



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 13, v. 1 mai.-ago.2020

p. 156-174.

Espaço, gênero e identidade: a onipresença da masculinidade e a revolução das bixas transviadas

Redson Pagnan¹

RESUMO: Neste artigo discuto as relações estabelecidas entre masculinidades e espaço urbano, a partir da prática discursiva intersemiótica de Linn da Quebrada. Pretendo também refletir sobre as novas possibilidades de performar masculinidades diferentes da forma concreta e rígida, inscrita na sociedade pelo poder patriarcal. Essas masculinidades ‘desviantes’ ocupam e ressignificam o espaço urbano de uma forma nunca antes vista, dando-lhe um conteúdo, no mínimo, diferente quando não subversivo. Para análise, utilizo um recorte do corpus de minha pesquisa: a canção *Enviadescer* – como exemplar de produção discursiva do espaço canônico musical. Na análise, utilizo o arcabouço teórico e metodológico da Análise do Discurso de linha francesa com reflexões a respeito do corpo e do espaço vindas da filosofia, da sociologia e também da teoria da arquitetura/urbanismo que me permite realizar reflexões críticas acerca das narrativas contemporâneas. Além dos pressupostos das teorias Queer, para pensar gênero e sexualidade para além das perspectivas cisheteronormativas, historicamente e discursivamente construídas, que orientam (performam) as práticas dos sujeitos.

PALAVRAS-CHAVE: Análise do Discurso. Gênero e Sexualidade. Masculinidades. Espaço Urbano. Linn da Quebrada.

Abstract: This paper discusses the relation between masculinities and urban space, based on intersemiotic discursive practice by Linn da Quebrada. I also reflect on the new possibilities of performing masculinities different from their concrete and rigid form inscribed in society by patriarchal power. These 'deviant' masculinities occupy and resignify urban space in a never before seen manner, providing content that is at least different from the norm if not subversive. I use a section of the corpus of my research for the analysis: the song “Enviadescer” as an example of discursive production of the canonical musical space. The theoretical and methodological framework of French Discourse Analysis was applied with reflections about the body and space from philosophy, sociology and the theory of architecture/urbanism that allows me to critically reflect on contemporary narratives going beyond the assumptions of Queer Theories, thinking about gender and sexuality beyond the historically and discursively constructed cisheteronormative perspectives that guide (perform) the subjects' practices.

Keywords: Discourse analysis. Gender and sexuality. Masculinities. Urban space. Linn da Quebrada.

Resumen: En este artículo, se analiza las relaciones establecidas entre las masculinidades y el espacio urbano, basadas en la práctica discursiva intersemiótica de Linn da Quebrada. También busca reflexionar sobre las nuevas posibilidades de realizar diferentes masculinidades de forma concreta y rígida, inscritas en la sociedad por el poder patriarcal. Estas masculinidades “desviadas” ocupan y resignifican el espacio urbano de una nueva manera, dándole al menos un contenido diferente cuando no es subversivo. Para el análisis, se utiliza una sección del corpus de mi investigación, la canción “Enviadescer”, como un ejemplo de producción discursiva del espacio musical canónico. En el análisis, se utiliza el marco teórico y metodológico del análisis del discurso francés con reflexiones sobre el cuerpo y el espacio desde la filosofía, la sociología y también la teoría de la arquitectura/urbanismo que me permite hacer reflexiones críticas sobre las narrativas contemporâneas. Además de los supuestos de las Teorías Queer, pensar sobre el género y la sexualidad más allá de las perspectivas cisheteronormativas construidas histórica y discursivamente que guían (realizan) las prácticas de los sujetos.

Palabras clave: Análisis del discurso. Género y sexualidad. Masculinidades. Espacio Urbano. Linn Da Quebrada.

¹ Arquiteto/Urbanista. Doutorando em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. Mestre em Linguística pela Universidade de Franca, São Paulo.



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 21/01/20

Aceito em 16/04/20

1. Homens de mármore: códigos, representações e estratégias de poder

As desigualdades de gênero ocorrem sobre as diferentes dimensões das relações sociais, inclusive, nas relações urbanas e na significação do território. A cidade é um campo, onde se inserem representações, expressões, entendimentos e consumo dos gêneros, principalmente, da masculinidade. A cidade é masculina e sua maior representação são as torres e arranha-céus, símbolos que traduzem manifestações fálicas do poder. Esse espaço urbano não é um mero cenário, mas sim o resultado de diversas práticas e discursos da sociedade. A arquitetura reproduz um jogo imaginativo em que nossa identidade, nossa sexualidade e nossas angústias podem manifestar-se e traduzir-se em perda ou sublimação de seus atributos. (CORTÉS, 2008) Isto é, o espaço urbano expressa em si mesmo liberdade ou repressão somente através das práticas sociais que o determina.

As transformações que observamos no espaço urbano ou, até mesmo, em nossas casas advêm das revoluções tecnológicas e digitais (que afetam as formas de trabalho, as formas de relacionamento, as formas de circular e permanecer pela cidade etc.) e também das mudanças nas estruturas familiares com as novas composições de relações amorosas, de amizade, de trabalho; com um novo entendimento a respeito do corpo. Isto é, as práticas sociais, vão aos poucos, remodelando o entendimento coletivo das coisas que somos e fazemos.

Assim, alguns reflexos são mais expressivos nas estruturas ocupacionais das instituições em relação aos sujeitos que demonstram, isto é, performam, sexualidades e identidades de gênero destoantes do padrão cisheteronormativo² e patriarcal dominante. Desse modo, é fácil realizar uma ‘leitura social’ de alguém, de um corpo, que não se encaixa nas normas e nos padrões impostos pela sociedade vigente, através da própria norma que é excludente. A arquitetura, o urbanismo e as práticas sociais que constituem a cidade reforçam esses padrões através do controle, do consumo, da organização, reforçando também seu *status* monumental e conferindo aos seus coenunciadores o mesmo poder, moldando o espaço público com uma certa teatralização.

