UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
DEPARTAMENTO DE LETRAS, ARTE E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Felipe Augusto Silva Adão

AS CANÇÕES NO ÁLBUM *PAJUBÁ* COMO ESTRATÉGIA CONTRA-HEGEMÔNICA DE RESISTÊNCIA

SÃO JOÃO DEL-REI
2024

Universidade Federal de São João del-Rei

Promel
Programa de Mestrado em Letras

FELIPE AUGUSTO SILVA ADÃO

AS CANÇÕES NO ÁLBUM *PAJUBÁ* COMO ESTRATÉGIA CONTRA-HEGEMÔNICA DE RESISTÊNCIA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei.

Linha de pesquisa: Discurso e Representação Social
Orientador: Prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo

SÃO JOÃO DEL-REI
2024

Dedico esta dissertação aos inúmeros marginalizados, na sociedade pregressa e atual, seja pelo racismo, Lgbtfobia ou qualquer outra discriminação a qual parte da hegemonia social, de padrões sociais pré-estabelecidos e constituídos a partir do crivo da exclusão de uns para exaltação de outros.

AGRADECIMENTO

Agradeço a todos que me ajudaram na construção desta pesquisa, seja com dicas, orientações, retificações e sugestões.

Especificamente a minha mãe Bárbara, aos professores dessa pós-graduação, aos meus colegas da pós-graduação, principalmente à Priscila com quem dividi um Minicurso e me deu apoio durante o processo.

Agradeço ao meu orientador Prof. Cláudio Márcio do Carmo, por toda orientação e olhar atento.

Aos meus amigos, pelo acalanto, motivação e apoio durante o processo.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante parte desta investida acadêmica.

À UFSJ, pelo nível alto desta Pós-graduação e compromisso com a educação pública de qualidade.

Por fim, a mim, pelo empenho, não-desistência e resiliência com a pesquisa.

RESUMO

A representatividade, no cenário global atual, se tornou um tema de grande discussão. Conforme a sociedade evolui, as pessoas buscam se identificar na mídia. Porém, diversas categorias, posturas, vozes, cores e formas estão longe dos holofotes. Os indivíduos fora desses "lugares" são marginalizados como se não existissem ou se sua existência fosse menos relevante que a de outros. Apesar das mudanças, ainda ocorrem casos, nos quais aqueles que estão à margem da sociedade ocupam as mídias para representar papéis estereotipados como é o caso do negro, na maioria das vezes, representado como bandido, escravizado, ocupando cargos menos prestigiados na sociedade; os gays caricaturados apenas como profissionais do sexo. Por isso, falar em ser representatividade para esse público se faz importante. Assim, este trabalho pode contribuir para reflexões sociais acerca de grupos marginalizados. O problema pode ser resumido da seguinte forma: como encontrar um meio eficaz de promover ampla adesão social e discutir questões importantes, especialmente sobre a marginalização de grupos na sociedade, tanto no presente quanto no passado? Em outras palavras, como encontrar uma linguagem capaz de dar voz às pessoas ou pouco prestigiadas socialmente? A resposta está na linguagem artística, como, por exemplo, as canções. As canções marcam fortemente a existência humana, canta-se em momentos felizes e tristes, para celebrar ou não, sendo um modo de expressão linguística da humanidade, sendo assim, constituídas para que pessoas se identifiquem de alguma maneira, criem conexões, sejam pelas letras ou pelos aspectos musicais, para que assim possam ser comercializadas. Logo, se faz necessário um tipo de identificação (conexão) para sua viabilização comercial ao público, podendo ser pela letra, ritmo, harmonia, melodia, entre outras questões. Tomando seu caráter discursivo, ela pode ser usada também como forma de denúncia ou reconstrução ideológica. Pois, em virtude das próprias relações de dominação, outras ideologias surgem como um tipo de resposta ao posto. Desse modo, esta pesquisa tem o objetivo de mostrar o movimento subversivo e contra-hegemônico de resistência do primeiro álbum de estúdio da cantora Lin da Quebrada, através da Teoria Social do Discurso (2001). Como base teórica, nos apoiaremos na Análise Crítica do Discurso (ACD) proposta por Fairclough (2001) e na Análise Crítica da Música (ACM) proposta por Van Leeuwen (2012). Dessa forma, essa pesquisa se divide em analisar os aspectos da materialidade textual das letras com a ACD nas seguintes categorias: vocabulário, metáfora, coesão e gramática pela dimensão da *Prática Textual*. Tal qual, nos aspectos musicais com a ACM nas categorias das canções como, ritmo, melodia e harmonia, a dimensão da *Prática Discursiva*, construindo assim uma análise lítero-musical onde se têm os aspectos textuais e musicais analisados e posteriormente a terceira dimensão subversiva do álbum com a *Prática Social*. Com o intuito de mostrar a contra-hegemônia e resistência presente no projeto também pudemos evidenciar aspectos ligados às identidades de gênero e étnico-raciais que emergem das 16 canções, produzindo um discurso de exaltação, reexistência e humanização das identidades.

Palavras-Chave: Canções; Contra-hegemonia; Resistência; Identidades.

ABSTRACT

Representativeness, in today's global scenario, has become a major topic of discussion. As society evolves, people seek to identify themselves in the media. However, various categories, postures, voices, colors and shapes are far from the spotlight. Individuals outside these “places” are marginalized as if they didn't exist or if their existence was less relevant than that of others. Despite the changes, there are still cases in which those on the margins of society occupy the media to represent stereotyped roles, such as black people, most often represented as bandits, slaves, occupying less prestigious positions in society; gays caricatured only as sex workers. That's why it's important to talk about representativeness for this audience. In this way, this work can contribute to social reflections on marginalized groups. The problem can be summarized as follows: how can we find an effective way to promote broad social support and discuss important issues, especially the marginalization of groups in society, both in the present and in the past? In other words, how can we find a language capable of giving a voice to people who have little social prestige? Therefore, a type of identification (connection) is necessary to make it commercially viable to the public, and this can be through lyrics, rhythm, harmony, melody, among other issues. Taking its discursive character, it can also be used as a form of denunciation or ideological reconstruction. Because, due to the relations of domination themselves, other ideologies emerge as a kind of response to the position. In this way, this research aims to show the subversive and counter-hegemonic movement of resistance in singer Lin da Quebrada's first studio album, through the Social Theory of Discourse (2001). As a theoretical basis, we will rely on the Critical Discourse Analysis (CDA) proposed by Fairclough (2001) and the Critical Analysis of Music (CAM) proposed by Van Leeuwen (2012). Thus, this research is divided into analyzing the aspects of the textual materiality of the lyrics with the CDA in the following categories: vocabulary, metaphor, cohesion and grammar through the dimension of Textual Practice. As well as the musical aspects with the MCA in the categories of songs such as rhythm, melody and harmony, the dimension of Discursive Practice, thus constructing a lyrical-musical analysis where the textual and musical aspects are analyzed and then the third subversive dimension of the album with Social Practice. In order to show the counter-hegemony and resistance present in the project, we were also able to highlight aspects linked to gender and ethnic-racial identities that emerge from the 16 songs, producing a discourse of exaltation, re-existence and humanization of identities.

Keywords: Songs; Counter-hegemony; Resistance; Identities.

RESUMEN

En el escenario global actual, la representatividad se ha convertido en un tema candente de debate. A medida que la sociedad evoluciona, la gente busca identificarse en los medios de comunicación. Sin embargo, diversas categorías, posturas, voces, colores y formas quedan lejos de los focos. Los individuos que quedan fuera de estos "lugares" son marginados como si no existieran o su existencia fuera menos relevante que la de los demás. A pesar de los cambios, sigue habiendo casos en los que quienes están en los márgenes de la sociedad ocupan los medios de comunicación para representar papeles estereotipados, como los negros, representados la mayoría de las veces como bandidos, esclavizados, ocupando posiciones menos prestigiosas en la sociedad; los gays caricaturizados sólo como trabajadores del sexo. Por eso es importante hablar de representatividad para este público. De este modo, esta obra puede contribuir a la reflexión social sobre los grupos marginados. El problema puede resumirse así: ¿cómo podemos encontrar una forma eficaz de promover un amplio apoyo social y debatir cuestiones importantes, especialmente la marginación de grupos en la sociedad, tanto en el presente como en el pasado? En otras palabras, ¿cómo encontrar un lenguaje capaz de dar voz a personas poco conocidas socialmente? La respuesta está en el lenguaje artístico, como las canciones. Las canciones marcan fuertemente la existencia humana, se cantan en momentos alegres y tristes, para celebrar o no, y son una forma de expresión lingüística de la humanidad, por lo que se componen para que la gente se identifique con ellas de alguna manera, crear conexiones, ya sea a través de la letra o de aspectos musicales, para que puedan ser comercializadas. Por lo tanto, es necesario un tipo de identificación (conexión) para que sea comercialmente viable para el público, ya sea a través de la letra, el ritmo, la armonía, la melodía, entre otras cuestiones. Tomando su carácter discursivo, también puede ser utilizado como forma de denuncia o reconstrucción ideológica. Porque, debido a las propias relaciones de dominación, surgen otras ideologías como una especie de respuesta a la posición. De este modo, esta investigación pretende mostrar el movimiento subversivo y contrahegemónico de resistencia en el primer álbum de estudio de la cantante Lin da Quebrada, a través de la Teoría Social del Discurso (2001). Como base teórica, nos apoyaremos en el Análisis Crítico del Discurso (ACD) propuesto por Fairclough (2001) y en el Análisis Crítico de la Música (ACM) propuesto por Van Leeuwen (2012). De esta manera, esta investigación se divide en analizar los aspectos de la materialidad textual de las letras con ACD en las siguientes categorías: vocabulario, metáfora, cohesión y gramática a través de la dimensión de Práctica Textual. Asimismo, en los aspectos musicales con la MCA en las categorías de las canciones como ritmo, melodía y armonía, la dimensión Práctica Discursiva, construyendo así un análisis lírico-musical donde se analizan los aspectos textuales y musicales y luego la tercera dimensión subversiva del disco con la Práctica Social. Para mostrar la contrahegemonía y resistencia presentes en el proyecto, pudimos destacar también aspectos ligados a las identidades de género y étnico-raciales que emergen de las 16 canciones, produciendo un discurso de exaltación, re-existencia y humanización de las identidades.

Palabras clave: Canciones; Contrahegemonía; Resistencia; Identidades.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Constituição das Identidades, Marginalidade, Contra-Hegemônica e Resistência……83

Tabela 2 - Constituição dos Aspectos Musicais Junto aos Sociais.....84

Tabela 3 -Síntese Analítica das Canções Aspectos Musicais e Sociais Unificados……...92

LISTA DE ABREVIATURAS

ACD – Análise Crítica do Discurso

ACM – Análise Crítica da Música

LGBTI+ – Lésbica, Gays, Bissexuais, Travestis ou Transsexuais e Outras Identidades

LSF – Linguística Sistêmico-Funcional

SUMÁRIO

Introdução **11**

1 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO SOB UM RECORTE SOCIAL DE GÊNERO E ÉTNICO-RACIAL 13

1.1 Recortes de Gênero 22

1.1.1 Teoria Queer 26

1.2 Recorte Étnico-Racial 28

2 ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO E ANÁLISE CRÍTICA DA MÚSICA COMO APORTE NAS CANÇÕES. 38

2 .1 ACD Aplicada às Canções 38

2.2 ACM Aplicada às Canções 48

2.3 Gêneros musicais: Hip Hop e Funk 51

2.3 Métodos e Procedimentos 53

3 ALBÚM PAJUBÁ E A CONTRA-HEGEMONIA: ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA. 55

3.1 Prática textual 56

3.2 Prática Discursiva nas Canções 80

3.3 Prática Social a Partir do Álbum 87

Considerações Finais **93**

Referências **95**

Anexos **99**

Introdução

O presente trabalho tem a pretensão de usar canções, como material de análise, especificamente as que constam no álbum *Pajubá* (2017) de Linn da Quebrada, como meio para demonstrar as estratégias contra-hegemônicas de resistência e subversão que nosso corpus, o álbum, se propõe a fazer. Assim, é desejada a análise de representações de identidades raciais e *queers* (esta última está relacionada a uma identidade de gênero ou à orientação sexual que não é considerada tradicional ou dentro da normatividade), bem como discutir a marginalização de diversas identidades a partir deste recorte. As canções marcam fortemente a existência humana, canta-se em momentos felizes e tristes, assim como para celebrar, revelando-se como uma grande maneira de expressão semiótica da humanidade. Tomando seu caráter discursivo, ela pode ser empregada também como forma de denúncia ou construção ideológica. Ideologias, como Fairclough (2008, p.121) explica, "surgem nas sociedades caracterizadas por relações de dominação com base na classe, no gênero social, no grupo cultural, e assim por diante". Em virtude das próprias relações de dominação, as ideologias se impõem como algo da natureza da verdade. Esse recurso foi muito usado no Brasil no período da ditadura militar, contexto este no qual se cantava usando figuras de linguagem como metáforas, por exemplo, dando outra significação não explícita às canções.

As canções são constituídas para que pessoas se identifiquem com elas de alguma maneira, para que assim possam ser comercializadas. Logo, se faz necessário um tipo de identificação (conexão) para sua viabilização ao público, podendo ser pela letra, ritmo, harmonia, melodia, entre outras categorias. Em diversos momentos de nossas vidas, essa conexão é naturalmente feita, esse vínculo pode ser por significação pessoal ou em um contexto que a canção insira-se de maneira coerente.

A representatividade, no cenário global atual, cada vez mais se faz necessária. No contexto em que vivemos, as pessoas buscam se identificar com alguém ou algo, seja

televisionado, seja na internet ou qualquer outro meio midiático. As pessoas querem se ver representadas nos produtos e meios de consumo. Porém, diversas categorias, posturas, vozes, cores e formas estão longe dos holofotes, vozes são silenciadas, formas redefinidas e cores apagadas como se não fizessem parte da sociedade. Além disso, tudo aquilo que não atende aos padrões de belo e supostamente "normal" – conforme definido por uma parte da sociedade – acaba à margem. Pois, existe um padrão de beleza colocado nos dias atuais que se pauta no padrão europeu, como se vê ainda na mídia, como novelas, filmes e séries. É visto também juntamente a isto a *heteronormatividade*, a qual se encontra dentro da matriz heterossexual como explica Butler (2003) que pauta os papéis de gênero dentro da sociedade moderna, como ser homem e como ser mulher, sem abertura a outras identificações de gênero. Os indivíduos fora desses "lugares" são marginalizados como se não existissem ou se sua existência fosse menos relevante que a de outros. Em raros casos nos quais aqueles que estão à margem da sociedade ocupam as mídias é para representar papéis estereotipados como é o caso do negro, na maioria das vezes, representado como bandido, escravizado, ocupando cargos considerados inferiores na sociedade; os gays caricaturados como profissionais do sexo. Por isso falar em ser representatividade para esse público é tão importante. Assim esse trabalho pode contribuir para reflexões sociais acerca desse grupo marginalizado.

Desse modo, dentro desta perspectiva de um olhar aos que se encontram à margem, existem arcabouços teóricos que podem nos ajudar a traçar bases de estudos e pesquisa, o que nos leva à Análise Crítica do Discurso (ACD) proposta por Norman Fairclough (2001), uma possibilidade teórico-metodológica para estudos críticos na qual se há uma preocupação com questões sociais contemporâneas, sobretudo os conflitos sociais, uma metodologia interdisciplinar a partir da qual pretendemos nos aventurar para construção desta pesquisa. Dentro deste arcabouço teórico temos a Teoria Social do Discurso (2001), onde o autor propõe uma análise em três vieses, a *Prática textual*, a *Prática Discursiva* e a *Prática Social*, teoria esta que será usada para os métodos e procedimentos de nossas análises. Constituindo a base epistemológica para o trabalho juntamente com a ACD, usaremos uma abordagem que trata da materialidade musical com mais especificidade. Por isso, a Análise Crítica da música (ACM) proposta por Van Leeuwen (2012) se torna nosso outro referencial, como arcabouço para tratar da materialidade musical das canções, a partir de categorias acessíveis a não-músicos. Mais

precisamente, o objetivo geral desta pesquisa consiste em investigar como se constituem e se relacionam representações, identidades e discursos de resistência no álbum *Pajubá* de Linn da Quebrada. Assim como temos os seguintes objetivos específicos:

i) identificar de que forma as representações sociodiscursivas projetam identidades nas letras da cantora Linn da Quebrada;

ii) discutir as relações existentes entre raça, gênero e sexualidade no álbum a partir do enfoque da Análise Crítica do Discurso e da Análise Crítica da Música;

iii) analisar os aspectos linguísticos produtores de um discurso de resistência que se relaciona e confronta o discurso hegemônico dentro do álbum *Pajubá*.

De forma abrangente, analisaremos as canções de Linn da Quebrada, cantora que declara que seu objetivo é cantar para dar voz aos seus, aos silenciados do seu meio. Suas músicas se enquadram em ritmos marginalizados como o Funk (brasileiro) e o Hip-Hop, ritmos nos quais se encontram ligações diretas com o *miami bass*, um tipo de hip-hop que ficou famoso nos EUA na década de 1980, vindo das periferias e do que é considerado marginal, aspecto próximo do que encontramos em contexto nacional: a marginalização de alguns ritmos musicais em território brasileiro, como também das pessoas que ouvem esses ritmos. Ao passo que buscaremos demonstrar o movimento subversivo do álbum, da mesma maneira o faremos quanto às estratégias contra-hegemônicas produzidas linguística e musicalmente mediante a tridimensionalidade do discurso.

Por fim, é importante destacar que, enquanto esta pesquisa visa identificar o movimento contra-hegemônico presente nas 16 canções do álbum Pajubá e as identidades que nelas se manifestam, o trabalho de Felipe de Souza Oliveira (2023) tem um foco distinto, voltado para a investigação das metáforas no mesmo álbum.

1. IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO SOB UM RECORTE SOCIAL DE GÊNERO E ÉTNICO-RACIAL

Faz-se necessário que este primeiro capítulo trate das questões que deixam algumas pessoas ainda à margem da sociedade atual, seja pela raça ou gênero. Trataremos, nesta pesquisa, de construir um caminho até chegarmos às análises das canções do primeiro álbum de estúdio da cantora, atriz e personalidade televisiva de nome Lina Pereira dos Santos e de nome artístico Linn da Quebrada. A artista se considera uma *"Terrorista de Gênero"* por discutir e não se adequar aos padrões binaristas de gênero. No de 2021 a artista fez a sua retificação de nome, na qual fala e agradece ao *'Lino',* seu nome morto, para que '*Lina'* pudesse nascer. Pretendemos, ao longo de nossa escrita, mostrar o movimento contra-hegemônico nas canções da artista, ao passo que as identidades de gênero e raça surgem. Também é empreendido que possamos apontar para o aspecto marginal que essas identidades são colocadas na sociedade brasileira. De antemão, nossa proposta de pesquisa não quer tratar da *"Representatividade ",* termo muito falado, na atualidade, quando se trata de explicitar a correspondência entre grupos sociais e pessoas, nos quais se sentem ou não representados por outros. Compreendemos quanto a mesma pode ser importante a grupos como os descritos acima, contudo ela deve servir de estímulo para pesquisas e análises. Visto que, os estudos acerca de nichos representativos ou não são criados com base teórica. O termo, assim, não deve ter um significado vazio.

O tema da representatividade vem sendo discutido no contexto global cada vez mais. No contexto em que vivemos, as pessoas buscam se identificar com alguém ou algo, seja televisionado, seja na internet ou qualquer outro meio midiático. As pessoas querem se ver representadas nos produtos e meios de consumo. Porém, diversas

categorias, posturas, vozes, cores e formas ainda não têm o espaço democrático que deveriam ter, ainda estão longe dos holofotes, ainda vozes são silenciadas, formas redefinidas e cores apagadas como se não fizessem parte da sociedade. O tema da representação, vem ganhando força, as pessoas estão cada vez mais questionando papéis em meios de comunicação, cosméticos e vestuário para se verem representados e representadas, entretanto, o marketing publicitário acerca de grupos que antes não eram abarcados vem ganhando força, após essa pressão social ou mesmo questionamento por visibilidade. No livro "*O que é lugar de fala?*", Djamila Ribeiro (2017) levanta questão muito pertinente para esta pesquisa, sobre o tema 'lugar de fala', pois o mesmo não deve ser um tipo de autoridade posta a se falar ou não sobre algum tema. Como, por exemplo, apenas os negros têm a autoridade para falarem sobre temas da negritude, mulheres sobre mulheres, homossexuais sobre homossexuais e assim sucessivamente. É compreensível a afirmação: compreende a homofobia quem sofre com ela. Contudo, é importante discernir alguns pontos. A autora constrói sua argumentação falando da separação desses dois conceitos para que nós leitores consigamos entender. Assim, *o lugar de fala* a partir do conceito no qual se tem conhecimento para se falar sobre o assunto, em que há um aprofundamento teórico, vindo do estudo sobre este tema, este 'lugar' teorizado; bem como, a *representatividade* que ocupa o campo da identificação que se tem com relação a uma pessoa ou a um grupo, no qual há pertencimento, seja pela sexualidade, gênero ou etnia ou outro traço indentificativo. Desse modo, Ribeiro (2017) tenta desmistificar a diferença entre *Lugar de fala* e *Representatividade*:

> Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder. A travesti negra fala a partir de sua localização social, assim como o homem branco cis. (Ribeiro, 2017, p. 47).

Hoje, essas questões já se fazem presentes, o discurso da representatividade está direta ou indiretamente difundido na sociedade, a necessidade de se ver representado ou representada nos produtos e meios de consumo é uma busca recorrente.

De conformidade como, colocado pela autora em relação aos conceitos de *representatividade* e de *lugar de fala,* os termos devem ser os locais referências, os '*Trampolins*' para uma análise. Como também, não devem cercear o diálogo, criando

monopólios de assuntos nos quais apenas alguns grupos podem discorrer, impossibilitando assim que pessoas com conhecimentos possam agregar ao debate por simplesmente não pertencerem ao grupo falado. A autora discorre que todos têm lugares de fala situados em nosso lugar social, contudo há alguns grupos mais privilegiados que outros exatamente pelas hegemonias construídas. Djamila Ribeiro (2017) discute, na sequência, as questões dos lugares, tanto da representatividade quanto do lugar de fala: a autora situa que a representatividade não deve ser pensada como uma particularidade própria para legitimar o discurso acerca de um tema, e sim como uma forma de localização deste discurso. Nas palavras da autora:

> [...] entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados. (Ribeiro, 2017, p. 48).

Nos próximos capítulos, abordaremos as canções, pois é essencial definirmos como esse lugar de fala pode estar em consonância com a representatividade, com o objetivo de construir um caminho para o surgimento de identidades diversas, o que é o foco desta pesquisa. Para exemplificar, utilizo meu próprio exemplo como autor desta dissertação. Sendo um homem gay e negro que desenvolve uma pesquisa sobre identidades diversas, ocupo um lugar de fala onde teorizo sobre vivências queer diversas. No entanto, embora eu possa falar sobre tais vivências, talvez não seja "representativo" para uma Travesti que venha a ler este trabalho, uma vez que me identifico como um homem cisgênero preto, ou seja, com o gênero atribuído ao nascer, assim, me insiro a partir do meu recorte, às vivências Lgtfóbicas e racistas que alguém pode sofrer ou deixar de sofrer e a partir dessas referências construir outras leituras. Em outras palavras, posso continuar a explorar este campo, pois meu lugar de fala está epistemologicamente fundamentado.

Para tanto, neste mesmo livro com o qual fizemos nosso embasamento para discutir o *lugar de fala* e a *representatividade,* a autora argumenta sobre a disputa de discursos no meio midiático. Ribeiro (2017) tece uma crítica sobre o monopólio das mídias, em que, de maneiras diversas, algumas vozes acabam abafando outras, por recursos diversos que podem envolver dinheiro e influência. No trecho se discute:

> [...] o espaço virtual tem sido um espaço de disputas de narrativas, pessoas de grupos historicamente discriminados encontraram aí um lugar de existir. Seja na criação de páginas, sites, canais de vídeos e blogs. Existe nesse espaço uma disputa de narrativa, mas ainda aquém do ideal por conta das barreiras institucionais que impedem o acesso de vozes dissonantes. Como expressar-se não é um direito garantido a todos e todas, ainda há a necessidade de democratização das mídias e rompimento de um monopólio, a discussão sobre liberdade de expressão também não pode ser pautada unicamente no direito – não absoluto – de expressar opiniões. Friso que mesmo diante dos limites impostos, vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica, o que, muitas vezes, desonestamente, faz com que essas vozes sejam acusadas de agressivas justamente por lutarem contra a violência do silêncio imposto. (Ribeiro, 2017, p. 49).

A autora ainda coloca, depois da separação dos dois conceitos, a importância de refletir sobre o lugar de fala, no trecho: "Pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia [...]" (Ribeiro, 2017, p. 50).

Este trabalho tem um recorte pautado na marginalização, tendo em vista que alguns grupos possuem menos prestígio social e recebem mais preconceitos que outros, mais precisamente em nosso recorte, pessoas negras e pessoas LGBTI+. Esta pesquisa busca evidenciar as vivências de grupos marginalizados, focando especialmente nas canções de Linn da Quebrada, com ênfase em seu primeiro álbum, *Pajubá*[1]. Através dessa análise, o trabalho explora as identidades que emergem nas músicas - sejam elas de gênero, étnicas ou marginais (entendidas como manifestações dentro das outras categorias) - e como essas identidades são performadas e representadas nas letras. O estudo utiliza as canções de Linn da Quebrada como um meio para analisar as representações de identidades raciais e queer, abordando a questão da marginalização a partir desse recorte específico.

A análise de Pajubá é particularmente significativa, pois o álbum não apenas expressa as experiências vividas por pessoas marginalizadas, mas também resgata e reinterpreta tradições linguísticas e culturais, como o dialeto Pajubá. Nesse contexto, Barroso (2017) oferece definições fundamentais sobre o termo "Pajubá" e identifica categorias relevantes em sua dissertação, que serão exploradas a seguir.

> detectamos que há 7 categorias para a formação do pajubá, que podemos enumerar da seguinte maneira: 1) termos de origem africana; 2) processos de metaforização; 3) uso de antropônimos; 4) expressões idiomáticas; 5) termos

[1] Barroso (2017) define o dialeto como "[...] um código linguístico de resistência já que o seu uso reafirma a condição do homossexual em se orgulhar do seu papel na sociedade."

> de origem indígena; 6) uso de termo superlativo; e 7) verbos como modalizadores discursivos usados no pajubá (Barroso, 2017, p. 45).

O autor ainda discorre sobre a importância da religião de matriz africana, candomblé, para a manutenção e continuação do dialeto em contexto brasileiro, através do yorubá (Èdè Yorùbá), por vezes referida como yorubá, um idioma da família linguística nígero-congolesa falado secularmente pelos iorubás em diversos países como Nigéria, Benim, Togo e Serra, e no Brasil composto por 22 milhões a 30 milhões de falantes na totalidade:

> No Brasil, o yorubá, ficou oficialmente grafado no PB (Português Brasileiro) como iorubá, ou nagô, quando se refere aos ambientes de rituais religiosos. Deixando claro que a língua em nosso país só conseguiu ser mantida por meio da liturgia do candomblé. É importante frisar também que seus termos ainda não são registrados nos dicionários de Língua Portuguesa, diferente do quimbundo (expressão abrasileirada), cuja grande quantidade lexical já se encontra com suas respectivas alterações no PB (Barroso, 2017, p. 46).

Apoiando-nos em Moita Lopes (2002), entendemos que as identidades são construídas nas práticas sociais e discursivas, contempladas como uma forma de agir sobre o mundo. O autor discorre que "nossas identidades sociais, portanto, são construídas por meio de nossas práticas discursivas com o outro" (Moita Lopes, 2002, p. 32). As análises das canções do álbum podem ser viabilizadas, dessa prática discursiva entre os falantes na própria canção, podendo assim, apontar para algumas identidades "as pessoas têm identidades múltiplas na sociedade" (Moita Lopes, 2002, p. 36).

As composições das canções do álbum Pajubá podem ser vistas como um processo de visibilização de questões de gênero e marginalidade. No entanto, é importante destacar que esse processo contra-hegemônico não apenas traz essas questões à tona, pois também dá voz às identidades que as vivenciam. São essas identidades, construídas dentro do contexto lítero-musical das canções, que expressam e articulam as questões marginais de gênero, discriminação e outros temas; não são as questões que falam das identidades, mas sim as identidades que falam dessas questões. Em outros termos, "Os processos discursivos constroem certas identidades para terem voz na sociedade, embora estas possam se alterar em épocas e espaços diferentes" (Moita Lopes, 2002, p. 36).

Assim, as canções marcam fortemente a existência humana, canta-se em momentos felizes para celebrar e também em circunstâncias infelizes, como forma de expressar ou

curar o sofrimento. Tomando seu caráter discursivo, ela pode ser usada também como forma de denúncia ou construção ideológica, ideologia é colocada por Fairclough (2008, p.121) como algo que emerge em sociedades marcadas por relações de dominação, baseadas em fatores como classe, gênero, e grupo cultural, entre outros.

Em resposta às próprias relações de dominação, surge uma ideia contrária, um movimento que não está fixado em uma relação de dominação assimétrica, a qual favorece alguns grupos em detrimento de outros. Em essência, as ideologias emergem como uma forma de reação ao *status quo*. No Brasil, durante o período da ditadura militar, esse recurso foi amplamente utilizado, com artistas recorrendo a figuras de linguagem, como metáforas, para atribuir significados implícitos às canções, evitando a censura e expressando resistência subversiva dentro do período.

É de fundamental importância entendermos de forma criteriosa o que vem a ser o gênero canção em uma definição mais clarificada, assim, buscamos embasamento em (Rufino, 2006, 2011), a qual coloca como se produz a constituição do gênero, considerando a canção em seu aspecto lítero-musical, ou seja, contém texto e música, sendo assim, *as canções são um gênero híbrido*. "A canção popular configura-se como um gênero híbrido, formado por parte melódica e outra parte de substância verbal" (Rufino, 2011, p. 164). Sendo assim, a canção está designada a uma composição, inevitavelmente, para a voz humana, escrita, e acompanhada por instrumentos musicais. As canções são constituídas para que pessoas se identifiquem de alguma maneira, para que assim elas possam ser comercializadas. Logo, se faz necessário um tipo de identificação para sua viabilização ao público, podendo ser pela letra, ritmo, harmonia, melodia, entre outras categorias. Identificação essa que está vinculada ao compositor. Nas canções, o compositor tem um papel fundamental. De acordo Rufino (2006), "para atingir, persuadir e conscientizar seu público, o compositor constrói sua identidade de acordo com sua posição num dado momento histórico, que influencia direta ou indiretamente a produção do discurso das canções" (Rufino, 2006, p. 51). Por isso, em diversos momentos de nossas vidas, esse movimento de identificação é naturalmente feito, esse vínculo pode ser por significação pessoal ou em um contexto construído pelo compositor que a canção cabe bem.

