jorge nem pareço com Alcione, não tem nem  
comparação  
Não sou mãe de santo, mas entendo os búzios do seu coração

É interessante que apareçam os nomes de Alcione e Seu Jorge que, apesar de serem cantores que poderiam se encaixar na categoria de “românticos”, não tem uma origem ligada ao axé baiano. Alcione é natural do Maranhão e vive no Rio de Janeiro há

mais de trinta anos e Seu Jorge nasceu em Belford Roxo, município da Baixada Fluminense. Ambos são mais identificados com o samba. Minha hipótese é que a imagem racializada da Bahia, estado com maioria da população negra, acaba fornecendo o elo entre o contexto da canção com esses dois artistas, ambos negros.

Já em *Vânia*, somos apresentados a uma trabalhadora sexual, “interpretada” por Mel, enquanto os rapazes são os clientes. Trata-se de uma narrativa debochada, cujo humor às vezes resvala no preconceito de classe:

Prazer, meu nome é Vânia, quero te conhecer  
Procure no orelhão, tem recado pra você  
Bem aqui no morro minha função é dar prazer

O orelhão alude à prática, comum em grandes cidades do país, de trabalhadores do sexo (especialmente travestis prostitutas e garotos de programa) afixarem pequenos anúncios, contendo seus dotes e contato. Em termos da identidade de gênero, aliás, não é estabelecido se Vânia é uma mulher trans/travesti ou uma mulher cisgênero.<sup>26</sup> Já o morro indica que Vânia atuaria em uma favela.

A Vânia tá bonita, tá toda levadinha  
Ela vai pra boate, fica mostrando a calcinha  
Ela é muito pobre, gosta de churrasquinho  
Passa necessidade, mas na foto faz biquinho

Por um lado, são reproduzidos certos estereótipos negativos associados a mulheres cis e trans que vivem sua sexualidade de maneira não-recatada: “*Tarada, safada, a Vânia não vale nada*”. Por outro lado, Vânia não parece oprimida. Pelo contrário, parece se divertir com toda a situação:

Fica muito louca, vomita na calçada  
Piercing no umbigo, bundinha empinada  
Todos querem ela e todos podem ter  
O tamanho da pistola faz a Vânia enlouquecer  
Eu já fui cliente, então posso falar  
A Vânia é uma delícia, ela nunca quer parar  
Barriga de fora, toda assanhada  
Quando sobe em cima, ela não quer saber de nada

Como na maioria das músicas da Banda, em *Vânia*, os rapazes dividem um eu-lírico masculino, enquanto Mel representa o feminino na narrativa. Portanto, Mel “é” Vânia, e Vânia está presente. Além disso, o público majoritariamente de moços gays

parece se identificar mais com Vânia do que com o cliente interpretado por Mateus e Davi. Podemos evocar aqui a hipótese de Halperin, para quem

Como uma prática cultural, a homossexualidade masculina envolve uma forma característica de receber, reinterpretar, e reutilizar a cultura *mainstream*, de decodificar e recodificar significados heterossexuais e heteronormativos já codificados nessa cultura, de modo que eles funcionem como veículos de significados gay ou *queer*. (Halperin, 2012: 12, tradução minha)

No entanto, o caso analisado aqui difere dos exemplos de Halperin, uma vez que os produtores destas narrativas já são eles próprios, diferente dos exemplos do autor, parte desta “prática cultural”. Assim, o movimento é duplo, de narradores “homossexuais”<sup>27</sup> passando por uma narrativa heterossexual, ressignificada por um público homossexual. O limite da teoria halperiana reside justamente na diferenciação entre *gay culture* e o que ele chama de “cultura hipster heterossexual” (*straight hipster culture*). Esta, segundo ele, se apropriaria ironicamente de elementos *camp* da primeira, fazendo um humor que excluiria os autores e o público da abjeção representada no produto. Seria um “rir dos outros”. O problema é que esse sistema teórico não contempla casos “híbridos” como o da Banda Uó, em que a ironia não se localiza apenas na recepção do público *gay*, mas na própria utilização pelos compositores de elementos do universo heterossexual na produção de seus vídeos e músicas, cujos autores não são “heterossexuais”.

A faixa *Gringo* conta com a produção do conceituado produtor estadunidense Diplo, que alcançou fama mundial ao produzir o álbum de estreia da *rapper* do Sri-Lanka M.I.A., com quem namorava à época. A relação de Diplo com a música brasileira se torna notória nesta ocasião, já que o primeiro hit que produziu com M.I.A., *Bucky Done Gun*, continha o *sampler* de um funk chamado *Injeção*, da carioca Deize Tigrona. Numa espécie de meta-linguagem, *Gringo* trata dos desencontros amorosos entre um gringo loiro e um eu-lírico que, apesar de não ser referido em termos de gênero, é “interpretado” por Mel, enquanto os rapazes fazem as vezes de uma espécie de amigo da pessoa desejada, que ajuda o gringo a encontrá-la:

(Davi e Mateus) : Tá vendo aquele gringo subindo a favela  
Ele tá te querendo, onde você tá?  
Peguei minha bicicleta, daí fui te procurar  
Já tô no quarto morro descendo a ladeira  
Meu rego tá suado de tanto pedalar  
Só falta você ter viajado pro Pará

(Mel): Baby, uh, esse loiro que eu quero (na cama, na cama, na cama)

Uh, Tá no Rio de Janeiro (na cama, na cama, na cama)  
Te quero de corpo inteiro (na cama, na cama, na cama)  
Mas eu só te encontro em fevereiro!