Essas complexas relações entre edifícios e corpos, estruturas e gêneros, e entorno e significação têm caracterizado algumas das mais criativas e irreverentes tentativas de desestabilizar as convenções da arquitetura mais tradicional. (CORTÉS, 2007) Esses fatores

² Tem-se utilizado esse termo para referir-se aos padrões de nossa sociedade. Cisheteronormativo: cis, porque tem relação com gênero e hetero, porque tem relação com a sexualidade. Logo, o padrão não é somente heterossexual e normativo é um padrão cisgênero e heteronormativo.



podem representar e resultar em situações de desigualdade, mas também contribuem para a percepção de diferentes modos de ser no mundo, culturas e representações socioespaciais. Assim, podemos dizer que a cidade planejada pelos arquitetos e urbanistas se opõe à cidade praticada pelos indivíduos, quando se quer discutir ocupações, vivências, inclusão e democratização.

As concepções arquitetônicas e urbanísticas mais tradicionais têm se apoiado há muito tempo em abordagens de caráter tecnológico (de conteúdo qualitativo, geométrico, espacial etc.) com um certo receio de que as diferentes abordagens, de viés mais ou menos filosóficas dos problemas das desigualdades sociais, de gênero e sexual contaminem a sua prática e teoria. (CORTÉS, 2008) Ou seja, uma maneira de preservar a sua imposição, já que o poder da arquitetura está no seu silêncio.

Não podemos deixar de considerar que, em alguns casos, a Arquitetura/Urbanismo até se coloca como dispositivo para a discussão das desigualdades sociais, porém, esse debate que é forte no âmbito acadêmico, perde suas forças na prática arquitetônica, por inúmeras razões, dentre elas, o capitalismo. Então, o que é apresentado inicialmente como decisões puramente econômicas e/ou pragmáticas revela conceitos bastante tradicionais sobre a natureza dos seres humanos e das relações sociais. (CORTÉS, 2007) A arquitetura tem sido um instrumento para a manutenção do poder.

A dominação masculina, desenvolvida por Pierre Bourdieu, mostra-nos que as relações (de amizade, de afeto, de trabalho, de sexo etc.) são construídas socialmente e inscritas no mundo com símbolos e referências de masculinidade e feminilidade. O discurso da dominação masculina tem como base os valores falocêntricos que atravessam, inclusive, as práticas arquitetônicas, o que parece até óbvio, já que esse discurso abarca todas as esferas sociais. Para Bourdieu (1999, p. 34), “coletivos ou privados, as regularidades da ordem física e da ordem social, impõe e inculcam as medidas que excluem as mulheres das tarefas mais nobres, assinalando lhes lugares inferiores (...)”. Ou seja, a dominação masculina, as instituições sociais (a casa, a escola, a igreja, o trabalho...) atribuem as representações específicas aos corpos e, assim, definem as ações (as performances). Dessa maneira, a dominação masculina se inscreve nos hábitos dos sujeitos e nas disposições, em que cabe às mulheres, nesse jogo social, comportar-se como objetos de troca e, aos homens, o compromisso de levar a sério todos os jogos constituídos. (BOURDIEU et al., 1975)



Como já pontuamos, com a arquitetura não é diferente. O entorno construído é um meio primário para as técnicas de estabelecimento da masculinidade, assim como sua legitimação e reprodução em todos os níveis, da casa à cidade. A arquitetura esculpiu verdadeiros homens de mármore em nossa sociedade, o que dificultou os processos de individualidade. “Uma arquitetura quase militar” (CORTÉS, 2008, p. 57), na qual a força masculina fica evidente a partir da sua imposição perante o conjunto da sociedade. Dessa forma, consegue-se a submissão e a despersonalização do indivíduo por meio do encolhimento de sua pessoa. Ao longo da história, a individualidade foi reduzida a um acessório quase que insignificante, onde os arquitetos e urbanistas consideram a masculinidade tradicional e o corpo masculino, único e exclusivo interlocutor dos projetos, da cidade. Não só por tudo que foi negado, mas também por aquilo que disseram, como assegura Louis Sullivan³ (1979, p. 204):

Vocês têm aqui um homem para observar, uma força viril, todo um símbolo da masculinidade. Ergue-se como um falo físico, como um monumento ao comércio, ao espírito dos negócios, ao poder e ao progresso da época, à resistência e a capacidade individual e à força de caráter. Por isso, em um mundo de mesquinhez estéril, fiz referência a ele como um homem porque evoca o poder criador, ao passo que outros cantaram a mestiçagem.

A declaração sobre o edifício foi dada no início do século XX, pelo arquiteto que é considerado o ‘pai dos arranha-céus’ e um dos primeiros defensores e expoentes da questão “a forma segue a função”. Claramente, temos aqui uma declaração de valores e princípios a serem seguidos, na qual evidentemente as razões de se ter um arranha-céu são muito mais psicológicas do que pelas necessidades físicas e espaciais. Durante a história, essa construção aparece simbolicamente como o apogeu da masculinidade, fundindo suas raízes com os signos de grandeza, força e ereção. É o símbolo de um masculino controlador, de um ego projetado no espaço, uma presença icônica em uma posição de domínio. De uma certa maneira, instalam-se como verdadeiros panópticos⁴, já que existe uma clara diferenciação entre quem está em cima e quem está embaixo. (CORTÉS, 2008)

³ Arquiteto norte-americano (1856-1924).

⁴ O modelo panóptico é uma estrutura projetada para cárceres e prisões. A teoria panóptica tornou-se popular graças a Michel Foucault, mas o conceito panóptico foi concebido por Jeremy Bentham como um mecanismo aplicável ao controle do comportamento dos prisioneiros nas prisões. A estrutura supunha um arranjo circular com uma torre no meio, assim, todos os presos poderiam ser vistos e controlados de qualquer ponto da torre. Foucault traz o conceito para seus estudos fazendo referência ao Estado. O panóptico é o olho que tudo vê, o Estado que vigia.