Além disso, tudo o que não se encaixa nos padrões de beleza e normalidade definidos por uma parcela da sociedade ou por um grupo dominante pode acabar sendo marginalizado. Pois, existe um padrão de beleza ainda nos dias atuais que se pauta no

padrão europeu, como se vê ainda na mídia, como novelas, filmes e séries, é visto também juntamente a isto, a *heteronormatividade*, a qual se encontra dentro da matriz heterossexual como explica Butler (2003) que pauta os papéis de gênero dentro da sociedade moderna, como ser homem e como ser mulher, sem abertura a outras identificações de gênero. Os indivíduos fora destes "lugares" são marginalizados. Logo, esses indivíduos são invisibilizados, de maneira como se não existissem ou se sua existência fosse menos relevante que a de outros. Em raros casos nos quais aqueles que estão à margem da sociedade ocupam as mídias é para representar papéis estereotipados como é o caso do negro, na maioria das vezes, representado como bandido, escravo, ocupando cargos com remuneração e credibilidade menor na sociedade; os gays caricaturados, por vezes, como profissionais do sexo. Por isso, falar em ser representatividade para esse público é tão importante. Assim esse trabalho pode contribuir para reflexões sociais acerca de grupos marginalizados.

Com o intuito de construir a perspectiva daqueles que estão à margem, existem arcabouços teóricos que podem nos ajudar a traçar estudos e pesquisas, o que nos leva à Análise Crítica do Discurso (ACD) proposta por Norman Fairclough (1985, 2001), uma possibilidade teórico-metodológica para estudos críticos na qual há uma preocupação com questões sociais contemporâneas, sobretudo os conflitos sociais, é uma metodologia interdisciplinar a partir da qual pretendemos nos aventurar para construção desta pesquisa. Constituindo a base epistemológica para o trabalho juntamente com a ACD, usaremos uma abordagem que trata da materialidade musical com mais especificidade. Por isso, a Análise Crítica da Música (ACM) proposta Van Leeuwen (2012) se torna nosso outro referencial, como arcabouço para tratar da materialidade das canções.

De forma abrangente, analisaremos as canções de Linn da Quebrada, pessoa queer, travesti e negra, que se autointitula terrorista de gênero, por questionar essa padronização e imposição social de ter que se identificar unicamente com um gênero específico. Em entrevista à revista *TimeOut* em Lisboa a artista afirma:

> Sou terrorista de gênero por subverter essa lógica falocêntrica que rege nossas relações sociais, afetivas e econômicas. Eu tiro o macho do lugar de destaque e no lugar exalto os corpos feminizados. Com isso quero criar conexões entre as mulheres, como forma de afeto e proteção. (Quebrada, 2018, p.1).

Por certo, a artista no trecho acima outorga um adjetivo aos corpos ditos '*feminizados'*, um movimento contra-falocêntrico (na entrevista) e de exaltação dos traços e das características femininas, quebrando a lógica binarista, ao passo que propõe apreciação afetuosa aos corpos marginalizados. Do mesmo modo, a cantora declara que seu objetivo é cantar para dar voz aos seus, aos silenciados do seu meio, trazendo visibilidade e não-marginalização aos corpos Trans e Travestis. Suas músicas se enquadram em ritmos marginalizados como o Funk e o Hip-Hop, ritmos nos quais se encontram ligações diretas: o funk se derivando do hip-hop que ficou famoso nos Estados Unidos na década de 1980 vindo deste lugar das periferias e do considerado marginal, música que cantava sobre os problemas invisibilizados por governantes e sociedade, em inúmeros casos. Aqui no contexto brasileiro tivemos vários grupos, *Mc´s*[2] e cantores de Rap nacional que fizeram esse papel de denúncia social, um dos mais relevantes chamados *Racionais Mc´s* [3].

De maneira geral na vida se faz escolhas, algumas escolhas, inclusive, são inevitáveis. Muitas dessas escolhas têm como critério aquilo que se agrada, que se dá prazer, sensação de bem-estar, que provoca alegria e satisfação a si mesmo ou ainda àqueles que mantêm vínculos afetivos. Desde muito cedo, vamos definindo nossas cores preferidas, nosso prato e bebida favoritos, as músicas e bandas que gostamos de ouvir. Contudo, há outros traços de nosso âmago que carregamos, juntamente com esses gostos, que não elegemos, como nossa cor de pele, nossa origem, nossa genética e nossa sexualidade.

Apesar disso, muitas vezes, essas características são tratadas como escolhas pessoais, como é o caso da orientação sexual. Parte da sociedade acredita que, por conveniência ou rebeldia, é possível eleger ser heterossexual ou homossexual. Alguns, mais radicais, ainda defendem a cura para aqueles que se enquadram nesta última categoria. Chegam até a utilizar como pretexto a vontade divina para justificar o preconceito e a violência.

Existem dados alarmantes acerca da violência LGBTI+. Segundo o Grupo Gay da Bahia, em 2018, morreram de morte violenta (incluindo suicídio) 420 LGBTIs; em 2017, o número é de 445 vítimas e, em 2016, 343. Lançados há 39 anos continuados,

---

[2] Forma abreviada de Mestre de Cerimônias; pessoa responsável por deixar os convidados entretidos, em algum evento; muito usado antes do nome de algum cantor do gênero funk.

[3] Racionais MC's é um grupo brasileiro de rap fundado em 1988. É formado por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay. É o maior grupo de rap do Brasil, e está entre os grupos musicais mais influentes do país e da música brasileira.

os relatórios[4] identificaram, no ano 2000, 130 mortes; em 2010, haviam sido 260. Conforme a Associação Nacional dos Travestis e Homossexuais (Antra)[5], em 2021 houve um aumento de 141% em relação a 2008, o ano que a ONG Transgender Europe (TGEU) começa o monitoramento global e que apresentou o número mais baixo de casos relatados, saindo de 58 assassinatos em 2008 para 140 em 2021, um grande pico ascendente desde o início do acompanhamento. Baseando-se nesses e outros relatórios, sustentam-se as declarações, muito repetidas, de que o Brasil é o país que mais mata homossexuais e transexuais no planeta.

Em outro panorama, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) evidencia em um estudo realizado em 2019[6] que a desigualdade entre pretos e pardos em relação aos brancos é alarmante. A taxa de homicídios de pretos ou pardos é quase 3 vezes maior que a dos brancos. Os mesmos com nível superior completo ganhavam por hora 45% a mais do que os pretos ou pardos com o mesmo nível de instrução, de forma que se configura como um tipo de violência contra população negra. A violência aparece também como negação da existência, como silenciamento. Entendemos aqui o silêncio como linguagem, pois comunica e reforça o que é aceito, permitido, e o que deve ser proibido e negado. Assim sendo, a não existência até então de papéis para pessoas transexuais e negras ou a não escolha para papéis de destaque desta mesma parcela. O silenciamento é marcado pela quase ausência de representação do público LGBTI+, quase ausência de negras e negros retintos em papeis de destaque no cinema e na mídia televisionada. Aliás, há na verdade uma diferença entre ausência e forma de aparência em papeis de menos prestígio social, assim como o número ínfimo de negros em papeis de destaque (embora aconteça) e, muitas vezes, para construir o imaginário de inclusão.

Frente a esses dados e constatações que se propõe, nesta dissertação, enquanto pesquisador da área da linguística, construir uma reflexão teórica e acadêmica relacionada à construção e sustentação dessa realidade que define padrões, exclui e mata. É nossa intenção perceber como, a partir da perspectiva linguística, essa realidade pode ser repensada, reconstruída e ressignificada.

---

[4] Relatório Grupo Gay Bahia 2018: https://homofobiamata.files.wordpress.com/2019/01/relatorio20181.pdf Acesso em: 16 de julho de 2021.
[5] Relatório Antra: https://antrabrasil.files.wordpress.com/2022/01/dossieantra2022-web.pdf
[6] Relatório IBGE: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/25989-pretos-ou-pardos-estao-mais-escolarizados-mas-desigualdade-em-relacao-aos-brancos-permanece

Desse modo, nós adotamos o quadro teórico para fazer a análise em Análise Crítica Discurso (ACD) e a Análise Crítica da Música (ACM), pois as teorias críticas convergem com as questões que nos propomos a levantar no decorrer do trabalho. A ACD que tem uma preocupação com as relações de poder e os conflitos provenientes desse choque entre as relações de dominação nos daria suporte para analisar as identidades que estão à margem dentro do álbum. Por outro lado, a ACM nos ampararia nos pontos de análise da constituição das músicas como ritmo, melodia e harmonia que têm papel primordial para entendermos do que falam as canções, bem como, sua proposta subversiva dentro do aspecto musical.

Explicitado o problema, como podemos averiguar que o álbum Pajubá formula meios contra-hegemônicos e subversivos de resistência, juntamente com a construção das identidades? Como acessaremos isso por meio da linguagem? Diante dessas questões, optamos por trabalhar com o gênero canção, tendo em vista seu alcance e circulação na sociedade e importância para a cultura de um povo. Acreditamos e defendemos a noção de canção não só do ponto de vista artístico com seu papel de entreter, mas também consideramos seu viés discursivo, tendo em vista que as letras estão atravessadas por ideologias que constroem, manipulam e reafirmam maneiras de pensar e ser e essas mesmas canções podem fazer o contrário, desconstruir, e deixar implícito se tornando formas de resistência. Com isso, pretendemos demonstrar a importância das canções como um elemento de resistência, dentro dos aspectos lítero-musicais (Aspecto vocabular, juntamente com aspectos musicais), demonstrando assim a questão reiventiva e linguageira do álbum, das canções com o papel político e social de, denunciar, reagir e ressignificar valores, crenças e identidades.

Frente a isso, destacamos a importância social deste trabalho, pois se pretende, a partir do debate e reflexão acadêmica dentro da universidade, construir uma investida, como tantas outras que consiga falar e devolver a um público marginalizado sobre questões relativas à suas vivências. Assim, partindo da concepção de Ribeiro (2017) sobre *'lugar de falar',* a partir de qual lugar se está falando e construindo conhecimento sobre o mesmo*,* uma construção epistemológica de um tema, para assim poder falar deste. Desse modo, falando sobre performances de gênero e identidades raciais em uma pesquisa relacionada.

1.1 Recortes de gênero

Para começar, é de fundamental importância explicitar o termo ou mesmo a ideia da performatividade. A construção do conceito tem sua origem nos estudos de Austin (1962, 1990) quando ele faz distinção entre dois tipos de enunciados. O primeiro seriam os constativos: aqueles que descrevem ou relatam um estado de coisas, por isso, podem ser rotulados de verdadeiros ou falsos. Trata-se, de forma efetiva, de distinguir entre descrições ou relatos que são baseados em estudos e evidências, como estudar Física Quântica para entender mais sobre o universo (o que é válido), e afirmações que não têm embasamento científico, como dizer que a Terra é plana (o que não é válido).

Neste trabalho, para ampliar a discussão sobre a performance de gênero, tendo em vista que, em algumas pessoas, esse sistema não é suficientemente capaz de preencher e abarcar desejos, indeterminações, questões que vão além da natureza física e, portanto, além das questões biológicas, muitas vezes denominados *transgressores de gênero,* em não se identificar nem no masculino e nem no feminino, ou um pouco em cada um deles. Butler (2003) abre espaço para esse debate quando coloca explicitamente no início de seu livro "*Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade"*, o gênero como uma interpretação múltipla do sexo, no trecho a autora escreve:

> [...] para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: consequentemente, não é nem o resultado casual do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo (Butler, 2003, p. 24).

O filósofo Michel Foucault, em seu livro A História da Sexualidade/ A Vontade de Saber 1, questiona os conteúdos formulados sobre o sexo ao chamar a atenção para o seu caráter que transcende as questões físicas. O autor critica ainda o pudor em falar sobre o mesmo, e ressalta as inúmeras significações que o sexo carrega. Isso torna imprescindível a necessidade em discuti-lo, ao invés de encerrá-lo nesta norma binarista que não consegue abarcar aspectos das identidades e orientações sexuais, não questiona sobre quem somos nós e sobre no qual o sexo carrega.

> A questão sobre o que somos, em alguns séculos, uma certa corrente nos levou a colocá-la em relação ao sexo. Nem tanto ao sexo-natureza (elemento do sistema do ser vivo, objeto para uma abordagem biológica), mas ao sexo

> história, ao sexo-significação, ao sexo-discurso. Colocamo-nos, a nós mesmos, sob o signo do sexo, porém, de uma lógica do sexo, mais do que de uma Física. Não devemos enganar-nos: sob a grande série das oposições binárias (corpo-alma, carne-espírito, instinto-razão, pulsões-consciência) que pareciam referir o sexo a uma pura mecânica sem razão[...] (Foucault, 1998, p. 75-76).

Desse modo, o corpo não é apenas uma superfície ou apenas o suporte, mas torna-se o próprio discurso, um elemento significativo. Essa ideia é encontrada em Butler (2003, p. 59) ao conceituar o corpo "não como uma superfície pronta à espera de significação, mas como um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas".

O corpo tece relações e correlações com o ambiente e suas possibilidades, nesse caso, a função de meio pelo qual está marcado pelo sexo biológico inevitavelmente e dele emerge e se inscrevem significados postos, acreditamos que é essencial entendermos sobre esses "corpos", pois mais a frente tanto O *Corpo Margina*l quanto o *Corpo Preto* serão bases para outras discussões. Uma vez que, no corpo é inscrito significação cultural a qual é inevitável fugir, seja por qualquer dessemelhança ou semelhança com outros. Em outras palavras, o corpo não é algo "dado" como requer a perspectiva binária que define a direcionalidade dos corpos heteronormatividade compulsória, por exemplo. Dessa forma, em outro trecho a autora coloca como os corpos são instrumentos passíveis de inscrições culturais diversas, e não significações prévias. Butler (2003) explana sobre materialidade dos corpos "o corpo" aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma" (Butler, 2003, p. 27). A autora disserta no trecho anterior, sobre a significação cultural atribuída aos corpos que pode ser diferente para cada qual, dependendo do contexto cultural que as pessoas vivem e convivem, nisto está imbricado as possibilidades de identificação que esta pessoa possa ter e querer externar em seu corpo, estando ou não dentro do mundo binário e heteronormativo.

Pensando na ótica da identificação, é visível a tentativa para inviabilizar a existência do outro, daquele que foge aos padrões estabelecidos pelo totalitarismo falocêntrico sob o qual está embasada/organizada a sociedade. Essa ideia da superioridade masculina coloca o binarismo como elemento argumentativo para excluir a possibilidade de identificação com qualquer gênero que não sejam aqueles definidos, de forma *a priori*, pelo sexo biológico. Butler postula:

> A identificação é compreendida como fixada na disjunção binária entre "ter" e "ser" o Falo, com a consequência de que o termo excluído do binário assombra e perturba continuamente a postura coerente dos sujeitos. O termo excluído é uma sexualidade excluída que contesta as pretensões autorreferentes do sujeito, bem como suas afirmações de conhecer a fonte e o objeto de seu desejo. (Butler, 2003, p.102).

Esse primado da identificação defendido pela lógica falocêntrica continua a tentar calar as identidades de gênero, dificultando ainda mais a batalha por reconhecimento e respeito travada pela comunidade LGBTI+.

Os que estão à margem da normatização binária como, por exemplo, as Travestis, Transexuais e Queers, se fazem valer do corpo como forma de resistência, protesto e não conformidade com esse sistema falocêntrico. A transformação desses referidos corpos vem, primeiramente, do desejo de mudança, e esse desejo é a base para as fantasias daquilo que quero ser, e entende-se que assim deve ser feito.

Constata-se que, são esses dados corpos os que mais lidam com preconceitos ou discriminação, pois há de se pensar que o sistema patriarcalista está enraizado na sociedade, porque a maioria das pessoas que não concorda com essas alterações físicas dizem que existem apenas dois sexos e assim deve ser. É de salientar que, se legitima, dessa forma, o sistema binário no qual viabiliza apenas duas possibilidades de estar no mundo e repudia outras.

Alguns corpos assumem uma performance que foge do padrão falocêntrico, essas performances são consideradas monstruosas, porque agem "fora da caixa", são performances que não estão dentro da norma binarista de gênero: Homem Cis e mulher Cis. Os corpos não compreendidos pelo referido sistema construindo projeções imaginárias nas quais cria corpos fantasiados, ditos assim por Butler em dicotomia com o corpo real; a autora discorre:

> O corpo fantasiado jamais poderá ser compreendido, em relação ao corpo real; ele só pode ser compreendido em relação a uma outra fantasia culturalmente instituída, a qual postula o lugar do "literal" do "real". Os limites do "real" são produzidos no campo da heterossexualização naturalizada dos corpos, em que os fatos físicos servem como causas e os desejos refletem os efeitos inexoráveis dessa fisicalidade. (Butler, 2003, p. 108).

Por isso, esses corpos fantasiados são os que mais afligem o patriarcado, manifestação aqui da diferença não desejada, manifestação como expressão da ruptura com o binarismo, pois nele está contido o machismo e o sexismo como reinterpretações ou reinvenções deste mesmo patriarcado. Por consequência, se tem traços evidentes do

feminino e do masculino, grave ato a esse sistema autoritário que não enxerga e não deixa emergirem possibilidades a não ser o binarismo, justificando inúmeras vezes, atos homofóbicos feitos pelo sistema e pela manifestação.

Levando em consideração esses aspectos, gostaríamos de explanar brevemente sobre a *Teoria Queer* que trouxe o divergente da norma, os chamados singulares ou incomuns para o foco de estudos sobre essa performance não-binarista de gênero.

1.1.1 Teoria queer

Em meados dos anos 80, foi a primeira aparição do termo *queer* e se firmou nos 90 com pesquisas de vários estudiosos como Teresa de Lauretis (1987), Judith Butler (1999), dentre outros, sendo esta última um dos maiores nomes atualmente. O termo *queer* passou por várias definições, primeiramente há um histórico no qual se inicia no movimento social estadunidense, como uma reação ao significado que esta palavra tem como um insulto, se fôssemos traduzir para o português o *queer* poderia significar "bicha", "viado" ,"sapatão", "baitola". Ao passo que, começou-se o movimento *queer* nos Estados Unidos iniciou-se os estudos, a diversidade desses estudos que tem-se denominado de *Teoria Queer*.

Para tanto, foi com Butler (1999), considerada por muitos a teórica que deu visibilidade a essa teoria, que o termo foi mais aceito e difundido. Entretanto, é importante ressaltarmos que a própria Butler não usa essa expressão, ela fala de uma teoria de gênero e propõe uma teoria da performatividade.

Lauretis (1987), em seu livro *A Tecnologia do Gênero,* postula que as caracterizações formuladas de gênero limitavam muito as mulheres tornando-se uma deficiência do pensamento feminista. Butler (2003) ampliou a discussão acerca do assunto em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade,* quando coloca um dos problemas do movimento feminista como sendo a identidade, e esta sendo pensada não de forma singular e sim no plural. O trabalho de Butler sobre gênero, possivelmente, constrói o caminho para mudar a forma como estudiosos pensam, falam e escrevem sobre identidade, subjetividade, poder e política, muitos ainda que dizem que o livro acima, fundamenta a Teoria Queer em si.

No Brasil, essa temática vem ganhando espaço a partir de trabalhos acadêmicos: Colling (2016) em "*Mais definições em trânsito"* e Bicalho (2014), em "*Teoria Queer e*

a vitimização do 'diferente'". Guacira Louro (2013) uma das representantes dessa teoria em nosso país, pois ela foi a primeira pesquisadora com a perspectiva na Teoria Queer nas pesquisas em educação. Em conformidade com, Louro (2013) que define a teoria da seguinte forma:

> Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito, queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, Drags. É o excêntrico que não deseja ser "integrado" e muito menos "tolerado". Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência, um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do "entre lugares", do indecidível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (Louro, 2013, p.7-8).

Os primeiros trabalhos da Teoria Queer foram para normalizar ou "normativizar" as relações sexuais homoafetivas. "Os estudos queer atacam uma repronarratividade e uma reproideologia, bases de uma heteronormatividade homofóbica, ao naturalizar a associação entre heterossexualidade e reprodução" (Louro, 2002, p. 24). O teórico brasileiro Rodrigo Borba (2015) acrescenta que:

> Queer pode ser traduzido por esquisito, estranho, raro, ridículo, excêntrico. Contudo, o termo ficou mais conhecido no mundo de língua inglesa como uma forma pejorativa de se referir a mulheres e homens homossexuais. Um insulto homofóbico que, a partir do final da década de 1980, foi apropriado pelos grupos que pretendiam menosprezar e ressignificado em uma ação política que afirmava We"requeer, we"rehere, getfuckingusedto it[7] (Borba, 2015, p. 96).

Muitos dos estudiosos dessa área têm a preocupação com a desconstrução da heteronormatividade que é o foco das narrativas queers. A performance dessa heteronormatividade que, por muitas vezes é nociva, e amparada da norma binarista que cada manutenção e designa papéis prontos e fechados em nossa sociedade, papéis ditos como os "certos". Sobre isso, Borba (2015) diz que:

> Essa heteronormatividade é constituída por regras, produzidas nas sociedades, que controlam o sexo dos indivíduos e que, para isso, precisam ser constantemente repetidas e reiteradas para dar o efeito de substância, de natural. Esse efeito é *performativo*, isto é, tem o poder de produzir aquilo que nomeia e, assim, repete e reitera as normas de gênero (Borba, 2015, p. 97).

---

[7] We're queer, we're here, get fucking used to it": Somos esquisitos, estamos aqui, estamos acostumados a isso.

Pensando neste efeito performativo, a representação torna-se uma categoria interessante para a compreensão da dimensão da performance de gênero. Este termo vem ocupando ainda de forma tímida, diferentes espaços com estudos, produtos culturais, músicas, mídias televisivas e digitais, entre outros.

1.2 Recorte étnico-racial

Inicialmente, para realizar o recorte étnico-racial o qual é proposto neste subtítulo, utilizaremos o livro *"Racismo estrutural"* de Silvio de Almeida (2019) cujas considerações serão utilizadas para entender o conceito de raça, de racismo estrutural, discriminação dentre outros. Ademais, o conceito de *"Letramento de Reexistência"* construído por Ana Lúcia Souza (2016). O racismo estrutural, conforme proposto por Silvio de Almeida, sugere que o racismo não é apenas uma questão de atitudes ou comportamentos individuais, entretanto é sim um fenômeno preso nas estruturas sociais, econômicas, políticas e culturais de uma sociedade. Em outras palavras, ele argumenta que o racismo é uma característica fundamental e intrínseca das instituições e sistemas que compõem uma sociedade.

Dessa maneira, com as bases teóricas dos referidos textos, extrairemos conceitos importantes deixando o percurso estruturado para as futuras construções de nossas análises. O primeiro recorte que iremos expor é o de Raça. Almeida (2019) fala sobre como o termo raça pode ser formado a partir das relações históricas às quais o mesmo é atrelado:

> Raça não é um termo fixo, estático. Seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado. Por trás da raça sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito relacional e histórico. Assim, a história da raça ou das raças é a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas. (Almeida, 2019, p.2).

Consequentemente, é importante a nós que tentamos estudar as relações étnico-raciais, entender como se opera o sistema de bases raciais dentro do coletivo de etnias diversas, ou melhor, dizendo, como vem sendo o seu desdobramento, assim conseguiremos entender as raízes do racismo e seu desdobramento em sociedade ainda hoje, o autor traz as denominações de racismo cultural a partir de Frantz Fanon, no trecho:

> [...] pode-se concluir que, por sua conformação histórica, a raça opera a partir de dois registros básicos que se entrecruzam e complementam: 1. como característica biológica, em que a identidade racial será atribuída por algum traço físico, como a cor da pele, por exemplo; 2. como característica étnico-cultural, em que a identidade será associada à origem geográfica, à religião, à língua ou outros costumes, "a uma certa forma de existir". À configuração de processos discriminatórios a partir do registro étnico-cultural Frantz Fanon denomina racismo cultural. (Almeida, 2019 p. 21- 22).

Como também, em outro trecho Almeida (20019) afirma que o racismo se propaga por maneiras inconscientes e conscientes através das ações cotidianas, mas que há diferenças sistemáticas entre o preconceito racial e discriminação. No trecho seguinte, Silvio de Almeida esclarece essas questões e ainda traz alguns exemplos para conseguirmos vislumbrar o colocado:

> Apreendido o conceito de raça, já é possível falar de racismo, mas não sem antes diferenciar o racismo de outras categorias que também aparecem associadas à ideia de raça: preconceito e discriminação. Podemos dizer que o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam. Embora haja relação entre os conceitos, o racismo difere do preconceito racial e da discriminação racial. O preconceito racial é o juízo baseado em estereótipos acerca de indivíduos que pertencem a um determinado grupo racializado, e que pode ou não resultar em práticas discriminatórias. Considerar negros violentos e inconfiáveis, judeus avarentos ou orientais "naturalmente" preparados para as ciências exatas são exemplos de preconceitos. (Almeida, 2012, p. 22).

Logo, o autor coloca como a discriminação, o resultado, o tratamento na prática, o desdobramento real do racismo, seja ele estrutural ou não, que ocorre muitas vezes pelo uso de algum tipo de poder que o discriminador acredita ter. E essa discriminação pode ocorrer de maneira direto ou indireta. Um exemplo seria o Apartheid que é um mito criado na África do sul que acreditava em uma superioridade da raça branca a raça negra, por exemplo.

Assim, quando falamos sobre sua proposta de "racismo estrutural", estamos nos referindo a uma abordagem analítica que ele desenvolveu para compreender o racismo para além do nível individual ou pessoal, indo além do preconceito individual e das ações discriminatórias isoladas Almeida (2019) discorre sobre esta discriminação no próximo trecho:

> A discriminação racial, por sua vez, é a atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos racialmente identificados. Portanto, a discriminação tem como requisito fundamental o poder, ou seja, a possibilidade efetiva do uso da força, sem o qual não é possível atribuir vantagens ou desvantagens por conta da raça. Assim, a discriminação pode ser direta ou indireta. A

> discriminação direta é o repúdio ostensivo a indivíduos ou grupos, motivado pela condição racial, exemplo do que ocorre em países que proíbem a entrada de negros, judeus, muçulmanos, pessoas de origem árabe ou persa, ou ainda lojas que se recusem a atender clientes de determinada raça (Almeida, 2019 p. 23).

Aqui também, buscaremos abrir espaço para tratar das relações étnico-raciais, após entendermos como o racismo estrutural e seus desdobramentos estão vinculados de forma contínua dentro da sociedade, a partir do espaço denominado por Souza (2016) de *Letramento de Reexistência.* Um conceito construído a partir de um letramento racial e cultural, pensando na linguagem como meio para isso. A autora argumenta em uma perspectiva sócio-histórica, vindo da visão bakhtiniana da linguagem. No seguinte trecho a autora conceitua o que vem a ser esse letramento, baseado em três esferas sociais:

> [...] letramento é categorizado como de reexistência ao evidenciar que, ainda que não se perceba ou não sejam valorizadas, há no cotidiano uma reinvenção de práticas de uso da linguagem que os sujeitos realizam e que estão ancoradas sobretudo nos referenciais e na história de vida das pessoas. Pode-se dizer que o letramento de reexistência, mais discutido adiante, tem apoio em três vértices que podem estar em diferentes esferas sociais: os letramentos escolares, as experiências de letramento apoiadas nas práticas sócio-históricas e culturais do grupamento de origem e as práticas de usos de linguagem ligados ao momento vivido no aqui agora, seja em movimentos sociais, grupos de lazer, de esportes ou em outros associativismos. (Souza, 2016, p. 69-70).

Efetivamente, o espaço de Letramento de reexistência trata de recorte marginalizado étnico, que associaremos a outros recortes como o de gênero nos outros subtítulos desta pesquisa, para assim, a mesma se tornar mais abrangente e contemplar os recortes marginais, dos quais gostaríamos de abordar dentro das análises, o mesmo constitui nesse processo pelo meio do letramento na construção da linguagem como um meio social e cultural, pois contextualiza realidades e trabalha a partir delas, envolvendo elementos como cultura, sociedade e as perspectivas sociais da linguagem contextualizadas à realidade de um público marginalizado no Brasil.

Desse modo, Souza (2016) constrói os conceitos de Letramento de reexistência apoiada na história da educação negra no Brasil, dentro da arte, na música marginalizada como o *hip hop*, ao longo da construção do conceito, se observa vários pontos da cultura afro-brasileira e de outras narrativas negras sendo citadas para a

construção deste local de letramento múltiplo e inclusão. No seguinte trecho a autora explicita um pouco mais sobre o conceito:

> [...] falar em letramento de reexistência implica considerar as práticas de letramentos desenvolvidas em âmbito não escolar, marcadas pelas identidades sociais dos sujeitos nelas envolvidos, e além disso, considerar os aspectos que afetam o histórico do letramento da população negra no Brasil e que influenciam as trajetórias pessoais de usos sociais da linguagem. (Souza, 2016, p. 71).

Portanto, se faz necessário ainda no contexto brasileiro racial, onde a esmagadora conta entre diferenças reais entre negros e brancos, não fecha, tratar de construir pontes e possibilidades, dentro dos espaços de saber para vislumbrarmos as possibilidades de vidas a pessoa que muitas vezes, não tiveram a consciência de si, de sua história e as raízes de problemas, é imperativo. Assim, precisamos discutir as imbricações dessas questões onde esse recorte étnico dentro da população brasileira se faz maioria, em uma perspectiva sócio-histórica.

Por conseguinte, o racismo é um desdobramento do preconceito étnico-racial e ou discriminação pela questão racial de um indivíduo ou de um grupo, sendo assim, desenvolvida por questões de características biológicas ou pautada nas características étnicas culturais, como conceituadas acima, ou mesmo ainda, sendo fruto dos dois pontos em associação. O autor a partir dos conceitos de raça estrutura como o racismo estrutural integra a sociedade em sua composição, o mesmo discorre sobre a presença do racismo como elemento da sociedade "A tese central é a de que o racismo é sempre estrutural, ou seja, de que ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade." (Almeida, 2019 p. 15).

Logo, para combater o racismo estrutural e todos os seus desdobramentos, requer uma abordagem multifacetada que envolve a conscientização sobre as formas como as estruturas sociais perpetuam a desigualdade racial, a implementação de políticas públicas que visem eliminar essas disparidades e o engajamento ativo na promoção da justiça social e da igualdade de oportunidades para todos.

Um grande marco para comunidade negra brasileira foi a legislação construída em 1989, com efeito, sancionou-se a lei nº 7716[8], que classifica como crime qualquer manifestação, direta ou indireta, de segregação, exclusão e preconceito com motivação racial. A referida legislação traz um importante ganho contra o preconceito racial e

[8] Define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor.

preveem penas de um a três anos de reclusão aos que cometerem crimes de ódio ou intolerância racial, como recusar empregar pessoas por sua etnia, e também o acesso a instituições de ensino e a estabelecimentos públicos ou privados abertos ao público. A lei ainda torna crime a produção, publicação e comercialização da suástica nazista para a finalidade de preconceito racial ou discriminação.

