

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - PUBLICIDADE E PROPAGANDA

FRANCISCO MENEGAT CASTILHOS

**"I'M NOT HIDING IN THE SHADOWS ANYMORE":
o *queer* e a performance musical na representação midiática de Mykki Blanco**

PORTO ALEGRE

2015

FRANCISCO MENEGAT CASTILHOS

**"I'M NOT HIDING IN THE SHADOWS ANYMORE":
o *queer* e a performance musical na representação midiática de Mykki Blanco**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nilda Aparecida Jacks

Coorientadora: Ma. Dulce Helena Mazer

PORTO ALEGRE

2015

**"I'M NOT HIDING IN THE SHADOWS ANYMORE":
o *queer* e a performance musical na representação midiática de Mykki Blanco**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda.

Aprovado em:
BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Nilda Aparecida Jacks
Orientadora

Ma. Dulce Helena Mazer
Coorientadora

Prof^a. Dr^a. Márcia Veiga da Silva
Examinadora

Me. Tainan Pauli Tomazetti
Examinador

PORTO ALEGRE

2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço infinitamente à minha família, pelo amor, apoio e incentivo desde cedo aos estudos. Em especial à minha mãe, heroína sem a qual nada disso seria possível; à minha dinda, por me ajudar sempre a manter "a mente quieta, a espinha ereta e o coração tranquilo" e ao meu pai, por me impulsionar na busca - eterna - do autoconhecimento.

Às amigas e amigos, pelo carinho, encorajamento e compreensão pelo motivo da minha distância nos últimos tempos.

Agradeço também à professora Nilda, pela confiança ao adotar meu projeto de pesquisa, e, imensamente, à Dulce, pela competência, generosidade e paciência com que acompanhou todo o trabalho e lidou com meus anseios.

E por fim, ao Gustavo, pelas conversas instigantes e colos tranquilizadores.

"Você pode escolher me chamar de rapper gay, você pode escolher nem me chamar de rapper, se você quiser. Não importa. Eu sou punk, um punk criativo, e eu vou continuar criando e entretendo sem limites"

(Mykki Blanco)

RESUMO

Este trabalho analisa a performance do rapper Mykki Blanco em sua representação midiática, a partir do vídeo produzido pelo site Mi.lk para a matéria *Mykki Blanco: "I'm not hiding in the shadows anymore" [exclusive]*, publicada em 04 de setembro de 2015. Com os cruzamentos dos Estudos Culturais, da Teoria *queer* e dos estudos de performance, reflete-se sobre a fragmentação e as fronteiras que definem identidade, as subversões das normas reguladoras de gênero e sexualidade e os elementos que compõem a performance musical. Observou-se que o objeto de análise é composto de um caráter híbrido presente na mistura de formatos comunicacionais, no dinamismo da edição não-linear e na influência da estética do videoclipe contemporâneo. A partir dessa observação e de um mapeamento midiático do artista, foi possível concluir que os hibridismos presentes no vídeo dialogam com a maneira como Mykki Blanco é midiaticamente representado: como um corpo em constante transformação que exalta sua multiplicidade para questionar coerências e subverter concepções normativas sobre identidade nos movimentos em que está inserido.

Palavras-chave: comunicação social, performance musical, representação midiática, Teoria queer, Estudos Culturais

ABSTRACT

This paper analyzes the performance of rapper Mykki Blanco in his media representation, based on the video produced by the website Mi.lk for the article *Mykki Blanco: 'I'm not hiding in the shadows anymore' [exclusive]*, published on September 4, 2015. From the intersection of Cultural Studies, Queer Theory and performance studies, we reflect about the fragmentation and limits that defines identity, the subversion of regulating gender and sexuality norms and the elements that compose musical performances. So, it was possible to observe that the video is composed of a hybridism present in the mixture of communicational formats, in the dynamism of non-linear editing and in the influence of the contemporary video clip aesthetic. Based on that observation and on a mapping of the artist's media representation, it was possible to conclude that the hybridisms present in the video interact with the way Mykki Blanco is represented in the media: as a body in constant transformation that exalts its multiplicity to question coherencies and subvert normative conceptions of identity in the movements that the artist is inserted.

Keywords: social communication, musical performance, media representation, Queer Theory, Cultural Studies

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fotografia de Mykki Blanco na infância	30
Figura 2: Sessão de leitura de <i>From The Silence of Duchamp to the Noise of Boys</i> , 2011.....	31
Figura 3: Fotografia do show no Rifflandia Festival, 2013	32
Figura 4: Videoclipe Haze.Boogie.Life, 2012	33
Figura 5: Declaração da soropositividade, 2015	34
Figura 6: Contra o estigma do HIV, 2015	35
Figura 7: Campanha para Iceberg, 2015	36
Figura 8: Fotografias de Mykki Blanco no editorial para o site Mi.lk	39
Figura 9: Esquema analítico da performances musicais por Philip Auslander	41
Figura 10: Transição inicial do vídeo	46
Figura 11: Narrativas condutoras de <i>Mykki Blanco On Set for Milk</i>	46
Figura 12: Cena inicial do vídeo, em <i>slow motion</i>	49
Figura 13: Pose de Mykki Blanco no vídeo (1)	52
Figura 14: Poses de Mykki Blanco no vídeo (2)	53
Figura 15: Pose de Mykki Blanco no vídeo (3)	53
Figura 16: Cena do rap de Blanco no vídeo	56
Figura 17: Mykki Blanco como entrevistado	58

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. Identidades, representações midiáticas e performances	14
1.1 Os Estudos Culturais e a fragmentação das identidades	14
1.2 Teoria <i>queer</i> : performatividade de gênero e paródias subversivas	19
1.3 Performances na música popular massiva	25
2. Mykki Blanco: história e carreira artística através de um mapeamento midiático	30
3. Apontamentos metodológicos	37
3.1 Objeto de análise.....	38
3.2 Metodologia de análise	40
4. Análise da performance em <i>Mykki Blanco On Set For Milk</i>	45
4.1 " <i>I'm so much freakier</i> ": hibridismo das identidades no audiovisual	46
4.2 " <i>The importance of claiming queer</i> ": atos subversivos e ativismo.....	51
4.3 " <i>When I first started Mykki Blanco</i> ": performer, persona ou personagem?	55
5. Considerações finais	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63

INTRODUÇÃO

Esta monografia surge do encantamento imediato pelo trabalho de Mykki Blanco. Desde o primeiro contato com suas criações artísticas - a partir de sua música, imagem, movimentos, performance - uma combinação de curiosidade, surpresa e admiração emergiu. Tentei compreender a complexidade que formava aquele sujeito, que misturas performáticas eram aquelas, que mensagens eram passadas através daquele corpo. Me vi motivado a entender por que Mykki Blanco me chocava, instigava e inspirava.

Relacionado com seu trabalho artístico, frequentemente o termo *queer* aparecia acompanhando o título de matérias, entrevistas, vídeos e diversos outros materiais que se referiam a Blanco. Neste momento, coincidentemente, eu iniciava as leituras da Teoria *queer*, fascinado pelas possibilidades filosóficas que tais leituras propunham. Tentei, desde o início, visualizar as relações entre "teoria" e empírico, entre estudos e práticas, entre mundo escrito e material, e vi em Blanco uma maneira de problematizar questões importantes: de que maneira um artista poderia utilizar de sua visibilidade para transmitir o *queer*, com ideias, atitudes e posicionamentos tão subversivos? E ainda, que espaço está reservado para este artista na indústria musical? Qual a reação do público à produções performáticas ousadas, diferentes, contra hegemônicas e periféricas?

Diversas são as representações midiáticas que tentam definir Mykki Blanco (como veremos durante esta pesquisa): Mykki Blanco pode ser conhecido como o rapper, poeta e ativista norte-americano, de 29 anos. Ou conhecida como o *alter ego* glamouroso de Michael Quattlebaum Jr.. Pode ser conhecido como o homossexual, ativista, soropositivo. Ou como sua persona artística, *queer*, subversiva. Mykki Blanco pode ser conhecido(a) como uma pessoa diferente de Michael Quattlebaum Jr., mas, ao mesmo tempo, igual a Michael. Como isso é possível? Foi com esta indagação que a motivação para esta pesquisa surgiu.

Esta monografia não propõe, portanto, pontuar se há uma representação que seria "a mais correta", pois é justamente essa variação de nuances performáticas que suscitou a curiosidade e admiração pelo artista. Assim, este trabalho tem como objetivo geral compreender a multiplicidade performática de Blanco em seus contextos midiáticos, procurando, a partir de objetivos específicos, realizar um mapeamento midiático do artista, cruzar conceitos teóricos sobre concepções de identidade e refletir sobre a Teoria *queer* em um objeto empírico ao relacionar a performance de Mykki Blanco com questões de gênero e sexualidade.

Esta proposta será contemplada a partir da análise do vídeo *Mykki Blanco On Set For Milk*¹, produzido para a matéria *Mykki Blanco: "I'm not hiding in the shadows anymore" [exclusive]*², publicada no dia 04 de Setembro de 2015. Este vídeo foi feito exclusivamente pelo site Mi.lk, uma plataforma editorial online, com sedes em Nova York e Los Angeles, criada para divulgar os talentos mais inovadores da moda, música, arte e filme. A escolha deste vídeo como ponto inicial de análise permitirá, de forma ampla, ilustrar e complementar reflexões observadas também no mapeamento midiático, já que este foi realizado abrangendo tanto aspectos da sua vida pessoal quanto de sua carreira artística.