As sensações e a perspectiva são completamente diferentes dos que olham “lá de cima” para os que da rua olham “lá para cima”. Como exemplo dessa relação, podemos observar atualmente os edifícios MASP⁵ e Sesc Paulista⁶, ambos localizados na Avenida Paulista na cidade de São Paulo. Enquanto o prédio do Sesc instaura-se verticalmente e formalmente como mais um símbolo de poder na avenida que é o maior termômetro econômico e social brasileiro (apesar de suas atividades serem a maioria de caráter coletivo e indicarem outras narrativas e possibilidades de encontro), o Masp, prédio de Lina BoBardi, possibilita não só pela formalidade, mas também pela circulação, outras sensações e perspectivas. Em paralelo ao movimento da avenida, as janelas do edifício lhe fazem percorrer lado a lado a extensão da rua, olhando no máximo a partir de dois andares acima do asfalto, isto é, uma escala mais próxima e mais humana, onde é possível caminhar lá dentro ao mesmo passo que alguém caminha do lado de fora. Assim estabelece-se uma relação momentânea e menos hierárquica do que a sugerida pelo prédio do Sesc Paulista que através de uma circulação vertical rapidamente coloca a avenida aos seus pés. Sem contar que o vão térreo do prédio idealizado em 1960 por Lina se confunde com a rua, estendendo essa relação de união entre pedestres e construção, o que na época foi considerado uma ousadia.

Fato é que a arquitetura corresponde a uma representação dos valores e anseios da sociedade que a produz. Portanto, todo empreendimento arquitetônico concebido como eixo vertical supõe uma hierarquia e, assim, será percebido pela sociedade. (CORTÉS, 2008) Podemos, então, dizer que a existência de diferenças tão marcadas entre os gêneros no território é o resultado de uma distribuição desigual que claramente beneficia a masculinidade. Beneficiar a masculinidade patriarcal foi também objetivo dessa distribuição ao longo dos anos, algo que é inegável e pode ser percebido através de leituras mais atentas a qualquer livro com conceitos de arquitetura e urbanismo.

Já o corpo é mais do que aquilo que só observamos externamente. Ele adquire aspirações, é a parte visível do desejo humano da perfeição e na sociedade ocidental foi configurado de forma mais que evidente pela nossa existência social e cultural. (CORTÉS, 2008) Esse corpo não só transmite mensagens a nossa sociedade, mas também se transforma no conteúdo dessas mensagens, refletindo os modos como as normas são socialmente reconhecidas e assimiladas.

⁵ Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, mais conhecido como Masp, é uma das mais importantes instituições culturais brasileiras. Localizado desde 7 de novembro de 1968, na Avenida Paulista, cidade de São Paulo, em um edifício projetado pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi.

⁶ O Sesc Avenida Paulista é um centro de cultura também localizado na Avenida Paulista na cidade de São Paulo, pertence ao Serviço Social do Comércio (Sesc). Antigamente, o prédio abrigou a administração do Sesc entre 1978 a 2005. Após isso passou por reformas que duraram oito anos, 2010-2018, para receber o público. O projeto é do escritório Königsberger Vannucchi Arquitetos Associados.



Portanto, este artigo se insere como uma contribuição para as controversas discussões que têm surgido nos últimos cinco anos da última década, sobre os questionamentos a respeito da hegemonia masculina no espaço urbano e da configuração das cidades, entendida como um conjunto de usos, percepções, significações e representações que se modificam em relação ao tempo, à cultura, aos grupos sociais e às diferentes práticas e comportamentos identitários. Assim, debruçamo-nos sobre a discussão de outras masculinidades, de outras práticas sociais, indeníveis, discursivas, nas quais os diferentes ‘sujeitos-em-processos’ fragmentaram o mármore, abriram suas rachaduras e passaram a tocar e a experimentar o espaço urbano com os seus verdadeiros corpos. Antes a pedra; agora, a carne.

2. Corpos e cidades: arquiteturas dos desejos

O corpo pode ser lido e entendido como uma tentativa de responder a nossa identidade. A necessidade de pôr o corpo em conformidade com os valores que prevalecem em cada sistema é um desejo (quase) universal. Em outras palavras, tudo que é material é um constructo da consciência, razão pela qual é tão importante compreender como a consciência funciona ou como chegamos em um determinado conhecimento. (SALIH, 2017) Assim, a Fenomenologia hegeliana é um estudo das sucessivas formas da consciência. O sujeito de Hegel é, pois, um ‘sujeito-em-processo’, que somente pode construir a si mesmo ao se destruir incessantemente. (SALIH, 2017, p. 37)

É com *Subjects of Desire*⁷ (SD), seu primeiro livro, que Judith Butler inaugura a sua análise sobre o ‘sujeito’. O livro é originário de sua dissertação, realizada em 1984 (publicado em 1987), na Universidade de Yale, e trata das questões da Fenomenologia do espírito. É um estudo ainda prematuro, mas que traz um questionamento importante em relação ao ‘Outro’ e ao ‘Eu’, o que Butler vai retomar diversas vezes ao longo de seus trabalhos. Nas ideias desses dois pensadores, é apenas através do reconhecimento do conhecimento de um ‘outro’ que o ‘eu’ pode conhecer a si mesmo. O desejo é, em outras palavras, equivalente à consumação do Outro. (SALIH, 2017, p. 41) Isto é, nenhuma oposição existe sozinha, em isolamento esplêndido. “Se a homossexualidade é um produto da cultura, como afirma Foucault, então o que é a heterossexualidade?”. (SPARGO, 2017, p. 36) Nesse sentido, podemos dizer que o ato de se inserir em um determinado espaço (com o corpo e/ou com a linguagem) e dar a esse lugar um outro significado é uma ação, inclusive discursiva, de pôr-se no mundo em oposição ao outro. No

⁷ Sujeitos de Desejo.



caso dos *Queers*, pôr-se em oposição às normatividades que supõem existir um único interlocutor no território urbano, isto é, uma subversão do espaço e das normas que regem masculinidades.