1.3 Recorte marginal

Conforme falamos nos tópicos anteriores, é importante marcarmos neste tópico como os corpos das pessoas fora dos padrões de gênero e étnico, de alguma maneira, são postulados a lugar social de exílio, de uma marginalização intencional e enfática. Para assim, que a hegemonia construa essa oposição e permanência nesse *'lugar',* como também, levantamos nesta pesquisa nos subtítulos anteriores. Esta marginalização pode ser comparada a um aspecto de monstruosidade, uma espécie de monstro para o olhar do outro. Uma vez que, o corpo carrega algum tipo de desprezo, ora por casos de discriminação explícita, onde há uma repulsa por este outro, ora quando preconceito acontece de forma velada, quando se percebe um incômodo em estar em um mesmo ambiente com esse outro.

Logo, acreditamos também que seja um referencial interessante para pensarmos nessa monstruosidade seria com o texto de Antônio Negri (2007) 'O *Monstro político, Vida desnuda e potência'*. Contido no livro '*Ensaios sobre Biopolítica, Excessos de vida'* e também o artigo de Rogério Junqueira (2018), *'A invenção da "ideologia de gênero": a emergência de um cenário político discursivo e a elaboração de uma retórica reacionária anti-gênero'*. Disposto aqui, para a pesquisa tentativa de articular o tema "Monstruosidade" na qual Negri (2007) postula em dicotomias até se chegar ao sujeito biopolítico fruto desta monstruosidade, aproximamos esse sujeito com as pessoas marginalizadas, que são fortes elementos de circulação do discurso dentro de uma sociedade, juntamente com os aspectos do "*pânico moral"* e da *"caçada anti-gênero"* que Junqueira (2018) postula.

No pânico moral, as reações a comportamentos não convencionais não surgem necessariamente a partir de julgamentos realistas ou ponderados, e podem se dar frente a um perigo que pode ser real ou a uma ameaça a posições, interesses, ideologias, valores ou instituições.

Para tanto, Negri (2007) coloca a partir da eugenia clássica como o Monstro é construído, e quais são as atribuições deste monstro, que por fim se torna biopolítico. Buscamos a partir deste monstro, articular como Linn da Quebrada coloca em suas canções essa Monstruosidade, com tom subversivo e contra-hegemônico, tom este com as características deste *pânico moral* que Junqueira (2018) caracteriza como política anti-gênero. O último desenha, como setores da igreja e do conservadorismo esquematizam e criam um novo neologismo sobre os estudos de gênero, o termo *'ideologia de gênero",* muito ouvido na atualidade, e como este termo é encarado como um Monstro a ser combatido, Junqueira (2018) explana:

> [...] setores ultraconservadores da Santa Sé, em articulação com atores do mundo católico e outras forças políticas, engajaram-se na elaboração de uma retórica antigênero, na qual o sintagma "ideologia de gênero" emergiu, adquiriu centralidade e contribuiu para catalisar estratégias de poder que investem na mobilização da ordem moral e no revigoramento de visões de mundo tradicionalistas. (Junqueira, 2018, p. 452).

Desta maneira, este subtítulo se preocupa em fazer esta articulação acerca da monstruosidade dentro do álbum *Pajubá* e, para construir uma discussão que agregue para os próximos capítulos desta dissertação. Linn exercita a tarefa de alguma maneira, de trazer luz ao Monstro, em umas das canções do álbum ela canta: *"Só agora viu que bela aberração?"*. A mesma quer que tenhamos conhecimento sobre a existência contra-hegemônica da *"bela aberração"*. Pontos como esses acima citados, na música *Bixa Preta*, seriam muitos impactantes para a vertentes religiosas como o Vaticano, por conter termos que seriam lidos como pejorativos e monstruosos, Junqueira (2018) discorre sobre a visão da Igreja sobre a "pseudoagenda de gênero":

> Para o Vaticano e seus aliados, seria preciso interromper esses manipuladores, pois tal agenda político-ideológica, ao subverter a ordem natural da sexualidade, comportaria uma autêntica ameaça à "família natural", ao bem-estar das crianças, à sobrevivência da sociedade e da civilização. (Junqueira, 2018, p. 453).

Destaca-se que, uma dicotomia interessante em palavras com significados denotativos distintos. Ao decorrer do texto, Negri (2007) faz a construção da Monstruosidade em dicotomias, entre capitalismo e comunismo, direita e esquerda e o Monstro sempre é encontrado dos dois lados. A ideia do "monstro" é explorada por Negri em seu livro "Time for Revolution" (2007) como uma metáfora para os novos

desafios e possibilidades enfrentados pelas formas contemporâneas de resistência e transformação política. Articulado e trazido para o real, se tornado sujeito. Negri discorre acerca em:

> [...] este jogo monstruoso (racional?) (ele a carne e sua exploração se espalha e se intensifica. Marx descreve sincronicamente este desenvolvimento na teoria de mais-valia (de valor), e diacronicamente na análise de a história da exploração, em sua variação e transformação entre a escravidão e o capitalismo, entre o absolutismo e a democracia, na persistência do seu modo de acumulação como em sua oscilação e suas incertas metamorfose [...] (Negri, 2007, p.101).

O monstro surge, e precisa surgir por conta da oposição, a oposição de certo modo constrói o monstro, oferece os meios para que ele nasça e o alimenta com poder. Na primeira faixa do álbum, na canção denominada *Talento,* Linn da Quebrada canta: "*Ser bicha não é só dar o cu / É também poder resistir*". No trecho, por exemplo, consegue-se perceber a tentativa de mostrar a contestação deste olhar destinado aos LGBTI+, da ideia que se tem *"sobre ser bicha"*, contestação que vai crescendo ao decorrer da canção. A frase "Ser bicha não é só dar o cu / É também poder resistir" parece desafiar diretamente os estereótipos simplificados e limitados sobre a identidade e a experiência das pessoas LGBTI+, afirmando que ser LGBTI+ é mais do que simplesmente conformar-se a esses estereótipos ou ser definido por eles. Pelo trecho podemos inferir que se trata de uma obra de enfrentamento, oposição. Através da música e da arte, a obra procura amplificar as vozes marginalizadas e oferecer uma plataforma para a expressão e a resistência. A discussão feita no seguinte trecho nos aproxima da oposição discutida:

> A monstruosa oposição é ontológica, implacável, irreversível; o espectral, por outro lado, desaparece. A oposição monstruosa faz crescer o sujeito, torna sua existência epidêmica e busca destruir o inimigo. Não reconhece ambiguidade, mas ataca, enfrenta o limite e não dilui as margens, reconhece o outro sujeito como inimigo e, contra ele, torna-se poder. (Negri, 2007, p.104).

Em outro panorama, Negri (2007) logo no início de seu texto descreve o *Monstro* se opondo à eugenia clássica 'do bom e do belo', dentro deste monstro conseguimos captar esses dois aspectos. Através da canção poderíamos fazer uma conexão com este monstro. O autor coloca que o Monstro está na oposição a isso, "está do outro lado". Aqui poderíamos pensar na canção como fruto deste *Monstro Marginal,*

denominaremos assim, pois o mesmo está neste lugar contra hegemônico, mas não é bom nem mal, está posto, existe e resiste, no seguinte fragmento é levantado:

> O monstro está fora dessa economia do ser. A ontologia grega conjura o monstro. Se este habitar a antiguidade clássica, você só pode fazer isso na medida em que concorda em ser exorcizado através da mitologia da metamorfose. O monstro vagueia em sonhos e no imaginário da loucura; isto é um pesadelo do "belo e bom"; só pode ocorrer como um destino catastrófico e catarticamente motivado, ou como um evento divino. (Negri, 2007, p. 95).

Outro ponto interessante é como esse monstro se coloca na canção como ameaça algo antes posto, o não aceito, a homossexualidade que não é normalizada, canções como *'Bixa Preta', Enviadescer'* entre outras do álbum, fazem a tentativa de mexer com uma ideologia heteronormativa o Monstro veio para destruir desnormativizar, surge como metáfora do mal, Negri coloca interessantes construções de metáforas no seguinte trecho:

> No início da modernidade, a exclusão do monstro da ordem da razão é diferente de sua exclusão do objetivo físico clássico: agora reingressa parcialmente no discurso filosófico. De que maneira? O monstro torna-se nesta época uma "metáfora" no campo político, uma metáfora da transcendência do poder, que se não pode ser reduzido à ordem razão, para o racionalismo causal, deve em qualquer caso aparecer dentro do mundo. Leviathan e Behemoth, monstros retirados do Livro de Jó e produtos da tradição judaico-cristã, aparecem aqui principalmente para mediar uma multidão que não pode mais ser submetida imediatamente à ordem hierárquica em nome da origem e a consequente causalidade de poder. (Negri, 2007, p. 96).

Para o autor os sujeitos políticos é que são monstruosos, esta monstruosidade é que resiste à eugenia do poder que adiante será chamada de biopoder. O monstro é uma figura de resistência e subversão. Ele surge das margens da sociedade, das periferias e das experiências de opressão e exploração. Ao se recusar a se conformar com as expectativas e demandas do status quo, o monstro se torna uma força disruptiva que desafia as estruturas de poder existentes. Negri no seguinte trecho que o Monstro venceu:

> Na verdade, o monstro venceu. Ele invade e transborda, como um rio transbordando, todos os espaços que, ao redor do seu curso, eles foram processados a fim de evitar uma grande inundação. O poder - que, com diferentes variantes, sempre expressou o mandato eugênico - não sabe mais o que fazer. E ele não faz nada... A solução é imposta a ele. E é o monstro aquele que o impõe, invadindo todos os espaços e ocupando todo o campo

> político. Mobilizado em massa nas guerras de nos séculos 19 e 20, o monstro se torna o verdadeiro sujeito, político e técnico, da produção de commodities e da reprodução da vida. O monstro tornou-se biopolítico. (Negri, 2007, p. 116).

Dessa maneira, junto a este Monstro que venceu temos essa mobilização anti-gênero, que é a antítese do bem, temos o *pânico moral.* "No pânico moral as reações a comportamentos não convencionais não surgem necessariamente a partir de julgamentos realistas ou ponderados, a um perigo que pode ser real ou a uma ameaça a posições, interesses, ideologias, valores ou instituições" (JUNQUEIRA, 2018, p. 461) Para a norma binarista, os denominados diferentes, a ideia sobre gêneros se tornou um perigo, um receio. Temos então a construção de suposto perigo que se instaura socialmente a *"ideologia de gênero":*

> Segundo os atores envolvidos nas mobilizações anti-gênero, esses grupos "radicais", por meio de discursos envolventes sobre a promoção da igualdade e o questionamento dos estereótipos, promoveriam a disseminação e imposição ideológica de um termo novo, perigoso e impreciso: o gender/gênero. (Junqueira, 2018, p. 452).

Assim, o monstro é assujeitado, uma aberração com voz e vez, não sendo posta a mando de um padrão heteronormativo, um sujeito biopolítico. O monstro é caracterizado pela sua natureza híbrida e mutável. Ele desafia categorizações fixas e fronteiras rígidas, representando uma multiplicidade de identidades, interesses e formas de resistência. O Monstro possui um sistema de proteção ou espaço de uso da língua criando defesa ou códigos que marcam questões. Importante evidenciar que de alguma maneira essa marginalidade protege-o da norma binarista. Negri argumenta que essa multiplicidade é uma fonte de poder subversivo, pois desafia as estruturas de poder dominantes que dependem da homogeneidade. Frente a isto desdobramos as análises das identidades das canções do álbum, acerca do sujeito biopolítico. Negri (2007), discorre:

> A constituição do sujeito biopolítico é agora concebida como deriva tecnológica (e tentativas são feitas para impor um poder sobre esta tecnologia); "ou, há uma imagem desatualizada, exausta e miserável do monstro, de sua vida rebelde [...] Mas agora, o que a vida dos homens parece ter afirmado além de toda dúvida é que o monstro, já sempre comum, agora também fez assunto. Não é mais uma margem, um resíduo, um resto: é um movimento interno, totalizante, um sujeito. (Negri, 2007, p. 117).

Além disso, a orientação sexual ainda na atualidade é tratada como se fosse uma escolha pessoal, como se por conveniência ou rebeldia, fosse possível escolher ser

heterossexual ou homossexual. As normas binárias de gênero são extremamente fixadas por parte da sociedade, deixando pré-estabelecido que o sexo de nascimento tem total sincronia com sua orientação e identidade de gênero. Não é dada às pessoas LGBTI+, que não se identificam com o sexo de nascimento, a oportunidade de tornarem *"Quem"* elas realmente são, sem o estigma do ruim, do errado, sem o pressuposto cristão bíblico do pecado.

Tendo em vista, o alcance e circulação da canção na sociedade e sua importância para a cultura de um povo, optamos por analisá-la como um elemento de resistência, ação e ressignificação de valores, crenças e identidades.

Assim, descreveremos os mecanismos linguísticos usados para alcançar o propósito comunicativo que futuramente descreveremos nas análises; é de nosso interesse também, investigar as estratégias discursivas utilizadas para abrir as discussões sobre a norma binarista de gênero, ressignificando os sentidos no que tange à comunidade LGBTI+; além de o racismo estrutural e como o mesmo impacta a sociedade de diversas maneiras. Pelo próprio termo '*estrutural*' a constituição deste se encontra em todas as instituições sociais, sejam privadas e públicas e ainda nas próprias pessoas etnicamente pretas/negras.

Em síntese, será interessante discutirmos e ainda percebermos quais identidades de gênero e raça marginais que emergirão das canções, apoiados pela Análise Crítica dos Discurso (ACD) e a Análise Crítica da Música (ACM). Contribuições teóricas que discutiremos no Capítulo seguinte, que trata do referencial teórico desta dissertação. Queremos entender com o resultado das análises o que será possível perceber das canções na possibilidade das identidades, para tanto também entender ainda que as canções foram usadas como recurso para atingir as pessoas, contudo de que maneira cantora valeu-se de *Performances Linguísticas Monstruosas*, termo que podemos denominar para o uso da análise das canções baseados no escopo teórico de Negri (2007) e Butler (2003) como estratégia de desconstrução e subversão de normas e valores e para a produção de novos significados e formas de ser.

2. ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO E ANÁLISE CRÍTICA DA MÚSICA COMO APORTE PARA O ESTUDO DAS CANÇÕES.

Neste capítulo, há pretensão de articular as teorias desta dissertação, em outras palavras, aqui será o ponto no qual gostaríamos de convergir a Análise Crítica do Discurso (ACD) proposta por Fairclough (2001) com a Análise Crítica da Música (ACM) proposta por Van Leeuwen (2012). Teorias essas que trarão as bases para análise de cada canção do álbum *Pajubá.*

Conforme, veremos como o discurso dentro das canções pode ser trabalhado, política e ideologicamente dentro do espaço das identidades e representações, no exercício de luta contra hegemônica daqueles "cantados" que se encontram a margem, e consonância com atributos musicais como melodia, ritmo, harmonia e léxico. Por fim, levantaremos a discussão sobre a performatividade dos corpos apoiados em Judith Butler (2003), teórica que discute os estudos sobre o gênero e performance, lugares estes caros à esta pesquisa. Butler (2003) enxerga o gênero como "interpretação múltipla do sexo", ponto conveniente a se refletir quando falamos sobre estas representações e identidades.

2 .1 ACD aplicadas às canções

Em consonância com o dito acima, para fundamentar teoricamente nossa discussão, tratamos de usar como embasamento a ACD (Análise Crítica de Discurso) que é uma grande área que se preocupa com as diversas práticas sociais. A Análise Crítica do Discurso tem como um de seus marcos iniciais a publicação de Fairclough (1989), tem como um dos objetivos tratar a linguagem como prática social, assim se vale da interdisciplinaridade para analisar a relação entre o mundo social e a linguagem. Como é posto: "a dimensão crítica relacionada à ACD está com uma preocupação explícita das relações de poder nas relações sociais, o que inclui as relações de gênero, classe social, como também as relações entre as raças e as etnias" (Magalhães, 2005, p. 6). Importante

ponto a esta pesquisa, pois, pretendemos aqui, posteriormente, construir uma análise calcada socialmente na marginalidade, no gênero e nas relações etino-raciais.

Além disso, um conceito muito importante para estabelecer este lugar do social é como Fairclough (2001) entende o termo discurso; para o autor, o discurso é socialmente construído. Acerca disso, Fairclough discorre que "Ao usar o termo 'discurso', propõe considerar o uso da linguagem como forma de prática social" (Fairclough, 2001, p. 90). No seguinte trecho o autor constrói o conceito de discurso traçando uma ligação entre o mesmo e as relações de poder e como as mesmas são naturalizadas, o discurso como prática política e o discurso como prática ideológica:

> O discurso como prática política estabelece, mantém e transforma as relações de poder e as entidades coletivas (classes, blocos, comunidades, grupos) entre as quais existem relações de poder. O discurso como prática ideológica constitui, naturaliza, mantém e transforma os significados do mundo de posições diversas nas relações de poder. Como implicam essas palavras, a prática política e a ideológica não são independentes uma da outra, pois a ideologia são os significados gerados em relações de poder como dimensão do exercício do poder e da luta pelo poder. (Fairclough, 2001, p. 95).

No Brasil temos grandes expoentes da Teoria como Viviane Heberle, José Luiz Meurer, Izabel Magalhães, esta última sendo a primeira pesquisadora da teoria no Brasil. Viviane Resende e Viviane Ramalho (2006), em seu livro *Análise de Discurso Crítica,* tratam de trazer em uma linguagem mais palpável a proposta de Norman Fairclough, e também a origem do nome dessa metodologia multidisciplinar. "O termo 'Análise de Discurso Crítica' foi cunhado por Norman Fairclough, da Universidade de Lancaster, em um artigo publicado em 1985 no periódico *Journal of Pragmactis*." (Resende; Ramalho, 2006)

A Análise Crítica do Discurso é uma área da linguagem e das ciências sociais preocupada com as relações entre o discurso e as práticas sociais, incluindo outras relações vindas deste cenário como a dominação, hegemonias e ideologias, nas quais também vêm das práticas sociais. Pode ser visto como um método de pesquisa qualitativa, originalmente, o qual usa a interdisciplinaridade ou, após sua expansão, a transdisciplinaridade para sua aplicação. Como já dito, o precursor dessa teoria-metodologia é Norman Fairclough (1989) a partir de questionamentos sobre a prática social e a linguagem, baseando-se em teóricos como Foucault (1988), Halliday (1985) entre outros para a construção da versão posterior chamada Teoria Social do Discurso ([1992]2001).

A Teoria Social do discurso então é analisada dentro de um quadro tridimensional, desse modo, três dimensões são essenciais para a análise do discurso dentro do campo da ACD, analisando ao mesmo tempo texto, prática discursiva e prática social.

As produções teóricas sobre a ACD aumentaram a partir do diálogo entre a Linguística e a Ciência Social Crítica. Esse diálogo foi determinante para que o discurso se tornasse central e reconhecido como uma prática social (Resende; Ramalho, 2006). A ACD é uma abordagem teórico-metodológica que constrói a concepção dos discursos como uma prática social, no qual as pessoas podem agir sobre o mundo e sobre os outros. Nesse sentido, existe na ACD uma preocupação em descobrir, revelar e divulgar aquilo que está implícito, rejeitando a "naturalização" dos processos sociais, como na conceituação de discurso trazida por Fairclough (2001) acima, permitindo que as ideologias "cobertas" ou "abafadas" dentro dos discursos, bem como relações de dominação instituídas por elas, sejam apresentadas e questionadas.

A ACD é de grande valia a nós que pretendemos falar sobre canções e o poder ideológico e discursivo que as mesmas ofertam no que tange a seu viés social e o seu viés persuasivo, as autoras Resende e Ramalho (2006) expositoras da teoria faircloughviana em território nacional, colocando em seu livro *"Análise de Discurso Crítica"*, como a abordagem é uma ciência crítica que se preocupa com disparidades de poder, desde o início da proposta:

> A abordagem faircloughviana de ADC começou a se constituir como uma ciência crítica sobre a linguagem já em 1989, com o livro 'Language *and Power*`. Em poucas palavras, pode-se afirmar que sua obra, desde o início, visava a contribuir tanto para a conscientização sobre os efeitos sociais de textos como para mudanças sociais que superassem relações assimétricas de poder, parcialmente sustentadas pelo discurso" (Resende; Ramalho, 2006, p. 22-23).

Dessa forma, a análise crítica do discurso proposta por Fairclough (2001) em uma proposta dialético-relacional (dentro de uma teoria da linguagem) trabalha as análises orientadas onde o texto é a unidade para conceber as análises, sendo este texto, um artigo, um livro, um texto jornalístico com qualquer pauta ou mesmo como no nosso caso, uma canção. Uma vez que o discurso é visto de maneira tridimensional: texto, prática discursiva e prática social, equilibram-se a análise linguística e a análise sociológica através de uma análise textualmente orientada.

Consequentemente, os pesquisadores dessa teoria/método tem uma preocupação com a mudança social e pensar em sua aplicabilidade no contexto social. Pensando na

concepção de contexto, o autor brasileiro José Luiz Meurer (2004) desenvolve o conceito de '*Intercontextualidade'* em uma imbricação entre a Linguística Sistêmico Funcional (LSF) e ACD. Acerca, o autor discorre, "A intercontextualidade é a condição em que dois ou mais contextos se interligam e interpenetram em uma determinada prática social." (Meurer, p. 135, 2004). Se pensarmos no âmbito de nossa pesquisa, contextos como o de identidades de gênero não-prestigiadas e contextos de marginalização se interligam e unem dentro da prática social. Travestis e Transsexuais, por exemplo, no contexto do trabalho passam por essa ligação, essa intercontextualidade do contexto marginal e de gênero. Assim, veremos que algumas identidades são legitimadas e prestigiadas socialmente e outras marginalizadas, dependendo do contexto em que estão inseridas. Este seria outro conceito dentro do escopo da ACD para ilustrar como esta teoria e metodologia pode levar a caminhos epistemológicos diferentes dependendo de sua abordagem, falando de contexto sociais através da linguagem. Meurer (2004) em outro trecho explica a relação entre o conceito proposto e as identidades legitimadas. O autor coloca:

> Na ampliação de contexto que estou propondo, poderíamos explorar identidades e prescrições de papéis para procurar expor tensões não resolvidas e mesmo contradições, pois as identidades são influenciadas por conexões intercontextuais e são, portanto, dinâmicas, fluidas e controvertidas. Ou poderíamos, também, explorá-las em contato com outras identidades para investigar como, por exemplo, certas ações são legitimadas dependendo de quais identidades estejam em jogo. (Meurer, 2004, p. 141).

Em outra perspectiva, a pesquisa proposta por Fairclough (2001), Halliday (1994) e, posteriormente, Meurer (2004) inclui categorias que facilitam o entendimento dos objetos de estudo, que podem ser variados não apenas dentro do âmbito textual, mas também enquanto práticas sociais, ou seja, categorias que especificam como o discurso aparece em relação a estruturas e relações sociais e que efeitos ele carrega consigo, em termos de reprodução ou transformação das mesmas. (Fairclough, 2001, p. 289- 290).

Em outro ponto, que vai ao encontro com esta pesquisa, debates como aqui propostos relacionados há aspectos marginalizados na sociedade, encontram suporte a partir de categorias nas quais a ACD debate, como o poder e a hegemonia. Portanto, se faz importante que tratemos das contribuições que a teoria pode trazer através do viés contra-hegemônico, em nossa discussão nos próximos capítulos, trataremos de

contribuir ao debate. Por isso, trazemos no recorte abaixo, a expoente Magalhães (2005) discorrendo sobre as práticas sociais e as contribuições da ACD:

> A ADC oferece uma valiosa contribuição de linguistas para o debate de questões ligadas ao racismo, à discriminação baseada no sexo, ao controle e à manipulação institucional, à violência, à identidade nacional, à auto-identidade e à identidade de gênero, à exclusão social (Magalhães, 2005, p. 3).

Por ser uma teoria transdisciplinar, Fairclough se apoia em vários outros autores para postulação da ACD, como Foucault (1997, 2002) e Bakhtin (1997, 2002), considerações acerca do poder, discurso, dialogismo, e também Gramsci (1971) que trata da hegemonia entre outros pressupostos bases para a teoria ser fundamentada e viabilizada posteriormente. Primeiramente, gostaríamos de discorrer sobre alguns conceitos chaves da teoria e o primeiro deles é o de *Discurso*. No trecho a seguir o autor constrói como entende o discurso, sendo um modo de agir sobre o mundo:

> Ao usar o termo "discurso", proponho considerar o uso da linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis institucionais. Isso tem várias implicações. Primeiro, implica ser o discurso um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação. [...] Segundo, implica uma relação dialética entre o discurso e a estrutura social, existindo geralmente tal relação entre a prática social e a estrutura social: a última é tanto uma condição como um efeito da primeira. (Fairclough, 2001, p. 91).

Constata-se que em seu livro *Discurso e Mudança Social*, especificamente no capítulo 3 do livro, Fairclough (2001) traz uma posição acerca do termo discurso, o autor concebe discurso como “forma de prática social” (Fairclough 2001, p. 90). Ainda à frente o mesmo explana que “Primeiro, implica ser o discurso um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo especialmente sobre os outros, como também um modo de representação.” (Fairclough 2001, p. 91). Essa é a visão do discurso que buscamos dentro das canções. Apoiados nas teorias, demonstraremos através das futuras análises os modos de representação do aspecto de gênero e étnico-racial.

A ACD tem pressupostos muito pertinentes a essa pesquisa, pois a interdisciplinaridade da metodologia pode dirigir-se à articulação contra-hegemônica que estamos propondo fazer, os conceitos de ideologia e da hegemonia são importantes direções teóricas nas quais vislumbraremos, que tem relação direta aos sistemas de

dominação e manutenção de poder. Dessa maneira o autor coloca como concebe ideologia como construções no seguinte segmento:

> Entendo que as ideologias são significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação. (Fairclough, 2001, p. 117).

Logo, o autor diz que a referência dele para o trabalho com as ideologias é a transformação, algo muito similar ao que esse trabalho se propõe a discutir no tocante a tentativa de discussão e reflexão acerca do sistema hegemônico vigente, e como as práticas discursivas podem corroborar para manutenção ou mudança do sistema já posto, o autor explana sobre, no intervalo a seguir, esclarecendo o termo que faz referência, conforme coloca-se:

> Porque minha referência a 'transformação' aponta para uma luta ideológica como dimensão da prática discursivas e as ideologias nelas construídas no contexto da reestruturação ou da transformação das relações de dominação. Quando são encontradas práticas discursivas contrastantes em um domínio particular ou instituições, há probabilidade de que parte desse contraste seja ideológica. (Fairclough, 2001, p. 117).

Igualmente importante como o conceito de ideologia para a nossa construção teórica, Fairclough (2001) começa explicitar hegemonia através de Gramsci (1971) considerando que esse conceito esteja envolto com as relações de poder e coloca a "contribuição aos processos mais amplos de mudança e de seu amoldamento por tais processos" (Fairclough, 2008, p.122). Ele argumenta que a hegemonia envolve a disseminação de significados que servem para legitimar as relações de poder e dominação. Esses significados são construídos e difundidos através das instituições culturais, como a mídia, a escola e as práticas discursivas, que desempenham um papel central na manutenção da ordem social.

Fairclough (2001) postula que a hegemonia é uma relação dinâmica na qual é sujeita a desafios e resistências. As ideologias dominantes são constantemente negociadas e/ou contestadas, o que significa que a hegemonia é sempre instável. Portanto, a hegemonia não é uma condição fixa, mas um processo contínuo de luta pelo poder simbólico. Esses conceitos são fundamentais para a Análise Crítica do Discurso. O autor conceitua então:

> Hegemonia é a liderança tanto quanto dominação nos domínios econômico, político, cultural e ideológico de uma sociedade. Hegemonia é o poder sobre a sociedade como um todo de uma das classes economicamente definidas como fundamentais em aliança com outras forças sociais, mas nunca atingido senão parcial e temporariamente, como um equilíbrio instável. Hegemonia é a construção de alianças e a integração muito mais do que simplesmente a dominação de classes subalternas, mediante concessões ou meios ideológicos para ganhar seu consentimento. Hegemonia é um foco de constantes lutas sobre pontos de maior instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação, que assume formas econômicas, políticas e ideológicas. A luta hegemônica localiza-se em uma frente ampla, que inclui as instituições da sociedade civil (educação, sindicatos, família), com possível desigualdade entre diferentes níveis e domínios). (Fairclough, 2001, p.122).

As hegemonias são, então, sustentadas nos discursos ideológicos uma vez que as hegemonias são liderança em formas de dominação, assim como colocado por Fairclough (2001), pois sempre o discurso hegemônico está associado dentro da estrutura das instituições detentoras do poder, através de recursos como o controle por meios ideológicos da sociedade. Por séculos a Igreja Católica detinha esse discurso hegemônico, ou Impérios onde a sociedade deveria ser submissa a um discurso de um imperador. Essa hegemonia também está fortemente estruturada nas relações familiares, há gerações, um lugar ainda muito pautado no poder do "*homem da casa"*. Quando pensamos nas constituições familiares, com naturalidade se imagina o pai como detentor dos poderes da casa, lugar este de quem detém o discurso hegemônico, sobre o resto da casa. Desse modo, o discurso hegemônico institui-se dentro do patriarcado que funda o machismo e os outros lugares dessa mesma casa, como o da mulher e dos filhos. Todo o exposto nos auxilia a exemplificar como a hegemonia funciona pelo viés do discurso como prática social e luta pelo poder. Como é posto através desses conceitos anteriores, ter ciência sobre o entrelaçamento da linguagem nas questões de poder pode cooperar para mudanças no exercício de formas de poder como coloca Fairclough (2001).

Segundo Fairclough (2001, p. 102), a análise do discurso "é uma atividade multidisciplinar e não se pode exigir uma experiência linguística prévia de seus praticantes, do mesmo modo que não se pode exigir experiência prévia em sociologia, psicologia ou política". No que concerne às canções, pensar que discurso pode ser intencionado em "[...] significação do mundo, constituindo o mundo em significado" (Fairclough 2001, p. 91), é interessante refletir como essa significação do mundo se dá sob o olhar dos compositores que constroem letras que são interpretações do mundo que vivem ou do mundo que projetam.

A Teoria Social do Discurso de 1992 propõe uma abordagem inovadora para a análise das práticas discursivas, destacando a importância das categorias sociais na construção do significado. Nessa perspectiva, as categorias são entendidas como elementos fundamentais que organizam e estruturam a interação social. Dentre as categorias propostas por essa teoria, destacam-se: identidade, poder, ideologia e contexto. A categoria de identidade refere-se à forma como os indivíduos se percebem e são percebidos pelos outros, levando em consideração aspectos como gênero, raça, classe social, entre outros. Já a categoria de poder aborda as relações de dominação e subordinação presentes no discurso, evidenciando como certos grupos detêm mais poder e influência do que outros. A categoria de ideologia, por sua vez, enfoca as crenças e valores compartilhados por um determinado grupo social, que moldam sua visão de mundo e influenciam suas práticas discursivas. Por fim, a categoria de contexto abrange os elementos situacionais que permeiam a interação comunicativa, como o local, o momento histórico e as relações sociais estabelecidas. Em suma, a Teoria Social do Discurso oferece um arcabouço teórico rico e abrangente para a compreensão das práticas discursivas, permitindo uma análise categorizada nos parâmetros sociais presentes nesse processo.