Como aporte teórico deste trabalho, foram utilizados autores e autoras de três principais campos: os Estudos Culturais, a teoria *queer* e os estudos de performance. Essa contemplação tem como propósito apresentar um olhar transversal sob o objeto de análise, fazendo dialogar essas áreas que muito tem em comum. Apesar do capítulo teórico ser dividido nessas três áreas, seus cruzamentos são recorrentes e inevitáveis.

Assim, o primeiro capítulo, nomeado **Identidades, representações midiáticas e performances**, apresenta os apontamentos teóricos que embasam esta pesquisa. O primeiro subcapítulo (*Os Estudos Culturais e a fragmentação das identidades*) tem como foco as relações entre os Estudos Culturais e o conceito de identidade. Primeiramente, iremos contextualizar o campo teórico historicamente com Escosteguy (1998; 2010). Em seguida, abordaremos conceitos de Hall (1997; 2003; 2006; 2014) sobre fragmentação identitária e o constante processo de transformação do sujeito pós-moderno. A partir de Silva (1999; 2014) iniciaremos a discussão de que "é por meio da representação, por assim dizer, que a identidade e a diferença passam a existir. Representar significa, neste caso, dizer: "essa é a identidade", "a identidade é isso". (SILVA, 2014, p. 91). A autora Silveira (2002; 2003), traz o papel das representações para o campo midiático, através do conceito de representação midiática.

No subcapítulo *Teoria queer: performatividade de gênero e paródias subversivas*, veremos que a discussão sobre identidade passa pela discussão sobre gênero e sexualidade, "pela simples razão de que "as "pessoas" só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade" (BUTLER, 2015, p. 42). Assim, utilizando Judith Butler (1990; 1993a; 1993; 1999; 2015) como principal base teórica,

¹ Tradução do autor: Mykki Blanco em cena para Milk.

² Tradução do autor: Mykki Blanco: "Não estou mais me escondendo nas sombras" [exclusivo]. Disponível em: <<https://mi.lk/feature/4384-mykki-blanco-i-m-not-hiding-in-the-shadows-anymore-exclusive/>>. Acesso em: 20

² Tradução do autor: Mykki Blanco: "Não estou mais me escondendo nas sombras" [exclusivo]. Disponível em: <<https://mi.lk/feature/4384-mykki-blanco-i-m-not-hiding-in-the-shadows-anymore-exclusive/>>. Acesso em: 20 de setembro de 2015.

abordaremos as transgressões e questionamentos da teoria *queer*. As reflexões de Guacira Lopes Louro (2001; 2013) ampliam as discussões sobre o corpo e os sujeitos que subvertem as noções de "coerência" e "continuidade" impostas pelas normas de inteligibilidade sociais e Sara Salih (2015) ajuda a compreender melhor os conceitos de Butler de performatividade de gênero e atos subversivos.

Os estudos sobre performance são abordados no terceiro subcapítulo teórico, *Performances na música popular massiva*. O ponto de partida é feito com Paul Zumthor (1997; 2007) e Valente (2009), para entendermos que o conceito de performance vai além do sinônimo de um ato ao vivo, ocorrendo também no contexto midiático. Assim, partindo do entendimento de que o objeto de análise desta pesquisa está inserido neste contexto, introduziremos com Janotti Jr. (2005; 2014) e Simon Frith (1996; 1998), os conceitos de música popular massiva e performance musical. Por fim, os estudos de Frith tornam-se a base das discussões que Auslander (2004) propõe para analisar uma performance musical.

Após a conceituação da base teórica que sustenta esta pesquisa, é possível conhecer Mykki Blanco com mais profundidade. O segundo capítulo, **Mykki Blanco: história e carreira artística através de um mapeamento midiático**, tem como finalidade contextualizar, a partir de um estudo midiático, os aspectos biográficos, artísticos e pessoais que marcam a trajetória do artista. Nele são apresentadas as influências, os projetos musicais, os estigmas que o artista luta contra.

O terceiro capítulo, **Apontamentos metodológicos**, inicia explicando o percurso percorrido na coleta de materiais midiáticos que possibilitou o mapeamento midiático apresentado no capítulo anterior, e como isso resultou na escolha do objeto de análise. No subcapítulo inicial, *Objeto de análise*, apresentaremos de forma detalhada o contexto midiático em que o vídeo *Mykki Blanco On Set For Milk* está inserido, justificando sua escolha como objeto de análise ao avaliar seu destaque dentre os materiais coletados e o caráter publicitário presente nele. Em *Metodologia de análise*, são delimitados os esquemas utilizados para essa análise, resgatando na forma de uma figura resumida o esquema de Auslander (2004). Neste ponto, também são utilizadas reflexões teóricas de Albuquerque e Oliveira (2011) e Dubois (2004) sobre o caráter híbrido do vídeo na contemporaneidade. Além disso, os apontamentos dos estudos de análise de videoclipe, apresentados por Janotti Jr. e Soares (2008), servem para avaliarmos a influência estética do formato no objeto de análise.

Em **Análise da performance em *Mykki Blanco On Set For Milk***, como o título já indica, analisaremos a performance do artista no vídeo. Mais uma divisão ocorre para

apresentar de forma organizada os pontos que foram observados a partir da análise do objeto. Assim, na primeira parte, *"I'm so much freakier": hibridismo das identidades no audiovisual*, avaliamos como os elementos audiovisuais no vídeo de Mykki Blanco representam midiaticamente a performance do sujeito nele presente. Em *"The importance of claiming queer": atos subversivos e ativismo*, analisamos as subversões presentes nessa performance, a partir da ideia que Butler de paródias subversivas (2015), destacando o papel de Blanco como ativista e como um corpo desviante que rompe as barreiras das identidades relacionadas a gênero e sexualidade. Por último, na terceira parte, *"When I first started Mykki Blanco": performer, persona ou personagem?*, analisamos os níveis de personificação presentes no vídeo, apontando como a performance de Blanco pode questionar padrões na indústria musical.

1. Identidades, representações midiáticas e performances

Com as grandes transformações políticas, socioculturais e econômicas do final do século XX, destacando o processo de globalização, uma outra mudança estrutural transformou o sujeito pós-moderno: a fragmentação das identidades. Se antes um "núcleo sólido" unificava o sujeito, na pós-modernidade as identidades são cada vez mais múltiplas, temporárias e fluídas, colocando em questão o próprio conceito de identidade. Assim, "o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas" (HALL, 2006, p. 13).

Essa discussão está no centro da perspectiva dos Estudos Culturais, se alastrando para distintas áreas, dentre elas os estudos de gênero e sexualidade e os estudos de performance.

1.1 Os Estudos Culturais e a fragmentação das identidades

Em 1964, a partir da criação do *Center of Contemporary Cultural Studies* (CCCS), na Universidade de Birmingham na Inglaterra, surge uma nova forma interdisciplinar de pensar a dinâmica cultural, valorizando as práticas e as relações sociais entre os sujeitos e seus enfrentamentos no âmbito popular. Criado pelo professor Richard Hoggart, o CCCS tinha como atividade promover a cooperação entre as diversas áreas do conhecimento, procurando estimular a investigação de temas da atualidade. Pode-se entender o grupo, portanto, "como promotor de uma abertura a problemáticas antes desconsideradas como as relacionadas às culturas populares e aos meios de comunicação de massa e, mais tarde, a questões vinculadas às identidades étnicas e sexuais" (ESCOSTEGUY, 1998, p. 91).

O campo dos Estudos Culturais trouxe importantes mudanças na ampliação do conceito de cultura, pois a considera como algo que está presente em todas as práticas sociais. Isso significa que "todas as expressões culturais devem ser vistas em relação ao contexto social das instituições, das relações de poder e da história" (ESCOSTEGUY, 2010, p. 32), ou seja, que a cultura não está alheia às realidades e aos contextos específicos que constituem os sujeitos e nos quais eles estão inseridos.

Com a extensão do significado de cultura de textos e representações para práticas vividas, considera-se em foco toda produção de sentido. O ponto de partida é a atenção sobre as estruturas sociais (poder) e o contexto histórico enquanto fatores essenciais para a compreensão da ação dos meios massivos, assim como, o desprendimento do sentido de cultura da sua tradição elitista para as práticas cotidianas (ESCOSTEGUY, 1998, p. 90).

Com um rápido desenvolvimento e a expansão por outros países no mundo, os Estudos Culturais logo passam a ser entendidos como um conjunto de práticas intelectuais dispersas, que

abarcam discursos múltiplos, bem como numerosas histórias distintas. Compreendem um conjunto de formações, com as suas diferentes conjunturas e momentos no passado. (...) Consistindo sempre num conjunto de formações instáveis, encontravam-se “centrados” apenas entre aspas (...). Os estudos culturais tiveram uma grande diversidade de trajetórias (HALL, 2003, p. 200-201).

Stuart Hall foi um dos principais colaboradores na consolidação desses estudos, compondo a direção do CCCS entre 1968 e 1979. Através da pesquisa das conexões entre cultura, história e sociedade, Hall trouxe importantes colaborações para o campo, fomentando indagações sobre a constituição das identidades e "incentivando o desenvolvimento de estudos etnográficos, análises dos meios massivos e a investigação de práticas de resistência dentro de subculturas" (ESCOSTEGUY, 1998, p. 89).