Nestas estrofes, vê-se como, talvez inspirados pelo próprio Diplo, declaradamente apaixonado pelo Rio de Janeiro, o espaço e o tempo de uma relação erótico-afetiva internacional são marcados pela imagem do turismo: Rio de Janeiro, fevereiro (carnaval) e a imagem do morro e da favela. Há ainda uma ponte entre Rio de Janeiro e Pará, referência constante para a Banda Uó.

Em meu trabalho de campo, o conceito de cronotopo, de Mikhail Bakhtin, vem se mostrando útil em duas dimensões. Segundo o autor, a ideia de cronotopo na literatura indica “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais” (Bakhtin, 1998: 211). Na etnografia, tenho utilizado o conceito para pensar o caráter espaço-temporal das próprias unidades de análise, isto é, as festas, chamando-as de “cronotopos situacionais”. Além disso, considerando as referências de espaço e tempo elementos fundamentais na composição do estilo, venho pensando também em “cronotopos de referência”. Assim, podemos dizer que o cronotopo de referência do flerte narrado em *Gringo* é bem demarcado a partir de certos símbolos de um dos retratos mais típicos do Brasil: Rio de Janeiro-favela-carnaval.

Do Rio de Janeiro (com uma pitada de Pará), vamos para um cronotopo mais próximo às próprias origens da Banda. A faixa *Cowboy*, como o título indica, remete ao centro-oeste. As imagens do clipe confirmam a construção desse cronotopo, que exhibe um cenário rural sem datação clara. O enredo é um melodrama com traição, casamento, fuga e assassinato, em paisagem sertaneja, aspecto reforçado pela letra da música.

(Mateus) Eu disse que essa história tinha um final triste  
Que na Sessão da Tarde eu nem era o príncipe  
Eu fui só o jegue que você galopou  
(Davi) Não venha fazer a moça estilo faroeste  
Cê tá mais pra vilã barata do agreste  
Não sei mais como posso ser usado assim  
(Mel) Sou cowgirl infeliz  
Sou traíra de mim  
Não mereço mais o seu amor  
Lacei outro peão  
Tinha tudo na mão  
Mas eu não posso deixá-lo ir  
  
(Davi e Mateus) Cavalsa em mim  
Eu acho que eu mereço ser tratado assim

## O gosto amargo do perfume: gênero e estilo na produção da Banda Uó

Tem fio de cabelo no meu palitô  
Sem você, eu sou um só  
Um louco apaixonado que te quer assim  
Todo corno merece o chifre que tem  
Sem você, não sou ninguém

(Davi) Se lembra de quando eu peguei fiado lá na venda  
Foi tudo pra te agradar, entenda  
Tudo que eu fiz somente foi por amor

(Mateus) Agora, que a pinga amarga desce enquanto você chora  
O peso de te amar aqui devora  
A raiva está cravada, mas eu amo você

(Todos) Quando a noite cai, lembro de você  
Estrelas refletem seu portão  
Que portão azul, como o céu azul, como o seu olhar

O cronotopo de *Cowboy* faz referência a um espaço rural e pequeno, sertão ou *agreste*, que a partir de elementos espaço-temporais como *palitô*, *venda*, *portão azul*, sugerem uma espécie de “espaço anacrônico”, nos termos de Anne McClintock (2010). Ao mesmo tempo, *cowboy*, *cowgirl* e *faroste* indicam certa mescla entre o imaginário do sertanejo brasileiro tradicional, com o *country* estadunidense, movimento presente na história recente da música sertaneja nacional, como aponta Alexander Dent (2007). Em outra dimensão de tempo, a referência à década de 1990 reflete a própria geração dos integrantes da Banda Uó (entre 20 e 25 anos). A explosão da música sertaneja é dessa época, bem como a menção à “Sessão da Tarde”, programa diário da Rede Globo de Televisão, em que se exibem filmes, em sua maioria infanto-juvenis. A Sessão da Tarde acompanhou a infância e adolescência desta geração. Um cronotopo mais geral da produção do grupo parece ser então o Brasil da década de 1990, como sugere esse trecho de uma matéria da revista *Rolling Stone*: “Como eram crianças na década de 90, eles cresceram nutridos pelo mocotó do É o Tchan; e se desenvolveram simultaneamente ao crescimento do sertanejo-pop, muito forte em Goiás.”<sup>28</sup>