Aparentemente, há, então, duas formas de desejo: o de ser reconhecido por uma outra autoconsciência para, assim, reconhecer a si mesmo; e o desejo de transformar o mundo natural para, de alguma forma, chegar a uma autonomia e a um autorreconhecimento. (SALIH, 2017) Desse modo, o autorreconhecimento existe através dos nossos corpos (modos de ser no mundo) e através das nossas ações (trabalho, lazer etc.; ou seja, as diferentes formas de criarmos no/o mundo). Evidentemente, existe uma conexão entre desejo, corpo e espaço. Assim, como afirma Butler (1987, p. 58): “as verdadeiras subjetividades vêm a se desenvolver somente em comunidades que promovem reconhecimento recíproco, pois não nos recompomos através do trabalho solitário, mas através do olhar e reconhecimento do Outro que nos confirma”.

Portanto, é somente e exclusivamente por estar em comunidade e ser parte de uma comunidade que um determinado sujeito pode adquirir a identidade pela qual está em busca. Desse modo, a comunidade *gay*, se não foi a primeira, foi uma das primeiras comunidades que aprendeu a dizer-se no espaço público como forma de interação social, além de fomentar a construção de novos estereótipos de masculinidades, isto é, pelos seus atos, pela sua linguagem, por suas vivências (performatividades), cristalizaram socialmente novos modos de ser no mundo. Assim, as relações entre homossexualidades e heterossexualidades estão presas em uma rede de oposições auxiliares. (SPARGO, 2017) Assim, pensando com Foucault, Butler e outros ao invés de tentar sair desta oposição ou até invertê-la, a teoria *queer* deve ser vista como uma investigação de como a oposição moldou essas hierarquias políticas e morais do saber e do poder. (SPARGO, 2017)

Sendo assim, nessa rede de pensamentos, diferentes e diversos artistas, arquitetos, coletivos e/ou indivíduos, desenvolveram, durante as últimas décadas, uma série de propostas que questiona os valores sociais, as identidades sexuais e a política do corpo em relação aos espaços públicos. Aprenderam a dizer-se na esfera social e ao repercutir com sua presença, seu corpo e seus atos nos espaços (públicos e privados) da cidade, transformaram-lhes e deram-lhes significados (no mínimo) diferentes do que existiram ali até então, muitas vezes, ressignificaram o corpo, a língua e o espaço de modo subversivo. (CORTÉS, 2008) Os *gays* inicialmente conseguiram então outorgar, isto é, pôr a seu favor os espaços públicos da cidade, seja para os encontros sexuais ou não. Criaram, assim, uma cidade *gay* oculta ou semioculta, com locais



demarcados pelo uso e diferentes pontos de encontro e sociabilização dentro da cidade majoritária sem que a maioria da população percebesse. Bares, boates, saunas, praças e parques públicos e até alguns bairros foram, pouco a pouco, ocupados por essas pessoas.

Constantemente sobre denúncias e ameaças, esse grupo desenvolveu estratégias (até de sobrevivência) que lhe permitiu passear ou permanecer despercebido nos ambientes, para maioria da sociedade e, ao mesmo tempo, possibilitava-lhe a identificação e a comunicação com outros *gays*. De fato, criaram uma linguagem e foi por meio do olhar, da comunicação visual, que se estabeleceu coreografias de contato sexual (ou não) em ambientes hostis. Mas não só isso, foi também por certos sinais, gestos, códigos visuais e de vestuário. (CORTÉS, 2008) Dessa forma, as arquiteturas do desejo, narram suas vivências, seus encontros sexuais e até celebram e conservam o caráter do erotismo das ruas.

As arquiteturas do desejo são os espaços públicos (ou não) para encontros sexuais e costumam concentrar-se em duas categorias: a primeira envolve os banheiros públicos de estações do metrô, ônibus, trem ou de edifícios públicos, como *shopping centers*; e a segunda envolve os diferentes jardins e parques. (CORTÉS, 2008) Essas arquiteturas testemunham, ao longo das décadas, a invenção de práticas sexuais e identidades que escapam aos papéis impostos socialmente. São ambientes que guardam o medo e a repressão, mas também o desejo e a liberdade.

Como afirma Collins (2002, p. 41): “sob o cheiro de urina e fezes, do cloro e da água, de desinfetantes e ceras, de detergentes e panos de chão, estava o cheiro sutil dos outros que compartilhavam o território, o cheiro do medo e da repressão”.

Isto é, são diversas experiências feitas de temor, de desejo e que acontecem em lugares muito especiais e dotados de uma gramática específica: são os movimentos, os olhares, as formas de aproximação, os silêncios e o tempo, dentre outros fatores que podem ser lidos, como códigos, onde é necessário compreender para fazer parte. (CORTÉS, 2008) Trata-se de uma experiência arriscada e libertadora, com promessas de aventura (diante do desejo sexual), de ansiedade (diante da descoberta), de medo (diante de um ataque). Além disso, trata-se de práticas que impõem relações impessoais, anônimas e contrárias às leis do amor e do afeto. São as relações chamadas de ‘fast-foda’, ou seja, o sexo sem compromisso, o termo é uma ironização do americano *fast-food*.



A conquista do espaço é fundamental para a consolidação de qualquer comunidade especialmente das mais agredidas. Dessa forma, a presença dos gays no espaço público das cidades (seja para encontros sexuais ou não) foi se deslocando e se consolidando, passando dos encontros secretos para a existência nas ruas, nos bares, nos bairros específicos, onde puderam vivenciar suas identidades, mais ou menos, livremente. Assim, “podemos dizer que, com a ‘fixação’ da comunidade gay em regiões específicas, surge uma cidade dentro da cidade”. (CORTÉS, 2008, p. 174) Nesse processo de expor-se em público, transformam-se os valores culturais estabelecidos, as formas espaciais e corporais existentes. Isto é, com essa comunidade, pondo-se cada vez mais em exposição, passa-se a reconhecer os diferentes modos de ser no mundo, de dizer-se, das diferentes identidades, sociabilidades, relações etc., o que é apresentado a seguir na análise.