O surgimento dos Estudos Culturais, além de concretizar um marco nas pesquisas sobre cultura, relaciona-se com o aparecimento de um novo tipo de sujeito, resultado das mudanças políticas, socioculturais e econômicas da época. O declínio das velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, fazem surgir novas identidades e fragmentam o indivíduo moderno, até então visto como um sujeito unificado (HALL, 2006). Dessa forma, o sujeito previamente vivido com um "núcleo estável do eu", agora é composto não de uma única, mas de múltiplas identidades, cada vez mais móveis, temporárias e fraturadas.

Esse constante processo de transformação é seguido de "uma completa desconstrução das perspectivas identitárias em uma variedade de áreas, todas as quais, de uma forma ou outra, criticam a ideia de uma identidade integral, originária e unificada" (HALL, 2014, p. 103). Assim, é possível compreender que a concepção de identidade na pós-modernidade, - ou nova era, como é proposto por Hall -,

não tem como referência aquele segmento do eu que permanece, sempre e já, "o mesmo", idêntico a si mesmo ao longo do tempo. Ela tampouco se refere, se pensamos agora na questão da identidade cultural, àquele "eu coletivo ou verdadeiro

que se esconde dentro de muitos outros eus - mais superficiais ou mais artificialmente impostos - que um povo, com uma história e uma ancestralidade partilhadas, mantém em comum" [...] (HALL, 2014, p. 108).

No meio desse processo, os Estudos Culturais passam a analisar a noção de identidade como um produto da marcação da diferença. Se, de maneira simplista, a identidade poderia ser definida como aquilo que se é, a diferença, então, é aquilo que o outro é. Como aponta Hall (2014, p. 110), "é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, (...) que sua "identidade" pode ser construída". Identidade e diferença são, portanto, inseparáveis, pois "a afirmação da identidade implica sempre a demarcação e a negação do seu oposto, que é constituído como sua diferença" (LOURO, 2001, p. 543).

Silva (2014) ressalta que, além de serem interdependentes, identidade e diferença partilham uma característica importante: são resultado de atos de criação linguística, ou seja, atos de linguagem. Dessa forma, o caráter social e público da linguagem impossibilita que o significado seja fixado pelas coisas em si e pelos indivíduos, sendo produzido, portanto, pela prática, pelo trabalho das representações que conectam a linguagem e a cultura. Em outras palavras, o significado não está no objeto, pessoa ou coisa, nem está no mundo; ele é constituído pelos sistemas de representação (HALL, 1997), que permitem que seja dado significado ao mundo pela ligação entre coisas - pessoas, objetos, eventos, ideias abstratas, etc. - e nosso sistema de conceitos.

Isso significa dizer que a identidade e a diferença não podem ser compreendidas fora dos sistemas de significação. Logo, são criações sociais e culturais, dependentes da representação:

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais elas se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2000, p. 17).

Assim, a representação é concebida como um sistema de significação que incorpora o caráter de indeterminação, ambiguidade e instabilidade da linguagem. Entende-se aqui que "a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder" (SILVA, 2014, 91).

Para Silveira, na representação, forma e conteúdo articulam-se "para produzir mensagens, nas quais a autoconsciência do sujeito enquanto identidade representada determina contemplar a realidade da identidade como realidade representada, e não como realidade ou identidade conaturalizadas" (SILVEIRA, 2003, p. 36). Assim, é por meio das *representações midiáticas*, por um dado conjunto de procedimentos e tecnologias, que ocorre a difusão das identidades nas indústrias culturais, "a partir de meios, formatos, gêneros e suportes tão diversificados como: cinema, telesséries, publicidade, *banners*, jogos infantis e de adolescentes e um largo e crescente etcétera" (SILVEIRA, 2003, p. 35).

A introdução da noção de representação ao campo midiático, apontando formas populares de representação, como a fotografia, o cinema e a televisão, indica pensar que, em função da grande inserção que os meios de comunicação de larga escala possuem, "o termo midiática resulta reforçado em sua peregrinação por vários idiomas, sem que com isto se desfça dos vínculos postos em sua raiz latina *medium* e seu plural *media*, que o habilita a estar "acessível a todos", agora pela via do consumo massificado" (SILVEIRA, 2003, p. 36). Assim, a midiatização aqui é caracterizada não apenas como forma de organizar, produzir e transmitir mensagens e significados, mas também, como modo através do qual a sociedade se constrói. Desse modo, "[...] o que 'faz a mídia' é uma questão social e gera processos que dizem respeito a nossos modos de ser, passando a fazer, nuclearmente, parte da sociedade, quer sejam positivos ou negativos" (BRAGA, 2007, p. 151).

Portanto, é possível pensar que as representações produzem significado na sociedade com os quais podemos ou não nos identificar. Assim, no centro da crítica da identidade e da diferença está uma crítica às suas formas de representação, ou seja, questionar as construções identitárias significa questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação - e isso está relacionado às maneiras com que a sociedade produz e utiliza classificações.

Louro (2001) aponta que a lógica ocidental opera tradicionalmente, segundo Jacques Derrida, através da classificação em torno de oposições binárias (masculino/feminino, branco/negro, heterossexuais/homossexuais, etc.). Tal pensamento polarizador elege e fixa como central uma ideia, entidade, sujeito - ou seja, uma identidade - que determina, a partir do seu lugar, a posição do 'outro' (seu derivado oposto, inferior e subordinado). Porém, "Derrida afirma que essa lógica poderia ser abalada através de um processo desconstrutivo que estrategicamente revertesse, desestabilizasse e desordenasse esses pares" (LOURO, 2001 p. 548).

Esse desafio, atualmente, é abordado por práticas políticas e teorias sociais que problematizam a produção das identidades e da diferença, compreendendo-as como criações não do mundo natural e transcendental, mas como criações sociais e culturais.

1.2 Teoria *queer*: performatividade de gênero e paródias subversivas

No final do século XIX o termo *queer*, com o significado de estranho ou excêntrico, começou a ser usado para insultar mulheres e homens homossexuais. Um insulto que, segundo Butler (1999), tem a força de um insulto que ecoa e reitera os gritos de grupos homofóbicos e que, ao longo dos anos, foi adquirindo força discriminatória a quem era dirigido. Contudo, esse termo começou a ser incorporado pelos próprios ativistas afim de contestar o preconceito, e, no final da década de 1980, o sentido pejorativo da palavra foi subvertido. A incorporação do insulto como forma de identificação pelo grupo representou claramente a posição do grupo como a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada. O *queer*, assim, quer ser múltiplo, pois,

Tal como ocorre na aritmética, o múltiplo é sempre um processo, uma operação, uma ação. A diversidade é estática, é um estado, é estéril. A multiplicidade é ativa, é um fluxo, é produtiva. A multiplicidade é uma máquina de produzir diferenças - diferenças que são irredutíveis à identidade. A diversidade limita-se ao existente. A multiplicidade estende e multiplica, prolifera, dissemina. A diversidade é um dado - da natureza ou da cultura. A multiplicidade é um movimento. A diversidade reafirma o idêntico. A multiplicidade estimula a diferença que se recusa a se fundir com o idêntico (SILVA, 2014, p. 100-101).

Como já brevemente contextualizado, os estudos que problematizam noções clássicas de identidade ganharam maior proporção a partir dos anos 60. A teoria *queer* surge nesse panorama, em meados da década de 1980, nos Estados Unidos, propondo um questionamento ainda mais amplo sobre o que constitui a noção de identidade nos sujeitos. Reunindo estudos ligados ao feminismo, biologia, psicanálise, filosofia e cultura, não como marco metodológico, sistemático ou conceitual, mas como um arranjo de articulações intelectuais (BUTLER, 1993a), os teóricos e teóricas do *queer* criticam os pressupostos de estabilidade e unidade nas relações entre as identidades e a sexualidade.

São múltiplas as práticas que a teoria *queer* estuda, já que como escola de pensamento, não possui uma visão disciplinar ortodoxa e absoluta (BUTLER, 1993a). Por tratar-se de um agrupamento, os teóricos e teóricas do *queer* expressam, inclusive, desacordos e divergências, mas concordam ao pensar na desconstrução como um método de crítica literária e social, através da contestação dos conhecimentos e hierarquias socialmente dominantes que produzem, sustentam e normatizam as identidades.

Essa normatização implica em eleger - arbitrariamente - uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as "outras" identidades são avaliadas e hierarquizadas; é

quando *uma* identidade se torna vista como *a* identidade (SILVA, 2014, grifo do autor). A partir dessa visão, o *queer* surge como a contraposição ao normal ou normalizador (SPARGO, 2007), alertando para o fato de que uma política de identidade pode se tornar cúmplice do sistema contra o qual ela luta, sugerindo, assim, uma teoria e uma política *pós-identitárias*, cujo alvo "não seriam propriamente as vidas ou os destinos de homens e mulheres homossexuais, mas sim a oposição heterossexual/homossexual, compreendida como a categoria central que organiza as práticas sociais, o conhecimento e as relações entre sujeitos" (LOURO, 2013, p. 47).

Porém, mesmo reconhecendo que as posições identitárias são teoricamente falhas, a teoria *queer* não se limita ao argumento que todas noções de identidade deveriam ser abandonadas. Da mesma forma, essa visão de identidade é compartilhada de Hall (2014), que considera um conceito "sob rasura", ou seja, um termo que, ao mesmo tempo, não serve mais em sua forma original, não reconstituída, mas ainda assim se faz necessário, pois sem ele certas questões-chave não podem ser sequer pensadas.