Os papéis de gênero têm uma configuração específica na música sertaneja romântica, como lembra Dent (2007). Tradicionalmente cantado por duplas de homens, esse tipo de canção expõe a vulnerabilidade de um homem devastado pelo amor não-correspondido, por desencontros amorosos, traições e abandonos. Se a emoção, a sensibilidade e o afeto são em geral atribuídos ao feminino, no cancionário sertanejo é permitido ao homem (heterossexual) destilar toda sua mágoa, de maneira melodramática. Boa parte das críticas de certa *intelligentsia* cultural brasileira acerca da

música sertaneja – e também da música brega - resvala nessa dupla crítica de gênero: um gênero “errado” e feminino (melodrama) performatizado pelo gênero “errado” (homens). É a chamada música de “dor-de-cotovelo” ou música de “*cornô*”. No caso, “cornô” não remete somente ao masculino universal da gramática brasileira: esse corno é sempre um homem, como o *cowboy* da canção homônima.

Este exemplo ilustra as relações intrincadas entre gênero (*genre*) e gênero (*gender*). Na história da produção cultural ocidental, a seriedade e erudição sempre foram associados ao masculino, enquanto o exagero, a frivolidade e o melodrama são associados ao feminino. Estudos sobre música popular, como o de Diane Railton (2001), expõem a misoginia pouco disfarçada de “bom gosto” quando se hierarquizam gêneros musicais; a autora mostra como a oposição *rock* vs. *pop*, é lida como um embate entre forma e conteúdo sérios e puro entretenimento ou histeria. De maneira semelhante, a crítica masculina se incomoda com o sertanejo romântico, gênero em que homens expressam emoções “piegas”, femininas.

No entanto, a Banda Uó iguala a mágoa entre a mulher e o homem em *Cowboy*, já que em sua versão a voz sertaneja também é da *cowgirl*. A canção termina com Mel entoando

Eu disse que nessa história só tinha tristeza  
Que na Sessão da Tarde eu não sou princesa  
Eu fui só a égua que você galopou

Halperin (2012), por sua vez, lembra que o melodrama é um gênero especialmente apreciado pela sensibilidade *camp*. Como vimos acima, o *camp* subverte os modos tradicionais de apreciação artística, ao cultuar o que poderia ser considerado como formas menores de arte, embaralhando critérios tradicionais de fruição estética e intelectual. O *camp* é uma forma de apropriação dos produtos culturais que produz uma espécie de solidariedade entre os enfeitados: no caso da Banda Uó, celebra-se certa conexão entre o feminino e o ingênuo, associado a estereótipos regionais que reproduzem dicotomias como moderno/tradicional, e o universo cultural das homossexualidades. Poderíamos mesmo pensar na produção de um *camp* tipicamente brasileiro, que exalta o sertanejo e o axé românticos, o brega e outros ritmos menos celebrados pelo gosto refinado brasileiro.

Já *I Love Cafuçu* é a faixa que mais explora o uso de símbolos da cena gay brasileira. Cafuçu, na gíria gay, designa um homem rústico, geralmente negro, de classes populares. É uma figura emblemática da articulação entre classe, raça, gênero e sexualidade. Um cafuçu é necessariamente muito másculo, pobre, escuro e com uma sexualidade pulsante. Nos termos do antropólogo Néstor Perlongher (2008[1987]), esses marcadores em complexa articulação no mercado (homo)erótico compõem “tensores libidinais”. No jogo do desejo, se retraduzem os símbolos, compondo códigos e valores sexuais, o que ressalta o caráter situacional e relacional dos marcadores sociais da diferença. Os homens da prostituição viril analisada por Perlongher poderiam ser classificados, em sua maioria, como cafuçus. Na música, o cafuçu é marcado por cor/raça, sexualidade e identidade nacional.

Desde aquele dia que neguei o seu amor  
Eu já queria, ah, eu queria  
Mas foi tão difícil dizer não àquele corpo  
Eu tremia, ah, eu tremia  
Diga doutor (yeah) essa questão (aham)  
Será que algum dia existirá algum remédio pra curar seu coração?  
Diga doutor (yeah) essa questão (aham)  
Será que algum dia talvez tu resistiria aos encantos desse negão?

Ele vem todo se querendo só pra mim  
Tem um gingado, ta na cor, eu digo sim  
Ele é mulato, bem traiçoeiro  
Moleque ingrato, é brasileiro  
Se quer o meu amor então preste atenção  
Não adianta já chegar passando a mão  
Mas é delícia, tá semi-nu  
É do que eu gosto, é cafuçú  
I Love, You Love, We Love... Cafuçú

Mais uma vez, a circulação de gênero e sexualidade da narrativa se faz presente. O eu-lírico principal da canção é representado por Mel, apesar de não haver referência ao gênero da personagem. De qualquer maneira, o recado é dado quando se inclui os ouvintes (e a Banda toda) no “*you love, we love cafuçú*”.