3. Análise do discurso

Buscando compreender a produção de sentidos na prática discursiva intersemiótica de Linn da Quebrada e para tentar responder às questões postas até aqui, assumimos os pressupostos teóricos e metodológicos da Análise do Discurso de linha francesa principalmente dos estudos de base enunciativa de Dominique Maingueneau (2008; 2009; 2013), assim como pressupostos das teorias *Queer*, sobretudo, aqueles trazidos por Judith Butler (2004, 2017), acerca das questões de gênero e sexualidade. Além disso, busco algumas reflexões teóricas sobre o corpo e a cidade advindas da filosofia e da sociologia (SENNETT, 2016), também em diálogo com a teoria da arquitetura e do urbanismo, a partir de Cortés (2008).

Dessa forma, no interior da AD, utilizamos a metodologia de análise tal como proposta por Pêcheux (1988/2006), para quem há um batimento entre descrição e interpretação. Isto é, assumir que a análise é sempre interpretação, gesto de leitura guiado pelas questões postas pelo analista. (ORLANDI, 1994) Também assumimos, na perspectiva de Dominique Maingueneau, a ideia de uma semântica global, onde os diversos planos do discurso se encontram todos submetidos às mesmas restrições de ordem semântica. A semântica global “não apreende o discurso privilegiando esse ou aquele dentro de seus ‘planos’, mas integrando todos ao mesmo tempo, tanto na ordem do enunciado quando na da enunciação”. (MAINGUENEAU, 2008, p. 75) Desse modo, a semântica global compreende ‘um todo’ onde as regras de uma determinada formação discursiva aparecem entre diversos planos, já que a análise do discurso trabalha com o sentido e investe o discurso na “multiplicidade de suas dimensões”. (MAINGUENEAU, 2008 p. 76)



Para a análise, mobilizaremos alguns conceitos como *ethos* discursivo, cenografia e código de linguagem. O *ethos* diz respeito a uma noção discursiva que se constrói no e pelo discurso e mesmo quando escrito, é sustentado por uma voz (por um tom) de um sujeito situado para além do texto. (MAINGUENEAU, 2013) Para Maingueneau (2013), o tom dá autoridade ao que é dito e associa-se a um caráter e uma corporalidade, que compreende não só a dimensão vocal, mas também a física e psíquica, ligadas à representação coletiva da personagem do enunciador, ou seja, uma voz e um corpo (construído no discurso) que está historicamente investido de valores compartilhados socialmente e captados pelos coenunciadores por meio de diferentes estereótipos da nossa sociedade. Já o código de linguagem opera sobre a língua, isto é, permite construir um efeito de verossimilhança que resulta na conformidade entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta, o mundo.

O *ethos* deve ainda ser compatível com o mundo que é construído no discurso por meio de uma cenografia. De acordo com Maingueneau (2013), a cenografia é a cena com que o coenunciador entra em contato explicitamente e a cenografia tende a deslocar o quadro cênico (cena englobante e cena genérica) para o segundo plano. Para essa análise, mobilizo os conceitos de *ethos* discursivo e cenografia tomados como motores da paratopia criadora de Linn da Quebrada. (MAINGUENEAU, 2008) As categorias de *ethos* discursivo e cenografia parecem produtivas para as descrições e interpretações que realizo, mas isso não significa que outros elementos da discursividade sejam mais ou menos importantes nas materialidades analisadas.

Portanto, esses conceitos, diretamente ligados ao *ethos*, são uma forma de abordar o poder que a enunciação tem de promover a adesão ao inscrever seu coenunciador em uma cena de fala que é parte do universo de sentido que o discurso pretende promover (MAINGUENEAU, 2009, p. 71), o que pretendemos demonstrar em nossas análises a seguir.

4. Ser bixa preta e enviadescer

A canção escolhida para análise é *Enviadescer*, a primeira que projetou Linn da Quebrada enquanto cantora para o público presente na internet. A música foi lançada em março de 2016 como um *single*⁸ através da rede social YouTube. Porém, antes disso, Linn já realizava outras intervenções artísticas (sempre incluindo as experimentações de gênero)

⁸ Nomenclatura da indústria fonográfica para ‘música de trabalho’ ou ‘música de divulgação’, ou seja, significa que uma canção é viavelmente comercial e faz parte de algum álbum que já foi ou será lançado.



através do seu corpo enquanto *performer*. Antes de ser Linn da Quebrada, foi Lara⁹ e já se apresentando como cantora foi MC Linn da Quebrada, o prefixo ‘MC’ significa ‘mestre de cerimônias’ e é muito utilizado pelos cantores de *funk*. Na sequência, o nome foi alterado para Linn da Quebrada pela própria artista que não se diz “cantora, mas que está cantora, porque precisa da música para gerar movimento”¹⁰.

Enviadescer virou verbo na prática discursiva de Linn da Quebrada, através da amarração do prefixo ‘en’ com o substantivo ‘viado’ e o verbo ‘descer’: enviadescer é um posicionamento de como movimentar-se no espaço, ou melhor, como transgredir as cisheteronormas espaciais através dos movimentos do corpo. Não importa se é homem, mulher ou uma bixa transviada. A canção constitui-se como um manifesto artístico, dando voz a novas formas de ser no mundo.

No videoclipe de *Enviadescer*, a narrativa destrói a hierarquia tida como normal e tradicional, onde o feminino cobiça o masculino e propõe que os corpos busquem se relacionar, inspirar-se e desejar corpos como os seus, ou seja, traz o ideal imaginário para um lugar mais perto e possível de se ter. De certo modo, abre espaço para a reinvenção não só de feminilidade, mas também das masculinidades, inclusive, nas relações amorosas, isto é, põe em evidência que o corpo cobiçado não vai mais ser o do ‘machão’.