Pretendemos também articular pressupostos da Análise Crítica da Música proposta por Van Leeuwen (2012) importantes para compreensão da constituição do gênero como ritmo, harmonia, melodia entre outros. Além disso, o autor indica que a música deveria ser discutida como discurso: “a música pode, e deveria ser, analisada como discurso, pois, em toda sociedade, ela sempre esteve relacionada a questões sociais, políticas e econômicas” (Van Leeuwen, 2012 p. 319-328).

Para uma análise crítica da música, que pretenda ir além da descrição linguística, van Leeuwen (2012) propõe algumas categorias, as quais são acessíveis a não musicólogos, o que a nós interessa muito. Elas são: melodia, ritmo e timbre. Esses significantes musicais podem ser associados aos potenciais de significado social, de forma que podem auxiliar na análise do trabalho ideológico da música. Cobiçamos trabalhar categorias musicais dentro da perspectiva da Análise Crítica da Música de Van Leeuwen (2012), como os sentidos dentro da música, letra, som e léxico que seriam essenciais para a construção de nossa análise juntamente com a Análise Crítica do Discurso.

Bem como, também desejamos explorar as reflexões de performatividade dos gêneros baseadas em Judith Butler (2003) de modo que pudéssemos pensar nas condições dos gêneros múltiplos acionados dentro da música. Como é promovida essa visibilização das representações, a partir de quais estratégias de vozeamento colocadas. Butler (2003) abre espaço para esse debate quando coloca explicitamente no início de seu livro "*Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade",* o gênero como uma interpretação múltipla do sexo:

> [...] para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: consequentemente, não é nem o resultado casual do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo (Butler, 2003, p. 24).

Pensando na ótica da identificação, é visível a tentativa para inviabilizar a existência do outro, daquele que foge aos padrões estabelecidos pelo totalitarismo falocêntrico sob o qual está embasada/organizada a sociedade. Essa ideia da superioridade masculina coloca o binarismo como elemento argumentativo para excluir a possibilidade de identificação com qualquer gênero que não seja aqueles definidos, de forma a priori, pelo sexo biológico.

A identificação é compreendida como fixada na disjunção binária entre "ter" e "ser" o Falo, com a consequência de que o termo excluído do binário assombra e perturba continuamente a postura coerente dos sujeitos. O termo excluído é uma sexualidade excluída que contesta as pretensões autorreferentes do sujeito, bem como suas afirmações de conhecer a fonte e o objeto de seu desejo. (Butler, 2003, p.102)

Esse primado da identificação defendido pela lógica falocêntrica continua a tentar calar as identidades de gênero, dificultando ainda mais a batalha por reconhecimento e respeito travada pela comunidade LGBTI+.

Dessa forma, a análise crítica do discurso proposta por Fairclough (2001), entre outros, inclui categorias que viabilizam o entendimento dos objetos de estudo que podem ser diversos, não só dentro do âmbito textual, mas também enquanto prática social, ou seja, categorias que especificam como o discurso aparece em relação às estruturas e relações sociais e que efeitos ele carrega consigo, em termos de reprodução ou transformação das mesmas. (Fairclough, 2001, p. 289-290). Portanto, a partir das categorias da Prática Textual iremos analisar as canções para posteriormente entrarmos

na Prática Discursiva com ACM e terminarmos com a Prática Social, através do álbum como um todo.

Por fim, usaremos algumas ligações para explicitar a constituição das canções como um gênero lítero-musical, onde há os aspectos textuais, as letras das 16 canções e aspectos musicais, aqui categorizados em ritmo, harmonia e melodia, condição básica para construção de uma canção. A Análise Crítica do Discurso juntamente com a Análise Crítica da Música são aportes teóricos para em um primeiro momento fazermos a distinção de texto e música em nossas análises, enquanto a ACD fica a cargo da Prática textual através das letras das canções, adicionalmente, a Prática Discursiva se relaciona através da ACM para ver o sistema de crenças e a relação dialética com a sociedade, que envolve os processos de produção, distribuição e consumo dos textos (canções).Para que a Prática Social funcione como a relação entre as Práticas Textuais e Discursivas, é necessário considerar a ligação entre essas três práticas. Além disso, os pressupostos teóricos forneceram uma base necessária para analisar e explicitar os objetivos gerais e específicos desta pesquisa. Isso demonstra como o álbum Pajubá está imbricado em uma contra-hegemonia audaciosa e intencional, enquanto as identidades emergem nesse processo subversivo, alcançando as questões propostas ao longo desta investigação acadêmica.

2.2 ACM aplicada às canções.

A partir da constatação de Van Leeuwen (2012) de que a prática política e o discurso estão intrinsecamente ligados à prática ideológica, podemos discutir a Prática Discursiva por meio da Análise Crítica do Discurso (ACD). Esse processo de busca pelo poder, presente também no álbum "Pajubá", se manifesta tanto na sua distribuição, seja em meios físicos quanto nas redes sociais e plataformas de streaming, quanto no conteúdo de suas canções. O álbum utiliza um discurso contra-hegemônico e subversivo, expresso nos videoclipes, no encarte, nas performances de Linn da Quebrada e nas próprias canções, que são o objeto central da nossa pesquisa.

Inicialmente gostaríamos de explicitar que, os termos música e canção podem ser usados como sinônimos, por isso devemos fazer a sua distinção. É de fundamental importância, para entender de forma criteriosa o que vem a ser canção e qual seu papel discursivo, por isso, buscamos embasamento em Rufino (2006, 2011), que coloca como

se produz a configuração do gênero considerando a canção em seu aspecto lítero-musical, ou seja, contém texto e música, sendo assim, as canções são um gênero híbrido. “A canção popular configura-se como um gênero híbrido, formado por parte melódica e outra parte de substância verbal” (Rufino, 2011, p.164). Sendo assim, a canção está designada para uma composição, inevitavelmente, para a voz humana, escrita e acompanhada por instrumentos musicais, definindo assim, a causa de nos escritos anteriores termos a designação de *canção* dentro do álbum *Pajubá.*

Como colocado por Van Leeuwen, a música causa fidelidade emocional a certos grupos, poderosos ou não. “O ato de fazer música, e de ouvir música, é por natureza uma forma de interação social, e as relações de poder e solidariedade que são criadas pela interação musical são uma fonte primária de significado musical.” (van Leeuwen, 2012, p. 332). Podemos perceber de forma despretensiosa como as canções podem influenciar o nosso dia a dia, na forma como nos sentimos ou mesmo na questão memorial e nostálgica. No trecho o autor fala da proposta representativa que as canções têm:

> [...] a música ocidental, especialmente no contexto da ópera italiana do século XVII, se propôs deliberadamente a desenvolver um 'estilo representativo', um conjunto de recursos que permitiria à música contar histórias, evocar cenários, caracterização *dramatis personae* e significar ações. (van Leeuwen, 2012, p. 331).

Assim sendo, o autor indica algumas categorias, que podem ser acessíveis a não músicos e mesmo assim, construir uma análise pautada na ACM que são: melodia, harmonia, ritmo e timbre. Dessa maneira, o autor fala sobre o papel do analista crítico da música. “O analista crítico de música, no entanto, deve prestar atenção ao ‘descritivo’ e ligá-lo ao discurso” (van Leeuwen, 2012, p. 332). Em síntese, as categorias, estas que utilizaremos juntamente com as categorias da ACD como vocabulário, metáforas, coesão, dentre outras, se juntarão com o papel do analista para a finalidade de uma análise que possa abarcar tanto as categorias de uma teoria como de outra. Logo, nas subseções a seguir analisaremos o ritmo e seu aspecto dentro das canções, juntamente com a aspectos melódicos e a harmonia na qual tratamos de uma construção diferente da proposta na música ocidental.

O ritmo é a duração sonora que age dentro das canções, diz respeito se o som é longo ou curto em nossos ouvidos. De acordo com van Leeuwen, (2012), o ritmo define quanto tempo entre uma nota e outra. Assim, as notas que possuem uma duração maior

remetem-se a canções mais “tranquilas”, dessa maneira, se associa a canções mais sentimentais, enquanto as canções com ritmo mais acelerado com notas de duração menor deixam a melodia mais rítmica, dando, portanto, um caráter mais dinâmico, de movimento, ação.

As melodias são sequências de sons em intervalos que podem ser ascendentes e descendentes.

> Este aspecto está relacionado à propriedade do som que é a altura, a qual determina se o som é grave ou agudo. Assim, quando a segunda nota de um intervalo é mais aguda do que a primeira, dizemos que a melodia é ascendente, enquanto que, na melodia descendente, a segunda nota de um intervalo é mais grave do que a da primeira. (Maia, 2018, p. 126).

De acordo com a proposta da ACM, existem *melodias ascendentes e melodias descendentes*. Sobre as melodias ascendentes, o autor discorre que há uma exigência maior de quem se canta neste tipo melódico. “É por isso que as canções que procuram energizar as pessoas, para reunir as pessoas por trás de uma causa (por exemplo, hinos nacionais), têm melodias caracterizadas por uma altura crescente” (van Leeuwen, 2012, p. 324).

Em contrapartida, a descida no tom, pelo contrário, permite aos cantores diminuir o esforço vocal e, por isso, há uma condição mais contida e passiva relacionada ao esforço praticado por cantores e cantoras. Em relação ao tocante:

> *Grandes intervalos/pequenos intervalos*: O mesmo se aplica ao tamanho dos intervalos entre as notas. Grandes passos energéticos para cima são típicos aos temas "heróicos", assim como, música para baixo, dita música 'sentimental' e 'baladas'.[...] um dispositivo padrão de 'sentimentalismo' na música. *Ritmos pontilhados e suspensão*: No caso da 'suspensão', por outro lado, as notas ficam e se esticam fracas, atrasando a próxima nota, e isto também é um dispositivo padrão de 'sentimentalismo' na música, diferentemente dos ritmos pontilhados e dos pequenos intervalos. (van Leeuwen, 2012, p. 324, tradução nossa).

No trecho acima, explica como na música ocidental tais intervalos com maior suspensão demonstra sentimentalismo dentro das canções e como ritmos mais pontilhados são energéticos e demonstram um padrão heróico de canção não-sentimentais, veremos nesta pesquisa que a maior parte do padrão do álbum Pajubá tem padrões de ritmos pontilhados demonstrando mais ação e energia, exatamente pela raiz Funk e Hip Hop contida nas canções.

Primordialmente, acredita-se que a harmonia está relacionada com a concordância ou combinação de vários sons simultâneos ou de acordes que são agradáveis ao ouvido. "Na harmonia, entende-se por função a propriedade de um determinado acorde cujo valor expressivo depende da relação com outros acordes da relação harmônica. Esta depende da relação com um centro tonal, a tônica". (Koellreutter, 1986, p.13).

Em outro panorama, de acordo com van Leeuwen (2012), a concepção se dá pela combinação dos sons, em um agrupamento de forma agradável. De acordo com o autor, há um ponto dentro da música que deve ser considerado, a interação social, a qual se desdobra em *"interação musical"*. A criação e o ato de ouvir músicas são, por natureza, uma forma de interação social, sendo que as relações criadas nessa interação podem gerar significados musicais. A interação musical é, geralmente, simultânea, o que faz com que as pessoas se unam e criem um sentimento de grupo. Dentro desse raciocínio, podemos distinguir três formas de interação: (i) uníssono social= é uma forma de interação na qual todos os participantes cantam/tocam as mesmas notas. (ii) pluralismo social = diferentes melodias são concomitantemente cantadas ou tocadas por distintos instrumentos ou cantores, e todas se acomodam harmonicamente. (iii) dominação social = uma voz (a melodia que é a principal) se torna dominadora. Estas categorias nos interessam muito, pois as mesmas encaixam nas canções de categorias como Funk e Hip Hop, canções que o álbum *Pajubá* usa como gênero de aporte.

2.3 Gêneros musicais: Hip Hop e Funk

O hip hop e o funk são gêneros musicais que, além de expressões artísticas, configuram-se como manifestações culturais profundamente ligadas a contextos de marginalização, resistência e construção identitária. Ambos surgiram em ambientes urbanos marginalizados, mas possuem origens, trajetórias e características próprias que, ao longo do tempo, passaram a dialogar e se fundir em produções musicais.

O hip hop é um movimento cultural e musical que nasceu no início da década de 1970, nos bairros negros e latinos de Nova York, especialmente no Bronx. Ele se estrutura em quatro elementos principais: MCing (rap), DJing, breakdance e graffiti art. Como aponta Tricia Rose (1994), em *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, o hip hop não é apenas um estilo musical, mas uma forma de

resistência cultural que responde às desigualdades sociais e raciais vividas pela população negra e latina.

O rap, que é o principal elemento musical do hip hop, caracteriza-se pelo ritmo sincopado, rimas e pela narração de experiências cotidianas, muitas vezes retratando desigualdades sociais, racismo, violência policial e a luta por identidade. Segundo Lopes e Simões (2019), o hip hop desempenha um papel importante na formação de uma "cartografia da periferia", conectando experiências locais a movimentos globais de resistência.

O funk brasileiro, por sua vez, tem suas raízes no funk norte-americano da década de 1970, associado a artistas como James Brown e George Clinton. No entanto, o funk carioca, como o conhecemos hoje, emergiu nas periferias do Rio de Janeiro nos anos 1980, com influências do Miami Bass e da música eletrônica. Ele se consolidou como um gênero popular marcado por batidas eletrônicas, letras diretas e dançantes, que dialogam com o cotidiano das comunidades periféricas.

Pesquisadores como Hermano Vianna, em *O Mundo Funk Carioca* (1988), destacam que o funk carioca se tornou uma plataforma de expressão política e social, abordando questões como desigualdade, violência e vivências nas favelas. Apesar de ser frequentemente marginalizado e criminalizado, o funk se afirma como um espaço de resistência cultural e empoderamento, especialmente para jovens negros e pobres.

A fusão entre hip hop e funk ocorre em diferentes momentos e de diferentes formas, especialmente a partir dos anos 2000. Essa junção se dá tanto no nível musical (combinando elementos sonoros de ambos os gêneros) quanto no nível cultural, como uma forma de articulação entre experiências periféricas globais e locais. Estudos como os de Ventura e Barbosa (2020) mostram que essa convergência é um reflexo da conexão entre os territórios periféricos e suas formas de expressão.

Musicalmente, a fusão pode ser vista na incorporação de batidas do funk em produções de rap ou na adoção de rimas e *storytelling (a contação de uma história)* do hip hop em músicas de funk. O trabalho de artistas como Emicida, Criolo e Linn da Quebrada exemplifica como as narrativas do hip hop podem ser tensionadas ou complementadas pelas estéticas e sonoridades do funk.

A união entre os dois gêneros fortalece o potencial político e contra-hegemônico de suas narrativas. Ambos compartilham uma raiz comum de denúncia e resistência às opressões estruturais, e sua fusão amplia o alcance dessas mensagens. O funk, muitas

vezes associado à festa e ao corpo, ao se encontrar com o hip hop, ganha uma dimensão mais discursiva, enquanto o hip hop, por sua vez, pode se tornar mais acessível e popular graças ao funk. São exemplos dessa junção: "Olho de Tigre" (Criolo) que combina elementos de batidas do funk com rimas e temáticas do rap tradicional; MC Carol e Karol Conká, em trabalhos conjuntos, articulam temáticas sociais do rap com a energia dançante do funk e Linn da Quebrada, em seu álbum Pajubá, no qual encontramos uma fusão clara das batidas e temáticas do funk com a performance discursiva característica do hip hop.

2.4 Métodos e procedimentos

Para referenciar e agrupar as categorias da Análise Crítica do Discurso (ACD) na Prática Textual e, posteriormente, na Prática Discursiva, utilizaremos a Análise Crítica da Música (ACM) proposta por Van Leeuwen (2012). O autor sugere algumas categorias acessíveis a não músicos, como melodia, harmonia e ritmo, além do timbre (este último não será considerado nesta pesquisa). De maneira similar, as categorias da ACD, como vocabulário, gramática, coesão e metáfora, pertencem a campos distintos de análise.

Fairclough (2001) estabelece um conjunto de categorias fundamentais para guiar a análise textual. Ele explica que o vocabulário lida principalmente com as palavras individuais, a gramática com a combinação de palavras em orações e frases, e a coesão com a ligação entre essas orações e frases (Fairclough, 2001, p.103). O autor também afirma que a análise textual abrange tanto a produção quanto a interpretação dos textos. Além dessas categorias da Prática Textual, utilizaremos a metáfora, que pertence à Prática Discursiva, dentro da concepção tridimensional do discurso. Fairclough (2001, p.241) observa que "as metáforas estruturam o modo como pensamos e agimos, influenciando nossos sistemas de conhecimento e crença de forma profunda e fundamental". Ele ainda enfatiza que a escolha de uma representação metafórica pode destacar ou ocultar aspectos do que está sendo representado, moldando nossa visão do mundo.

A análise das metáforas em nosso estudo será conduzida para explicar os usos metafóricos nas 16 canções do álbum Pajubá. Essa categoria é crucial para avaliarmos as conexões entre a compositora e a cantora Linn da Quebrada no álbum.

Para analisar as canções do álbum Pajubá, consideraremos tanto os aspectos lítero-musicais quanto aqueles que revelam as identidades de gênero e raça. Da ACM, utilizaremos as categorias de melodia, harmonia, ritmo e timbre, enquanto da ACD, aplicaremos as categorias de vocabulário, gramática, coesão e metáfora.

Dividiremos nossa análise de acordo com a proposta Tridimensional do Discurso de Fairclough (2001). Primeiramente, faremos a análise textual das letras utilizando as categorias da Prática Textual. Em seguida, abordaremos a Prática Discursiva, focando no consumo e distribuição das canções, aplicando as categorias da Análise Crítica da Música (Van Leeuwen, 2012). Finalmente, na terceira etapa, analisaremos a Prática Social, explorando a dimensão contra-hegemônica do álbum Pajubá e sua contribuição para a subversão dos padrões sociais, propondo uma nova visibilidade e normalidade através da linguagem e do dialeto presentes no álbum.

Usaremos os seguintes padrões para construir a análise textualmente orientada:

i) Para vocabulário os termos serão marcados em **NEGRITO.**
ii) Para gramática usamos termos em *ITÁLICO.*
iii) Para metáforas _____(Sublinhado)
iv) Para coesão o uso de ***NEGRITO COM ITÁLICO.***

Em síntese, os procedimentos utilizados nesta dissertação começaram com a coleta das letras das canções diretamente do encarte do álbum para constituição do corpus. Em seguida, foi realizada a transcrição das letras, dividindo-as para futuras análises categorizadas. A análise linguístico-discursiva e musical foi conduzida com base na Análise Crítica do Discurso (ACD) e na Análise Crítica da Música (ACM). Os aspectos textuais foram abordados na Prática Textual, enquanto os aspectos musicais foram explorados na Prática Discursiva. Por fim, desenvolvemos uma proposta de análise contra-hegemônica, que critica as relações sociais, considerando as diferentes identidades que emergem e suas performances no contexto do álbum.

3. ALBÚM PAJUBÁ E A CONTRA-HEGEMONIA, ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA

Construímos nossa análise com base em categorias específicas da análise textual, utilizando a Teoria Tridimensional do Discurso (Fairclough, 2001). Para a prática textual, adotamos categorias da Análise Crítica do Discurso (ACD), que incluem vocabulário, gramática, coesão e metáfora. Para a prática discursiva, aplicamos categorias da Análise Crítica da Música (ACM), como melodia, ritmo e harmonia. O vocabulário das canções envolve termos que constroem neologismos. Dentro da ACM a canção contém rimas Consoantes[9] e também Toantes[10] características de canções do meio Hip-Hop. A melodia das diversas canções remetem a aspectos do funk carioca contendo melodias mais faladas com batidas fortes de Hip Hop. Ressalva para a canção *Serei A,* a qual tem uma melodia bem dentro dos padrões da MPB brasileira, cantada de forma pausada e bem marcada com melodia de grandes intervalos.

No contexto das harmonias, se fôssemos pautar no conceito mais abrangente, as canções seriam poucas na qual se encaixa o conceito, pois, para se construir uma harmonia, precisaríamos de 3 notas distintas fazendo um acorde, pois parte das canções são faladas não havendo 3 notas para construção do conjunto harmônico. Mas há na ACM como falado acima a *'interação musical'* (Van Leeuwen, 2012), que se constrói a partir da combinação dos sons, em um agrupamento de forma agradável, o que seria a harmonia em transposição. *Bixa Preta*, por exemplo, é iniciada de forma cantada, contudo se desloca para essa parte mais falada, onde não há harmonia (no conceito tradicional). Contudo, no aspecto das categorias da ACM que analisa a Harmonia em

---

[9] Rima Consoante: A rima se diz consoante quando é perfeita, isto é, tem os mesmos fonemas a partir da última vogal tônica do verso: vagalume / ciúme. Disponível em: < file:///C:/Users/SEE MG/Downloads/Moderna Gramática Portuguesa 39o edicao.pdf >

[10] Rimas Toante (também assonante, de assonância) é a rima imperfeita, em que há apenas identidade nas vogais tônicas: calma / cada; terra / pedra.. Disponível em: < file:///C:/Users/SEE MG/Downloads/Moderna Gramática Portuguesa 39o edicao.pdf >

termos como o ‘pluralismo’ ou a ‘dominação social’ subcategorias da categoria Harmonia, conseguimos analisar no proposto dos objetivos desta dissertação. Também há outro exemplo, na canção *Enviadescer,* na qual tem base rítmica e melódica no Funk carioca, no qual os MC´s ‘cantam de forma falada’, sendo assim há uma melodia ‘dinâmica e energética’, juntamente a um ritmo ascendente ‘pontilhado’ e uma harmonia em uníssono.

3.1 Prática textual

1º (+ muito) Talento:

A canção ‘(+ muito) Talento’ ao explorar o vocabulário, se percebe a utilização de termos que marcam um possível destinatário da mensagem, alguém que tenta conseguir um tipo de relação sexual com a cantora, marcado com características muito específicas:

> (fragmento 1)“1°v NÃO ADIANTA PEDIR / QUE EU NÃO VOU **TE CHUPAR** ESCONDIDA NO BANHEIRO 5°v AINDA MAIS DA **SUA LAIA** / **DE RAÇA TÃO ESPECÍFICA/** 6ºv QUE ACHA QUE PODE TUDO NA FORÇA DE DEUS E NA GLÓRIA”

Neste trecho se marca esse homem que procura as transexuais e travestis para um sexo descomprometido e objetificado o que de maneira corriqueira, dentro desse contexto é chamada de “rapidinha”, sempre se valendo do falo, mas também da moralidade, religião e do conservadorismo. Que faz tudo que tem vontade, contudo às escondidas, e é às escondidas que tudo deve ficar, no imaginário moralista que marginaliza essas identidades e desejos.

> (fragmento 2)*“TU SE ACHOU O GOSTOSÃO, NÉ? / PENSOU QUE EU IA ENGOLIR? SER BIXA NÃO É SÓ DAR O CU /* É TAMBÉM PODER RESISTIR”

A gramática na canção se constitui marcada por uma linguagem informal, e muita oralidade, característica essa que o álbum Pajubá como um todo, tem muito. Assim como, o uso de gírias e expressões populares, contribuindo para uma maior identificação do público. No trecho a seguir, no qual se repete ao decorrer da canção, vemos a identidade da Bixa surgindo e deixando claro que esta identidade resiste, dentro do aspecto marginal que configura uma única função *“dar o cu”*.

(fragmento 4) *4ºv JÁ TAVA NA CARA QUE TAVA PRA SER EXTINTO QUE NÃO ADIANTAVA NADA.*

O pretérito imperfeito do indicativo dos verbos 'tava' vindo de *estava*, usados aqui em forma oral, coloquial e repetidas duas vezes no trecho, e também *adiantava* indicam um fato ocorrido no passado, mas que não foi completamente terminado, apontando para um possível processo de extinção, no qual vai sendo construindo em outros fragmentos da canção. A artista na primeira canção do álbum inicia o movimento subversivo e contra-hegemônico que analisaremos aqui. Então o 'macho' está em um processo de extinção no qual envolve as particularidades do Macho viril e sexual como vemos nos versos que antecedem o trecho analisado:

(fragmento 5) *3º v* VOU QUERER DAR MEU CU PRA HOMEM*? **AINDA MAIS DA SUA LAIA /DE RAÇA TÃO ESPECÍFICA** / 4° v* QUE ACHA QUE PODE TUDO NA FORÇA DE DEUS E NA GLÓRIA DA PICA

A construção linguística do termo 'Pajubá' envolve a combinação de palavras da língua portuguesa com termos oriundos dos grupos étnico-linguísticos yorubás. A própria cantora Linn da Quebrada, em várias entrevistas, explicou que o vocábulo 'pajubá' foi criado a partir da fusão de expressões usadas pela comunidade LGBTI+ com elementos do dialeto yorubá, uma língua africana. Dessa forma, o termo não apenas reflete uma mistura linguística, mas também carrega significados culturais profundos que conectam a experiência LGBTI+ com herança africana.

A coesão é estabelecida por meio da repetição de determinadas palavras e frases ao longo da música, conferindo uma unidade ao discurso, aqui um intensificador que recai sobre a identidade a partir da designação viado. De maneira, que precisa-se resistir para ser bixa e ter muito talento, usando a palavra "viado" sinônimo de bixa no contexto.

(fragmento 6) PRA SER *TÃO* **VIADO** ASSIM / PRECISA TER *MUITO, MUITO, (...) MUITO, MAS MUITO* TALENTO EIN

Ve-se que o efeito de sentido aqui é praticamente de um superlativo conseguido a partir da repetição, sendo que o "mas" não é adversativo. São desenhadas as identidades "feminina" da "bixa", "viado" nas quais podem designar uma mesma pessoa, a qual 'resiste e não só dá o cú', e não se submete a essa outra identidade do homem "QUE PODE TUDO NA FORÇA DE DEUS E NA GLÓRIA DA PICA".

(fragmento 7) 4ºv QUE ACHA QUE PODE TUDO NA FORÇA DE DEUS <u>E NA GLÓRIA DA PICA</u>

Nas construções metafóricas do trecho NA FORÇA DE DEUS E NA GLÓRIA DA PICA estão associados um perfil de muitos homens, Pais de família e Cristãos que mantém relações com pessoas homoafetivas sejam transexuais ou gays. Que mantém o imaginário que qualquer pessoa homoafetiva o deseja apenas por conta de seu pênis. Pica está como construção metáfora para o órgão genital masculino. E este homem, pode aliviar seus desejos quando puder e quiser, continuando sua vida em uma "família tradicional brasileira".

2° Submissa do 7 dia:

> (fragmento 8)1°v ESTOU PROCURANDO ESTOU TENTANDO ENTENDER O QUE É QUE TEM EM MIM QUE TANTO INCOMODA VOCÊ/ **2°v SE A SOBRANCELHA / O PEITO / A BARBA O QUADRIL SUJEITO**

O movimento de intervenção subversiva inicia junto à indagação da cantora, 'O QUE É QUE TEM EM MIM QUE TANTO INCOMODA VOCÊ' a identidade das partes deste corpo descrito acima, começa a ser construída, sobrancelha, peito, a barba (aspecto muito encontrado dentro da masculinidade), o quadril sujeito.

> (fragmento 9) 7ºv **VYADOS** QUE PROLIFERAM EM LOCAIS FRESCOS E AREJADOS DE MENDIGOS A DOUTORES/

Uma identidade de gênero surge neste verso da canção, A identidade de gênero é evocada no verso da canção por meio do termo **Vyados**. Posteriormente temos a 2. **Caracterização Animal/Monstruosa**: O trecho "[...] proliferam em locais frescos e arejados de mendigos a doutores" atribui aos Vyados um caráter animalesco ou monstruoso. Eles são comparados a mosquitos ou outras pragas que se reproduzem de forma descontrolada e devem ser contidos. **Dimensões de Proliferação:** Essa ideia de proliferação pode ser entendida em diferentes dimensões:

1º Linguística: A expansão do Pajubá como língua marginal e subversiva.

2º Espacial: A ocupação de territórios fixos, como os terreiros, espaços que abrigam e acolhem pessoas LGBTIs.

A animalidade atribuída aos Vyados é apresentada como transversal, abarcando diferentes grupos sociais. Ela se manifesta desde os marginalizados, como "mendigos", até a elite, representada pelos "doutores".

> (fragmento 10) 8ºv CERCADOS POR SEUS **PUDORES CANINOS E MECANISMOS AFIADOS** FAZEM SUAS PRECES DIANTE DE MICTÓRIOS: FÉ EM PELE DE VÍCIO AJOELHAM / 9ºv REZAM, GENUFLEXÓRIO ACORDAM PRA CUSPIR PLÁSTICO E FOGOS DE ARTIFÍCIO
>
> (fragmento 11) **12ºv** SEXO É SEXO E TEM AMOR ORGIA **CADELA CRIADA NA NOITE** SUBMISSA DO SÉTIMO DIA ESTOU PROCURANDO (SEXO, SEXO) ESTOU PROCURANDO (SEXO)

Novamente a monstruosidade animalesca e marginalizada aparece em 'pudores caninos', e em 'cadela da noite' construindo mais aspectos da identidade cantada.

> (fragmento 12) ***1°v*** *ESTOU PROCURANDO ESTOU TENTANDO ENTENDER O QUE É QUE TEM EM MIM QUE TANTO INCOMODA VOCÊ /**2°v SE A SOBRANCELHA / 3ºv O PEITO / 4ºv A BARBA O QUADRIL SUJEITO O JOELHO RALADO.***

No fragmento 10, há um corte contra-hegemônico com a masculinidade aliada à igreja. A Igreja tem sustentado binarismo, patriarcado, submissão das identidades fora do escopo 'correto' dentro do cristianismo, ao passo que é o cristianismo um dos aparelhos que promove a marginalização e dá a manutenção à destinação sexual desses corpos.

Nos dois versos a coesão com o movimento contra-hegemônico do álbum é colocado mais uma vez. 'O que tem em mim que tanto incomoda você'. A indagação que move muitas canções do Pajubá, esse corpo no qual mistura o dito 'masculino' e o dito 'feminino', e no qual incomoda a matriz binarista de gênero. A canção se inicia com trechos da identidade que é construída e entre caspectos físicos que são associadas ao Homem Cis e a Mulher Cis.

> (fragmento 13) **8ºv VYADOS** QUE PROLIFERAM EM LOCAIS FRESCOS E AREJADOS DE MENDIGOS A DOUTORES/

No trecho há construções metafóricas nas quais demonstram uma identidade de gênero que surge na canção, o "Vyado" e como esta identidade está sujeita a aparecer em qualquer tipo de ambiente, do marginal ao acadêmico.

(fragmento 14) 9ºv FAZEM SUAS PRECES DIANTE DE MICTÓRIOS: FÉ EM PELE DE VÍCIO AJOELHAM / REZAM

Neste outro trecho as construções são mostradas como ocorre a relação sexual dentro dos sanitários onde esses 'Vyados proliferam' e como essa performance se dá dentro de alguns marginalizados. As palavras Preces e fé são usadas exatamente para evocar o profano dentro da contexto cristão onde essas palavras são associadas a outras, que não mictórios ou banheiros. Exatamente o movimento subversivo linguístico usado mais uma vez pela autora, dentro da canção.