*Negão, gingado que tá na cor, mulato, semi-nu e brasileiro* costumam em “I love cafuçú” essa personagem cristalizada no imaginário nacional. As referências de cor/raça aparecem também em *Vânia*, que é “*morena, completa, toda sensual*”. No forró *Chorei*, o verso “*seu olhar é tão bonito, é jabuticaba*” evoca a metáfora que compara olhos escuros e brilhantes à casca da jabuticaba, fruta típica do Brasil. A classificação racial surge já no título em *Nêga Samurai*, que conta com a participação da cantora Preta Gil. Negra e filha

de um dos mais famosos artistas do país, o ex-ministro da cultura Gilberto Gil, Preta é também muito cultuada entre jovens gays.

### **Circulação**

À guisa de conclusão, gostaria de abordar a recepção e circulação da Banda Uó. Como vimos, a partir do álbum “Motel”, o grupo deixa de lado as versões de pop e *indie* estrangeiras e passa a apostar em composições inteiramente originais, inspiradas por um leque amplo de gêneros musicais do cancionero brasileiro. Essa aposta em um pop nacional corre em paralelo com um deslocamento na composição do público. Se até 2011, a Banda Uó era mais conhecida em circuitos *hipsters* país afora, a partir de 2012, ano de lançamento do álbum, ela começa a alcançar um público maior, especialmente entre cenas gays mais populares.

Um episódio que marcou esse novo momento foi a apresentação da Banda, durante a edição de 2014 do festival *Virada Cultural*, no qual vários pontos da cidade de São Paulo são ocupados por shows diversos. A Banda Uó se apresentou no palco do Largo do Arouche, reduto de jovens gays de camadas populares, muitas vezes mais escuros, mais pobres e mais afeminados do que em outras cenas, como a *hipster* e a *indie*.<sup>29</sup>

Outro sinal desse movimento foi a publicação de uma foto de Davi Sabbag na revista online estrangeira *Butt*, muito cultuada por *hipsters* gays, na qual o cantor aparece seminú. A legenda da foto o descrevia como integrante “of that Brazilian kiddie-technobrega band Banda Uó”.<sup>30</sup> O adjetivo *kiddie* pode ser traduzido como infantil, o que indica outro aspecto desse deslocamento na imagem da banda, que vem sendo cada vez mais vista como uma banda para adolescentes. De fato, o lançamento seguinte ao primeiro álbum, o *single* *Catraca*, que conta com a participação do funkeiro Mr. Catra, se aproxima bastante do pop nacional contemporâneo que faz sucesso entre adolescentes.

As pretensões da Banda Uó de avançar para o *mainstream* cultural deram o tom da matéria publicada na revista *Rolling Stone*, de 2013 (ver nota 28): “[...] querem ser uma banda que toca no *Faustão*, embora não haja consenso entre eles se é possível que o perfil do grupo seja abraçado de forma tão completa pelo *mainstream*.” Dois anos depois, o caminho rumo a um dos programas mais tradicionais da televisão brasileira parece estar sendo trilhado. Na mesma matéria, a questão da sexualidade também é abordada:

É notável que uma banda formada por dois gays e uma transexual passe tão ao largo de transformar essas questões em assunto. Para Sabbag, o mérito é da geração deles, para quem diversidade sexual não é mesmo um tema tão relevante. “As pessoas mais novas encaram com mais naturalidade”, diz. Eles citam casos de fãs de menos de 10 anos que choram de emoção ao encontrar Mel, meninas apaixonadas pelos meninos e jovens gays que enxergam na banda um respiro de identificação.

No trabalho de Halperin, a noção de *identificação* é apontada como um elemento central na apropriação dos produtos culturais pela *gay culture*. O autor critica certa ideia contemporânea, que parece viger especialmente nos Estados Unidos: a sugestão de que a diminuição do estigma da homossexualidade faria com que as novas gerações passassem a consumir produtos culturais feitos por gays, para gays e sobre gays. A necessidade de ressignificação de produtos com conteúdo heterossexual não existiria mais. No caso da Banda Uó, essa relação é complexificada, como vimos mostrando. Não há uma transposição no sentido de consumidores gays trocando produtores e produtos “heterossexuais” por produtores e produtos “gays”. Aqui, produtores “gays” produzem conteúdo “heterossexual”, consumido por “gays”. E a falta de conteúdo “gay” é explicada pela Banda justamente pela maior “liberação” sexual, exatamente o oposto da visão criticada por Halperin, segundo a qual a identificação e ressignificação de narrativas heterossexuais só poderiam ser explicadas pela falta, em certo pragmatismo que simplifica os gostos e afetos. No entanto, Halperin não contemplou a possibilidade de que a ironia e o *camp* compusessem já a produção desse conteúdo “heterossexual”, minha hipótese em relação ao trabalho da Banda Uó.