O vídeo pode ser considerado o nascimento em tela¹¹ de Linn da Quebrada, todo filmado em ambientes urbanos (Figura 1), com imagens de ruas, avenidas e algumas cenas gravadas no conjunto habitacional CDHU de Sapopemba¹², Zona Leste da cidade de São Paulo, mesclam-se com imagens de diferentes corpos e identidades que ao ocuparem esse espaço urbano, tornam-se protagonistas dele, portanto, o ressignificam a partir de características que esse espaço jamais teve ou jamais imaginou ter. Ao mesmo tempo, o vídeo de *Enviadescer* colocou travestis, transexuais, lésbicas e *gays* como protagonistas no ciberespaço.

⁹ Linn, aos 17 anos foi Lara e eleita ‘Miss Beleza Gay 2017’ no concurso na cidade de Frutal/MG. Meu Corpo é Político. Alice Riff, 2017.

¹⁰ Amapô de Carne e Osso. Canal Secretaria Nacional da Juventude. YouTube. 2017.

¹¹ Conforme Tobias Raun, para o autor, o nascimento em tela é o momento (e um movimento), onde pessoas trans passam a se retratar como trans em redes sociais, falando sobre suas vivências e experiências. (RAUN, 2010).

¹² Local onde Linn da Quebrada morou, consultado em 2018, momento de produção desta pesquisa.



Figura 1 – Frames do vídeo *Enviadescer*, Linn da Quebrada, 2016

Fonte: Adaptada do canal de Linn da Quebrada.

Cria-se, a partir de então, uma representação espelhada nas práticas sociais dos indivíduos em questão, da mesma forma que tais práticas auxiliam no processo de representação delas mesmas, ou seja, esse discurso apresenta uma nova forma de retratar a comunidade, em geral e principalmente, aqueles que performam não-binariedades, já que as formas como são representadas, na maioria das vezes, pelos meios tradicionais de comunicação, tendem a ser uma significação cômica/ridicularizada ou hipersexualizada/vulgarizada que associa esses sujeitos a uma “artificialidade de seu gênero e a incapacidade para encarar masculinidade ou feminilidade”. (RAUN, 2010, p. 6)

Essa representação está diretamente associada a outros fatores que marginalizam os gêneros dissidentes. Dessa forma, *Enviadescer*, o vídeo de nascimento de Linn, representa novas possibilidades de existência social para os ‘sujeitos-em-processos’, tratando da feminilidade tanto nos corpos masculinos como nos femininos, independente da sexualidade, desconstruindo os padrões cisheteronormativos. A letra da canção coloca em xeque as relações entre masculino e feminino, o que é – diríamos – como a prática discursiva da cantora funciona.

O enunciado inicial, que deu voz a Linn, como podemos defender, é direcionado a um determinado coenunciador: o ‘macho-discreto’ que pode ser o homem cisgênero, ou, até mesmo,



o homossexual ‘discreto’. A música constrói efeitos de sentido, a partir dos quais um sujeito enunciador não está nem um pouco interessado em nenhum desses dois padrões da masculinidade, muito menos, em seu órgão genital. Na sequência, a letra da música segue com declarações de preferências às “bichas afeminadas”, ou seja, a enunciativa quebra com os padrões impostos pela masculinidade tóxica.

Ei, psiu, você aí, macho discreto

Chega mais, cola aqui

Vamo bater um papo reto

Que eu não tô interessada no seu grande pau ereto

Eu gosto mesmo é das bixas, das que são afeminadas

Das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiada.

Ao se apresentar como ‘bixa transviada, uma bixa travesti’¹³, a artista reivindica uma feminilidade (e até mesmo uma masculinidade) que lhe foi negada por nascer em um corpo biologicamente determinado como masculino. *Enviadescer* cria um efeito de sentido de transgressão de uma norma própria da sociedade patriarcal, que reserva à masculinidade o direito de escolher o que se é, quem amar e com quem se relacionar. No funcionamento desse discurso, podemos observar a representação de todas as parcelas da comunidade LGBTQIA+. O enunciado as convoca para representar o movimento *enviadescer*, independentemente das normas (orientação sexual, identidade de gênero, raça, classe social) compulsoriamente impostas pela sociedade heterossexual. Trata-se de uma convocação que parece caminhar para o movimento de união das ‘bixas’, no sentido de fortalecimento de um coletivo: “Mas não tem nada a ver com gostar de rola ou não; Pode vir, cola junto as transviadas, sapatão; Bora *enviadescer*, até arrastar a bunda no chão”.

Destaca-se, aqui, uma marcação em relação às diferenças entre o gênero e a sexualidade, não existe uma relação preestabelecida entre o corpo de alguém, sua sexualidade e seus desejos, ou seja, “não tem nada a ver com gostar de rola ou não”, o movimento *enviadescer* é uma celebração

¹³ Linn da Quebrada em *Ser bixa preta e *enviadescer**. Prazer eu sou, Mc Linn da Quebrada! (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jBEKL9lnYGA&t=628s/>. Segundo a própria artista, ela está uma bixa transviada, ou seja, é a possibilidade de ser e experimentar através de seu corpo, de sua arte e de sua música.



de corpos transviadxs, aqueles que buscam transformar as regras estabelecidas pela ‘boa moral’. É uma constante desconstrução da heteronormatividade para construir performances outras.

A Análise do Discurso de linha francesa à qual nos filiamos para realizar essas análises pretende compreender como se constroem os efeitos de sentidos nos discursos. O discurso é um lugar de confronto, situado entre os interlocutores (MAINGUENEAU, 2008), onde podemos observar o funcionamento da linguagem em relação à ideologia. O sentido e o sujeito se constituem pela metáfora, ou seja, não existe um sem o outro. É, portanto, nesse jogo de linguagem que nos atentaremos para demonstrar as marcações de ‘X’ e/ou ‘Y’ na prática discursiva de Linn da Quebrada, que frequentemente traduz as palavras ‘bicha’ e ‘travesti’ para a forma ‘bixa’ e ‘travesty’, isto é, para um código de linguagem próprio, o Pajubá.