Portanto, não se trata de negar a política representacional, mas de formular críticas às categorias de identidade estruturadas, engessadas, naturalizadas e imobilizadas, já que

(...) as identificações pertencem ao imaginário; elas são esforços fantasmáticos de alinhamento, de lealdade, de coabitações ambíguas e intercorporais. Elas desestabilizam o eu; elas são a sedimentação do "nós" na constituição de qualquer eu; elas constituem a estruturação presente da alteridade, contida na formulação mesma do eu. As identificações não são, nunca, plenamente e finalmente feitas; elas são incessantemente reconstituídas e, como tal, estão sujeitas à lógica volátil da iterabilidade. Elas são aquilo que é constantemente arregimentado, consolidado, reduzido, contestado e, ocasionalmente, obrigado a capitular (BUTLER, 1993a, 105).

Como visto, o fragmento das identidades marcam um indivíduo pós-moderno composto não de uma, mas de múltiplas e fluídas identidades (HALL, 2006). Assim, a noção de coerência e continuidade cada vez mais são ligadas ao que Hall chama de "velhas identidades", que regem o mundo social através normas de inteligibilidade instituídas socialmente.

Nesse sentido, a noção de identidade essencialista (WOODWARD, 2000) é justificada com base em características biológicas, "aparentemente naturais", que são atribuídas aos sujeitos. Essa noção impõe um limite, determinando as fronteiras do que lhe é permitido ser:

O essencialismo pode fundamentar suas afirmações tanto na história quanto na biologia; por exemplo, certos movimentos políticos podem buscar alguma certeza na afirmação da identidade apelando seja à "verdade" fixa de passado partilhado seja a "verdades" biológicas. O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das

fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual (WOODWARD, 2000, p. 14).

Porém, segundo compreende a teoria *queer*, a partir de formulações vinculadas aos Estudos Foucaultianos, as identidades sexuais não se definem simplesmente pela biologia, nem tem um caráter definitivo e fixo, pois dependem da significação que lhes é dada. Dessa forma, entende-se que a noção de gênero é fluída e que identidades sexuais não são rígidas, existindo "sujeitos de gênero "incoerentes", "descontínuos", indivíduos que deixam de se conformar às normas generificadas de inteligibilidade cultural pelas quais todos deveriam ser definidos" (LOURO, 2013, p. 69).

Nesse contexto, os gêneros "inteligíveis" seriam aqueles que, de certo modo, "instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo" (BUTLER, 2015, p. 43). Em outras palavras, na busca pelo estabelecimento de fios de ligação entre o sexo e o gênero culturalmente constituído, através da expressão de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual, os conceitos estabilizadores que governam o gênero também governam as noções da inteligibilidade cultural de identidade.

Butler argumenta que é preciso romper com a conexão de que o sexo está ligado à natureza e o gênero à cultura, reformulando essas noções de modo a “abranger as relações de poder que produzem o efeito de um sexo pré-discursivo e ocultam, desse modo, a própria operação da produção discursiva” (BUTLER, 2015, p. 28). A partir dessa concepção, ela adota a posição Foucaultiana de que nada existe fora do discurso³, e que, portanto, o sujeito é discursivamente construído,

a categoria do "sexo" é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de "ideal regulatório". Nesse sentido, pois, o sexo não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se com uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir - demarcar, circular, diferenciar - os corpos que controla (BUTLER, 1993a, p. 153-154, apud. HALL, 2014, p. 127).

Desse modo, é importante enfatizar que processos e práticas discursivas "fazem com que aspectos dos corpos se convertam em definidores de gênero e de sexualidade e, como consequência, acabem por se converter em definidores dos sujeitos" (LOURO, 2013, p. 82). Em outras palavras, o "sexo" não é um simples fato ou condição estática de um corpo, mas um processo dinâmico de construção forçosamente materializado através do tempo - e

³ Entende-se aqui que um discurso é característico de um momento de pensamento específico de uma época e que essas concepções são carregadas de significados, formas e práticas do conhecimento que se relacionam com o contexto do período (FOUCAULT, 1972. apud. HALL, 1997).

estabelecido de forma arbitrária nos limites da relação com o Outro. Isso permite que se diga que os discursos habitam e se acomodam em corpos, ou melhor, que os corpos carregam discursos (MEIJER; PRINS, 2002).

Segundo Louro, deve-se antes de "ler" os gêneros e as sexualidades com base em "dados" dos corpos, pensar nas transformações históricas e culturais das formas de gênero e sexualidade. Através do processo em que características físicas são vistas como diferenças e às quais são atribuídas significados culturais, é afirmado e reiterado a sequência sexo-gênero-sexualidade, no qual nomear o corpo desencadeia um processo de "fazer" feminino ou masculino com caráter imutável, a-histórico e binário (BUTLER, 1993a).

Definir alguém como homem ou mulher, como sujeito de gênero e de sexualidade significa, pois, necessariamente, nomeá-lo segundo as marcas distintivas de uma cultura - com todas as consequências que esse gesto acarreta: a atribuição de direitos ou deveres, privilégios ou desvantagens. Nomeados e classificados no interior de uma cultura, os corpos se fazem históricos e situados (LOURO, 2013, p. 91).

Essa lógica opera supondo o sexo como um "dado" anterior à cultura, e que irá determinar o gênero e induzir a uma única forma de desejo. Dessa maneira, ao longo da vida é esperado que o corpo se transforme - mas também é esperado que essa transformação aconteça em uma única e legítima direção. Contudo, como questionado por Louro (2013), seria essa sequência imperativa, natural e incontestável?

Butler traz o conceito de *performatividade* para problematizar a compreensão da identidade como *aquilo que é*, de forma puramente descritiva, e focar na concepção da identidade como movimento e transformação. O gênero, assim, "demonstra ser performativo - quer dizer, constituinte da identidade que pretende-se ser, ou que simula ser. Nesse sentido, o gênero é sempre um fazer" (BUTLER, 1990, p. 25 apud. SALIH, 2015, p. 90).

Porém, Butler refuta a ideia de que há um núcleo, ou uma essência interna, que seja pré-linguística. A autora argumenta que os atos de gênero não são "performados" pelos sujeitos, mas que eles constituem performativamente um sujeito que é o efeito do discurso e não a sua causa. Em outras palavras, "não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; a identidade é performativamente constituída pelas próprias 'expressões' que supostamente são seus resultados" (BUTLER, 1990, p. 25 apud. SALIH, 2015, p. 90), de forma que não é que uma identidade "faça" o discurso ou a linguagem, mas justamente o oposto: a linguagem e o discurso é que "fazem" o gênero.

Assim, a ideia de uma "verdade interna do gênero" ou de um "gênero verdadeiro" não passa de uma fabricação: "o gênero não acontece de uma vez por todas quando nascemos,

mas é uma sequência de atos repetidos que se enrijece até adquirir a aparência de algo que esteve ali o tempo todo" (SALIH, 2015, p. 94). Ou seja, as performatividades normativas vêm sendo inscritas nos corpos como "verdades biológicas", criando a falsa ideia de um "núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora" (BUTLER, 2015, p. 235).

De forma alguma pode-se concluir que a parte do gênero que é performada é a "verdade" do gênero; a performance como um ato delimitado se distingue da performatividade na medida em que a última se constitui da reiteração de normas que precedem, constroem e excedem aquele que performa, e nesse sentido não pode ser tomada como a fabricação da "vontade" ou "escolha" daquele; mais além, o que é "performativo" esconde, se não rejeita, o que permanece opaco, inconsciente, imperformável. A redução de performatividade à performance seria um erro (BUTLER, 1993b, p. 24).

Esclarecendo: enquanto a *performance* supõe um sujeito preexistente, a *performatividade* contesta a própria noção de sujeito, sendo entendida não como uma autoexpressão ou autoapresentação, mas como a prática pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. A performatividade, assim, "é despojada de suas associações com a volição, com a escolha e com a intencionalidade" (HALL, 2014), sendo relida "não como o ato pelo qual um sujeito traz à existência aquilo que ela ou ele nomeia, mas, ao invés disso, como aquele poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que ele regula e constrange" (BUTLER, 1993a, p. 155. apud. HALL, 2014, p. 127).

Dessa forma, os corpos são efeitos de uma contínua repetição, no âmbito cultural, que podem reforçar ou expor a construção de normas. É através da *repetibilidade* (BUTLER 1999) que é garantido tanto a eficácia dos atos performativos, que reforçam as identidades existentes, quanto a possibilidade de interrupção, questionamento e contestação das hegemonias identitárias, como, por exemplo, a lógica estrutural binária do pensamento ocidental e patriarcal (PALMA, 2014). Nesses momentos de interrupção, é possível instaurar identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existentes, ou seja, "é essa possibilidade de interromper o processo de "recorte e colagem" que torna possível pensar na produção de novas e renovadas identidades" (SILVA, 2014, p. 95).

Butler, de um lado, descreve o gênero em termos de performatividade linguística, mas, do outro, caracteriza-o como pura encenação, pois se não há uma verdade interna do gênero, então, nesse caso, pode ser possível "encenar" o gênero como uma paródia:

A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é *da* própria ideia de um original; (...) a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem. (...) Como imitações que deslocam efetivamente o significado do original, imitam o próprio mito da originalidade (BUTLER, 2015, p. 238).

Assim, Butler ressalta que, por mais legítimo que seja dizer que o gênero é em geral uma forma de paródia, algumas performances de gênero são mais paródicas do que outras. Essas performances revelam o *status* fundamentalmente fantasístico do gênero (BUTLER, 2015). São, portanto, *paródias subversivas*, que tornam as superfícies do corpo um lugar de uma performance dissonante, desnaturalizada, que expõe e subverte as normas e regras impostas e reiteradas na esfera social.