A circulação dos próprios integrantes da banda na noite paulistana é também digna de nota. Nas duas cenas que investigo, é comum encontrar entre o público das festas David, Mateus e Mel, juntos ou separados. Essa circulação dos próprios artistas parece refletir o leque variado da circulação da Banda Uó, pensada como um conjunto de símbolos musicais, estéticos, de sexualidade. Em suma, um estilo.

Procurei mostrar como, da formação da Banda até sua circulação, passando pela produção de uma estética nos videoclipes e no conteúdo lírico e musical das canções, se constrói uma variedade de articulações entre marcadores sociais da diferença que desafiam as associações óbvias.

De suas origens, no que poderíamos chamar de uma cena “gay *hipster*”, o grupo recupera uma conexão pouco discutida no Brasil entre os gêneros adorados por multidões e ainda pouco aceitos pela crítica e a sensibilidade *camp*, afeita ao exagero e ao melodrama.<sup>31</sup> Seguindo a proposta de Halperin (2012), os símbolos *camp* de *glamour* e abjeção abundam tanto na produção da Banda Uó quanto no já clássico imaginário do brega. O “gosto amargo” é abjeto, mas também é glamouroso porque vem do “perfume”. Os álbuns da banda, intitulados “Motel” e “Veneno”, reforçam ainda mais esta inspiração.

A Banda Uó erige uma representação de Brasil em que moderno e tradicional, gay e hetero, *camp* e *hipster* se arranjam de modo situacional e fluido, com todas as ambiguidades inerentes às dinâmicas da vida social. Sua produção e circulação se informam mutuamente, tornando-a um bom exemplo de como a música é um elemento fundamental nas complexas relações entre estilo, sexualidade e sociabilidade.

## Notas

1. Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no I Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica, realizado entre os dias 04 e 06 de novembro de 2014, Belém/PA. Agradeço os comentários dos coordenadores Milton Ribeiro e Ramon Reis e demais colegas do GT “Entre texturas e sinuosidades: articulações entre antropologia visual, gêneros e sexualidades”. Agradeço ainda aos pareceristas anônimos da Revista Equatorial, cujos apontamentos foram valiosos para a maturação do texto.
2. “O fervo e a luta: estilo, sexualidade e política em festas paulistanas”, realizada no PPGAS/USP, sob a orientação do Professor Júlio Simões e financiada pela FAPESP.
3. Classificações coletivas como estas são sempre perigosas. Quando falo de bissexuais, lésbicas, gays ou heterossexuais em meu campo de uma maneira coletiva, baseio-me numa combinação de minha percepção, do discurso dos interlocutores e de autotransclassificação. Quando falo de pessoas específicas, procuro deixar claro qual a fonte da classificação utilizada. O mesmo se aplica a atribuição de faixas etárias.
4. Ver Braga (2014a; 2014b).
5. Utilizo o conceito de *cenar* para enfatizar o caráter espaço-temporal de tais eventos; ao mesmo tempo, sigo uma tendência dos estudos sobre culturas juvenis/subculturas e música, levando em consideração o caráter trans-local das “cenas musicais”, como apontam Will Straw (1991) e Christopher Driver & Andy Bennett (2015). Uma *cena* pode então se referir a um recorte espaço-temporal específico - uma festa - ou ainda, a um conjunto de elementos estilísticos e musicais que circula no tempo e no espaço e compõe certa unidade de símbolos compartilhados.
6. Ver os trabalhos de Regina Facchini (2008), Isadora Lins França (2006), Alexandre Vega (2008), Marcelo Perilo (2012), Ane Talita Rocha (2013), Bruno Puccinelli (2013), Ramon Pereira dos Reis (2015), entre outros.
7. A seguir, elaboro uma definição detalhada do conceito de estilo aqui trabalhado.
8. Alguns termos não apresentam equivalentes satisfatórios em português. Optei, então, por mantê-los no original, em itálico.
9. De maneira semelhante aos questionamentos “pós-subculturais”, o autor critica o conceito de subcultura, que segundo ele, aponta para uma “tentativa de congelar ou cristalizar certos comportamentos em torno de variáveis específicas, estabelecendo fronteiras absolutas.” (Velho,