3° Bomba pra Caralho:

O vocabulário que tem inúmeras marcas da oralidade marca as identidades étnicos-raciais e de gênero na canção como no trecho:

(fragmento 15) **5ºv BALA DE BORRACHA / CENSURA FRATURA EXPOSTA / 6°v FATURA DA VIATURA /7ºv QUE NÃO ATURA POBRE, PRETA, REVOLTADA /8°v SEM VERGONHA / SEM JUSTIÇA /9ºv TEM MEDO DE NÓS?**

Ao passo que identidade vai sendo construída nos versos 7 e 8. "A preta, a pobre, a revoltada, a sem vergonha e a sem justiça". A construção dos eventos violentos vai se dando, a bala de borracha, censura relacionada violação dos direitos, fratura exposta a violência física em si e a fatura da viatura, pois ao passo que nós pagamos os agentes de segurança pública, também é o povo preto que paga a conta no final, a culpabilização, por exemplo.

(fragmento 16) **11°v MAIS PRETOS QUE LOUROS / OS MOUROS / MORENOS MULATOS PARDOS DE PAPEL PASSADO**

(fragmento 17) **14ºv /NÃO SUPORTAM A AMEAÇA DESSA RAÇA QUE PRA SUA DESGRAÇA / A GENTE ACENDE, (A)PONTA**

São as marcas dessa identidade racial em oposição aos *Louros*, na canção. No trecho vemos o movimento da identidade racial preta e marginal aparecendo, incomodando e iniciando um movimento contra-hegemônico.

(fragmento 18) **26ºv EMBAIXO DE MURRO, NO MORRO, NA MARRA /27ºv QUEM MORRE SOU EU? / 28ºv OU SOU EU QUEM MATA? / 29ºv QUEM MATA, QUEM MULTA, QUEM MATA SOU EU?**

No trecho acima é denunciado um sistema de morte de um nicho *"Pobre, Preta, Revoltada"*. Não suportam a ameaça dessa raça' é colocado um elemento contra-hegemônico dentro desse trecho da canção 'A gente acende (a) aponta' o verso coloca a ascensão mesmo não quista por este interlocutores que ' tem medo de nós' do 9º verso, que 'para a sua desgraça' o deslocamento desta hegemônica já iniciou-se.

Há no trecho uma linguagem coloquial simples e direta, muita oralidade, é uma canção tem recortes em linguagem denotativa e conotativa. Denotativa como nos primeiros versos: 1°v BASEADO EM CARNE VIVA E FATOS REAIS / 2°v É O SANGUE DOS MEUS QUE ESCORRE PELAS MARGINAIS. O uso da repetição uma Anáfora[11] em:

(fragmento 19) *5°v O MORTO-VIVO / MORTO / VIVO / MORTO / MORTO / MORTO / VIVA /* **BOMBA PRA CARALHO / BALA DE BORRACHA / CENSURA FRATURA EXPOSTA / 6°v FATURA DA VIATURA / QUE NÃO ATURA POBRE, PRETA, REVOLTADA / SEM VERGONHA / SEM JUSTIÇA / TEM MEDO DE NÓS?**

Marca a força da prosódia em marcar o morto e a denúncia da violência policial, sofrida em diversos recortes materiais antigos e atuais, da violação acometida pelo pelo povo negro.

(fragmento 20) *12°v PRESENTE FUTURO-MAIS-QUE PERFEITO EM CIMA DO MURO*

Temos na Língua portuguesa o pretérito mais-que-perfeito do indicativo é um tempo verbal empregado para indicar uma ação passada que ocorreu antes de outra, também no passado. Usado na canção para além de marcar a coloquialidade, pois não existe PRESENTE FUTURO-MAIS-QUE PERFEITO, também para marcar a temporalidade que há pessoas vendo as violências e não fazem nada a respeito.

(fragmento 21) 7°v NÃO SUPORTAM A AMEAÇA DESSA RAÇA QUE PRA SUA DESGRAÇA / 8°v A GENTE ACENDE, (A)PONTA / MATA A COBRA ARRANCA O PAU / 8°v TEM FOGO NO RABO / PASSA, FAZ FUMAÇA, FAÇA CHUCA OU FAÇA SOL

[11]A anáfora traz a conotação de repetição intencional, marcando essa identidade da 'Bixa Travesty'

No recorte, as constituições metafóricas estão associadas aos aspectos da identidade na canção, também canta-se contra a heteronormatividade, a raça cantada que é uma 'desgraça' para interlocutor, acende-se a ponta a extremidade desse macho discreto(o pênis) o ato contra-falocêntrico no verso arranca, mata a cobra e arranca o pau conotam isso.

Termos do mundo LGBTI+ marcam a construção dessa identidade como em "Faça chuca", ato de lavagem intestinal para sexo anal.

4° Bixa Travesty

> (fragmento 22) **11°v BIXA TRAVESTY DE UM PEITO SÓ BIXA TRAVESTY DE UM PEITO SÓ BIXA SÓ TRAVA SÓ BIXA SÓ TRAVA SÓ SÓ SÓ SÓ SÓ**

No movimento de questionamento das identidades de gênero nos últimos versos da canção Bixa Travesty surge uma identidade 'Bixa Travesty' que performa seu gênero no meio termo de cada um dos vocábulos que compõe a identidade de gênero. 'Só Trava' 'Só Bixa' confirma esta identidade e performance híbrida, a anáfora que continua até o fim da canção confirma isto, o misto entre duas identidades trazidas pela cantora, que no mínimo indaga sobre que identidade de gênero seria essa Bixa e Travesti.

> (fragmento 23) PODE IR SAINDO COM O PAU ENTRE AS PERNAS /7°v ACABOU O SEU IMPÉRIO / TÔ VENDO DE CAMAROTE / 8°v O FIM DO SEU REINADO / E RINDO MUITO DA SUA CARA / DE CÃOZINHO ABANDONADO / 9°v NA VERDADE EU MUDEI DE IDEIA / TE FIZ UMA BELA SURPRESA / QUANDO TIVER INDO EMBORA, NÃO ESQUECE / 10°v DEIXEI SEU PAU EM CIMA DA MESA (VAI!)/

O trecho nos remete a metáfora que de forma popular se ouve: "Saiu com o rabo entre as pernas" Assim, colocando o sentido conotativo de "sair humilhado" ou "sair sem graça" de uma situação qualquer. Nos remetendo a essa oralidade popularmente dita e na continuação há mais metáforas como "Acabou o seu império", "O fim do seu reinado" "Tô vendo de camarote" que mostra o fim da hegemonia posta por esse interlocutor. Ao fim ela pede que ele deixe o pau em cima da mesa, o instrumento falocêntrico utilizado pelo homem, hétero, cisgênero para bradar virilidade, força, "macheza"

5º Transudo

> (fragmento 24) **1ºv TÁ PAGANDO DE TRANSUDO / 2ºv SE ACHANDO O MAIOR VILÃO / 3ºv QUER ENGANAR QUE PEGA TODAS /**
>
> **9ºv QUEM C AXA Q ENGANA / 10ºv SE TU GOSTA DE MULHÉ, PQ SÓ FALA DE PIROCA & GRANA?**

No vocabulário da canção Transudo, podemos inferir que há uma simulação de diálogo e um interlocutor. No primeiro verso há a palavra 'Transudo' e depois se achando o maior 'Vilão' construindo uma identidade masculina, que aparenta ter uma performance heterossexual pela indagação dos versos **"Se tu gosta de mulhé"** e heteronormativa **"Pq só fala de piroca & grana?"**. A constante do "Macho alfa" que procura travestis e transexuais na marginalidade das cidades, e diz a sociedade que transa sempre com mulheres cisgênero.

A coesão na música é alcançada através da repetição de versos e do uso de refrões marcantes, como em:

> (fragmento 25) ***19ºv SE EU QUISER EU VO SENTAR SE TU PEDIR EU VO SENTAR / 20ºv + VO SENTAR ATÉ EU CANSAR: / 21ºv VO SENTÁ! VO SENTÁ! / 21ºv VO SENTÁ! VO SENTÁ! / VO SENTAR CÁ MÃO NA SUA CARA! SENTÁ! VO SENTAÁ! / 22ºvVO SENTAR CÁ MÃO NA SUA CARA! / 23ºvSENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA CÁ MÃO NA SUA CARA!***

Essa repetição ajuda a reforçar a mensagem central da música e a enfatizar a ideia de resistência e rejeição de padrões opressivos, hegemônicos e heteronormativos.

A canção "Transudo" contém contextos metafóricos e simbolismos que representam a resistência e a quebra de estereótipos de gênero. Como no trecho, em que Linn da Quebrada faz referências à cultura falocêntrica de culto aos grandes pênis e como este fosse um determinante de sucesso social.

> (fragmento 26) 16ºv TENHO PENA D VC / 17ºv <u>COM O PAU APONTADO PRA PRÓPRIA KBÇ /</u> 18ºv REFÉM D SUA FRÁGIL MASCULINIDADE /

Representa a cultura em volta do falo que faz que esse macho alfa que precisa mostrar virilidade, masculinidade através do órgão sexual. Construindo mais um pouco da identidade desse Macho, transcrito em outras canções, também.

6º Necomancia

O vocabulário usado na música é enérgico, coloquial e provocativo. As palavras e expressões são escolhidas de forma a confrontar normas binárias e desafiar os mesmos estereótipos de gênero. Termos como **"bixa", "baixa", "bruxa", "necomancia"** e **"picadinho de neca"** são usados para reforçar a identidade e o poder, pois nessa canção um recorte que pode ser feito é como a representada " a bixa, bruxa, baixa" tem o poder de fazer necomancia com este macho, se o mesmo a desafiar.

> (fragmento 27) **26ºv SE VOCÊ ENCOSTAR EM MIM/** 27ºv FAÇO PICADINHO DE NECA **/ IIH AIIIÍ / O MACHÃO FICOU COM MEDO?**

Neco/mancia. "Neco" de "neca", uma gíria do universo LGBTI+ e dialeto Pajubá para o "pênis" mais o sufixo de origem grega "mancia": adivinhação, uma suposta arte de adivinhação do futuro por meio do pênis. Um neologismo, a construção de um outro vocábulo, também visto em *Enviadescer*, que constrói a coesão do álbum Pajubá.

A gramática na canção é marcada por versos rápidos e poéticos. A música também faz uso de rimas e repetições para fortalecer a mensagem e enfatizar as identidades das representadas na canção. Como no trecho:

> (fragmento 28) COM MINHAS *GARRAS POSTIÇAS ESMALTADAS / 19ºv A MAQUIAGEM BORRADA /* 20ºv EU ANDO PRONTA PRA ASSUSTAR / 21ºv MAS ISSO NÃO É HALLOWEEN */ 22ºv A GENTE TÁ TÃO BONITA / 23ºv SÓ PORQUE É DRAG QUEEN*

Através de alguns adjetivos que ajudam na construção "Dela", que tem voz ativa na canção, nas seguintes passagens mostram-se essas marcas:

> (fragmento 29) *8ºv ELA É RAIVOSA, SEDENTA* E VAI AMALDIÇOAR VOCÊ *12ºv AFEMINADA, BONITA E FOLGADA / 13ºv LUGAR DE FALA/ 14ºv ELA QUE FALA /*

Para tanto também se faz presente o interlocutor, um sujeito elíptico na canção, contudo, um sujeito que vai sendo construído ao decorrer desta canção.

7º Coyatada

A gramática na música é direta e enfática, com versos curtos e repetitivos. A construção gramatical é propositalmente provocadora, passando uma mensagem contundente e empoderadora. A repetição do verso "*TU VAI MORRER NA PUNHETA"* enfatiza a rejeição do poder masculino e a afirmação da independência sexual da

identidade cantada na canção. Como também no trecho: *"9ºv VO DÁ PRA TODES NA BALADA!"* Usando a linguagem coloquial mais uma para trocar a vogal desinência de gênero para um que não designa nem masculino nem feminino, e também na passagem: *"18ºv CHUPO CU CHUPO BUCETA!!"* mostra essa independência dos padrões sexuais da identidade, que não se mostra claramente que é Travesty ou Bixa como em outras canções dentro da canção.

A coesão dentro da canção é produzida por meio da repetição de refrões e versos, criando um efeito de ênfase e coesão temática. A canção reforça a mensagem central de desafio ao poder hegemônico e sexual desse macho e de reivindicação do prazer e da autonomia sexual da identidade da cantora. A repetição de versos também ajuda a criar um ritmo e uma musicalidade, na canção que configura sua coesão.

> (fragmento 30) ***6ºv SUA BIXINHA SAFADA / (TU VAI MORRER NA PUNHETA) / 7ºv CÊ SÓ QUER DAR PRAS GAY BOMBADAAA / (TU VAI MORRER NA PUNHETA) /8ºv & EU SOUL MUITO AFEMINAADAA / (TU VAI MORRER NA PUNHETA) / 9ºv VO DÁ PRA TODES NA BALADA!***

8º Dedo Nucué (part. Mulher Pepita)

A coesão na música se dá através da repetição de refrões e de alguns versos, como:

> (fragmento 31) ***12ºv DEDO NUCUÉ TÃO BOM / 13ºv DEDO NUCUÉ TÃO GOSTOSO 18ºv EU COMECEI SÓ COM UM DEDINHO / 19ºv AGORA EU TÔ COM O BRAÇO TODO***

Reforça a ideia de progressão e empoderamento em relação à própria liberdade sexual e identitária das duas cantoras na canção.

A música utiliza metáforas e expressões simbólicas para se referir a práticas sexuais e ao prazer feminino, exatamente para reforçar o viés contra-hegemônico ao falocentrismo. Por exemplo, a expressão "12ºv DEDO NUCUÉ TÃO BOM " é usada ao decorrer da canção, para descrever uma forma de autoexploração e auto realização do prazer voltado ao universo trans feminino. Além disso, a música celebra a liberdade de expressão e a quebra de tabus, pois fala abertamente de práticas sexuais tidas como moralmente absurdas.

9º Pare querida

O vocabulário da canção, *Pare querida*, traz a oralidade muito presente no pajubá, quando falamos sobre características do dialeto em si. Alguns termos do vocabulário

pajubá, como “Ocó e Mana” que trazem duas identidades distintas. *Mana* para representar alguém próximo da sua identidade ou do seu meio (outro gay, outra trans, outra pessoa homoafetiva) e no recorte “**7ºv ESSES OCÓ SÓ QUER FUDÊ”** (Para designar homens).

Na sequência retrata muito a relação homoafetiva dentro do padrão heteronormativo, ao qual o interesse se dá por outro gay dentro dos padrões estabelecidos **(2ºv HOMEM BOMBADO) (14ºv DE BOY VIRIL, GLAMOUROSO***),* enquanto a outra identidade fora desses padrões, canta e faz um chamado, para esta identidade que se interessa pelo padrão possa vislumbrar possibilidade sexual no corpo afeminado e não bombado. Nos seguintes trechos isso se mostra:

> (fragmento 32) **5ºv CÊ SABE, EU NÃO SOU SARADA / 6ºv E NEM FAÇO ACADEMIA / 7ºv MAS ARRASO NUMA CAMA / 8ºv INVENTANDO PORNOGRAFIA / 9ºv E SE TU ME DESSE BOLA /** *10ºv EU DAVA / 11ºv EU DAVA DAVA / 12ºv EU DAVA MAS TE COMIA /* **13ºv MAS EU SEI QUE TU SÓ GOSTA / 14ºv DE BOY VIRIL, GLAMOUROSO / 15ºv VEM AQUI ME DÁ UMA CHANCE / 16ºv E VAMO FUDER GOSTOSO**

Em outro trecho cantada-se sobre a relação e as identidades do ativo e do passivo dentro das relações homoafetivas, a heteronormatividade coloca o ativo acima do passivo, pois é o mesmo que pratica o ato, enquanto passivo o recebe, no recorte abaixo, é colocada essa relação homoafetiva e como os ativos heteronormativos tratam o outro, em detrimento de demonstrar virilidade e poder, contudo após a anáfora a artista ‘eu dava mais te comia’ uma performance contra os papéis de ativos superiores a passivos, construindo um movimento de subversão também dentro do meio LGBTI+.

> (fragmento 33) **9ºv COMIGO É DIFERENTE / 20ºv VEM AQUI / 21ºv BORA FAZENDO / 22ºv ELES SÓ QUER SOCAR COM FORÇA / 23ºv SEM CARINHO E SEM CUIDADO / 24ºv COMIGO VAI SER COM JEITO / 25ºv VEM FUDER COM OS VYADU / 26ºv E NÃO TEM PROBLEMA SE NÃO ENDURECER TUA VARA / 27ºv MANA, RELAXA, VEM / 28ºv SENTA AQUI NA MINHA CARA**

Há aqui um movimento contra-hegemônico interessante de vislumbrar, dentro do próprio público LGBTI+, se configura gradação de posições sexuais as quais a identidade afeminada canta, e aqui podemos analisar através do vocabulário. Desse modo, a identidade fora dos padrões heteronormativos tenta dizer a outra identidade, na

qual faz uma performance heteronormativa, que se interesse por outras performances de gênero que o irão tratar melhor que as heteronormativas tem tratado.

10º Enviadescer

Logo no início o título abre um processo de construção vocabular diferenciada, "ENVIADESCER" pode ser lido como um processo de se tornar "viado", Em seu título há um Neologismo Semântico que é um empréstimo de um novo sentido a uma palavra já existente "viado" (termo pejorativo muitas vezes aqui ressignificado) e também o Neologismo léxico: aquisição de uma nova palavra no vocabulário da língua.

> (fragmento 34) **1ºv EI, PSIU, VOCÊ AÍ, MACHO DISCRETO 2ºv CHEGA MAIS, COLA AQUI VAMO BATER UM PAPO RETO/ 3ºv QUE EU NÃO TÔ INTERESSADA NO SEU GRANDE PAU ERETO.**

Marcas de oralidades fortes nos trechos 1º, 2º e 3º versos, pensamos que seja exatamente assim a forma de aproximar, já que as letras do Pajubá repetidas vezes falam de pessoas à margem. A subversão deste querer quando se diz "NÃO TÔ INTERESSADA NO SEU GRANDE PAU ERETO." Que é um fetiche por esse homem dotado da cultura falocêntrica, onde este dotado, carrega privilégios sendo requisitado e disputado. Visivelmente, para se desconstruir este universo em torno do falocentrismo.

> (fragmento 35) **13ºv** PODE VIR, COLA JUNTO **AS TRANSVIADAS, SAPATÃO / 14ºv BORA ENVIADESCER,** ATÉ ARRASTAR A BUNDA NO CHÃO.

Neste 14º verso é um ponto da análise lítero-musical no qual aparecem duas outras identidades de gênero que ainda não haviam aparecido na canção, a "TRANSVIADA e a SAPATÃO" fazendo uma divisão e distinção entre o performativo, dançando exatamente para afrontar, mostrar resistência e liberdade de expressão "o quicar" "o arrastar a bunda no chão" serve como meios dessa performance em uma celebração." É reafirmado esses valores de união, para que juntos haja-se a performance "arrastando a bunda no chão"

En- vi-a des-cer:

En : "O prefixo in- que refere «movimento para dentro» pode ainda possuir as variantes em- ou en- (formas vernáculas oriundas de evolução normal do prefixo latino in-): enterrar e embarcar" A partir da definição do prefixo acima *'EN'* apresenta-se na canção como esse movimento de mudança de uma perspectiva interior.

Via: A partir do contexto da música **"***VAI TER QUE ENVIADESCER" Viadescer é* se torna um processo viado*,* sinônimo muito usado a homossexuais *(*homens cisgênero, Travestis e Transexuais*). SE TU QUISER FICAR COMIGO, BOY (HA-HA-HA) / VAI TER QUE ENVIADESCER"* um mecanismo fora do binário de gênero (Macho= Homem/ Fêmea = Mulher).

Descer: É um verbo que pode ser *intransitivo ou transitivo direto.* Na canção tem uso de forma intransitiva, sem necessidade de completo. Enviadescer então vai sendo retomado durante a canção, construindo uma anáfora para manutenção do discurso, através da repetição. Assim, o verbo sendo conjugado e sendo construída a identidade da autora.

Portanto Enviadescer pode ser conjugado nas pessoas do singular e plural, desempenhando o papel que um verbo indicativo tem nas orações durante o decorrer da música.

> (fragmento 36) *4ºv* EU GOSTO MESMO *É DAS BIXAS, DAS QUE SÃO AFEMINDAS 5ºv DAS QUE MOSTRAM MUITA PELE, REBOLAM, SAEM MAQUIADAS.*

Aqui é mostrada as suas preferências longe do padrão heteronormativo, o padrão que afronta essa matriz heterossexual, essas "bixas" que dão nitidamente um exemplo de performance de gênero diferente da matriz heterossexual nesse trecho. A *"Afeminada"* que *"mostram muita pele" "rebolam"* e *"saem maquiada"* todos os adjetivos que constroem um caminho de sustentação desta performance.

A coesão se dá na construção do processo de se "Enviadescer" e este processo através dos versos mostra o movimento contra-hegemônico sendo construído ao passo que se constrói a identidade. Nos trechos temos o início, meio e fim destes dois processos concomitantes.

> (fragmento 37) ***8ºv VAI TER QUE ENVIADESCER / 9ºv ENVIADESCER, ENVIADESCER/ 10ºv ENVIADESCI, ENVIADESCI***

(fragmento 38) ***18ºv E AGORA MAXO ALPHA, NÃO TEM MAIS PRA ONDE FUGIR / 19ºv ENVIADESCI, ENVIADESCI /20ºv JÁ QUEBREI O MEU ÁRMARIO E AGORA EU VOU TE DESTRUIR / 21ºv PORQUE ANTES ERA UM VIADO /22ºv AGORA EU SOU/ 23ºv TRAVESTYYYYYYEEAAAAH...***

O primeiro verso da canção traz dois vocativos que dão ênfase a um chamado, logo no 2º verso, "CHEGA MAIS, COLA AQUI" temos um chamado, juntamente com uma informalidade, uma gíria metafórica que significa "apareça aqui". No 3º verso temos a metáfora "PAPO RETO" dando relevância para o que a cantora tenta articular nos versos seguintes. Deixando claro que ela não vai alimentar a culto ao "Machoo Discreto".

Assim uma identidade de gênero sendo apresentada aos ouvintes e aqui aos leitores.

(fragmento 39) 1ºv EI, PSIU, VOCÊ AÍ, MACHO DISCRETO / 2ºv CHEGA MAIS, COLA AQUI / 3ºv. VAMO BATER UM PAPO RETO / 5ºv QUE EU NÃO TÔ INTERESSADA NO SEU GRANDE PAU ERETO

Nas construções metafóricas que acamponham a canção Enviadescer, podemos interpretar semanticamente que há um movimento em sair de uma classe mais socialmente aceita 'Macho discreto' e 'Descer' para uma mais marginalizada o "viado afeminado" Cada categoria social criada no grupo é responsável por algo importante para a totalidade, como descrito 5º, 6º e 7º verso da canção.

(fragmento 41) 4ºv EU GOSTO MESMO É DAS **BIXAS**, DAS QUE SÃO **AFEMINDAS**/ 5ºv DAS QUE **MOSTRAM MUITA PELE, REBOLAM, SAEM MAQUIADAS.** 6ºv SE TU QUISER FICAR COMIGO, BOY (HA-HA-HA) 7ºv VAI TER QUE ENVIADESCER

(fragmento 42) 20ºv JÁ QUEBREI O MEU ÁRMARIO E AGORA EU VOU TE DESTRUIR **/ 21ºv PORQUE ANTES ERA UM VIADO /** 22ºv **AGORA EU SOU / 23ºv TRAVESTYYYYYYEEAAAAH...**

Nos últimos trechos da canção se encontram metáforas em "JÁ QUEBREI O MEU ÁRMARIO E AGORA EU VOU TE DESTRUIR", o "armário" seria este lugar onde os desejos podem ser escondidos e abafados quebrá-los traz o efeito semântico de nunca mais ter de guardar esses desejos e identidades, "destruir" pode ser construído em destruir este outro normativizado lugar, este padrão, no seu espaço discreto, a destruição estaria muito voltada a este desejo reprimido que agora precisa enviadescer para ser quisto por esta Travesti, a qual, antes não tinha poder mas agora subverte e tem

o poder de dizer, que somente pegaria este macho discreto se o mesmo, Enviadescer. O poder está com ela! Ao fim coloca que "ANTES ERA UM VIADO, AGORA SOU TRAVESTYEEEAAAAH" são outras identidades de gênero sendo apresentadas, um processo que inicia-se no processo de enviadescer, uma imposição, uma contra-hegemonia na tentativa de produção de outra. No conflito entre o Macho discreto e o viado e posteriormente a Travesti (Antes eu era e agora eu sou). VAI TER QUE ENVIADESCER / (9º verso), passando pelo processo em ENVIADESCI (verso 18º) e terminando na construção da última identidade de gênero da canção a "TRAVESTYEEEAAAAH".

11º PiriGoza

> (fragmento 43) **1ºv EU QUERO SABER QUEM É QUE FOI O GRANDE OTÁRIO / 2ºv QUE SAIU AÍ FALANDO QUE O MUNDO É BINÁRIO HEIN / 3ºv SE METADE ME QUER** *(AHAAM)* **/**

A canção PiriGoza deixa bem explícito em seus primeiros versos a inocorrência posta sobre o binarismo de gênero, a identidade que canta sobre sua vivência que recorta outras facetas dentro do contexto homofóbico e trasnfóbico como nos trechos abaixo:

> (fragmento 44) **6ºv DIZEM QUE NÃO SOU HOMEM / (XI...) / 7ºv MAS TAMPOUCO MULHER / 8ºv ENTÃO OLHA SÓ DOUTOR / 9ºv SACA SÓ QUE GENIAL / 10ºv SABE A MINHA IDENTIDADE? / 11ºv NADA A VER COM XOTA E PAU, VIU?!**

Nos versos acima a identidade de gênero é explicitada de forma clara, dizendo que esta não está fixada ou posta pelos genitais sejam eles pênis ou vagina, fala-se sobre a construção de uma identidade não pautada no sexo, fora dos padrões, mais um movimento contra-hegemônico da identidade e da subversão dos padrões.

> (fragmento 45) **6ºv DIZEM QUE NÃO SOU HOMEM / (XI...) / 7ºv MAS TAMPOUCO MULHER / 8ºv ENTÃO OLHA SÓ DOUTOR / 9ºv SACA SÓ QUE GENIAL / 10ºv SABE A MINHA IDENTIDADE? / 11ºv NADA A VER COM XOTA E PAU, VIU?!**

Na canção analisada, há muitos traços que não necessitam de metáforas ou linguagem conotativa para se fazer valer, a linguagem denota claramente a não submissão, a não adequação do corpo trans e travesti dentro do curto entendimento do binarismo de gênero, onde fica este corpo? Que não é homem e nem mulher, como

entendê-lo. Portanto, é necessário o entendimento de teorias como as teorias queers e da performatividade para situá-lo, e não negá-lo.

> (fragmento 46) *6ºv DIZEM QUE NÃO SOU HOMEM / (XI...) / 3ºv SE METADE ME QUER (AHAAM) // 35ºv PIRI PIPIRI PIPIRI TU ARRANCA A PICA NO... AI...*

Na canção também algumas interjeições que mostram algumas emoções como no sexto verso que mostra a contradição e não explicação da identidade e no terceiro para concordar com o que havia sido dito anteriormente, "*não sou homem ou mulher e metade me quer*" dando a canção muita oralidade, característica essa própria do Pajubá, essa variedade linguística vinda do yorubá, ruas e do coloquial. Ainda, temos o último que tem uma interjeição que demonstra dor. *Ai*, ao arrancar o pênis, "*deste macho que se acha*", outro movimento subversivo e contra-hegemônico contra a cultura falocêntrica que se constrói a partir da forma de pensamento que defende a superioridade masculina e a lógica do patriarcado, por vezes pelo órgão genital.

13º Tomara

> (fragmento 47) 37ºv E DIZ QUE *DEI / 38ºv ME DISCUIDEI / 39ºv ME DISQUITEI* / 40ºv DIGA QUE EU NÃO *DOU / 41ºv* A CARA BATER *(DIGA QUE EU NÃO DOU) / 42ºv* O BRAÇO À TORCER *(DIGA QUE EU NÃO DOU) / 43ºv O RABO PRA TU COMER E PRA TU CUSPIR DEPOIS / 44ºv O MUNDO DÁ VOLTAS (MAS EU DOU) / 45ºv O MUNDO DÁ VOLTAS, MAS EU DOU MAIS / 46ºv O MUNDO DÁ VOLTAS, MAS EU DOU A VOLTA NA RIMA /*

A Gramática no trecho de *Tomara*, marca a mudança de postura da identidade que canta sobre pretérito do indicativo, para o presente do indicativo, a mudança em relação ao que se fazia submissamente ao que se nega a partir do presente, em linguagem simples, ela canta que se descuidou e se desquitou e agora "não dá mais" a se macho, principalmente a oportunidade de que ele faça o que quer. O verbo *dar* constrói sentidos conotativos diversos, que são sinônimos de deixar, oportunizar, fazer e também a conotação sexual. Deixando claro ao final do trecho que não está mais subserviente, 42ºv *O BRAÇO À TORCER (DIGA QUE EU NÃO DOU) / 43ºv O RABO PRA TU COMER E PRA TU CUSPIR DEPOIS* "*pois o mundo deu voltas*".

A canção tomara a partir de inúmeras constituições metafóricas tem uma construção da vivência submissa da identidade cantada até a não submissão, ao

movimento contra-hegemônico, assim ponto a ponto da canção se vai cantando sobre experiência sexuais da identidade posta que antes não se impunha e que agora se impõe.

(fragmento 48) 1ºv APRENDI AMAR NOS CANTOS /

A metáfora "amar nos cantos" sugere um amor que se desenvolve à margem, nos espaços escondidos ou negligenciados. Isso pode representar o amor de quem está à margem da sociedade, como pessoas LGBTI+, que muitas vezes precisam expressar seu amor em espaços não convencionais, afastados do olhar normativo.

(fragmento 49) 11ºv COM TANTAS PALAVRAS TORTAS/ 12ºv JÁ CAINDO DE MADURO /13ºv JÁ NASCERAM TODAS MORTAS/

Aqui, "palavras tortas" pode simbolizar discursos distorcidos, incompletos ou que ferem. Pode ser uma referência às dificuldades e aos preconceitos enfrentados por quem vive fora das normas tradicionais.

"JÁ CAINDO DE MADURO / JÁ NASCERAM TODAS MORTAS": A expressão "caindo de maduro" geralmente significa que algo está pronto ou prestes a acontecer, mas quando "já nasceram todas mortas" entra na sequência, sugere a inutilidade ou o esvaziamento de sentido dessas palavras ou promessas que, mesmo maduras, não têm vida. Isso pode ser uma crítica às promessas vazias ou à hipocrisia.

(fragmento 50) 17ºv QUE NO RALA E ROLA TENHA MUITO MAIS QUE SÓ ENTRA E SAI VARA /

A expressão "rala e rola" é uma metáfora para relações sexuais, e a frase "tenha muito mais que só entra e sai vara" critica a superficialidade de uma relação sexual focada apenas no ato mecânico, sem conexão ou afeto. Linn sugere que deve haver algo além do ato físico, como envolvimento emocional ou prazer mútuo, trazendo o mínimo de humanidade para essa relação e para essa identidade, o fator da resistência e subversão aparece também neste aspecto de trazer o padrão mais humano a tantas identidades cantadas nesta e em outras canções.