Como sabemos, cada enunciado proporciona uma nova interpretação daquilo que é dito. A tradução à qual nos referimos não é a passagem de um idioma para outro, mas as regras de passagem de uma interpretação para outra, sem tocar na estabilidade do significante linguístico. (MAINGUENEAU, 2008) Isto é, o espaço discursivo é considerado uma rede de interação semântica que define um processo de interincompreensão que possibilita diversas posições enunciativas.

Desse modo, na prática discursiva de Linn da Quebrada, temos um sujeito-enunciador que frequentemente utiliza gírias, expressões informais e um vocabulário (o Pajubá) que pretende produzir novos modos de lidar com a linguagem. Nesse sentido, bicha é escrito com ‘x’ e não com ‘ch’ para marcar um lugar de fala, periférico, que se desassocia do normativo, das regras ortográficas, assim como das regras comportamentais. Apesar do significante linguístico permanecer o mesmo, socialmente, existem diferentes estereótipos para ‘bixa’ e ‘bicha’. A bicha acompanhada do ‘ch’ está muito próxima aos padrões normativos construídos socialmente para o homem heterossexual branco, são *gays* masculinos que possuem um determinado *status*, uma independência econômica. Já a ‘bixa’ acompanhada do ‘x’ remete a uma marginalização de todos os outros corpos ‘devassos’ que não se encaixam na categoria ‘*gay* branco, de classe média’. Temos, então, uma aceitação do *gay* rico, visto como um modelo de cidadão-consumidor e uma marginalização da bicha pobre, ou seja, falamos dos estereótipos: *gays* ricos, bichas pobres.

Assumir-se, então, como ‘bixa’ é um ato extremamente político e de reivindicação de um espaço-corpo que lhe foi compulsoriamente imposto como marginal, escandaloso, extremo, sendo isso o que o vídeo de *Enviadescer* mostra com alguns corpos transviadxs ocupando



espaços da periferia (Figura 1). É subverter os valores, assim como a comunidade LGBTQIA+ fez com as palavras *gay* e *queer* e ser um corpo que se assume e não se envergonha. O corpo, dito aqui com ‘x’, é o corpo das bichas afeminadas, que “rebolam, mostram a pele e saem maquiadas”¹⁴ e nem por isso são menos masculinas ou deixaram sua masculinidade de lado. O ‘x’ é também uma opção de substituição linguística muito utilizada na internet em relação aos pronomes ele ou ela, todos ou todas. De uma forma geral, é um símbolo que representa uma marcação, já que em álgebra a letra ‘x’ representa uma quantidade desconhecida, a cultura ocidental usa a letra para falar de algo sem denominação, algo desconhecido, desse modo, o ‘x’, muitas vezes, é uma incógnita. Na biologia, o ‘x’ é o símbolo do híbrido; na genética, representa raças, linhagens, variedades, espécies e gêneros diferentes, sendo o cromossomo específico do sexo feminino. Portanto, na prática discursiva da artista, há um jogo com as palavras – que ao se juntarem com a estética, com narrativa ou, até mesmo, com a escrita pessoal (nos perfis de redes sociais, onde a artista se comunica diretamente com os fãs) – produzem outros tantos significados, passíveis de outras tantas leituras e identificações.

Em *Enviadescer*, podemos interpretar e discutir a estética de Linn da Quebrada, segundo Spargo (2017, p. 47), como a “*queerização* performativa das normas de gênero e sexualidade, ao passo que as reações a ela revelam a força da normatização que nos atrai para as interpretações convencionais dos corpos e identidades”. Pensando com Foucault, podemos interpretar como a “corporificação da resistência inflamando certos pontos do corpo, certos momentos da vida, certos tipos de comportamento”. (FOUCAULT, 2014, p. 105 apud SPARGO, 2017, p. 47-48) Tais práticas podem ser interpretadas a partir das teorias *Queer*, como uma ‘prática sexual *queer*’ que poderia se abrir à possibilidade de um ‘eu mais impessoal’ (HALPERIN, 1995, p. 85-93 apud SPARGO, 2017, p. 48), ou seja, uma prática de se relacionar e de redirecionar o desejo para além dos corpos masculinos.

As combinações, que Linn da Quebrada faz entre signos convencionais de gêneros opostos, constroem sentidos que revelam o não enquadramento de um determinado ‘sujeito’ em nenhuma das alternativas preestabelecidas, masculino = homem = macho ou feminino = mulher = fêmea. (SPARGO, 2017) Muito pelo contrário, por essa prática, a artista se inscreve em um espaço de sentidos de desestruturação de saberes assentados socialmente, que confunde o saber convencional, sua performance perturba o imaginário social a respeito da aparência que um gênero ou outro deveria ter ou como deveria se comportar. Portanto, quem se sente

¹⁴ Enviadescer, 2017.



desconfortável recorrerá às categorias binárias de identificação (nesse caso, homem ou mulher, ou *gay*, ou travesti) para dar sentido à sua própria confusão. A resposta para essa pergunta emerge nos versos finais da letra da canção, para confundir ainda mais os coenunciadores, já que o enunciador não se define a partir de nenhuma categoria masculina. Aqui, o enunciado se apropria de duas identidades dissidentes, ligadas à feminilidade: ‘viado’ e ‘travesti’. Os versos mostram um enunciado de tom combativo, daquela que ‘quebra o armário’ e não apenas ‘saí do armário’ e que, ainda, avisa ‘agora eu vou te destruir’. Ou seja, podemos interpretar a relação ‘viado’ *versus* ‘travesti’, como ‘viado’ = frágil e ‘travesti’ = agressiva e, ainda, assume uma memória social ligada às travestis compulsoriamente consideradas como pessoas ‘perigosas’. Isto é, esse deslocamento ‘viado-travesti’ se faz necessário para se impor no espaço urbano que não lhe foi dado, em outras palavras, posicionar-se enquanto arma pronta para destruir.