- 1998: 18).
10. Ver Caiafa (1985) e Abramo (1994), entre outras.
  11. Em português, todos os substantivos têm gênero definido pelo artigo; não há gênero neutro, como em outros idiomas indo-europeus.
  12. No inglês, por exemplo, este sentido duplo não se repete: a palavra para gênero como tipo é *genre*, e a palavra para gênero como atributo de masculinidade ou feminilidade é *gender*.
  13. O technobrega é um gênero derivado do brega, com arranjos eletrônicos e acelerados. Ver mais no trabalho de Marcus Ramusyo de Almeida Brasil (2013). A Banda Uó usa também os termos eletromelody e eletrobrega, gêneros similares. Optarei por usar technobrega por ser o termo mais conhecido, mas ressalto que há diferenças entre eles.
  14. A ideia de “universo gay” está ancorada na proposição de David Halperin (2012), que aborda os elementos culturais de certo recorte das sociabilidades homossexuais. A seguir, apresentarei mais detidamente esta perspectiva.
  15. Termo que designa artistas cujos trabalhos são dirigidos ao público adolescente.
  16. O conceito de “*gay male culture*” é controverso, tendo sido extensamente debatido no próprio texto do autor. O autor usa o termo para designar o que ele identifica como uma forma específica de se relacionar com a cultura, encontrada em diversos contextos entre homens homossexuais. O autor ressalta, porém, que “a *gay culture* não tem apelo exclusivamente entre aqueles com preferência erótica pelo mesmo sexo. Por princípio, se não de fato, qualquer um pode participar da *homossexualidade como cultura* – isto é, da *prática cultural* da homossexualidade. Gaycidade, então, não é um estado ou uma condição. É um modo de percepção, uma atitude, um ethos: resumindo, é uma prática.” (Halperin, 2012: 13, tradução minha, grifos do autor).
  17. Escolhi traduzir o original *attuned* por entendidos, já que este termo em português foi muito comum entre homens e mulheres homossexuais para designar a si e a seus pares. Nas últimas décadas, vem sendo substituído por gay, lésbica, entre outros termos. A riqueza de significado do termo reside justamente em apontar a ideia de um “segredo” compartilhado por um grupo específico, em contraponto à maioria heterossexual. Seu relativo desuso, por sua vez, está relacionado à crescente visibilidade das homossexualidades na esfera pública. Ver mais sobre o termo na etnografia de Carmen Dora Guimarães (2004).
  18. O termo *hipster* é um adjetivo que designa pessoas que exibem um estilo que pretende se diferenciar da cultura *mainstream*. Buscam sempre o que ainda não foi reconhecido como “tendência” pelo público mais amplo. Assim, costumam lançar mão de roupas e acessórios antigos (*vintage*), combinados com peças inusitadas, buscando compor visuais excêntricos e inovadores. O gosto musical tende a seguir essa orientação (é necessário certo grau de desconhecimento pelo público geral para que um artista seja cultuado por *hipsters*). Pode ser utilizado para falar de uma cena ou de um grupo. Uma das explicações para a origem do termo dá conta que esta remonta à época em que a cena jazz começou a crescer nos Estados Unidos. Os jovens aficcionados de então eram chamados de *hip*. *Hipster* é bastante usado como categoria de acusação para desqualificar pessoas que buscam o novo e o exclusivo, de maneira alienada e descontextualizada. Ver mais em “Hipsters: Brief History”, disponível em <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1913220,00.html>. Acesso em 26/09/2015.
  19. O termo em inglês *indie* é o diminutivo de *independent*, e se refere aos artistas que não apresentam contratos com gravadoras e produzem suas músicas de forma independente. Associado ao público jovem, passou a categorizar bandas e artistas de música alternativa ou experimental, em especial na cena rock.
  20. Plataforma pela qual se podem postar fotos, vídeos e textos curtos.  
<http://somosuo.tumblr.com/>
  21. , acessado em 15/10/2015.
  22. Sobre a relação entre *indie* e pop, ver Braga (2014b). Sobre a cena *indie* paulistana, ver Rocha (2013).
  23. “O brega é pop’, diz integrante da Banda Uó, que se apresenta sábado em SP”, disponível em <http://virgula.uol.com.br/musica/pop/o-brega-e-pop-diz-integrante-da-banda-uo-que-se-apresenta-sabado-em-sp>, acessado em 15/10/2015.
  24. Considero aqui as músicas do *ep* “Me Emoldurei de Presente pra te Ter”, de 2011, do álbum “Motel”, de 2012, e o *single* *Catraca*, lançado em 2014. As músicas do segundo álbum, “Veneno”, lançado em setembro de 2015, não são analisadas neste artigo.