(fragmento 51) 22ºv TROQUEI OS PAUS PELAS MÃOS /23ºv AQUI O BURACO NÃO É PRA MACHO / 24ºv PASSA BOY / 25ºv PASSA BOYADA / 26ºv JÁ TÔ MAIS QUE ACOSTUMADA / 27ºv É SEMPRE A MESMA COISA / 28ºv FARINHA DO MESMO SACO /

(fragmento 52) 44ºv O MUNDO DÁ VOLTAS (MAS EU DOU)/

Aqui, "paus" pode ser uma metáfora para algo violento ou fálico, enquanto "mãos" sugerem toque, cuidado, e um contato mais gentil. Esta troca simboliza uma mudança de abordagem na forma de se relacionar, talvez priorizando o carinho ou a intimidade sobre a agressividade ou o sexo casual.

"AQUI O BURACO NÃO É PRA MACHO": Esta linha é uma afirmação direta de que o espaço ou corpo de quem canta não está disponível para homens heteronormativos ou para a objetificação masculina. Reforça a autonomia sobre o próprio corpo e a rejeição a padrões machistas.

"PASSA BOY / PASSA BOYADA": A repetição de "passa" indica uma indiferença ou cansaço em relação aos homens que não entendem ou respeitam essa autonomia. "Boyada" generaliza o comportamento, sugerindo que é comum e repetitivo, sem trazer algo novo ou interessante.

"O MUNDO DÁ VOLTAS (MAS EU DOU)": A frase brinca com a expressão comum "o mundo dá voltas", que significa que as coisas mudam ou que o tempo traz justiça. No entanto, ao acrescentar "(mas eu dou)", Linn reforça a própria capacidade de se reinventar, resistir e agir ativamente sobre as circunstâncias, não esperando passivamente pelas voltas do mundo.

Em destaque para os dois trechos abaixo que marcam uma nova postura contra-hegemônica, no primeiro, a não preferência pelo falocêntrico pelo macho, a *"*expulsão deles*"* uma nova valoração dessa identidade, não pautada no macho.

(fragmento 53) 47ºv SE EU QUISER EU DESÇO DO SALTO / 48ºv SENÃO TE ENFRENTO DE CIMA.

Aqui, a marcação de cima e baixo, colocando esse macho que sempre esteve acima, com os padrões heteronormativos, abaixo dessa identidade queer(que usa salto), contudo que pode descer deste salto e chegar ao subnível deste macho e enfrentá-lo em pé de igualdade. Equiparidade essa não existente no começo da canção, mas que foi construída. "SE EU QUISER EU DESÇO DO SALTO / SENÃO TE ENFRENTO DE CIMA": Esta linha usa a metáfora do salto alto para falar sobre a escolha entre uma postura mais suave ou uma postura confrontadora e assertiva. "Descer do salto" pode significar adotar uma atitude mais simples ou menos formal, enquanto "enfrentar de cima" sugere manter a posição de poder ou superioridade, enfrentando o desafio de igual para igual ou de cima para baixo.

14º A Lenda:

A canção inicia-se com a construção de uma identidade, "**2ºv A LENDA DA BIXA ESQUISITA", "4ºv ELA NÃO É FEIA - NEM BONITA".** Cantando-se sobre o movimento contra-hegemônico e subversivo que essa identidade faz ao longo de sua trajetória, os trechos a seguir denotam essa materialidade:

> (fragmento 54) ***5ºv ELA SEMPRE DESEJOU TER UMA VIDA TÃO PROMISSORA / DESOBEDECEU SEU PAI / 6ºv SUA MÃE / 7ºv O ESTADO, A PROFESSORA / 8ºv ELA JOGOU TUDO PRO ALTO / 9ºv DEU A CARA PRA BATER***

A coesão da canção A Lenda, se encontra no movimento inicial e subversivo nos primeiros versos até o último da canção, que configuram essa coesão da canção, juntamente com as rimas, que constrói a imagem e identidade da *Bixa* a qual é acomodada como lenda. 1ºv VOU TE CONTAR (Já que fala-se de lenda) / 2ºv A LENDA DA BIXA ESQUISITA / 3ºv NÃO SEI SE VOCÊ ACREDITA / 4ºv ELA NÃO É FEIA - NEM BONITA.

Também nos versos ao fim da canção também é construído o caráter coesivo da canção através das rimas e da vivências cantadas, e da sucessão dos acontecimentos.

> (fragmento 55)***29ºv ME ARRUMEI TANTO PRA SER APLAUDIDA/30ºv MAS ATÉ AGORA SÓ DERAM RISADA/31ºv ABANDONADA PELO PAI /32ºv POR SUA TIA FOI CRIADA /33ºv ENQUANTO A MÃE ERA EMPREGADA (ALAGOANA ARRETADA!) 34ºv FAZ DAS TRIPAS CORAÇÃO / 35ºv LAVA A ROUPA, LOUÇA E O CHÃO***
>
> (fragmento 56) <u>10ºv POIS PRA SER LIVRE E FELIZ / 11ºv TEM QUE RALAR O CU, SE FUDER /</u>

As construções metafóricas dos trechos também ajudam na construção subjetiva da identidade, além de mostrar o caráter performativo e subversivo da canção, no recorte acima é cantado que se esta identidade quiser ser livre e feliz é preciso de muito empenho e desdobramentos. Poderia ser entendido como trabalho árduo, como também de maneira mais literal no ato sexual, devido ao final "fuder".

> (fragmento 57) **14ºv MAS SABE QUE PRA TER SUCESSO /15ºv NÃO BASTA APENAS ESTUDAR /16ºv ISTO DÁ /17ºv ISTO DÁ /18ºv ISTO DÁ SEM PARAR**

No vocabulário acima é cantado sobre um pouco da vivência da identidade no trecho, como a identidade é construída com adjetivos como "esquisita e nem feia e nem

bonita" e essa identidade causa humor risos, com no recorte 9ºv ME ARRUMEI TANTO PRA SER APLAUDIDA/30ºv MAS ATÉ AGORA SÓ DERAM RISADA, podemos inferir que há a possibilidade da prostituição, no trecho: 15ºv NÃO BASTA APENAS ESTUDAR /16ºv ISTO DÁ /17ºv ISTO DÁ /18ºv ISTO DÁ SEM PARAR. Realidade e destino de inúmeras transexuais e travestis brasileiras.

(fragmento 58) 21ºv FRACA DE FISIONOMIA/ 23ºv ESSA BIXA É MOLOTOV /24ºv COM O BONDE DAS REJEITADAS

Mais algumas metáforas que compõem a identidade da bixa, molotov(explosiva) fraca de fisionomia(aos olhos heteronormativos), que anda com suas pares, o bonde das não quistas socialmente. As inúmeras travestis e transexuais que também se fazem valer através da imposição(Bixa molotov), pois a violência é um dos primeiros aprendizados nas ruas marginalizadas.

15º Bixa Preta

No título da canção dois termos adjetivados são atribuídos, geralmente, de forma pejorativa, ao se referir aos gays que são da etnia negra. Ao optar pela escrita da palavra "Bixa" com "x" e não com "ch" como sugere a norma padrão da língua, a compositora conota a transgressão dos padrões normativos. Apesar do estranhamento que essa opção pode causar no leitor, ao analisarmos a canção como um todo, percebemos que essa transgressão não está somente no nível da linguagem escrita, e que a escolha por tais expressões não é despretensiosa, mas intencional.

(fragmento 59) **10ºv QUESS BIXISTRANHA, ENSANDECIDA / 11ºv ARROMBADA, PERVERTIDA / 12ºv ELAS TOMBA, FECHA, CAUSA / 13ºv ELAS É MUITA LACRAÇÃO**

"Ques bixistranha" nos mostra uma reprodução de fala com características bem pontuadas, usa o plural, mostra que não se trata de uma pessoa isolada, mas de um grupo... mais uma vez, a cantora assume os atributos, com sentido pejorativo, como características pertencentes ao público LGBTI+..., no entanto, ao observamos na continuação do verso, essas características são ressignificadas com os verbos tombar, fechar e lacrar, que tem valor positivo no meio LGBTI. Aqui observamos, uma vez mais o caráter performático da linguagem, sendo utilizados como recurso para ressignificar

sentidos, dois exemplos dentro do contexto do Pajubá e a construção de vocábulos como *Enviadescer* e o uso constante de adjetivos ditos como pejorativos, deslocados do seu sentido semântico construído à priori. Neste versos há elisões linguísticas dada a oralidade contida, e posteriormente o uso de palavras que têm uso frequente como **"INSANDESCIDA"** que seria se tornar louca, **"ARROMBADA"**, uma marca de identidade de um grupo social, no qual nos remete ao passivo neste meio que é desprezado e colocado como menor que ativo, preconceito que é vigente neste meio. **"PERVERTIDA"** termo também pejorativo de forma assumida, no trecho. Termos esses todos subvertidos. São termos também frequentes do dicionário LGBTI+, uma variação linguística que é chamada de *"pajubá"*. Algumas palavras utilizadas desta variação Neca (Pênis), Aquendar (Esconder), Aqué (Dinheiro) entre outras.

(fragmento 60) 16ºv *BIXA PRETA! TRÁ-TRÁ-TRÁ-TRÁ-TTTRRRRRRRÁÁÁÁÁ*

Neste trecho conseguimos fazer a leitura que nos remete aos assassinatos de tantos e tantas pessoas queers negras, sejam travestis, transexuais ou gays. Sendo a etnia um agravante sério que gera mais preconceito e discriminação, aqueles já menosprezados pela orientação sexual. O "Trá, Trá, Trá" que se repete nos remetendo a onomatopeia aos barulhos das armas matando essa população, uma analogia pontual e interessante remetendo à morte da população LGBTI+, sendo o Brasil o país que mais mata Travestis e Transexuais no mundo, dado relevante a se considerar, também pode-se pensar em uma intertextualidade com uma outra música "as que comandam vão no trá, trá, trá..." chamada Paredão metralhadora, a música do carnaval de 2016.

(fragmento 61) *1ºv BIXISTRANHA, LOKA PRETA DA FAVELA / 2ºv QUANDO ELA TÁ PASSANDO TODOS RIEM DA CARA DELA /*

Nestes versos há seguimento na proposta usada no título: uso de adjetivos que são utilizados de forma pejorativa para se referirem aos gays e/ aos negros. Já na primeira palavra da canção, ela cria uma reprodução de forma falada "BIXISTRANHA". Esse termo é a junção do substantivo "Bixa" mais o adjetivo "istranha", repetindo o processo da oralidade na construção das palavras. De certa forma, na letra Linn da Quebrada representa esse falar do cotidiano e sua oralidade. Na sequência, recorre a outros três elementos que também categorizam a pessoa a quem o enunciador se refere. O primeiro termo "LOKA" está escrito com "K", desviando, uma vez mais, à norma culta; o outro

termo “PRETA”, assim como no título, registra que essa pessoa é negra; a expressão “DA FAVELA” marca que essa pessoa é homossexual, negra, é morador da periferia. No segundo verso, o uso do pronome pessoal “ELA”, constrói mais aspectos da identidade dessa “BIXA PRETA”, os do 1º verso da canção. O 2º verso se inicia na terceira pessoa do singular, porém essa pessoa muda para a primeira pessoa, no decorrer da canção, no restante do verso “TÁ PASSANDO TODOS RIEM DA CARA DELA”, o uso do pronome indefinido “TODOS” aqui provoca o sentido de universalização, padronização, ou seja, a “Bixistranha” não pertence a esse “TODOS”, ela é minoria. A uma reprodução de uma performance de gênero e raça que não agrada a esse “TODOS”, pois existe uma ridicularização da performativamente, ideias e valores sobre gênero e sexualidade, está reforçando a dominação heteronormativa, nesse caso estende-se a questão da etnia e classe social.

A coesão da canção é construída através de alguns pontos, sendo eles: O início da canção marcado em terceira pessoa até o 6º verso, no qual a canção muda para primeira pessoa. Justamente, a mudança de pessoa no discurso constituiu uma postura diferente dentro da canção que antes era submissa até o verso, e após essa troca começa a se tornar mais combativa, construindo uma coesão musical dentro deste contexto. Também há uma melodia que tem ‘Grandes Intervalos’, o que torna as canções mais lentas e melódicas, posteriormente, se transforma em uma canção mais enérgica com ‘Intervalos Pontilhados’ e ritmo mais acelerado, o que torna a canção mais acelerada e menos melódica construindo junto a postura contra-hegemônica um movimento de ação dentro do campo musical.

> (fragmento 62) 3ºv MAS, SE LIGA MAXO /4ºv PRESTA MUITA ATENÇÃO / 5ºv SENTA E OBSERVA A TUA DESTRUIÇÃO /

No 3º verso, a conjunção adversativa “MAS” marca a ruptura discursiva com a elocução anterior. Aqui, a cantora assume a fala e seleciona o seu interlocutor “SE LIGA MACHO”. Na continuação, acontece a subversão de posições, ela chama a atenção dele e, usando os verbos “SENTA E OBSERVA”, os verbos trazem uma conotação de enfrentamento, essa “DESTRUIÇÃO” está no sentido metafórico em relação ao aniquilamento da normatividade que este ‘*Maxo Discreto’* representa e oprime.

(fragmento 63) 8ºv QUE EU JÁ NÃO TÔ PRA BRINCADEIRA / 9ºv EU VOU BOTAR É PRA *FUDER* /

Com essa expressão metafórica 'Botar para fuder' é colocado que não haverá submissão, dentro do movimento contra-hegemônico que se é construído.

16º Mulher:

A canção mulher tem inúmeras marcas vocabulares da construção desta *"identidade mulher"* na qual 3ºv NÃO É HOMEM NEM MULHER /4ºv É UMA TRAVA FEMININA

(fragmento 64) **7ºv ELA É DIVA DA SARJETA 11ºv TÁ SEMPRE EM DESCONSTRUÇÃO 16ºv NÃO TEM DEUS, NEM PÁTRIA AMADA 20ºv ELA É TÃO SINGULAR /21ºv SÓ SE CONTENTA COM PLURAIS**

"ELA É DIVA DA SARJETA"

"Diva" é uma palavra associada à admiração e glamour, normalmente reservada para figuras femininas icônicas e poderosas, musas em geral. Ao colocá-la ao lado de "sarjeta", um espaço marginalizado, o verso constrói uma imagem contrastante, mostrando a figura feminina como gloriosa mesmo na periferia ou em ambientes considerados socialmente inferiores.

"TÁ SEMPRE EM DESCONSTRUÇÃO"

A palavra "desconstrução" sugere uma contínua transformação, um processo de questionamento e revisão de normas estabelecidas. Aqui, há uma crítica às identidades fixas e uma celebração do fluxo e da mudança constante, desafiando o essencialismo de gênero.

"NÃO TEM DEUS, NEM PÁTRIA AMADA"

A ausência de "Deus" e "Pátria amada" (uma referência ao hino nacional brasileiro) sugere um afastamento de instituições tradicionais que impõem regras rígidas de

comportamento, moral e identidade. Essas figuras de autoridade são rejeitadas, sinalizando uma postura libertária e crítica em relação a valores hegemônicos.

"ELA É TÃO SINGULAR"

"Singular" remete a algo único e incomparável. A individualidade é destacada aqui, mas o próximo verso sugere uma tensão.

"SÓ SE CONTENTA COM PLURAIS"

O contraste entre "singular" e "plurais" cria uma ambiguidade poética. Enquanto a figura descrita é única, ela não se satisfaz com essa unicidade, mas busca a multiplicidade, diversidade e a fluidez. Essa ideia desestabiliza noções binárias de identidade.

> (fragmento 65) **26ºv MULHER, MULHER, MULHER 30ºv ELA TEM CARA DE MULHER /31ºv ELA TEM CORPO DE MULHER /32ºv ELA TEM JEITO, TEM BUNDA, TEM PEITO /33ºv E O PAU DE MULHER /34ºv AFINAL /35ºv ELA É FEITA PRA SANGRAR /**

"MULHER, MULHER, MULHER"

A repetição do termo "Mulher" reforça a centralidade da figura feminina, mas também pode sugerir a construção social repetitiva da ideia de "mulher", uma ideia que é construída e imposta de forma contínua.

"ELA TEM CARA DE MULHER" / "ELA TEM CORPO DE MULHER"

Esses versos seguem uma estrutura descritiva comum ao referir-se à aparência externa. "Cara" e "corpo" são aspectos frequentemente associados à feminilidade tradicional. Contudo, essa definição aparente começa a ser desconstruída nos versos seguintes.

"ELA TEM JEITO, TEM BUNDA, TEM PEITO"

As partes do corpo (bunda, peito) e o "jeito" destacam aspectos físicos estereotipadamente femininos. Esses elementos reforçam, inicialmente, a ideia convencional de mulher baseada em características corporais.

"E O PAU DE MULHER"

Esse verso desafia abertamente a normatividade de gênero. A expressão "pau de mulher" quebra a relação tradicional entre órgãos sexuais e identidade de gênero, ampliando a ideia do que é ser mulher. Isso aponta para a inclusão de corpos trans na definição de feminilidade, desafiando o binarismo de gênero.

"ELA É FEITA PRA SANGRAR"

"Sangrar" pode ter múltiplos sentidos: pode referir-se ao ciclo menstrual (um símbolo comum de feminilidade), mas também à dor e à violência que muitas mulheres (especialmente mulheres trans) enfrentam em suas lutas por reconhecimento e existência. Assim, o verso traz uma camada de vulnerabilidade, mas também de resistência.

Assim, após a sucessão de recortes das vivências é dito a definição que esta identidade tem. Com as características corporais sendo citadas, para dar legitimidade a esse “corpo feminino, mas com pau” mostrando que o corpo e sexo biológico podem ser fixos, mas o gênero pode ser esta interpretação múltipla de uma identidade fora da fixidez. Essa suposta consonância entre sexo biológico e gênero é desconstruída na canção, ao passo que identidade e a performance de gênero é posta, identidade essa que se edifica na canção mostrando o caráter marginal dessa mulher, como nos seguintes versos;

> (fragmento 65) **7ºv ELA É DIVA DA SARJETA/20ºv ELA É TÃO SINGULAR /21ºv SÓ SE CONTENTA COM PLURAIS.**

Recorte que a identidade fala sobre ela, sua marginalização, sua singularidade e sobre aquelas que se assemelham a ela, através das identidades e performances de seus gêneros.

3.2 Prática discursiva

Produção:

A produção do álbum reflete uma intenção de subverter discursos hegemônicos. Linn da Quebrada utiliza o funk, historicamente associado à marginalidade e resistência no Brasil, como veículo de empoderamento e expressão de subjetividades que são tradicionalmente silenciadas. Como também evoca algumas características do Hip Hop e Rap, gêneros musicais que carregam um discurso de rebeldia contra a normatividade, e Linn subverte ainda mais suas conotações ao inserir temas queer e trans. Um exemplo dado: A produção do álbum Pajubá vai além da simples subversão de discursos hegemônicos. Linn da Quebrada escolhe um gênero musical que, por si só, já opera à margem da normatividade cultural brasileira: o funk. Historicamente, o funk tem sido estigmatizado e associado a comunidades marginalizadas, como as favelas, e à criminalidade. No entanto, também é um espaço de resistência e de reivindicação identitária para esses grupos. Ao adotar o funk, Linn mobiliza essa história de resistência, mas vai além ao introduzir no gênero questões de gênero e sexualidade, temas que tradicionalmente não fazem parte dessa cena. A fusão do funk com o discurso queer e transgênero amplia os horizontes das questões das identidades de gênero e transforma suas implicações políticas.

Linn utiliza a estética do funk como plataforma de subversão ao reinventá-lo com uma narrativa própria, trazendo as experiências de corpos fora das normas binárias que desafiam a cisheteronormatividade e a branquitude. Isso faz com que Pajubá atue como um ato performativo e discursivo, onde a escolha de gênero musical é, por si só, uma tática contra-hegemônica. Esse diálogo entre forma (gênero musical) e conteúdo (temas queer/trans) potencializa o álbum como uma intervenção na cultura musical brasileira. A ACD a e ACM se mostraram úteis para analisar como Linn negocia significados culturais e dá novos sentidos a elementos já existentes da cultura de resistência, redirecionando-os para a luta pela visibilidade e valorização de corpos dissidentes.

Bomba pra caralho

(fragmento 66) BASEADO EM CARNE VIVA E FATOS REAIS / É O SANGUE DOS MEUS QUE ESCORRE PELAS MARGINAIS

Há na canção o movimento crescente melodicamente, a canção inicia-se de forma mais lenta com grandes intervalos denominado por Van Leeuven (2012) como *Grandes intervalos.* Grandes passos energéticos para cima são típicos aos gêneros "heróicos", típico de canções para baixo, música 'sentimental' e ‘baladas’. E após chegar o refrão a canção ganha *Ritmos pontilhados e suspensão*: As melodias dinâmicas e energéticas podem ter 'ritmos pontilhados'.

> (fragmento 67) BOMBA PRA CARALHO / BALA DE BORRACHA / CENSURA FRATURA EXPOSTA / FATURA DA VIATURA / QUE NÃO ATURA POBRE, PRETA, REVOLTADA / SEM VERGONHA / SEM JUSTIÇA / TEM MEDO DE NÓS?

No trecho acima retrata acima retrata o climáx, ritmo e meolodico, casando-se com o refrão da canção onde a identidade que canta, também faz as denuncias de violência contra o povo negro. Como na melodia, a questão da canção também se constrói por um movimento ascendente. Assim, as notas que possuem uma duração maior remetem-se a canções mais “tranquilas”, dessa maneira, se associa a canções mais sentimentais, enquanto as canções com ritmo mais acelerado com notas de duração menor deixam a melodia mais rítmica, dando, portanto, um caráter mais dinâmico, de movimento, ação. O que acontece com a canção *Bomba pra Caralho*.

> (fragmento 68) EMBAIXO DE MURRO, NO MORRO, NA MARRA / QUEM MORRE SOU EU? / OU SOU EU QUEM MATA? / QUEM MATA, QUEM MULTA, QUEM MATA SOU EU? / OU SOU EU QUEM MATA?

A canção se adequa muito nas canções de Hip-Hop e Rap, com característica forte desses gêneros musicais, dominação social (Van Leeuven 2012), uma voz (a melodia que é a principal) se torna dominadora.

Necomancia:

A canção tem uma melodia que se encaixa entre o Funk e o Hip-Hop, a construção é adaptada para criar ritmo e fluidez, tornando a música mais impactante e enfática. No início da canção a cantora Gloria Groove, hoje conhecida nacionalmente, apresenta um

tipo de *Flow,* característica da canções de Rap/ Hip-Hop que esta forma de cantar falada com versos rápidos, ritmados e rimados. Como no trecho:

> (fragmento 69) 1ºv PORRA LINN BOTOU PRESSÃO / 2ºv E EU VOU CAIR PRA CIMA / 3ºv TÁ FUNCIONANDO A ILUSÃO

.

A canção tem um ritmo bem marcado, Van Leeuven (2012) denomina as canções com ritmo mais acelerado com notas de duração menor como canções mais rítmicas, com um aspecto mais dinâmico, de movimento, ação e energia. Canções como: Bomba pra Caralho, Enviadescer, Necomancia e Coytada constroem-se dessa maneira. Aspecto importante para promover o enfrentamento contra-hegemônico que está sendo colocado. Como no trecho, a repetição conjuntamente ampara para mostrar esse aspecto:

> (fragmento 70) ISSO AQUI É BIXARIA / EU FAÇO NECOMANCIA / EU TENHO FOGO NO RABO / MELANINA, POUCOS REAIS / EU SOU TÃO MISTERIOSA / OCULTA SENDO VORAZ /OCULTA SENDO VORAZ / OCULTA SENDO.../ EU SOU TÃO MISTERIOSA / OCULTA SENDO VORAZ

A harmonia da canção entra dentro da categoria que Van Leeuven (2012) denomina como *pluralismo social:* diferentes melodias são concomitantemente cantadas por distintos cantores, e todas se acomodam harmonicamente, falando-se das identidade em diversos pontos como no trecho abaixo, e fechando com o termo 'Bixaria'. Primeiro a parte inicial de Gloria Groove bem ritmada e depois a parte de Linn mais melódica, dando a canção o mesmo objetivo que a canção carrega em falar sobre 'A Bruxa, A Bixa, A Baixa'. Como no seguimento:

> (fragmento 71) AFEMINADA, BONITA E FOLGADA / LUGAR DE FALA / ELA QUE FALA / PEGOU VERDADE E JOGOU NA SUA CARA / E DISSE AI! AI QUE BIXA! AI QUE BAIXA! AI QUE BRUXA! / 17ºv ISSO AQUI É BIXARIA

Inúmeras identidades cantadas constituídas no trecho, identidades que somadas constroem a Bixaria esse conjunto de inúmeras identidades diferentes, contudo dentro espectro queer. Por isso, através dos aspectos da ACM, na tabela abaixo trabalhamos canção por canção com os aspectos tratados por Van Leeuven (2012).

Tabela 1: CONSTITUIÇÃO DOS ASPECTOS MUSICAIS JUNTO AOS SOCIAIS

Canções	Grandes intervalos	Pequenos Intervalos	Suspensão	Ritmos Pontilhados	Pluralismo Social	Uníssono Social	Dominação Social
(+ Muito) Talento	x		x	x			x
Submissa do 7º Dia	x	x	x	x		x	
Bomba pra Caralho	x			x			x
Bixa Travesty		x		x			x
Transudo		x		x		x	
Necomancia (part. Gloria Groove)		x		x	x	x	
Coytada		x		x			x
Dedo Nucué (part. Mulher Pepita)		x	x	x	x		
Pare Querida		x		x			x
Enviadescer		x		x	x		x
PiriGoza	x	x		x	x		
Serei a	x		x			x	
Tomara		x		x		x	
A Lenda	x	x	x	x	x		
Bixa Preta	x	x	x	x	x	x	
Mulher	x	x		x	x		

Fonte: VAN LEEUWEN (2012)

Distribuição:

A distribuição de Pajubá se insere em uma dinâmica digital que permite o alcance a audiências globais e diversificadas. O álbum circula em plataformas de streaming e redes sociais, ferramentas que descentralizam o controle da produção cultural e permitem que artistas marginalizados encontrem novos públicos. O uso dessas plataformas também possibilita que as mensagens e críticas sociais de Linn alcancem comunidades que compartilham experiências de exclusão.

O consumo de Pajubá por diferentes públicos reflete a pluralidade das interpretações possíveis e o impacto que o álbum pode gerar em diferentes esferas sociais. Para o público LGBTI +, em especial os corpos trans e não-binários, o álbum não apenas oferece uma representação positiva, mas também funciona como uma validação de suas experiências, uma forma de afirmação identitária em um contexto onde essas identidades são frequentemente negadas ou estigmatizadas. Para esses ouvintes, Pajubá pode ser consumido como um manifesto de reexistência, em que Linn desafia as normas de gênero e sexualidade impostas pela sociedade. Para públicos cisgêneros e heteronormativos, o álbum oferece uma oportunidade de desconstrução e reflexão. O consumo dessas canções pode funcionar como um "estranhamento", em que o ouvinte é desafiado a confrontar suas próprias concepções sobre corpo, gênero e desejo. Esse encontro com a diferença pode gerar incômodo, mas também cria a possibilidade de diálogo e mudança de percepção. Aqui, no ponto de consumo através da a ACD pode ser útil para examinar como os discursos de Linn interagem com diferentes audiências e que tipos de respostas ideológicas e emocionais são gerados a partir desse consumo diversificado.

Além disso, o consumo de Pajubá não pode ser desassociado das experiências de classe, raça e território. As mensagens de Linn falam diretamente à realidade de corpos negros e periféricos, e o consumo dessas narrativas por esses grupos pode ressoar como uma reafirmação de suas existências e lutas. O funk, enquanto um gênero de origem popular, já carrega consigo uma história de resistência cultural e política. A leitura de Pajubá como um convite à reflexão crítica sobre as estruturas de poder se fortalece

quando compreendemos que essas estruturas são sentidas de forma interseccional, atravessando gênero, raça e classe.

12º Serei A:

A canção Serei A é uma das mais melódicas do álbum, melódica dentro das categorias tradicionalistas, pois a canção se inicia com *Grandes Intervalos e Suspensão.* Categoria esta que Van Leeuven(2012) coloca para canções com sentimentalismo e menos movimento. As baladas seriam um exemplo onde Grandes Intervalos se encaixam. A cantora Liniker di Barros, participante da canção, inicia cantando de forma mais arrastada e lenta até o terceiro verso fazendo a repetição por duas vezes, estratégia feita para dar ênfase ao referido recorte. No intuito de cantar sobre as ruas e vivências das identidades travesti e transexual.

> (fragmento 72) 1ºv SEREI A DO ASFALTO/ 2ºv RAINHA DO LUAR / 3ºv ENTREGA O SEU CORPO SOMENTE A QUEM POSSA CARREGAR

Inicialmente a canção tem um ritmo mais lento e onde há a ênfase nos três primeiros versos e posteriormente a uma aceleração, com um ritmo de muitos instrumentos de percussão, dando energia e movimento a canção, principalmente nos trechos:

> (fragmento 73) 9ºv LIVRE, ME LOVE, ME LUTA/ 10ºv MAS NÃO SE ESQUEÇA /11ºv LEVANTE A CABEÇA /12ºv ACONTEÇA O QUE ACONTEÇA /13ºv ACONTEÇA /14ºv CONTINUE A NAVEGAR / CONTINUA A NAVEGAR /15ºv CONTINUE A TRAVECAR /16ºv CONTINUE A ATRAVESSAR

Onde se canta sobre as vivências das identidades travestis e transexuais, com um caráter enérgico para combinar com a letra que fala sobre continuar, navegar, a travecar(vindo travesti) e atravessar. Um movimento contra-hegemônico de seguir lutando.

A Harmonia da canção se dá por processo de pluralismo social, já citado aqui anteriormente. A duas vozes que cantam na canção de forma mais melódica a voz de Liniker e posteriormente com mais ritmação a voz de Linn em uma melodia ascendente. Para harmonizar melodicamente com os de ação no fim da canção, dando o caráter de progresso dessa vivência identitária.

(fragmento 74) 14ºv CONTINUE A NAVEGAR / CONTINUA A NAVEGAR /15ºv CONTINUE A TRAVECAR /16ºv CONTINUE A ATRAVESSAR

14º A Lenda:

A melodia de *A Lenda* é caracterizada por linhas vocais intensas e expressivas. Linn da Quebrada canta de forma enérgica trazendo um movimento que casa com o ritmo pontilhado. Há melancolia em partes, criando uma atmosfera emocional que se alinha com a mensagem da música, e essa lenda vai sendo construída, juntamente com identidade marginalizada por inúmeros agentes na canção. Em outro ponto, a canção também apresenta elementos melódicos da música eletrônica, como sintetizadores e efeitos sonoros, que colocam uma dimensão moderna e experimental à melodia.