Como aponta Louro (2013), na pós-modernidade, a paródia se constitui não somente numa possibilidade estética recorrente, mas numa forma efetiva de crítica. Assim, todas práticas culturais que subvertem e desafiam as construções dominantes de "masculinidade" e "feminilidade" evidenciam, consciente ou inconscientemente, "o caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades. São significativas, ainda, por sugerirem concreta e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicação das formas de gênero e de sexualidade" (LOURO, 2013, p. 23).

Butler (1993b) exemplifica esse pensamento através da figura das *drag queens*⁴:

A performance da drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. (...) Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance. (...) Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero - assim como sua contingência (BUTLER, 2015, p. 237).

Como performances que comprovam a instabilidade da relação entre sexo e gênero e atestam para a constituição performativa do gênero, a *drag* "assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A *drag* é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos" (LOURO, 2013, p. 21).

Ao longo da história, outros movimentos *brincaram* com noções normativas de gênero como modo de expressão e liberação. Um dos marcos mais importantes foi a *ball culture*⁵, um

⁴ É importante salientar que Butler adverte que nem todas formas de *drag* são subversivas: algumas servem apenas para reforçar as estruturas de poder heterossexuais existentes, mantendo as distinções binárias existentes entre "masculino" e "feminino", "macho" e "fêmea", "gay" e "hétero" (BUTLER, 1993b; SALIH, 2015).

fenômeno da década de 80 do Harlem, em Nova York, composto por grupos de negros e latinos marginalizada da sociedade. O movimento consistia na organização de bailes onde gays, travestis, transexuais se organizavam em "casas" (espécie de clãs) para competir nas passarelas.

Podemos citar também, no universo musical que se insere essa pesquisa, alguns artistas que através do estilo, das roupas, de suas composições e de outras formas de expressão, expuseram a arbitrariedade das divisões, dos limites e das separações das normas que configuram as identidades. Em 1972, por exemplo, David Bowie como Ziggy Stardust chamou a atenção do mundo e chocou vários grupos conservadores ao apresentar-se maquiado, com fantasias coloridas e cabelo pintado de vermelho. Ziggy incorporava diversos elementos da cultura popular e, através principalmente da música e da moda, os reapropriava em sua própria imagem.

Assim, Bowie consagrou sua carreira musical andando nos limites e nas ambiguidades das convenções de gênero e sexualidade que visavam na época (e até hoje estão presentes), sendo um de vários exemplos dos cruzamentos entre as performances subversivas de gênero e as performances musicais - tópico do próximo subcapítulo.

1.3 Performances na música popular massiva

Torna-se difícil definir a música como algo existente em si própria. Como Janotti Jr. (2014) afirma, a música não existe mais enquanto tal pois não passa do suporte indiferente do jogo social. Através de um processo retórico, fluido e intenso, a música possibilita a reflexão das noções do subjetivo e do coletivo, e suas experiências - envolvendo o corpo, o tempo e o social - são capazes de modificar o modo como nos enxergamos no mundo.

Logo, é possível compreender que "a música, como a identidade, é performance e história, descreve o *social* no *indivíduo* e o *indivíduo* no *social*, a *mente* no *corpo* e o *corpo* na *mente*" (FRITH, 1996, p. 109, grifo do autor). Essa amplificação da própria noção de música permite pensá-la no campo da Comunicação articulando seus aspectos sonoros, mercadológicos, sociológicos e ideológicos, avaliando que a música não é consumida pelo público somente como sonoridade, mas também como performance, inscrita nos gêneros midiáticos, capazes de comunicar valores (JANOTTI JR., 2005).

⁵ Para mais informações, o documentário *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990) apresenta um registro importante dos bailes da época.

Paul Zumthor (2007) pensa a ideia de *performance* afirmando que o corpo é a materialização daquilo que lhe é próprio, da sua realidade vivida, e que determina sua relação com o mundo. Para o autor, a performance engloba elementos da oralidade (canto, teatro, narração, etc.), que se referem tanto ao emissor, quanto ao receptor da mensagem, ou seja, “a performance é ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (...) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis” (ZUMTHOR, 1997, p. 33 apud VALENTE, 2009, p. 02).

Em seus estudos, o autor divide a performance, de um lado, acompanhada de audição e visão global de um evento e, de outro, como leitura solitária e puramente visual, através da materialidade das palavras. Entre esses dois extremos, Zumthor apresenta o conceito de *performance midiaticizada* que, se por um lado se configura como performance, "na medida em que conserva alguns traços de sua execução "real", por outro também se dá como leitura, na medida em que se apresenta em uma presença-ausência típica dos meios de comunicação" (DANTAS, 2006, p. 58). Assim, podemos entender a performance midiaticizada, segundo Valente a partir dos estudos de Zumthor, "como uma modalidade em que ocorre uma defasagem no eixo espaço-tempo, em que o momento da interpretação não coincide, via de regra, com a sua recepção [...]" (VALENTE, 2009, p. 03).

A partir desse contexto, Janotti Jr. (2014) define a *performance musical* como um modo de materializar experiências sensíveis e valores culturais presentes nos processos de corporificação da música, através do agenciamento entre atores humanos e artefatos midiáticos que afetam e são afetados mutuamente por essas conexões. Nas performances musicais, o corpo do artista afirma sua presença através da combinação de elementos como o gesto, a entoação da voz e a vestimenta, provocando reações corporais e sensoriais no público. Assim, é posto em presença atores (emissor, receptor, único ou vários) e, em jogo, meios (voz, gesto, mediação) (ZUMTHOR, 1997, apud SILVA, 2013), caracterizando o corpo como um dispositivo essencial às expressões comunicacionais envolvidas em uma performance musical.

Auslander (2004) ressalta que apesar do uso mais comum de performance referir-se de modo imediato a um acontecimento, em que atores e público se encontram em um espaço acústico e visual compartilhado, como na situação de um show, os músicos não performatizam exclusivamente *ao vivo*. O ato performático, como aponta o autor, ocorre também através de imagens visuais, materiais publicitários, gravações musicais, videoclipes, entrevistas e coberturas da imprensa, produtos e outros meios. Em um videoclipe, por exemplo, além dos equipamentos tecnológicos de som, temos a presença de uma câmera de

vídeo interferindo na performance, modificando o ato do artista quando esse a percebe, ou destacando determinados aspectos da performance através de enquadramentos, ângulos e recortes.

Os teóricos e teóricas da performance ainda ressaltam o papel primordial do público na performance, que presencia e interpreta o ato, atribuindo significados através de suas próprias experiências. A performance seria, antes de tudo, um ato comunicativo que envolve a obra e o público (ZUMTHOR, 2007), no qual o público não apenas sente e interpreta a performance, mas também é capaz de modificá-la, respondendo ativamente de diversas formas (aplaudindo, gravando produtos audiovisuais, participando de fã-clubes e grupos de discussão, cantando, fantasiando-se, etc.) (AUSLANDER, 2004).

Nesse contexto, a *música popular massiva* é um modelo que faz parte do crescente processo de midiaticização pelo qual passa a cultura contemporânea e refere-se, em geral, "a um repertório compartilhado mundialmente e intimamente ligado à produção, à circulação e ao consumo da música conectadas à indústria fonográfica" (CARDOSO FILHO; JANOTTI JR., 2006, p. 03). Em outras palavras, o advento de tecnologias relacionadas à captação, amplificação, reprodução e circulação da música, no século XX, possibilitou o consumo de expressões musicais que tornaram-se inseparavelmente vinculadas às suas redes midiáticas, através da divulgação no rádio, TV, cinema e internet.

Ao abordar os fenômenos musicais como manifestações midiáticas devemos,

(...) perceber como a comunicação da expressão musical, a canção, é estruturada, mas não só em seus aspectos plásticos, bem como em sua configuração mediática, uma vez que os limites que parecem separar aquilo que é considerado pop da música dita "autêntica" é, em muitos casos, uma questão de estratégias de produção e circulação (JANOTTI JR., 2005, p. 11).

Essas estratégias de posicionamento frente ao mercado fonográfico e ao público se diferem, sobretudo, nas relações entre a estrutura de produção/circulação/consumo que agrega, de forma geral, músicos, distribuidores, público e críticos. A partir da configuração dessas redes, os autores identificam duas estratégias principais de consumo que atribuem diferentes sentidos, valores e ideologias à música como produto midiático: uma estratégia de consumo amplo (*mainstream*) e uma de consumo segmentado (*underground*).

O *mainstream* caracteriza-se por possuir uma acentuada distância entre esses fatores, mantendo escolhas reconhecidamente eficientes e de sucesso relativamente garantido. Seu repertório, em geral, é definido pelas indústrias do entretenimento e apresenta pouca variedade em termos plásticos de canção. Além disso, a disponibilidade de seus produtos de

maneira ampla e não segmentada aos ouvintes é consequência da utilização em peso dos meios de comunicação de massa, como a TV, o cinema ou mesmo a internet, através de videoclipes, trilhas sonoras e recursos imagéticos.

Por outro lado, o *underground* segue um conjunto de princípios de oposição ao *mainstream*, delimitando uma organização de produção e circulação através de pequenos *fanzines*, gravadoras independentes e divulgação alternativa. Seus produtos são quase sempre definidos como "longe do esquemão" (CARDOSO FILHO; JANOTTI JR., 2006), por ser produzidos paralelamente à grande indústria musical - o que os possibilita um caráter de liberdade para questionar as convenções musicais industriais. Tendo esse panorama em vista, desde o surgimento das mídias de massa e da indústria fonográfica, os artistas se adaptam lidando com as convenções inscritas na indústria cultural e pensando em novas formas de criar e divulgar seu trabalho através de suas performances.