- <http://gruporubi.wix.com/novo-site-rubi>
25. , acessado em 22/10/2015.
  26. “Cisgênero” é um termo que designa as pessoas em que o sexo de nascimento corresponde ao gênero reconhecido socialmente. Foi tomado de empréstimo da química, que opõe moléculas “cis” a moléculas “trans”, as primeiras sendo aquelas nas quais os isômeros se encontram do mesmo lado do eixo, alinhados, e as segundas as que apresentam os isômeros em lados opostos. O surgimento deste termo é relevante politicamente, porque desestabiliza a ideia de que pessoas trans existem em oposição a pessoas “normais” ou “biológicas”, questionando o alinhamento binarista entre sexo e gênero. Há ainda pouco material científico sobre as origens e usos do termo, porém, abundam discussões na mídia e na militância acerca de seu crescente uso. Ver mais em “This is what cisgender means”, disponível em <http://time.com/3636430/cisgender-definition/> (acesso em 16/10/2015), e no manual elaborado por Jaqueline Gomes de Jesus (2012).
  27. Quando falo do pertencimento cultural da Banda Uó, utilizarei entre aspas termos como homossexual e heterossexual, usualmente relativos à sexualidade propriamente dita, inclusive porque não poderia afirmar que Mel apresenta uma sexualidade homossexual.
  28. O É o Tchan é um grupo musical da segunda onda do axé, que explode na segunda metade da década de 1990, com letras repletas de duplo sentido sexual e coreografias sugestivas. Ver “Criada à base de axé, sertanejo e tecnobrega, a Banda Uó quer decolar rumo ao palco do Faustão”, disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-81/banda-uo-criada-base-axe-sertanejo-tecnobrega-decolar-rumo-faustao#imagem0>, acessado em 22/10/2015.
  29. Sobre a sociabilidade no Largo de Arouche, ver o trabalho de Ramon Pereira dos Reis (2015).
  30. Disponível em <http://www.buttmagazine.com/magazine/pictures/davi/>, acessado em 21/10/2015.
  31. A relação entre a cena *hipster*, o *camp* e ritmos populares brasileiros vem crescendo. Nos últimos anos, além da Banda Uó, surgiram vários artistas e grupos neste estilo, como o Bonde do Rolê, de Curitiba, que mobiliza especialmente o funk carioca; e os paraenses Jaloo, Gaby Amarantos e a Gang do Eletro, que mesclam o tecnobrega a *pop* e estilos de música eletrônica.

## Referências Bibliográficas

ABRAMO, Helena W. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scritta, 1994.

AMICO, Stephen. “I want muscles”: house music, homosexuality and masculine signification. In: **Popular Music**, 20/3, pp. 359-378, 2001.

ANTHIAS, Floya. Social categories, embodied practices, intersectionality: towards a translocational approach. In: CÉLLERI, Daniela; SCHWARZ, Tobias; WITTGER, Bea (eds.) **Interdependencies of social categorisations**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética - a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998.

BENNETT, Andy. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. In: **Sociology**, 33/3, pp. 599-617, 1999.

BENNETT, Andy; KAHN-HARRIS, Keith. **After subculture: critical studies in**

contemporary youth culture. New York: Palgrave Mcmillan, 2004.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilo de vida. In: ORTIZ, Renato (org.) **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

BRADBY, Barbara. Sampling sexuality: gender, technology and the body in dance music. In: **Popular Music**, 12/2, pp. 155-76, 1993.

BRADBY, Barbara; LAING, Dave. Introduction to “Gender and Sexuality” special issue. In: **Popular Music**, 20/3, pp. 295-300, 2001.

BRAGA, Gibran Teixeira. “Na rua não se paga entrada”: estilo, sexualidade e política em baladas de rua. Paper apresentado no 38º Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu/MG. 2014a.

\_\_\_\_\_. O que o estilo tem a ver com isso? Sexualidades e sociabilidades urbanas. Paper apresentado na 29º Reunião Brasileira de Antropologia. UFRN, Natal/RN. 2014b.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

CLARKE, John *et al.* Subcultures, cultures and class: a theoretical overview. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony. (eds.) **Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain**. London: Hutchinson, 1976.

COHEN, Phil. Subcultural conflict and working-class community. In: Gelder, Ken (ed.) **The subcultures reader**. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Routledge, 2005.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. In: **University of Chicago Legal Forum**, pp.139-167, 1989.

\_\_\_\_\_. Mapping the margins: interseccionalidade, identidade política, and violence against women of color. In: FINEMAN, Martha A.; MYKITIUK, Roxanne. (eds.) **The public nature of private violence: the discovery of domestic abuse**. New York: Routledge, pp. 93-118, 1994.

DE ALMEIDA BRASIL, Marcus Ramusyo. Imagem e performance: estudos sobre coletivos de jovens urbanos e música popular massiva - DOI 10.5216/vis.v11i2.30692. **Visualidades**, [S.l.], v. 11, n. 2, jun. 2014. ISSN 2317-6784. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/30692/16692>>. Acesso em: 07 Out. 2015. doi:10.5216/vis.v11i2.30692.

DENT, Alexander. Country brothers: kinship and chronotope in Brazilian rural public

culture. In: **Anthropology Quarterly**, 80:2, pp. 455-495, 2007.

DRIVER, Christopher; BENNETT, Andy. Music scenes, space and the body. In: **Cultural Sociology**, 9(1), pp. 99-115, 2015.

EUGENIO, Fernanda. Corpos voláteis: estética, amor e amizade no universo gay. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda. (orgs.) **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FACCHINI, Regina. **Entre umas e outras: mulheres, homossexualidades e diferenças na cidade de São Paulo**. Tese (doutorado). Campinas, Unicamp, 2008.

FEIXA, Carles. Los estudios sobre culturas juveniles en España – 1960-2004. In: **Revista de Estudios de Juventud**, 64, Madrid, 2004.

FERREIRA, Pedro Peixoto. **Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase**. Tese (doutorado). Campinas, Unicamp, 2006.