(fragmento 75) 1ºv VOU TE CONTAR A LENDA DA BIXA ESQUISITA / 2ºv NÃO SEI SE VOCÊ ACREDITA /3ºv ELA NÃO É FEIA - NEM BONITA / 4ºv ELA SEMPRE DESEJOU TER UMA VIDA TÃO PROMISSORA/ 5ºv DESOBEDECEU SEU PAI /6ºv SUA MÃE / 7ºv O ESTADO, A PROFESSORA

(fragmento 76) 8ºv TEM QUE RALAR O CU, SE FUDER / 9ºv DE BOBA ELA SÓ TEM A CARA / 10ºv E O JEITO DE ANDAR / 11ºv MAS SABE QUE PRA TER SUCESSO / 12ºv NÃO BASTA APENAS ESTUDAR /

A Lenda é uma canção que apresenta um ritmo marcante. Ela possui um ritmo de batida constante, o qual Van Leeuven (2012) chama de *ritmos pontilhados em suspensão,* casa os elementos de funk e hip-hop com a música eletrônica. A batida é forte e pulsante, o que cria uma sensação de energia e movimento ao longo da música. Dessa forma, o ritmo enfatiza o conteúdo lírico contido em cada verso da canção. O refrão demonstra isso:

(fragmento 77) EU TÔ BONITA?/ TÁ ENGRAÇADA/ EU NÃO TÔ BUNITA?/ TÁ ENGRAÇADA/ ME ARRUMEI TANTO PRA SER APLAUDIDA/ MAS ATÉ AGORA SÓ DERAM RISADA.

Em síntese, *A Lenda* é uma canção que apresenta um ritmo energizante, uma melodia emocionalmente carregada e uma harmonia que contribui para a atmosfera geral da música. Esses elementos musicais trabalham em conjunto para enfatizar a mensagem lírica da canção, que aborda a construção da identidade, performance, aceitação e auto-expressão.

Consumo:

A distribuição digital de Pajubá é um aspecto crucial para entender como o álbum rompe com as barreiras tradicionais da indústria musical. Plataformas de streaming, como Spotify e YouTube, e redes sociais, como Instagram e Twitter/X, permitem que artistas que não estão nas grandes gravadoras ou em círculos mainstream tenham acesso direto a um público mais amplo e diversificado. Esse tipo de distribuição descentralizada democratiza o acesso e a visibilidade de produções culturais, permitindo que artistas como Linn da Quebrada transcendam as limitações geográficas e sociais impostas pelo mercado tradicional de música.

A distribuição digital, em especial para artistas LGBTI+ e periféricos, também facilita a criação de redes globais de solidariedade e compartilhamento de experiências, possibilitando que artistas se conectem com fãs que se veem representados em suas narrativas. Isso coloca a própria noção de hegemonia cultural em questão, uma vez que as vozes marginalizadas, antes silenciadas ou limitadas ao consumo local, passam a ocupar um espaço global. A Análise Crítica da Música (ACM) pode examinar como a circulação dessas músicas em ambientes digitais modifica a relação entre produção cultural e mercado, permitindo que os discursos contra-hegemônicos rompam fronteiras e desafiem o status quo em uma escala global

3.3 Prática social

O álbum desde a primeira canção tem uma postura combativa e enfrentiva aos padrões heteronormativos, denotados ao longo das canções. Como resultado o *Macho Discreto* ou em algumas vezes contra a sociedade heteronormativa e padronizada é colocada como o interlocutor para quem se projetam as canções. Uma vez que, desde a primeira *1° canção (+ Muito) Talento* a última canção *Mulher* há o movimento subversivo e contra-hegemônico que tratamos aqui de mostrar ao longo das canções a partir Teoria Social do Discurso (2001) e a partir da Análise Crítica da Música (1999, 2012) com as categorias de vocabulário, gramática, coesão e metáfora da Análise Crítica do Discurso e com as categorias da ACM que não-musicólogos podem usar que são, o ritmo, a harmonia e a melodia.

Para tanto, o conceito de Letramento de Reexistência (LR), já apresentado na base teórica desta dissertação, nos proporciona fundamentação para falarmos das ideologias e do poder através do objeto do álbum Pajubá. Aplicar o conceito de Letramento de reexistência às 16 canções do álbum Pajubá de Linn da Quebrada envolve reconhecer como as canções articulam discursos de resistência e (re)invenção de identidades que rompem com as normatividades de gênero, raça e sexualidade. As letras do álbum são marcadas por uma forte postura de enfrentamento ao patriarcado, à heteronormatividade e ao racismo, enquanto reafirmam as identidades LGBTI+ e racializadas, criando uma forma de reexistir no mundo a partir da ressignificação de corpos e performances marginalizadas.

Recapitulando, O conceito de Letramento de reexistência, elaborado por Ana Lúcia Santos Sousa (2016), refere-se à capacidade de sujeitos marginalizados ou subalternizados de apropriarem-se da linguagem, seja verbal ou não verbal, para construir novas formas de existência e resistência. Esse letramento não se restringe à alfabetização no sentido formal, mas se expande para a compreensão crítica das práticas sociais e culturais que tentam silenciar ou invisibilizar esses sujeitos, permitindo-lhes reescreverem suas narrativas de vida, recriarem identidades e subverterem as normas impostas pelos discursos hegemônicos. Para assim, contextualizar realidades e trabalhar a partir delas, envolvendo elementos como cultura, sociedade e as perspectivas sociais da linguagem contextualizadas à realidade de um público marginalizado no Brasil.

Como ainda Souza (2016) constrói o conceito de LR apoiada na história da educação negra no Brasil, dentro da arte, nas músicas marginalizadas como as do hip-hop, gênero muito presente no álbum como também o Funk. De modo, é visto vários pontos da cultura afro-brasileira e de outras narrativas negras sendo citadas para a construção deste local de letramento múltiplo e inclusivo. No seguinte trecho a autora explicita um pouco mais sobre o conceito:

> [...] falar em letramento de reexistência implica considerar as práticas de letramentos desenvolvidas em âmbito não escolar, marcadas pelas identidades sociais dos sujeitos nelas envolvidos, e além disso, considerar os aspectos que afetam o histórico do letramento da população negra no Brasil e que influenciam as trajetórias pessoais de usos sociais da linguagem. (Souza, 2016, p. 71).

Nossa análise busca destacar as marcas materiais presentes nas canções, evidenciando a subversão ideológica que o álbum "Pajubá" de Linn da Quebrada

constrói. Essa subversão ocorre por meio da recusa de se submeter aos padrões heteronormativos, negando ao sistema falocêntrico o acesso aos corpos que fogem desses padrões, como os corpos transexuais e travestis. O sistema, que antes podia acessar esses corpos nas margens da sociedade, em espaços como ruas e becos, agora enfrenta uma resistência que constitui a primeira contra-hegemônia subversiva: a não aceitação e a não submissão às normas heteronormativas.

Além disso, o álbum projeta diversas identidades que muitas vezes nem a literatura contemporânea reconhece. Este é o segundo movimento contra-hegemônico: o não-silenciamento. As canções trazem à tona identidades como "A Bixa Preta", "A Mulher de um Peito", "A Mulher de Pau", "A nem Homem e nem Mulher", "A Travesty", entre outras, que são afirmadas nas letras e em nossa análise crítico-musical. Em resumo, "Pajubá" rejeita os padrões heteronormativos de gênero e dá voz a inúmeras identidades de gênero, que são construídas a partir das perspectivas do eu-lírico em cada canção. O álbum subverte o lugar marginal imposto a essas pessoas, que muitas vezes são privadas de direitos básicos, como trabalho formal e visibilidade social. O álbum também busca normalizar essas identidades e performances, o que o torna social e linguisticamente relevante. A segunda contra-hegemônia que identificamos é a humanização dessas identidades.

Ao dar visibilidade às experiências e identidades marginalizadas, "Pajubá" se opõe ao falocentrismo e à violência do "macho discreto que consome e mata". Também há uma subversão da linguagem, usando termos que eram vistos de forma pejorativa, como "arrombada", "pervertida", "Bixa Preta", e "enviadescer", para trazer essas vivências à luz e fora do silêncio. Assim, o terceiro movimento contra-hegemônico que o álbum realiza é a exaltação e dignificação dessas identidades, mostrando que elas existem e devem ser normalizadas, não marginalizadas.

O álbum parece culminar nesse ponto: depois da não submissão, da humanização e da exaltação dessas vivências, as 16 canções, de "+ Muito Talento" até "Mulher", constroem um processo subversivo tanto no conteúdo quanto na linguagem.

Linn sugere que deve haver algo além do ato físico, como envolvimento emocional ou prazer mútuo, trazendo o mínimo de humanidade para essa relação e para essa identidade, o fator da resistência e subversão aparece também neste aspecto de trazer o padrão mais humano a tantas identidades cantadas nas canções do álbum.

Ao integrarmos nuances ao texto, estamos ampliando a profundidade da análise e ancorando melhor os exemplos nas teorias de ACD e ACM, além de destacar as especificidades da subversão e da resistência que Pajubá traz tanto no plano da produção, quanto na circulação e recepção. Nas tabelas a seguir, apresentamos como as 16 canções se alinham aos objetivos da nossa análise, com foco em identidades de gênero e étnico-raciais, contra-hegemonia, resistência e marginalidade. Também adaptamos para as canções os aspectos de harmonia, melodia e ritmo, segundo as subcategorias propostas por Van Leeuwen (2012).

TABELA 2: CONSTITUIÇÃO DAS IDENTIDADES, MARGINALIDADE, CONTRA-HEGEMÔNICA E RESISTÊNCIA.

Canções	Constituição de Identidade fora dos padrões binários	Constituição de identidade racial Negra	Confronto e Contra-hege monia.	Caráter Marginal	Discurso de Resistência
(+ Muito) Talento	x		x		x
Submissa do 7º Dia	x		x	x	x
Bomba pra Caralho	x	x	x	x	x
Bixa Travesty	x		x		x
Transudo	x		x	x	x
Necomancia (part. Gloria Groove)	x		x	x	x
Coytada	x		x	x	x
Dedo Nucué (part. Mulher Pepita)	x			x	x
Pare Querida	x		x		x
Enviadescer	x		x	x	x
PiriGoza	x		x	x	x

Serei a	x		x	x	x
Tomara	x		x	x	x
A Lenda	x		x	x	x
Bixa Preta	x	x	x	x	x
Mulher	x		x	x	x

Acima temos uma tabela na qual se têm a constituição das identidades presentes nas canções, além do caráter contra-hegemônico, subversivo e o discurso de resistência presente em cada uma.

TABELA 3: SÍNTESE ANALÍTICA DAS CANÇÕES DO ÁLBUM *PAJUBÁ* ASPECTOS MUSICAIS E SOCIAIS UNIFICADOS

(+ Muito) Talento	Grandes intervalos; suspensão; ritmos pontilhados.	Confronto com a dominação social; discurso de resistência; questionamento das normas hegemônicas.
Submissa do 7º Dia	Pequenos intervalos; ritmos pontilhados; pluralismo social.	Representação de identidades subversivas; resistência à marginalidade; afirmação da vivência trans e travesti.
Bomba pra Caralho	Suspensão; grande ênfase rítmica; batidas constantes.	Confronto direto ao patriarcado; crítica à objetificação de corpos; exaltação da autonomia.
Bixa Travesty	Pequenos intervalos; melodia ascendente; harmonia plural.	Afirmação da identidade travesti; desconstrução da heteronormatividade; resistência à exclusão social.
Transudo	Ritmos marcados; melodia enérgica; vocalizações dinâmicas.	Representação de desejo e sexualidade não normativa; enfrentamento de estigmas ligados a corpos trans.
Necomancia	Grandes intervalos; harmonia plural;	Reconhecimento de identidades negras; denúncia da opressão social; convite à resistência coletiva.

	vocalizações melódicas.	
Coytada	Pequenos intervalos; melodia arrastada; ênfase em tons melancólicos.	Reflexão sobre a vulnerabilidade de corpos marginalizados; crítica à violência estrutural.
Dedo Nucué	Ritmos intensos; melodia marcada por alternâncias de volume e ritmo.	Enaltecimento da resistência periférica; celebração da sexualidade e do corpo livre.
Pare Querida	Suspensão; grande ênfase melódica; harmonia simples.	Desconstrução de papéis de gênero; convite ao diálogo e à empatia.
Enviadescer	Ritmos pontilhados; melodia ascendente; vocalizações enérgicas.	Exaltação da cultura queer; afirmação do "enviadescer" como forma de resistência e reexistência.
PiriGoza	Harmonia vibrante; batidas rápidas e dinâmicas; alternância de ritmos.	Celebração da cultura popular; resistência à marginalização da música periférica.
Serei A	Grandes intervalos no início; melodia ascendente; percussão marcante no final.	Afirmação das vivências trans e travestis; exaltação da continuidade da luta e da navegação por espaços opressivos.
Tomara	Pequenos intervalos; harmonia melancólica; vocalizações intensas e emotivas.	Denúncia da vulnerabilidade de corpos trans; pedido por um futuro mais humano e inclusivo.
A Lenda	Ritmos pontilhados e intensos; vocais expressivos e energia constante.	Narrativa da "bixa esquisita"; crítica à exclusão social e exaltação da força de corpos marginalizados.
Bixa Preta	Grandes intervalos; melodia enérgica; ritmos pontilhados e harmonia plural.	Afirmação da negritude e da identidade travesti; crítica à violência estrutural; celebração da resistência.

Mulher	Pequenos intervalos; vocalizações melódicas e emocionais; harmonia intimista.	Encerramento simbólico; celebração das diversas formas de ser mulher; convite à reflexão sobre gênero e humanidade.

Essa síntese integra as categorias musicais (ritmo, harmonia, melodia) e sociais (identidade, resistência, marginalidade) em uma única tabela, permitindo uma visão mais coesa do álbum Pajubá. Assim, evita-se fragmentação ao apresentar as informações, mantendo uma perspectiva crítica conectada aos objetivos metodológicos.

Considerações finais

Embora temas relacionados às populações marginalizadas tenham ganhado maior visibilidade na mídia e nas redes sociais nos dias de hoje, a hegemonia continua a ser mantida por grupos dominantes. Essa reflexão é abordada no Capítulo II desta dissertação, onde discutimos como as hegemonias se sustentam através de discursos ideológicos.

O problema da pesquisa se estrutura em torno da questão de como as músicas do álbum Pajubá, de Linn da Quebrada, subvertem as formas hegemônicas de dominação de gênero, sexualidade e outras identidades marginalizadas. A hegemonia, conforme discutida por Fairclough (2001), é mantida por discursos ideológicos que naturalizam as relações de poder, e o objetivo central da dissertação é investigar como as canções de Pajubá contrapõem essa hegemonia, produzindo discursos de resistência e reexistência.

De acordo com Fairclough (2001), a hegemonia dominante se estabelece por meio de formas de dominação, e o álbum Pajubá busca justamente subverter essa ordem. As marcas textuais presentes nas três práticas de linguagem (social, discursiva e textual) revelam um discurso de reexistência, que se manifesta como uma forma de resistência ativa e transformadora. Identificar esse discurso foi um dos principais objetivos desta dissertação. Nesse sentido, o trabalho acadêmico que foca em temas socialmente marginalizados é fundamental para dar visibilidade a vivências e naturalizar identidades historicamente excluídas, como fazemos aqui por meio da análise das canções.

A ACD é fundamental para a investigação das relações de poder presentes nos discursos das canções. Ela permite explorar como a linguagem nas músicas constrói significados que desafiam as normas sociais e propõem alternativas

contra-hegemônicas. Fairclough propõe que a hegemonia se sustente pela naturalização dos discursos dominantes, e a análise de Pajubá visa revelar como esses discursos são desconstruídos e subvertidos.

A ACM, complementando a ACD, possibilita uma análise não só da letra, mas também da estrutura sonora das canções. Elementos como ritmo, melodia e harmonia podem servir como recursos de reexistência, contribuindo para a subversão discursiva. No álbum, as canções vão além de um veículo de entretenimento, atuando também como prática social engajada em um espaço de disputa pelo poder.

A canção, além de sua função artística e de entretenimento sonoro, foi também considerada sob uma perspectiva ideológica, especialmente em relação à obra de Linn da Quebrada, compositora e intérprete de Pajubá. Suas letras estão profundamente marcadas por ideologias e contra-ideologias que reconstroem, manipulam e reafirmam formas de pensamento, tornando-se ferramentas de resistência e reexistência, conceitos-chave para esta análise. Assim, buscamos demonstrar como as canções atuam como elementos contra-hegemônicos, subversivos, políticos e sociais, capazes de denunciar, reagir e ressignificar valores, crenças e identidades.

Um possível limite da análise é que ela se concentra principalmente nas marcas textuais e discursivas das canções, enquanto aspectos performáticos da artista (como a presença corporal em videoclipes e performances ao vivo) poderiam fornecer muito mais material e corpus para uma análise mais robusta e adições sobre as dinâmicas de resistência. Outra limitação é que o enfoque está nas identidades de gênero e sexualidade, e um aprofundamento sobre questões raciais, de classe ou de territorialidade, também centrais na obra de Linn da Quebrada, poderia ser mais explorado.

A pesquisa realizou uma análise detalhada das canções do álbum Pajubá, com foco nas práticas discursivas contra-hegemônicas presentes nas letras e estruturas cancioneiras. Identificou discursos de resistência, reexistência e transformação que questionam e subvertem a hegemonia dominante, tornando visíveis identidades marginalizadas e suasperspectivas de subversão.

Desse modo, os futuros pesquisadores poderiam:

i) Explorar o papel das performances visuais e corporais de Linn da Quebrada como parte integrante da resistência discursiva.

ii) Ampliar a análise para incluir questões, como classe e territorialidade, integrando ainda mais as múltiplas dimensões de marginalização enfrentadas pelas identidades que a artista representa.

iii) Comparar Pajubá com outros álbuns de artistas LGBTI+ que também trabalham questões de subversão e resistência, a fim de construir um panorama mais amplo da canção como ferramenta de ativismo e transformação social.

O álbum Pajubá, portanto, oferece um corpus rico e multifacetado, ideal para quem deseja investigar como representações, identidades e discursos de resistência são construídos e se relacionam em uma obra artística, permitindo uma análise linguística e socialmente engajada.

Referências:

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo estrutural.** Pólen**,** São Paulo, 2019. Disponível em:<https://blogs.uninassau.edu.br/sites/blogs.uninassau.edu.br/files/anexo/racismo_estrutural_feminismos_-_silvio_luiz_de_almeida.pdf> Acessado em 15 de abril de 2022.

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução de Danilo Marcondes. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARROSO, Renato Régis. **PAJUBÁ:** O Código Linguístico Da Comunidade Lgbt. 2017. 153f. Dissertação(Mestrado)- Universidade do Estado do Amazonas, Escola Superior de Artes e Turismo Programa De Pós-Graduação em Letras e Artes, Mestrado Acadêmico em Letras E Artes. Disponível em : < http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/1945 > Acesso em 10 de junho de 2024.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa.** 39. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. Disponível em: < https://docs.google.com/file/d/0B7hMF-wiDdldLUM0T1U2MkJ5NXM/edit?resourcekey=0-lixz0fhlff77l5f8q4kr0w > Acesso em 01 de Agosto de 2024.

BENEVIDES, B. G; NOGUEIRA, S. N. B. **DOSSIÊ:** Assassinatos e violência contra travestis e transexuais no Brasil em 2018. Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA). Disponível em: < https://antrabrasil.files.wordpress.com/2019/01/dossie-dos-assassinatos-e-violencia-contra-pessoas-trans-em-2018.pdf >. Acesso em 03 de Fevereiro de 2022.

BENEVIDES, Bruna G. **Dossiê assassinatos e violências contra Travestis e Transexuais brasileiras em 2021**. Associação Nacional de Travestis e Transexuais-Antra. Disponível em: <https://museulinguaportuguesa.org.br/classificacao-de-rimas/>. Acesso em: 30 de setembro de 2022.

BORBA, Rodrigo. Linguística *queer*: uma perspectiva pós-identitária para os estudos da linguagem. **Revista Entrelinhas**, São Leopoldo- RS, volume 9, nº 1, p. 91-107, out. 2015

BUTLER, Judith Pamela. **Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.

COLLING, Leandro. **Mais definições em trânsito: Teoria Queer**. Disponível: <em http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf.> Acesso em: 15 de Fevereiro de 2022.

FAIRCLOUGH, Norman. Critical And Descriptive Goals In Discourse Analysis. **Journal of Pragmatics**, Amsterdam, v. 9, p.739-763, 1985.

_____**. Language and Power**. London: Longman, 1989.

_____. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

_____. **Analyzing Discourse: Textual Analysis for social Research**. London: Routledge, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Ensaios sobre biopolítica**. Excessos de vida: Michel Foucault; Gilíes Deleuze Slavoj Zizek ; compilado por Fermín Rodriguez e Gabriel Giorgi. 1° edição. Buenos Aires: Paidós, 2007.

_____. **História da sexualidade I:** A vontade Saber**,** tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988. Do original em francês: Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir.

FIVE, Defining Moments in the Career of Racionais MC's, "Brazil's Public Enemy". *Red Bull Music Academy Daily*, 19 jun. 2017. Disponível em: < https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/06/racionais-mcs-defining-moments?linkId=38524847. > Acesso em: 14 agosto de 2024.

GRUPO, gay Bahia. **Ggb Mortes Violentas de Lgbt+ no Brasil Relatório**, 2018. Disponível em: < https://homofobiamata.files.wordpress.com/2019/01/relatorio2018-1.pdf > Acesso em: 16 de julho 2021.

HEBERLE, Viviane, M. **Apontamentos sobre linguística sistêmico-funcional, contexto de situação e transitividade com exemplos de livros de literatura infantil.** DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada, 34(1). Disponível em: < https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/38989 > Acesso em 02 de outubro de 2023.

HEBERLE, Viviane M. **Revistas para mulheres no século 21:** ainda uma prática discursiva de consolidação ou de renovação de ideias? Revista Linguagem em (Dis)curso. Tubarão, v. 4, p. 85-112, 2004. Disponível em: <

file:///C:/Users/User/Downloads/admin,+4%20(1).pdf > Acesso em 09 de Outubro de 2023.

JUNQUEIRA, Rogério D. **A invenção da "ideologia de gênero":** a emergência de um cenário político discursivo e a elaboração de uma retórica reacionária anti-gênero. Psicologia Política, v 18, nº 43, p. 449-502 dez, 2018.
Link do álbum de Linn da Quebrada Pajubá de 2017. Disponível em:< file:///C:/Users/User/Downloads/LIN%20-%20PAJUB%C3%81%20(1).pdf.> Acesso em 02 de Janeiro de 2020.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Harmonia Funcional**: Introdução à teoria das funções harmônicas. Ricordi, 3° Edição. 1986.
Link do perfil de Linn da Quebrada no Spotify. Disponível em:< https://open.spotify.com/artist/0YG4CSmw7QW2T4TU3NWxAS.> Acesso em 02 de Janeiro de 2020.

LINN da Quebrada mostra nova certidão de nascimento com o nome Lina Pereira dos Santos. O Globo, [*S. l.*], p. 01, 30 dez. 2021. Disponível em: < https://oglobo.globo.com/cultura/musica/linn-da-quebrada-mostra-nova-certidao-de-nascimento-com-nome-lina-pereira-dos-santos-25336032 > Acesso em 13 de Agosto de 2024.

LOPES, Marina; Simões, Valéria. **"Rap e Funk:** Conexões periféricas e resistências culturais." Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho:** Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho:** Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2.ed.Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

MAGALHÃES, Izabel. **Introdução: a análise de discurso crítica**. DELTA, São Paulo, v. 21, 2005, p. 1-10. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/26425/1/ARTIGO_IntroducaoAnalisediscurso.pdf >. Acesso em: 16 de Julho de 2021.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. **Identidades fragmentadas: a construção de raça, gênero e sexualidade na sala de aula.** Campinas: Mercado de Letras, 2002.

MEURER, José Luiz. Ampliando a Noção de Contexto na Linguística Sistêmico-Funcional e na Análise Crítica do Discurso. **Linguagem em (Dis)curso**. Tubarão, v. 4, p. 133-157, 2004. Disponível em : < https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/294/308 > Acesso em 02 de outubro de 2023.

MUNIZ, Bianca. **Obra do Racionais MC's é reconhecida tardiamente pela academia e mídia.** Agência Universitária de Notícias - AUN USP. Disponível em: < http://aun.webhostusp.sti.usp.br/index.php/2019/11/12/obra-do-racionais-mcs-e-reconhecida-tardiamente-pela-academia-e-midia/ > Acesso em 13 de Janeiro de 2022.

OLIVEIRA, Felipe de Souza, **Metáforas de Gênero no Álbum "Pajubá" de Linn da Quebrada.** 2023. 100f. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de São João del Rei, Programa De Pós-Graduação em Letras, Promel, 2023.

PRETOS ou pardos estão mais escolarizados, mas desigualdade em relação aos brancos permanece**. Agência IBGE notícias,** 2019. Disponível em: < https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/25989-pretos-ou-pardos-estao-mais-escolarizados-mas-desigualdade-em-relacao-aos-brancos-permanece > Acesso em: 16 de Fevereiro de 2022.

RESENDE, Viviane. RAMALHO, Viviane. **Análise de Discurso Crítica.** São Paulo: Contexto, 2006.

ROSE, Tricia. **Black Noise:** Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Wesleyan University Press, 1994.

RUFINO, Janaína de Assis. **As mulheres de Chico Buarque:** análise da complexidade discursiva de canções produzidas no período da ditadura militar. 2006. 146 f. Dissertação(Mestrado)- Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras da UFMG. Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2006.

RUFINO, Janaína de Assis. **As minhas meninas:** análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da Ditadura Militar. 2011. 337 f. Tese(Doutorado)- Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras da UFMG. Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2011.

RODRIGUES, Paulo Ricardo Aires; ANDRADE, Karylleila dos Santos**. Pequeno Vocabulário Pajubá Palmense.** Disponível em : < https://www.ufrgs.br/sextante/o-que-e-pajuba/ > Acesso em 10 de junho de 2024.

SOUZA, A. L. S. **Linguagem e Letramentos de Reexistências:** Exercícios para Reeducacao das Relações Raciais na Escola. Linguagem Em Foco, Fortaleza, V. 8, N. 2, p. 67-76, 2016. Disponível em: < file:///C:/Users/User/Downloads/1908-Texto%20do%20manuscrito%20com%20identifica%C3%A7%C3%A3o-6614-1-10-20190923%20(2).pdf > Acesso em 15 de setembro de 2022.

QUEBRADA, Linn da. **Entrevista a Linn da Quebrada:** "Sou terrorista do género por subverter essa lógica falocêntrica". [Entrevista concedida a] Clara Silva. TIME OUT PORTUGAL, Lisboa, p.1 , Fev, 2018. Disponível em : < https://www.timeout.pt/lisboa/pt/gay/entrevista-a-linn-da-quebrada-sou-terrorista-do-genero-por-subverter-essa-logica-falocentrica > Acesso em 20 de setembro de 2022

VAN LEEUWEN, Theo. **Speech, Music, Sound**. London: Macmillan Press LTD, 1999.
_____. The critical analysis of musical discourse. Critical Discourse Studies, p. 319-328, 2012.

VENTURA, Camila; Barbosa, Julio. **"Hip Hop e Funk:** Encontros sonoros e culturais nas margens urbanas brasileiras." Revista Margens, 2020.

VIANNA, Hermano. **O Mundo Funk Carioca**. Jorge Zahar, 1988.

Anexos

A seguir estão as 16 canções contidas no álbum Pajubá de 2017[12], retiradas de seu encarte oficial, com a contagem dos versos, que fazemos para localizar o foco das análises.

1° canção (+ Muito) Talento

1°v NÃO ADIANTA PEDIR / QUE EU NÃO VOU TE CHUPAR ESCONDIDA NO BANHEIRO / 2°v VOCÊ SABE SOU MUITO GULOSA / NÃO QUERO SÓ PICA / QUERO CORPO INTEIRO / 3°v NEM VEM COM ESSE PAPO FEMININA TU NÃO COME? / 4°v QUEM DISSE QUE LINDA ASSIM / VOU QUERER DAR MEU CU PRA HOMEM?/ 5°v AINDA MAIS DA SUA LAIA / DE RAÇA TÃO ESPECÍFICA / QUE ACHA QUE PODE TUDO NA FORÇA DE DEUS E NA GLÓRIA DA PICA / 6°v JÁ TAVA NA CARA QUE TAVA PRA SER EXTINTO QUE NÃO ADIANTAVA NADA / 7°v BANCAR O MACHÃO SE VALENDO DE PINTO TU SE ACHOU O GOSTOSÃO, NÉ? / 8°v PENSOU QUE EU IA ENGOLIR? SER BIXA NÃO É SÓ DAR O CU / É TAMBÉM PODER RESISTIR EU VOU TE CONFESSAR / 9°v QUE ÀS VEZES NEM EU ME AGUENTO PRA SER TÃO VIADO ASSIM / 10° v PRECISA TER MUITO, MUITO, (...) MUITO, MAS MUITO TALENTO EIN.

2° canção Submissa do 7º Dia

1°v ESTOU PROCURANDO ESTOU TENTANDO ENTENDER O QUE É QUE TEM EM MIM QUE TANTO INCOMODA VOCÊ/ 2°v SE A SOBRANCELHA /O PEITO /3ºv A BARBA O QUADRIL SUJEITO O JOELHO RALADO,/ 4°v APOIADO NO AZULEJO QUE DEIXA NA BOCA O GOSTO O BEIÇO / 5°v SALIVA DESEJO SEGUEM PASSOS CERTOS ESCRITOS EM LINHAS TORTAS DENTRO DE ARMÁRIO SUADOS NO CIO/ 6°v DE SEU DESESPERO UM OLHO NO PEIXE OUTRO NO GATO TRANCADOS ARRANHAM PORTAS (DORES!)/ 7°v NOS MAXILARES CÂNCERES, TUMORES / 8°v VYADOS QUE PROLIFERAM EM LOCAIS FRESCOS E AREJADOS DE MENDIGOS A DOUTORES CERCADOS POR SEUS PUDORES CANINOS/ 9°v E MECANISMOS AFIADOS FAZEM SUAS PRECES DIANTE DE MICTÓRIOS: FÉ EM PELE DE VÍCIO AJOELHAM / 10°v REZAM, GENUFLEXÓRIO ACORDAM PRA CUSPIR PLÁSTICO E FOGOS DE ARTIFÍCIO /11° v SEXO É SEXO E TEM AMOR ORGIA CADELA CRIADA NA NOITE SUBMISSA DO SÉTIMO DIA/ 12°v ESTOU PROCURANDO (SEXO, SEXO) ESTOU PROCURANDO (SEXO)

3º Bomba pra Caralho

1°v BASEADO EM CARNE VIVA E FATOS REAIS / 2°v É O SANGUE DOS MEUS QUE ESCORRE PELAS MARGINAIS / 3ºv E VOCÊS FAZEM TÃO POUCO MAS FALAM DEMAIS / 3° v FAZEM FILHOS IGUAIS / 4ºv ASSIM COMO SEUS PAIS / 5ºv TÃO NORMAIS E BANAIS / 6°v EM PROCESSOS MENTAIS SEM SISTEMA DIGESTIVO / 7ºv LUTAM PARA MANTER VIVO / 8°v O MORTO-VIVO /9ºv MORTO /10ºv VIVO /11ºv MORTO /12ºv MORTO /13ºv MORTO /14ºv VIVA /15ºv BOMBA PRA CARALHO /16ºv BALA DE BORRACHA /17ºv CENSURA FRATURA EXPOSTA / 18°v FATURA DA VIATURA /19ºv QUE NÃO ATURA POBRE, PRETA, REVOLTADA /20ºv SEM VERGONHA /21ºv SEM JUSTIÇA /22ºv TEM MEDO DE NÓS? / 23°v NÃO SUPORTAM A AMEAÇA DESSA RAÇA QUE PRA SUA DESGRAÇA / 24ºv A GENTE ACENDE, (A)PONTA / 25ºv MATA A COBRA ARRANCA O PAU / 26ºv TEM FOGO NO RABO / 27ºv PASSA, FAZ FUMAÇA, FAÇA CHUCA OU FAÇA SOL / 28ºv É UÓ O ÓCIO DO COMÍCIO /29ºv EM OFÍCIO

[12] Disponível em: https://www.linndaquebrada.com/release. Acesso em: 10 julho 2023.