Dentre os muitos fatores capazes de influenciar em uma performance musical, é importante destacar o papel crucial dos gêneros musicais, pois:

Diferentes gêneros musicais oferecem diferentes soluções narrativas para as recorrentes tensões do pop entre autenticidade e artificialidade, sentimentalismo e realismo, o espiritual e o sensual, o sério e o divertido. Diferentes gêneros musicais articulam diferentemente os valores centrais do pop, a estética-espetáculo do pop e a emoção, presença e ausência, pertencimento e diferença (FRITH, 1998, p. 276).

Os gêneros musicais não são somente classificações de sonoridades; eles envolvem aspectos ideológicos, práticas comerciais, redes sociais e experiências, pois "tal como a cultura em sentido amplo, são locais de disputas, tensões e negociações que envolvem processos de comunicação dinâmicos" (JANOTTI JR., 2014, p. 78). Assim, a partir de certas convenções socioculturais, os gêneros musicais operam como influenciadores básicos, porém nunca absolutos, já que "a música popular não é inteiramente coagida pelas ideologias dominantes, porém tampouco é inteiramente livre de sua influência" (AUSLANDER, 2004, p. 10).

Tais convenções podem ser tanto reforçadas, como também questionadas. Por exemplo, os artistas do *glam rock*, na década de 70, incorporaram em sua performance elementos como roupas brilhantes, salto alto, maquiagem e penteados elaborados. T. Rex, Gary Glitter, Alice Cooper, Iggy Pop, e, como já mostrado, David Bowie foram alguns dos pioneiros desse gênero musical, que acabou por questionar os conceitos de "masculinidade" no rock e na sociedade da época. A influência, tanto visual quanto ideológica, desse

movimento, é um dos pontos notados na história e carreira de Mykki Blanco, que será apresentado no capítulo a seguir.

2. Mykki Blanco: história e carreira artística através de um mapeamento midiático⁶

Michael David Quattlebaum Jr., nome de nascença de Mykki Blanco, nasceu no condado de San Mateo, no estado norte-americano da Califórnia, em 1986. Sua bagagem de influências passou por diversos momentos: desde sua adolescência - com a leitura voraz de biografias sobre Iggy Pop e Madonna - até seu momento hippie no ensino médio. Posteriormente, ao entrar para o movimento punk, conheceu bandas como Bikini Kill, uma das pioneiras do movimento *riot grrrl*⁷, notória pelas letras de conteúdo feminista radical e performances incendiárias, que tornou-se uma importante referência para Michael (inclusive uma parceria com a vocalista Kathleen Hanna aconteceria anos depois). Ele também aponta como influências a cantora norte-americana de soul e R&B Lauryn Hill, e os cantores Marilyn Manson e Sylvester James, além de nomes da literatura francesa, como Jean Cocteau e Anaïs Nin.

Figura 1 - Fotografia de Mykki Blanco na infância



Fonte: Cortesia do artista para o site BuzzFeed⁸

⁶ Foi realizado um mapeamento das representações midiáticas de Mykki Blanco, procurando compreender tanto aspectos biográficos/pessoais, quanto aspectos artísticos de sua carreira. Este percurso será melhor explicado no capítulo de apontamentos metodológicos.

⁷ Movimento feminista da cena underground punk dos Estados Unidos, começou nos anos 90 em resposta às atitudes machistas. Através da música e de publicações em fanzines, o grupo expressava sua visão sobre assuntos como o patriarcado, sexualidade, estupro, violência doméstica e o empoderamento feminino (SCHILT, N.I).

⁸ Disponível em <<http://www.buzzfeed.com/fox/hip-hop-artist-mykki-blanco-on-personally-and-publicly-comin>>. Acesso em 5 de novembro de 2015.

Quando criança, depois de se mudar para o condado de Raleigh, na Carolina do Norte, Michael frequentou aulas de teatro - inclusive ganhando premiações com seu grupo teatral. Com 16 anos, para concretizar seu sonho de começar sua carreira na cidade de Nova York, Michael roubou 100 dólares de sua mãe e pegou um ônibus até a "Big Apple". Sem ter lugar onde dormir, ficava acordado a noite toda ou ia passar a madrugada na casa de homens que conhecia nos bares, trabalhando como *gogo boy*⁹. Esse período durou alguns meses, até voltar para a casa de sua mãe para se estruturar e retornar à Nova York somente em 2008, como estudante.

Depois de um semestre, desistiu da faculdade e se aproximou ainda mais do mundo artístico, conhecendo negociadores de artes, donos de galerias e editores. Decidiu, então, publicar seu próprio livro, *From The Silence of Duchamp to the Noise of Boys*, dando voz à sua alma rebelde através de "poemas que misturam a energia do místico e a vitalidade bruta da juventude" (STEINER, 2011). A partir desse momento, Michael David Quattlebaum Jr. começou sua reinvenção.

Figura 2 - Sessão de leitura de *From The Silence of Duchamp to the Noise of Boys*, 2011



Fonte: Mykki Blanco & Pablo Picasso At The Journal Galler¹⁰

⁹ Dançarinos do ramo de entretenimento de festas e clubes noturnos, característicos por realizar apresentações sensuais e eróticas em troca de dinheiro.

¹⁰ Disponível em <<http://www.openingceremony.us/entry.asp?pid=4008>>. Acesso em 05 de novembro de 2015.

Mykki Blanco foi inicialmente criada em 2010, para um projeto de vídeo em que Michael interpretaria uma garota de 18 anos que aspira ser rapper¹¹. O nome, um trocadilho com Kimmy Blanco, apelido da rapper americana Lil' Kim, foi escolhido como forma de homenagear Lil', uma das influências de Michael. Apesar de já ter participado da banda de rock industrial *No Fear*, com Mykki Blanco era diferente: tratava-se de uma outra performance, uma nova forma de se expressar.

Com o passar dos anos, Mykki Blanco foi ganhando maior visibilidade, apostando na autenticidade. Sobre isso, o artista afirma: "Meu sucesso veio da minha própria visibilidade e por ter construído organicamente uma base de fãs do mundo todo que estavam prontos e esperando por um artista como eu aparecer" (BLANCO, 2015).

Figura 3 - Fotografia do show no Rifflandia Festival, 2013



Fonte: Lovebryan Blog¹²

Musicalmente, Blanco começou sua carreira fundindo a energia do punk com as letras do rap, usando o "hip-hop como performance" (SCHULMAN, 2012). Em seus trabalhos seguintes, abriu espaço para o experimentalismo sonoro, adicionando referências e inspirações do rock industrial, do *glam rock* e do movimento *riot grrrl*. Com uma sonoridade criativa, Blanco conseguiu se diferenciar e ganhar destaque na cena *underground*, porém, sem se amedrontar com o sucesso (KAZEMI, 2015).

¹¹ O rap pode ser considerado um braço musical do hip-hop, onde a vocalização crítica caracteriza-o, simultaneamente, como uma linguagem musical e um discurso crítico do poder. Surgiu na periferia negra e latina dos Estados Unidos, em meados dos anos 70, como um "fórum cultural onde os negros urbanos podem expressar experiências, preocupações e visões políticas" (KELLNER, 2001 p. 230).

¹² Disponível em <<http://www.gradycmitchell.com/journal/2013/9/17/rifflandia-2013>>. Acesso em 05 de novembro de 2015.

Figura 4 - Videoclipe Haze.Boogie.Life, 2012



Fonte: Youtube (*print screen* feito pelo autor)¹³

Mykki Blanco já lançou diversos projetos em mixtapes, EPs e álbuns desde 2012. Seus principais lançamentos incluem *Mykki Blanco & the Mutant Angels* (2012), *Cosmic Angel: The Illuminati Prince/ss* (2012), *Betty Rubble: The Initiation* (2013), *Spring/Summer* (2014) e *Gay Dog Food* (2014) e alguns dos seus singles mais reconhecidos, como *Wavvy*, *Kingpinning*, *Head is a Stone*, *Feeling Special* e *She Gutta*.

Em 2015, Blanco decidiu abrir seu próprio mini-selo, o *Dogfood Music Group*, pertencente ao selo !K7, reunindo "jovens artistas afro-americanos que estão fazendo música fora do que é considerado a única imagem que todo mundo alimenta da *black music*, que é apenas o hip-hop" (KOST, 2015). Com o álbum de compilações *C-ORE*, lançado em setembro de 2015 junto de outros três artistas do selo, Blanco se comprometeu a mudar e flexionar a representação do mundo artístico e midiático da comunidade negra (KAZEMI, 2015).

¹³ Videoclipe disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LSgVZEGpo6U>>. Acesso em 05 de novembro de 2015.

Recentemente, no mês de junho de 2015, Mykki Blanco fez uma declaração importante em seu Facebook:

Figura 5 - Declaração da soropositividade, 2015



Fonte: Facebook de Mykki Blanco (*print screen* feito pelo autor)¹⁴

Enquanto estava no seu auge de lançamentos, atraindo mais fãs e ganhando atenção da mídia, Blanco lutava contra suas barreiras em segredo: "Eu não me sentia um pioneiro. Eu me sentia numa luta. Eu estava me dedicando ao meu trabalho, mas levando uma vida sem amor" (GRANT, 2015). No começo, quando recebeu o diagnóstico em 2011, Blanco não contou para sua mãe nem para ninguém por 2 anos, com medo de sua carreira acabar.