FRANÇA, Isadora Lins. **Cercas e pontes**. O movimento GLBT e o mercado GLS na cidade de São Paulo. Diss. (mestrado). São Paulo, USP, 2006.

\_\_\_\_\_. **Consumindo lugares, consumindo nos lugares**. Homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo. Tese (doutorado). Campinas, Unicamp, 2010.

GUIMARÃES, Carmen Dora. **O homossexual visto por entendidos**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

HAENFLER, Ross. "More than the Xs on my hands": older straight edgers and the meaning of style. In: BENNETT, Andy; HODKINSON, Paul (eds.) **Ageing and youth cultures: music, style and identity**. London; New York: Berg, 2012.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony. (eds.) **Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain**. London: Hutchinson, 1976.

HALPERIN, David. **How to be gay**. Cambridge: Belknap/Harvard, 2012.

HARAWAY, Donna. "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. In: **Cadernos Pagu** (22), 2004.

HEBIDGE, Dick. **Subculture: the meaning of style**. London: Methuen, 1979.

HESMONDHALGH, David. **Why music matters**. Malden: Wiley-Blackwell, 2013.

HOOKS, bell. **Ain't a woman**. London: Pluto Press, 1981.

HUBBS, Nadine. "I will survive": musical mappings of queer social space in a disco anthem. In: **Popular Music**, 26/2, pp. 231-244, 2007.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos. Brasília, 2012. Disponível em [https://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES\\_POPULA%C3%87%C3%83O\\_TRANS.pdf?1334065989](https://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989). Acesso em 16/10/2015.

LAWRENCE, Tim. The forging of a white gay aesthetic at The Saint, 1980-84. In: **Dance Cult: journal of electronic dance music culture**, 3 (1), pp.4-27, 2011.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

LOZA, Susana. Samplin (hetero)sexuality: diva-ness and discipline in electronic dance music. In: **Popular Music**, 20/3, pp. 349-357, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MAGNANI, José G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 17 (49), pp. 11-29, 2002.

\_\_\_\_\_. Os circuitos dos jovens urbanos. In: **Tempo Social**, 17(2), pp. 173-205, 2005.

MCLINTOCK, Anne. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

McROBBIE, Angela. **Postmodernism and popular culture**. London: Routledge, 1994.

MIDDLETON, Jason; BEEBE, Roger. The racial politics of hybridity and “neo-eccletism” in contemporary popular music. In: **Popular Music**, 21/2, pp. 159-172, 2002.

MOUTINHO, Laura. Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade, e gênero em produções acadêmicas recentes. In: **Cadernos Pagu** (42), 2014.

MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert (eds.) **The post-subcultures reader**. Oxford: Berg, 2003.

NOLETO, Rafael da Silva. **Poderosas, divinas e maravilhosas: o imaginário e a sociabilidade homossexual masculina construídos em torno das cantoras de MPB**. Diss. (mestrado). Belém, UFPA, 2012.

PERILO, Marcelo. **Eles botam o bloco na rua! Uma etnografia em espaços de sociabilidades juvenis**. Diss. (mestrado). Goiânia, UFG, 2012.

PERLONGHER, Néstor. **O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo**. São

Paulo, Perseu Abramo, 2008[1987].

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. In: **Sociedade e Cultura**, v.11, n.2; 2008.

PUCCINELLI, Bruno. **Se essa rua fosse minha**: sexualidade e apropriação do espaço na “rua gay” de São Paulo. Diss. (mestrado). Guarulhos, Unifesp, 2013.

RAILTON, Diane. The gendered carnival of pop. In: **Popular Music**, 20/3, pp. 321-331, 2001.

REIS, Ramon Pereira dos. Sobre espaços e sociabilidades homossexuais entre Belém e São Paulo. In: CANCELA, Cristina Donza; MOUTINHO, Laura; SIMÕES, Júlio Assis (Orgs.). **Raça, etnicidade, sexualidade e gênero em perspectiva comparada**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2015.

ROCHA, Ane Talita S. **Construindo desejos e diferenças**: uma etnografia da cena indie rock paulistana. Diss. (mestrado). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

SCHWARCZ, Lilia. Prefácio – Quando todos os caminhos levam de Belém a São Paulo e vice-versa. In: CANCELA, Cristina Donza; MOUTINHO, Laura; SIMÕES, Júlio Assis (Orgs.). **Raça, etnicidade, sexualidade e gênero em perspectiva comparada**. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, 16(2), pp. 5-22, 1990.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. In: **Cultural Studies**, 5(3), pp. 368-388, 1991.

VEGA, Alexandre Paulino. **Estilos e marcadores sociais da diferença em contexto urbano**: uma análise da desconstrução de diferença entre jovens em São Paulo. Diss. (mestrado). São Paulo, USP, 2008.

VELHO, Gilberto. **Nobres e anjos**: um estudo sobre tóxicos e hierarquias. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

WOO, Benjamin. Subculture theory and the fetishism of style. In: **Stream: Culture, Politics, Technology**, 2(1), 2009.