QUE POLICIA O COMÉRCIO DE LUCROS / 30°v E LOUCOS QUE AOS POUCOS ARRANCAM O COURO DOS OUTROS /31°v MAIS PRETOS QUE LOUROS /32ºv OS MOUROS /33ºv MORENOS MULATOS PARDOS DE PAPEL PASSADO /34°v PRESENTE FUTURO-MAIS-QUE PERFEITO EM CIMA DO MURO /35ºv EMBAIXO DE MURRO, NO MORRO, NA MARRA / QUEM MORRE SOU EU? / 36°v OU SOU EU QUEM MATA? / 37ºv QUEM MATA, QUEM MULTA, QUEM MATA SOU EU? /38ºv OU SOU EU QUEM MATA?

4° Bixa Travesty

1°v EU JÁ CANSEI DE FALAR / JÁ PERDI A PACIÊNCIA / VOCÊ FINGE NÃO ESCUTAR /2°v ABUSA DA MINHA INTELIGÊNCIA / MAS EU TÔ LIGADA / SEU PROCESSO É MUITO LENTO /3°v VOU TENTAR TE EXPLICAR MAIS UMA VEZ O FUNDAMENTO /4°v E SE VOCÊ NÃO ACEITAR / PODE DOER / PODE MACHUCAR /5°v QUE EU NEM LAMENTO (VAI!) BIXA TRAVESTY DE UM PEITO SÓ O CABELO ARRASTANDO NO CHÃO E NA MÃO, SANGRANDO, UM CORAÇÃO O LANCE É MUITO SIMPLES / 6°v NÃO TEM NENHUM MISTÉRIO / PODE IR SAINDO COM O PAU ENTRE AS PERNAS /7°v ACABOU O SEU IMPÉRIO / TÔ VENDO DE CAMAROTE /8°v O FIM DO SEU REINADO / E RINDO MUITO DA SUA CARA / DE CÃOZINHO ABANDONADO /9°v NA VERDADE EU MUDEI DE IDEIA / TE FIZ UMA BELA SURPRESA / QUANDO TIVER INDO EMBORA, NÃO ESQUECE /10°v DEIXEI SEU PAU EM CIMA DA MESA (VAI!)/11°v BIXA TRAVESTY DE UM PEITO SÓ BIXA TRAVESTY DE UM PEITO SÓ BIXA SÓ TRAVA SÓ BIXA SÓ TRAVA SÓ SÓ SÓ SÓ SÓ

5º Transudo

1ºvTÁ PAGANDO DE TRANSUDO / 2ºvSE ACHANDO O MAIOR VILÃO / 3ºvQUER ENGANAR QUE PEGA TODAS / 4ºvQUE VIVE NO LUXO, SÓ NA OSTENTAÇÃO / 5ºvNÃO CAIO NA SUA LÁBIA / SAY QUE ISSO TIM COMODA / 6ºvSE NÃO QUER PASSAR VERGONHA / 7ºvME POUPE DOS SEUS VELHOS CONTOS-DE-FODA / 8ºv(TU PODIA TER VÁRIOS PINTO, UM PINTO GIGANTE QUE BATE NA TESTA) / 9ºvQUEM C AXA Q ENGANA / 10ºvSE TU GOSTA DE MULHÉ, PQ / SÓ FALA DE PIROCA & GRANA? / 11ºvNEM GASTA A SUA SALIVA / QUE A MIM VC NÃO INTERESSA / 12ºvEU GOSTO MTO D FUDER / 13ºv+ GOSTO D FUDÊ 100 PRESSA!! /14ºv QUANDO EU KERO EU DÔ EU SENTO EU QUICO EMPURRO COM VONTADE! / 15ºvNÃO SOUL D CONTAR MINTIRA MAS INVENTO MINHAS VERDADES / 16ºvTENHO PENA D VC / 17ºvCOM O PAU APONTADO PRA PRÓPRIA KBÇ / 18ºvREFÉM D SUA FRÁGIL MASCULINIDADE / 19ºvSE EU QUISER EU VO SENTAR SE TU PEDIR EU VO SENTAR / 20ºv+ VO SENTAR ATÉ EU CANSAR: / 21ºv VO SENTÁ! VO SENTÁ! / VO SENTAR CÁ MÃO NA SUA CARA! SENTÁ! VO SENTAÁ! / 22ºvVO SENTAR CÁ MÃO NA SUA CARA! / 23ºvSENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA SENTA CÁ MÃO NA SUA CARA!

6º Necomancia (Part. Glória Groove)

1ºv PORRA LINN BOTOU PRESSÃO / 2ºv E EU VOU CAIR PRA CIMA / 3ºv TÁ FUNCIONANDO A ILUSÃO / 4ºv ME FIZ FEMININA / 5ºv DÁ PRA VER NA CARA DESSA BIXA O QUE ELA TEM / 6ºv ALÉM DE BELA E PERIGOSA / 7ºv NÃO DEVE NADA A NINGUÉM / 8ºv ELA É RAIVOSA, SEDENTA E VAI AMALDIÇOAR VOCÊ / 9ºv NÃO TÁ BONITA, NEM ENGRAÇADA, TÁ BOCA DE SI FUDÊ / 10ºv OLHA PRA CARA DA MONA QUE FALA DAS MANA QUE TRAVA BATALHA PUXANDO NAVALHA NA VALA DA RUA TOMOU BORDOADA QUE ELA NÃO SE CALA SE VINGA NA VARA E NÃO PÁRA / 11ºv BUMBUM NÃO PÁRA / 12ºv AFEMINADA, BONITA E FOLGADA / 13ºv LUGAR DE FALA /14ºv ELA QUE FALA / 15ºv PEGOU VERDADE E JOGOU NA SUA CARA /16ºv E DISSE AI! AI QUE BIXA! AI QUE BAIXA! AI QUE BRUXA! / 17ºv ISSO AQUI É BIXARIA / 18ºv EU FAÇO NECOMANCIA!!!! COM MINHAS GARRAS POSTIÇAS ESMALTADAS / 19ºv A MAQUIAGEM BORRADA / 20ºv EU ANDO PRONTA PRA ASSUSTAR / 21ºv MAS ISSO NÃO É HALLOWEEN / 22ºv A GENTE TÁ TÃO BONITA / 23ºv SÓ PORQUE É DRAG QUEEN / AI QUE BIXA / AI QUE BAIXA / AI QUE BRUXA / ISSO AQUI É BIXARIA / 24ºv EU FAÇO NECOMANCIA / 25ºv ENTÃO DEIXA SUA PIROCA BEM GUARDADA NA CUECA / 26ºv SE VOCÊ ENCOSTAR EM MIM/ 27ºv FAÇO PICADINHO DE NECA / IIH AIIIÍ / O MACHÃO FICOU COM MEDO? / 28ºv MAS PRA QUE EU QUERO SUAPICA / 29ºv SE EU TENHO TODO ESSES DEDOS / EU DISSE AI QUE BIXA / AI QUE BAIXA / AI QUE BRUXA / 30ºv ISSO AQUI É

BIXARIA / EU FAÇO NECOMANCIA / EU TENHO FOGO NO RABO / MELANINA, POUCOS REAIS / 31ºv EU SOU TÃO MISTERIOSA /32ºv OCULTA SENDO VORAZ / 33ºvOCULTA SENDO VORAZ /34ºv OCULTA SENDO.../ 35ºv EU SOU TÃO MISTERIOSA / OCULTA SENDO VORAZ

7º Coytada

1ºv TU PODIA TÉ SER ÚLTIMO BOY DO PLANETA / 2ºv QUE EU VOU DAR PRA DEUS E O MUNDO / 3ºv VO DAR ATÉ PRO CAPETA / 4ºv MAS SE DEPENDER DE MIIIIMMMMM / 5ºv TU VAI MORRER NA PUNHETAAAA!! / 6ºv SUA BIXINHA SAFADA / (TU VAI MORRER NA PUNHETA) / 7ºv CÊ SÓ QUER DAR PRAS GAY BOMBADAAA / (TU VAI MORRER NA PUNHETA) /8ºv & EU SOUL MUITO AFEMINAADAA / (TU VAI MORRER NA PUNHETA) / 9ºv VO DÁ PRA TODES NA BALADA! / 10ºv MANHÃ, TARDE, MADRUGADA / 11ºv DAQUI ATÉ MINHA QUEBRADA / 12ºv EU SENTANDO VC SENTADA / DE SANTA EU NÃO TENHO NADAAA / 13ºv SEU VACILAUM, TOU VACINADA! / 14ºv GRAÇAS A VCS SOUL ARROMBADAAA / 15ºv E TU VAI CONTINUA APERTADA / 16ºv EU VO TIRAR MINHA CAMISETA / 17ºv VO MOSTRAR AS MINHAS TETA / 18ºv CHUPO CU CHUPO BUCETA!! / 19ºv COY COY COY TADAAAA / 20ºv TÔ SENTANDO C TÁ 100TADA / 21ºv E TU VAI MORRER NA PUNHETA / 22ºv SOUL NOVA EVA SOUL TIETA!! 23ºv / VO DÁ PRA TDS NO PLANETA / 24ºv VO DÁ ATÉ FICAR CANSADA / 25ºv & PREU CANSAR.. OLHA…

8º Dedo Nucué (part. Mulher Pepita)

1ºv QUE COOL, QUE COOL É ESSE? / 2ºv QUEM QUER CAIR DENTRO DELE? / 3ºvPRIMEIRO PÕE UM PÉ, O OUTRO / 4ºv DEPOIS CAI DENTRO / 5ºv MAS QUE COOL, ACONCHEGANTE / 6ºv PARECE UM ACAMPAMENTO / 7ºv PRIMEIRO PÕE UM PÉ, O OUTRO / 8ºv DEPOIS CAI DENTRO / 9ºv MAS AQUI TEM TANTO ESPAÇO / 10ºv TÁ MAIS PRA UM APARTAMENTO / 11ºv HOJE EU VOU TRAIR HEIN / 12ºv DEDO NUCUÉ TÃO BOM / 13ºv DEDO NUCUÉ TÃO GOSTOSO / 14ºv EU VOU BATER UMA CURIRICA /15ºv E VOU LAMBER O MEU PRÓPRIO GOZO / 16ºv DEDO NUCUÉ TÃO BOM / 17ºv DEDO NUCUÉ TÃO GOSTOSO / 18ºv EU COMECEI SÓ COM UM DEDINHO / 19ºv AGORA EU TÔ COM O BRAÇO TODO / 20ºv DEDO NUCUÉ TÃO BOM / 21ºv É TÃO GOSTOSO / 22ºv DEDO NUCUÉ TÃO BOM / 23ºv MAS COM A LINNGUA É MAIS GOSTOSO / 24ºv COMIGO NÃO TEM TEMPO RUIM / 25ºv DEVAGAR E COM CARINHO / 26ºv SEMPRE CABE MAIS UM E MAIS UM... / 27ºv MAIS UM, MAIS UM / 28ºv AGORA EU CANSEI O DEDO / 29ºv SÓ VOU MEXER O BUMBUM / BUM BUM... / 30ºv NÃO PARA NÃO / 31ºv TÔ VICIADA / 32ºv EU QUERO MAIS / 33ºv QUERO DE NOVO/ 34ºv SÓ MAIS UM POUCO / 35ºv COM DEDO NO DEDO.../ 36ºv DEDO NUCUÉ TÃO BOM

9º Pare querida

1ºv TU VEM ME DIZER / 2ºv QUE SÓ TREPA COM HOMEM BOMBADO / 3ºv APENAS PARE, QUERIDA / 4ºv VEM FUDER COM OS VYADO / 5ºv CÊ SABE, EU NÃO SOU SARADA / 6ºv E NEM FAÇO ACADEMIA / 7ºv MAS ARRASO NUMA CAMA / 8ºv INVENTANDO PORNOGRAFIA / 9ºv E SE TU ME DESSE BOLA / 10ºv EU DAVA / 11ºv EU DAVA DAVA / 12ºv EU DAVA MAS TE COMIA / 13ºv MAS EU SEI QUE TU SÓ GOSTA / 14ºv DE BOY VIRIL, GLAMOUROSO / 15ºv VEM AQUI ME DÁ UMA CHANCE / 16ºv E VAMO FUDER GOSTOSO /17ºv ESSES OCÓ SÓ QUER FUDÊ / 18ºv QUANDO NÃO TEM NINGUÉM MAIS VENDO / 19ºv COMIGO É DIFERENTE / 20ºv VEM AQUI / 21ºv BORA FAZENDO / 22ºv ELES SÓ QUER SOCAR COM FORÇA / 23ºv SEM CARINHO E SEM CUIDADO / 24ºv COMIGO VAI SER COM JEITO / 25ºv VEM FUDER COM OS VYADU / 26ºv E NÃO TEM PROBLEMA SE NÃO ENDURECER TUA VARA / 27ºv MANA, RELAXA, VEM / 28ºv SENTA AQUI NA MINHA CARA / 29ºv NÃO PARA, RELAXA VEM / 30ºv SENTA AQUI NA MINHA CARA / 31ºv LAMBE A MINHA ORELHA / 32ºv MORDE A MINHA NUCA / 33ºv APERTA A MINHA CINTURA / 34ºv DEVAGAR ABRE A BRAGUILHA / 35ºv SE LAMBUZE NA VIRILHA / 36ºv QUE EU LAMBO TUA ORELHA / 37ºv MORDO TUA NUCA / 38ºv APERTO A TUA CINTURA / 39ºv DEVAGAR ABRO A BRAGUILHA / 40ºv ME LAMBUZO NA VIRILHA / 41ºv NÃO PARA / RELAXA / 42ºv VEM / 43ºv SENTA AQUI NA MINHA CARA

10º Enviadescer

1ºv EI, PSIU, VOCÊ AÍ, MACHO DISCRETO /2ºv CHEGA MAIS, COLA AQUI /3ºv VAMO BATER UM PAPO RETO / 4ºv QUE EU NÃO TÔ INTERESSADA NO SEU GRANDE PAU ERETO /5ºv EU GOSTO MESMO É DAS BIXAS, DAS QUE SÃO AFEMINADAS /6ºv DAS QUE MOSTRAM MUITA PELE, REBOLAM, SAEM MAQUIADAS /7ºv EU VOU FALAR MAIS DEVAGAR PRA VER SE CONSEGUE ENTENDER /8ºv SE TU QUISER FICAR COMIGO, BOY (HA-HA-HA) /9ºv VAI TER QUE ENVIADESCER / ENVIADESCER, ENVIADESCER /10ºv AI MEU DEUS, O QUE QUE É ISSO QUÉSSAS BIXAS TÃO FAZENDO? /11ºv PRA TODO LADO QUE EU OLHO, TÃO TODES ENVIADESCENDO /12ºv MAS NÃO TEM NADA A VER COM GOSTAR DE ROLA, OU NÃO /13ºv PODE VIR, COLA JUNTO AS TRANSVIADAS, SAPATÃO /14ºv BORA ENVIADESCER, ATÉ ARRASTAR A BUNDA NO CHÃO /15ºv IH, AÍ, AS BIXA FICOU MALUCA /16ºv ALÉM DE ENVIADESCER, TEM QUE BATER A BUNDA NA NUCA ENVIADESCI, ENVIADESCI / 17ºv E AGORA MACHO ALPHA, NÃO TEM MAIS PRA ONDE FUGIR / ENVIADESCI, ENVIADESCI /18ºv JÁ QUEBREI O MEU ÁRMARIO E AGORA EU VOU TE DESTRUIR /19ºv PORQUE ANTES ERA UM VIADO /20ºv AGORA EU SOU TRAVESTYYYYYYEEAAAAH...

11º PiriGoza

1ºv EU QUERO SABER QUEM É QUE FOI O GRANDE OTÁRIO / 2ºv QUE SAIU AÍ FALANDO QUE O MUNDO É BINÁRIO HEIN / 3ºv SE METADE ME QUER (AHAAM) / 4ºv E A OUTRA TAMBÉM / 5ºv (POIS É!) / 6ºv DIZEM QUE NÃO SOU HOMEM / (XI...) / 7ºv MAS TAMPOUCO MULHER / 8ºv ENTÃO OLHA SÓ DOUTOR / 9ºv SACA SÓ QUE GENIAL / 10ºv SABE A MINHA IDENTIDADE? / 11ºv NADA A VER COM XOTA E PAU, VIU?! /12ºv BEM QUE EU TE AVISEI / 13ºv VOU MANDAR A REAL / 14ºv SABE A MINHA IDENTIDADE / 15ºv NADA A VER COM GENITAL / 16ºv ENTÃO MANA, ABRE O OLHO, ISSO É UMA ARAPUCA / 17ºv SÓ PORQUE TU É MULHER, ESPERTA E LIVRE / 18ºv TU É PUTA? / (EU SOU HEIN) / 19ºv SE METADE ME QUER E A OUTRA TAMBÉM / 20ºv NÃO PRECISA SER MAIS SER HOMEM NEM MULHER / 21ºv ENTÃO EU VOU HEIN / 22ºv PIRI PIPIRI PIPIRI SOU PIRIGOZA / 23ºv PIRI PIPIRI PIPIRI SOU PIRIGOZA EU QUE VOU GOZAR... / 24ºv CARA ASSIM ESCROTO E PODRE / 25ºv EU EXPLODO E AFUNDO / 26ºv ME DIZ QUE TU TEM A VER / 27ºv SE EU QUERO DAR PRA DEUS E O MUNDO / 28ºv TU SÓ TA SE ACHANDO MACHO / 29ºv PORQUE TÁ COM A PICA DURA / DIZ QUE EU TO FAZENDO MANHA / 30ºv QUE SOU CHEIA DE FREE'SCURA /30ºv VOU MANDAR UMA DICA QUENTE / 31ºv CABULOSA, ATRAENTE / 32ºv QUANDO O BOY ABAIXA AS CALÇA / 33ºv TU ARRANCA A PICA NO DENTE / 34ºv PIRI PIPIRI PIPIRI SOU PIRIGOZA / 35ºv PIRI PIPIRI PIPIRI TU ARRANCA A PICA NO... AI…

12º Serei A

1ºv SEREI A DO ASFALTO/ 2ºv RAINHA DO LUAR / 3ºv ENTREGA O SEU CORPO SOMENTE A QUEM POSSA CARREGAR/ 4ºv E ONDE HA MAR / 5ºv TRANSBORDAR /6ºv EM ÁGUA SALGADA LAVAR / 7ºv E ME LEVAR / 9ºv LIVRE, ME LOVE, ME LUTA/ 10ºv MAS NÃO SE ESQUEÇA /11ºv LEVANTE A CABEÇA /12ºv ACONTEÇA O QUE ACONTEÇA /13ºv ACONTEÇA /14ºv CONTINUE A NAVEGAR / CONTINUA A NAVEGAR /15ºv CONTINUE A TRAVECAR /16ºv CONTINUE A ATRAVESSAR

13º Tomara:

1ºv APRENDI AMAR NOS CANTOS / 2ºv RAPIDINHO PELA RUA / 3ºv NEM TIRAVA TODA A ROUPA / 4ºv QUASE NEM FICAVA NUA / 5ºv SUA CONVERSA AFIADA / 6ºv CONVERSA PRA BOY DORMI / 7ºv VOCÊ TÁ CERTO / 8ºv EU TAVA ERRADA/ 9ºv NÃO ADIANTA EU INSISTIR / 10ºv COM TODOS SEUS PENSAMENTOS /11ºv COM TANTAS PALAVRAS TORTAS/ 12ºv JÁ CAINDO DE MADURO / 13ºv JÁ NASCERAM TODAS MORTAS / 14ºv DE QUE ME ADIANTA A NECA SER MATI OU ODARA / 15ºv SE NA HORA DO VAMO VER / 16ºv TOMARA / 17ºv QUE NO RALA E ROLA TENHA MUITO MAIS QUE SÓ ENTRA E SAI VARA /18ºv QUE NO RALA E ROLA TENHA MUITO MAIS / 19ºv QUE SÓ ENTRA E SAI / 20ºv DE PERNAS PRO AR / 21ºv TUDO DE CABEÇA PRA BAIXO /22ºv TROQUEI OS PAUS PELAS MÃOS /23ºv AQUI O BURACO NÃO É PRA MACHO / 24ºv PASSA BOY / 25ºv PASSA BOYADA / 26ºv JÁ TÔ MAIS QUE ACOSTUMADA / 27ºv É SEMPRE A MESMA COISA / 28ºv FARINHA DO MESMO SACO / 29ºv NÃO FAZEM NADA COM NADA / 30ºv CHUPA AQUI / 31ºv CHUPA CU LÁ / 32ºv SÃO TRÊS POSIÇÕES / 33ºv TÃO PRONTOS PRA GOZAR / 34ºv SOUBESSE EU QUE ERA SÓ ISSO / 35ºv NEM TINHA PRA QUÊ COMEÇAR / 36ºv POIS... /// 37ºv E DIZ QUE DEI / 38ºv ME

DISCUIDEI / 39ºv ME DISQUITEI / 40ºv DIGA QUE EU NÃO DOU / 41ºv A CARA BATER (DIGA QUE EU NÃO DOU) / 42ºv O BRAÇO À TORCER (DIGA QUE EU NÃO DOU) / 43ºv O RABO PRA TU COMER E PRA TU CUSPIR DEPOIS / 44ºv O MUNDO DÁ VOLTAS (MAS EU DOU) / 45ºv O MUNDO DÁ VOLTAS, MAS EU DOU MAIS / 46ºv O MUNDO DÁ VOLTAS, MAS EU DOU A VOLTA NA RIMA / SER VIADO NÃO É SÓ CLOSE, BATOM, GLITTER E PURPURINA /47ºv SE EU QUISER EU DESÇO DO SALTO / 48ºv SENÃO TE ENFRENTO DE CIMA.

14º Bixa Preta

1ºv BIXISTRANHA, LOKA PRETA DA FAVELA /2ºv QUANDO ELA TÁ PASSANDO TODOS RIEM DA CARA DELA/3ºv MAS, SE LIGA MACHO /4ºv PRESTA MUITA ATENÇÃO /5ºv SENTA E OBSERVA A TUA DESTRUIÇÃO /6ºv QUE EU SOU UMA BIXA, LOKA, PRETA, FAVELADA /7ºv QUICANDO EU VOU PASSAR /8ºv E NINGUÉM MAIS VAI DAR RISADA /9ºv SE TU FOR ESPERTO, PODE LOGO PERCEBER /10ºv QUE EU JÁ NÃO TÔ PRA BRINCADEIRA /11ºv EU VOU BOTAR É PRA FUDER / KISS BIXISTRANHA, ENSANDECIDA /12ºv ARROMBADA, PERVERTIDA /13ºv ELAS TOMBA, FECHA, CAUSA /14ºv ELAS É MUITA LACRAÇÃO /15ºv MAS DAQUI EU NÃO TOU TE OUVINDO BOY /16ºv EU VOU DESCER ATÉ O CHÃO /17ºv BIXA PRETA! /18ºv TRÁ-TRÁ-TRÁ-TRÁ-TTTRRRRRRRÁÁÁÁÁ
19ºv A MINHA PELE PRETA, É MEU MANTO DE CORAGEM /20ºv IMPULSIONA O MOVIMENTO /21ºv ENVAIDECE A VIADAGEM/ 22ºv VAI DESCE, DESCE, DESCE /23ºv DESCE A VIADAGEM! /24ºv SEMPRE BORRALHEIRA COM UM QUÊ DE CHINERELLA /25ºv EU SAIO DE SALTO ALTO / MAQUIADA NA FAVELA /26ºv MAS, SE LIGA MACHO /27ºv PRESTA MUITA ATENÇÃO /28 ºv SENTA E OBSERVA A TUA DESTRUIÇÃO /29ºv SEMPRE BORRALHEIRA COM UM QUÊ DE CHINERELLA /30ºv EU SAIO DE SALTO ALTO /31ºv MAQUIADA NA FAVELA / 32ºv MAS QUE PENA, SÓ AGORA VIU QUE BELA ABERRAÇÃO? / 33ºv É MUITO TARDE, MACHO ALFA / 34ºv EU NÃO SOU PRO TEU BICO... NÃO!!

15º A Lenda

1ºv VOU TE CONTAR / 2ºv A LENDA DA BIXA ESQUISITA / 3ºv NÃO SEI SE VOCÊ ACREDITA / 4ºv ELA NÃO É FEIA - NEM BONITA /5ºv ELA SEMPRE DESEJOU TER UMA VIDA TÃO PROMISSORA / DESOBEDECEU SEU PAI / 6ºv SUA MÃE / 7ºv O ESTADO, A PROFESSORA / 8ºv ELA JOGOU TUDO PRO ALTO / 9ºv DEU A CARA PRA BATER / 10ºv POIS PRA SER LIVRE E FELIZ / 11ºv TEM QUE RALAR O CU, SE FUDER /12ºv DE BOBA ELA SÓ TEM A CARA /13ºv E O JEITO DE ANDAR / 14ºv MAS SABE QUE PRA TER SUCESSO /15ºv NÃO BASTA APENAS ESTUDAR /16ºv ISTO DÁ /17ºv ISTO DÁ /18ºv ISTO DÁ SEM PARAR /19ºv TÃO ESPERTA, SABICHONA /20ºv NÃO BASTA APENAS ESTUDAR /21ºv FRACA DE FISIONOMIA /22ºv MUITO MAIS QUE ABUSADA /23ºv ESSA BIXA É MOLOTOV /24ºv COM O BONDE DAS REJEITADAS/ 25ºv EU TÔ BONITA?/ 26ºv TÁ ENGRAÇADA/27ºv EU NÃO TÔ BUNITA?/ 28ºv TÁ ENGRAÇADA/29ºv ME ARRUMEI TANTO PRA SER APLAUDIDA/30ºv MAS ATÉ AGORA SÓ DERAM RISADA/31ºv ABANDONADA PELO PAI /32ºv POR SUA TIA FOI CRIADA /33ºv ENQUANTO A MÃE ERA EMPREGADA (ALAGOANA ARRETADA!) 34ºv FAZ DAS TRIPAS CORAÇÃO / 35ºv LAVA A ROUPA, LOUÇA E O CHÃO / 36ºv PASSA O DIA COZINHANDO / 37ºv PRA DONDOCA E PATRÃO /38ºv EU FUI EXPULSA DA IGREJA! (ELA FOI DESASSOCIADA) / 39ºv PORQUE UMA PODRE MAÇÃ DEIXA AS OUTRAS CONTAMINADAS /40ºv EU TINHA TUDO PRA DAR CERTO /41ºv E DEI ATÉ O CU FAZER BICO /42ºv HOJE MEU CORPO / 43ºv MINHAS REGRAS / 44ºv MEUS ROTEIROS, MINHAS PREGAS /45ºv SOU EU MESMA QUEM FABRICO

16º Mulher

1ºv DE NOITE, PELAS CALÇADAS / 2ºv ANDANDO DE ESQUINA EM ESQUINA /3ºv NÃO É HOMEM NEM MULHER /4ºv É UMA TRAVA FEMININA / 5ºv PAROU ENTRE UNS EDIFÍCIOS /6ºv MOSTROU TODOS OS SEUS ORIFÍCIOS /7ºv ELA É DIVA DA SARJETA /8ºv SEU CORPO É UMA OCUPAÇÃO /9ºv É FAVELA, GARAGEM, ESGOTO /10ºv E PRO SEU DESGOSTO /11ºv TÁ SEMPRE EM DESCONSTRUÇÃO /12ºv NAS RUAS, PELA SURDINA /13ºv É ONDE FAZ O SEU SALÁRIO /14ºv ALUGA O CORPO A POBRE, RICO /15ºv ENDIVIDADO E MILIONÁRIO /16ºv NÃO TEM DEUS, NEM PÁTRIA AMADA /17ºv NEM MARIDO, NEM PATRÃO /18ºv O MEDO AQUI NÃO FAZ PARTE /19ºv DO SEU VIL VOCABULÁRIO /20ºv ELA É TÃO SINGULAR /21ºv SÓ SE CONTENTA COM PLURAIS /22ºv ELA NÃO QUER PAU /23ºv ELA QUER PAZ /24ºv SEU

SEGREDO IGNORADO /25ºv POR TODOS E ATÉ PELO ESPELHO /26ºv MULHER, MULHER, MULHER /27ºv NEM SEMPRE HÁ UM HOMEM PRA UMA MULHER /28ºv MAS HÁ DEZ MULHERES PARA CADA UMA /29ºv E UMA MULHER É SEMPRE UMA MULHER? /30ºv ELA TEM CARA DE MULHER /31ºv ELA TEM CORPO DE MULHER /32ºv ELA TEM JEITO, TEM BUNDA, TEM PEITO /33ºv E O PAU DE MULHER /34ºv AFINAL /35ºv ELA É FEITA PRA SANGRAR /36ºv PRA ENTRAR É SÓ CUSPIR/37ºv E SE PAGAR, ELA DÁ PARA QUALQUER UM /38ºv MAS SÓ SE PAGAR HEIN /39ºv QUE ELA DÁ VIU /40ºv PARA QUALQUER UM /41ºv ENTÃO EU BATO PALMAS PARA AS TRAVESTYS /42ºv QUE LUTAM PARA EXISTIR /43ºv E A CADA DIA CONQUISTAR /44ºv O SEU DIREITO DE: VIVER & BRILHAR /45ºv BATAM PALMAS! /46ºv PARA AS TRAVESTYS /47ºv QUE LUTAM PARA EXISTIR /48ºv E A CADA DIA BATALHANDO, CONQUISTAR / O SEU DIREITO DE: VIVER & BRILHAR & ARRASAR... /49ºv ELA É AMAPO DE CARNE E OSSO /50ºv SILICONE INDUSTRIAL /51ºv NAVALHA NA BOCA E CALCINHA DE FIO DENTAL /52ºv EU TÔ CORRENDO DE HOMEM /53ºv HOMEM QUE CONSOME /54ºv SÓ COME E SOME /55ºv HOMEM QUE CONSOME /56ºv SÓ COME, FUDEU E SOME /57ºv SOME!