Foi o sentimento de que não poderia estar na indústria do entretenimento sem ser honesto sobre quem é que fez com que Mykki declarasse publicamente sua soropositividade. Para Blanco, a declaração foi uma das coisas mais espirituosas que já fez na vida (KAZEMI, 2015). Essa escolha de tratar sua vida pessoal transparentemente inspirou Blanco, que passou a pautar com mais força os estigmas contra os quais lutava, falando sobre os preconceitos com quem é soropositivo¹⁵, a exclusão dos povos nativo-americanos¹⁶, a necessidade de dar voz às narrativas de mulheres lésbicas e homens trans¹⁷, e outros assuntos envolvendo direitos humanos. Esse papel de ativismo que Blanco assumiu acabou atraindo atenção de blogs, revistas e sites de entretenimento que se interessam pelos temas, e também do público, em geral.

¹⁴ Tradução do autor: Eu sou HIV positivo desde 2011, durante toda minha carreira. Foda-se o estigma e a escuridão. Essa é minha vida real. Eu sou saudável, fiz turnê pelo mundo 3 vezes mas eu tenho vivido na escuridão. Chegou a hora de realmente ser tão punk quanto eu digo que eu sou. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MykkiBlanco/posts/991532450864962>>. Acesso em: 26 de outubro de 2015.

¹⁵ Fonte: Facebook de Mykki Blanco. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/MykkiBlanco/photos/a.410007432350803.99305.409993542352192/1004281432923397>>. Acesso em: 18 de novembro de 2015.

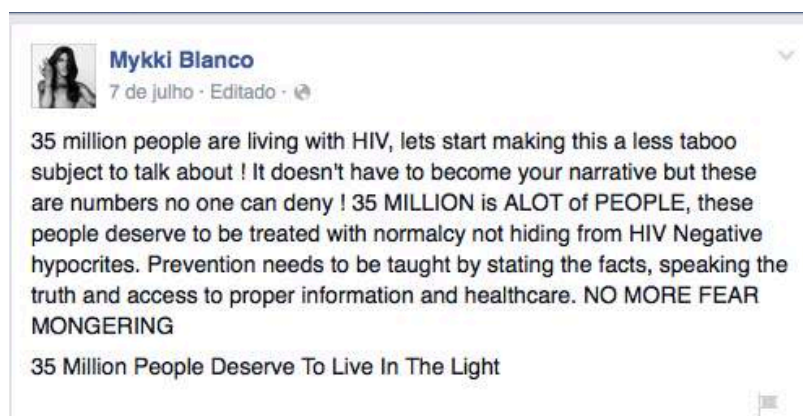
¹⁶ Fonte: HORTON, Helena. **Mykki Blanco speaks out about the oppression we're ignoring**. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/music/article/25692/1/mykki-blanco-speaks-out-native-americans-black-lives-matter>>. Acesso em: 18 de novembro de 2015.

¹⁷ Fonte: KAZEMI, Alex. **Dogfood Music Group**. Disponível em:

<<http://www.vman.com/site/content/4794/dogfood-music-group>>. Acesso em: 18 de novembro de 2015.

Charles Stephens, fundador do *The Counter Narrative Project*, uma rede de defesa dos negros gays, comentou para o *The Daily Beast* que acredita que a coragem de Blanco fará grande diferença na vida dos jovens negros, *queer*, impactados pelo HIV: "a consciência precede a ação"¹⁸ (ALLEN, 2015). Mas que toda coragem tem um custo: Stephens traz a tona os preconceitos latentes na indústria musical e os prováveis impactos negativos que uma declaração dessas pode repercutir na sua carreira.

Figura 6 - Contra o estigma do HIV, 2015



Fonte: Facebook de Mykki Blanco (*print screen* feito pelo autor)¹⁹

Segundo o rapper, sua maneira provocativa é justamente para forçar as pessoas a saírem de seu estado de impotência (LAMPHER, 2012). Aceitação não é o que Mykki Blanco quer. Em suas palavras: "Eu não vim para ser aceito. Eu vim para ser visto" (GIGWISE, 2013).

¹⁸ Tradução do autor de: "Awareness precedes action".

¹⁹ Tradução do autor: 35 milhões de pessoas vivem com HIV, vamos começar a tratar o assunto com menos tabu! Essa não precisa ser a sua história, mas esses números não podem ser negados! 35 MILHÕES são MUITAS PESSOAS, que merecem ser tratadas normalmente, e não se esconderem de HIV-negativos hipócritas. A prevenção precisa ser ensinada encarando os fatos, falando a verdade e tendo acesso à informação e cuidados próprios. SEM INCENTIVO AO MEDO. 35 milhões de pessoas merecem viver na claridade. Disponível em <<https://www.facebook.com/MykkiBlanco/posts/1004593126225561>>. Acesso em 05 de Novembro de 2015.

Figura 7 - Campanha para Iceberg, 2015



Fonte: Purple Magazine. Créditos de Olivier Zahm²⁰

Assim, a história e carreira artística de Mykki Blanco se mostra repleta de detalhes importantes, marcados por superações, questionamentos e subversões. Buscar, através de representações midiáticas, o contexto de sua trajetória foi um passo fundamental para a seleção do objeto de análise dessa pesquisa, envolvendo o percurso metodológico que será explicado e aprofundado no capítulo a seguir.

²⁰ Disponível em <<http://superselected.com/ads-mykki-blanco-iceberg-springsummer-2015-images-by-olivier-zahm/>>. Acesso em 05 de novembro de 2015.

3. Apontamentos metodológicos

De início, foi decidido realizar um mapeamento midiático das representações de Blanco com um olhar abrangente, procurando englobar tanto aspectos biográficos/pessoais, quanto aspectos artísticos de sua carreira. Essa primeira etapa - apresentada na forma de texto e ilustrações no capítulo anterior - mostrou-se de extrema importância, pois a partir dela foi possível selecionar o objeto para análise e ter uma breve noção de sua relação com o público e da maneira como é a publicização (CASAQUI, 2011)²¹ do artista.

Esse mapeamento midiático foi realizado através da coleta de uma série de materiais midiáticos do universo do artista abrangendo o período do começo de sua carreira (2011) até o ano em que essa pesquisa está sendo desenvolvida (2015). Esse levantamento - feito entre os meses de agosto e novembro de 2015 - teve como foco a internet, com a coleta de fotografias, entrevistas, materiais publicitários de divulgação, editoriais fotográficos, matérias jornalísticas publicadas em diversos sites, e também gravações de shows, bastidores, videoclipes, *making of* e álbuns, mixtapes e EPs do artista. Além disso, foi realizado um acompanhamento da página oficial de Mykki Blanco no Facebook²², identificada como a principal via de contato online com seu público. Nesse momento, as publicações mais relevantes foram salvas através de *print screens* para servir de ilustração no capítulo anterior. Vale destacar que, por ser um artista internacional, não foi possível realizar entrevistas ou contatar sua assessoria de comunicação e gravadora para recolher mais informações.

Mesmo não tendo como proposta uma análise quantitativa desses materiais, observou-se que o volume de material midiático sobre Blanco intensificou-se desde junho de 2015 - mês em que deu a declaração de sua soropositividade - o que aponta para a crescente relevância de Mykki Blanco no circuito cultural atual. Sobre a visibilidade do artista no Brasil, vale observar que dois shows no país haviam sido anunciados para agosto de 2015, mas acabaram sendo transferidos por problemas de agenda. O evento na rede social Facebook da festa que teria ele como atração contava com mais de 1,8 mil confirmados e diversos comentários positivos (de ansiedade, felicidade, surpresa), o que é possível avaliar como um interesse - ainda que pequeno, por enquanto - no trabalho do artista pelo público brasileiro.

²¹ Casaqui (2011) analisa as transformações do processo publicitário no cenário atual, levando em consideração a combinação de novas técnicas, socialidades, ritualidades e institucionalidades, que configuram-se em pontos de encontro entre consumidores, produtores, mercadorias e fluxos de comunicação. Assim, o autor, elabora o conceito de publicização para abranger as mutações das estratégias que envolvem a comunicação persuasiva de corporações, marcas e mercadorias.

²² Disponível em <facebook.com/MykkiBlanco>. Acesso em 01 de novembro de 2015.

Durante esse processo de coleta, foi notado uma grande diferença na maneira como Blanco era representado, principalmente em questões ligadas à gênero e sexualidade. Alguns materiais, por exemplo, optavam por tratar Blanco pelo pronome masculino²³, outros, feminino²⁴; alguns faziam a distinção entre Michael e Mykki falando de uma "persona"²⁵ ou um "*alter ego* glamouroso"²⁶; ou optavam por tratá-lo como transgênero²⁷, travesti²⁸ ou um artista de "gênero fluido"²⁹. Essa diferenciação, sem uma repetição sistemática de um "modelo representacional", provocou curiosidade e instigou a pesquisa da análise da performance na representação midiática de Blanco, com o propósito não de chegar a uma conclusão exata de "quem é Mykki Blanco", mas de justamente problematizar sobre os porquês dessa variedade de nuances performáticas do artista.

3.1 Objeto de análise

Dentre todos materiais coletados, o editorial *Mykki Blanco: "I'm not hiding in the shadows anymore" [exclusive]* do site Mi.lk, publicado em 04 de setembro de 2015, destacou-se por apresentar uma riqueza híbrida de informações (principalmente no vídeo apresentado). Assim, foi selecionado como objeto de análise, tendo em vista que a multiplicidade performática de Blanco no material escolhido possibilitaria uma análise mais densa que poderia ajudar a entender a não linearidade nas representações midiáticas do artista.