Enviadesci, enviadesci

E agora macho alfa, não tem mais pra onde fugir

Enviadesci, enviadesci

Já quebrei o meu armário, agora eu vou te destruir

Porque antes era viado

Agora eu sou travesti.

5. Considerações finais

A arquitetura organizou e equipou as cidades para que a visão produtiva da existência humana pudesse ser introduzida, pouco a pouco, em cada uma das instituições que acomodam o social, isto é, os locais de trabalho, as escolas, os espaços de lazer, de saúde etc., e chegou a normatizar o que deveria constituir os comportamentos masculinos e femininos. Podemos observar essa construção social com o passar do tempo. Como consequência desse processo, no final do século XIX, a realidade construída pela classe média havia chegado a se transformar na definição do que era a sociedade ocidental. O discurso da classe média, então, passou a justificar uma cultura que glorifica um mundo individualizado criado por homens muito masculinos que alcançaram o sucesso profissional ‘por conta própria’. Desse modo, todas as características atribuídas à conduta masculina passaram a indicar um modelo a ser seguido, um exemplo de comportamento no mundo.



Assim, durante o desenvolvimento urbano, o olhar masculino foi posto a serviço da ordem patriarcal e dominou os papéis culturalmente estabelecidos, mostrando uma única forma de se relacionar, de se mover, de ser e de se organizar no espaço. Isso faz parte da nossa história, já que cada sociedade se define não só por aquilo que inclui e sustenta, mas também pelo que exclui e ignora.

Nesse sentido, a prática discursiva intersemiótica de Linn da Quebrada nos foi interessante e pertinente nesta discussão, uma vez que os corpos transviados ou as atitudes ‘desviantes’ não encontram modelos, nem objetos de identificação nesse processo espacial e cultural identitário, pois simplesmente “não existe/nunca existiu um lugar para eles”. Consequentemente, nos últimos anos, surgiram novos artistas e atores sociais, que se apropriaram de conceitos espaciais e começaram a abrir novos caminhos, subvertendo a ordem social em novas e libertadoras propostas que incidem sobre a expressão dos corpos, de todo tipo de corpos.

É, nesse sentido, de novas e libertadoras propostas que a prática discursiva de Linn da Quebrada surge como uma nova ordem que rompe constantemente as barreiras preestabelecidas daquilo que se deve ser, do modo como se deve pensar ou se comportar. Assim, podemos vislumbrar alguns espaços e corpos (masculinos e/ou femininos), feitos de dúvidas e ambiguidades, alguns lugares de diferenças, onde podemos perceber que o desejo não é um destino biológico, tampouco um papel social. E, assim como tudo no mundo, a masculinidade é uma invenção do homem. A nossa identidade não possui uma forma fixa e nem ocupa um lugar especial, mas se mescla constantemente às atividades do cotidiano, por isso dizemos que ela é um constructo social.

A fluidez da identidade do ‘sujeito-em-processo’ é frequente na prática discursiva de Linn da Quebrada, como podemos observar na análise e faz emergir um *ethos* combativo, isto é, daquela que vai à luta pelo seu direito de existir. O corpo naturalizado nada mais é do que um efeito de naturalização do discurso. Trata-se do corpo como o significado e como a significação, um corpo que só pode ser reconhecido por meio da linguagem e do discurso. Assim, o discurso de Linn da Quebrada põe em jogo novas práticas, novos corpos e novos sujeitos em oposição à masculinidade cristalizada em nossa sociedade.

A cenografia construída na/pela letra da canção (de manifesto) contribui para que possamos explicar questões importantes ligadas à leitura e interpretação do texto, ou seja, ela possibilita uma melhor gestão da obra e dos efeitos de sentido que o texto produz, além da



relevância da cenografia na construção do *ethos* discursivo, que capta os diferentes papéis sociais culturalmente reconhecidos para atribuí-los aos enunciadores, sendo assim, constitui a dimensão criativa da produção discursiva da artista. Os deslocamentos - inclusive, linguísticos (com o Pajubá) - não são apenas mudanças de comportamentos ou de termos, de nomes etc., esses novos posicionamentos formam verdadeiros campos de batalha. Assim, as palavras possuem propriedades não apenas representativas, mas servem também para criar mundos; sua evocação é capaz de fazer aparecer os objetos e constituir modelos, possibilidades e sentidos para a vida. Desse modo, a prática discursiva de Linn da Quebrada não é somente uma forma de expressão, ela é a matéria de significações possíveis para diversas realidades históricas que estão sendo construídas para além de todos os binarismos possíveis.

Referências

- BOURDIEU, P.; PASSERON, J. *A reprodução: elementos do sistema de ensino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BUTLER, J. (1999). *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. Nova York: Columbia University Press, 1987.
- BUTLER, J. *Precarious Life: the powers of mourning and violence*. Londres: Verso, 2004.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- COLLINS, W. *Cabarelos*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- CORTÉS, J. M. G. Identidad, género y espacio urbano. *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 10, p. 20-33, 2007.
- CORTÉS, J. M. G. *Políticas do espaço: arquitetura, gênero e controle social*. Tradução de Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade. A vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza de Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014. v. 1.
- HALPERIN, D. M. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Nova York: Oxford University Press, 1995.
- MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola, 2008.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2013.
- ORLANDI, E. *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- PÊCHEUX, M. (1988). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 4. ed. Campinas: Pontes, 2006.



RAUN, T. *Screen-Births: exploring the transformative potential in trans video blogs on YouTube* (Nascimento em telas: explorando o potencial transformador em blogs de vídeo no Youtube). *Revista do Programa de Pós-Graduação da UFRN*, Brasília, v. 11, n. 2, p. 113-130, 2010.

SALIH, S. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SENNETT, R. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. 4. ed. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2016.

SPARGO, T. *Foucault e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SULLIVAN, L. *Kindergarten, Chats and other Writings*. Nova York: Dover, 1979.