Dos três elementos - texto, fotografias e vídeo - que compõem o editorial, será utilizado como principal foco de análise o vídeo, nomeado *Exclusive: Mykki Blanco On Set*

²³ Fonte: KAZEMI, Alex. **Dogfood Music Group**. Disponível em: <<http://www.vman.com/site/content/4794/dogfood-music-group>>. Acesso em: 05 de novembro de 2015.

²⁴ Fonte: **Mykki Blanco reveals she is HIV positive**. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/25074/1/mykki-blanco-reveals-she-is-hiv-positive>>. Acesso em: 22 de outubro de 2015.

²⁵ Fonte: GRANT, Sarah. **After Coming Out as HIV-Positive, Mykki Blanco is Back to Crushing Stigmas**. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/music/after-coming-out-as-hiv-positive-mykki-blanco-is-back-to-crushing-stigmas-7325632>>. Acesso em: 12 de setembro de 2015.

²⁶ Fonte: SCHULMAN, Michael. **From Runaway Teenager to Hip-Hop Queen**. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2012/07/19/fashion/the-evolution-of-michael-quattlebaum-jr-a-k-a-mykki-blanco.html>>. Acesso em: 20 de outubro de 2015.

²⁷ Fonte: WEE, Darren. **Trans rapper Mykki Blanco announces new mixtape**. Disponível em: <<http://www.gaystarnews.com/article/trans-rapper-mykki-blanco-announces-new-mixtape151014>>. Acesso em: 20 de outubro de 2015.

²⁸ ALLEN, Samantha. **Mykki Blanco, The Rapper Challenges Rap's HIV Stigma**. Disponível em: <<http://www.thedailybeast.com/articles/2015/06/16/mykki-blanco-the-rapper-challenges-rap-s-hiv-stigma.html>>. Acesso em: 20 de outubro de 2015.

²⁹ ISEMEN, Courtney. **5 things to do in ny this week: from mykki blanco to morrisey**. Disponível em: <https://i-d.vice.com/en_us/article/5-things-to-do-in-ny-this-week-from-mykki-blanco-to-morrisey>. Acesso em: 17 de agosto de 2015.

for Milk. Essa escolha foi feita avaliando que seria mais interessante utilizar o texto jornalístico com entrevista para complementar o panorama de apresentação de Blanco no capítulo anterior, e reconhecendo que as fotografias presentes na matéria são extratos de cenas que compõem o vídeo.

Figura 8 – Fotografias de Mykki Blanco no editorial para o site Mi.lk



Fonte: quadro montado pelo autor

A justificativa de escolha desse editorial para a análise foi baseada, também, no caráter publicitário presente nele. O investimento na produção de um vídeo exclusivo, com uma equipe especializada envolvida no processo, e com considerável qualidade audiovisual apontam que houve uma preocupação na representação estética desse artista para compor uma matéria em que diferentes formatos se complementassem para publicizá-lo (CASAQUI, 2011). Além disso, teve peso na escolha o fato dele ter sido publicado recentemente, em setembro de 2015, o que propiciou uma análise de acordo com o momento atual da carreira de Blanco.

O site responsável pela matéria, Mi.lk, é descrito como uma plataforma editorial online criada para divulgar os talentos mais inovadores da moda, música, arte e filme. Ele é parte do grupo Milk³⁰, uma empresa de mídia com sedes em Nova York e Los Angeles, que

³⁰ Além do site, o grupo Milk é composto de um estúdio fotográfico (Milk Studios), um estúdio multimídia (Legs Media), uma agência de criação digital (Agency), um estúdio especializado em fotografia de moda e beleza (Velem), uma agência de modelos (House Casting), um estúdio de aluguel de equipamentos fotográficos (Milk Equipment Rental), uma empresa de serviços digitais (Milk Digital), uma plataforma web de organização e edição de arquivos (Workflow) e uma galeria de fotografia contemporânea (Milk Gallery). Fonte: <milkstudios.com>. Acesso em: 01 de novembro de 2015.

abrange cultura contemporânea e fomenta a criatividade ao apoiar parcerias com alguns dos talentos mais visionários e marcas inovadoras do setor.

Até novembro de 2015, 10 resultados de pesquisa são encontrados para o nome de Mykki Blanco no site. Desses, o rapper aparece 6 vezes como citação no texto de matérias cujo foco principal não é o artista e em 4 resultados seu nome está em destaque no título. A matéria mais antiga com seu nome no título consta de 18 de novembro de 2014, com o título de *Inside Mykki Blanco's Trip to Russia* (Por dentro da viagem de Mykki Blanco à Rússia), tratando de uma batida policial numa casa noturna de Moscow na noite que Mykki apresentaria seu show. Outras três matérias do site trazem o artista como destaque. *Get Ready for Mykki Blanco: investigative journalist* (Prepare-se para Mykki Blanco: jornalista investigativo), de 23 de março de 2015, trata da notícia de que Blanco irá usar o jornalismo como forma de debater sobre a cultura e educar-se sobre as políticas de gênero e o patriarcado que molda a sociedade. Meses depois, em 17 de agosto de 2015, a matéria *Mykki Blanco Introduces C-ORE with a Dark New Video* (Mykki Blanco apresenta C-ORE com um novo e sombrio vídeo) apresentou o primeiro lançamento do Dogfood Music Group, o selo de Mykki.

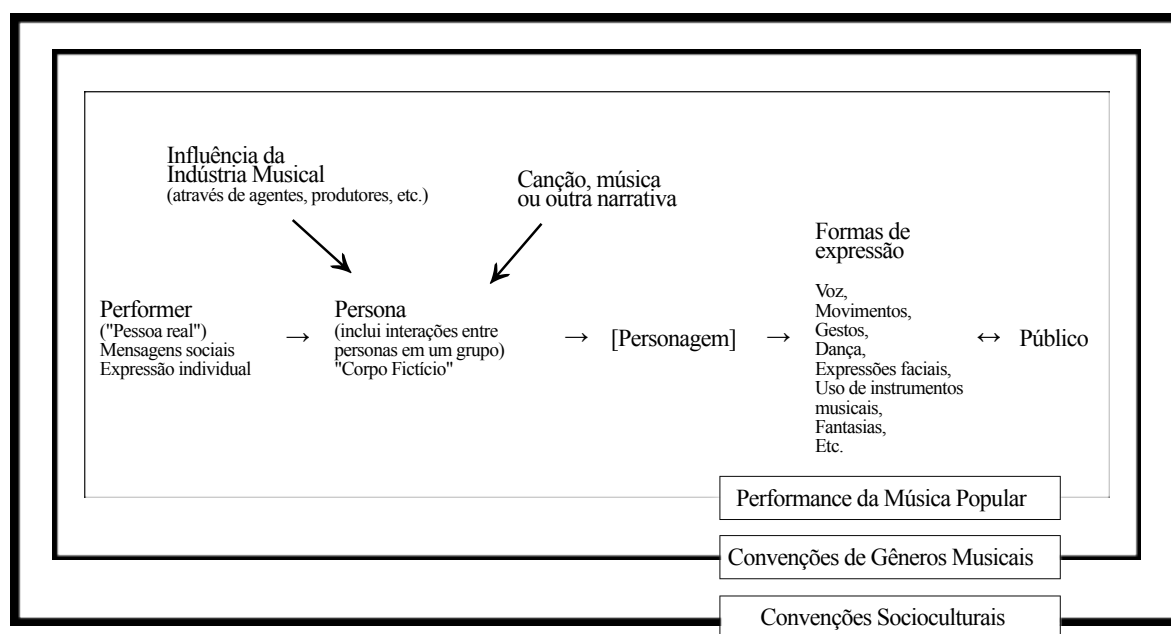
Entretanto, o mais recente aparecimento de Blanco no site é no objeto de análise selecionado - o editorial publicado no dia 04 de setembro de 2015, sob o título *Mykki Blanco: "I'm not hiding in the shadows anymore" [exclusive]* ("Não estou mais me escondendo nas sombras" [exclusivo]). Assinam a criação dessa matéria dois colaboradores da Mi.lk, Paul Bui e Jocelyn Silver, descritos como o diretor e a coordenadora editoriais. Ao final da página consta a seguinte ficha técnica completa do editorial: Fotografia por ReviveTheCool; Direção Criativa por Paul Bui; Cabelo por Yuhi Kim; Maquiagem por Kento Utsubo; Direção por Lewis Meyer-Peddireddy; Edição por Jose Cota & Lewis Meyer-Peddireddy; Áudio por Eric Perez; Faixa: "Runny Mascara" de Mykki Blanco.

3.2 Metodologia de análise

Tendo em vista os estudos sobre performance, contextualizados no capítulo 1.3, foi escolhido como principal metodologia de análise o esquema que Auslander (2004) elabora, a partir da expansão dos estudos de Simon Frith, com o objetivo de analisar as relações dos elementos que compõem as performances na música popular massiva. O autor aponta que essa análise é entendida especificamente do ponto de vista do espectador, pois "se difere dos métodos de transcrição dos etnomusicologistas e dos métodos de notação dos estudiosos da

dança no sentido que é mais interpretativo do que descritivo e não é organizado em torno de um vocabulário técnico específico" (AUSLANDER, 2004, p. 04). A figura a seguir ilustra de forma resumida as relações do esquema:

Figura 9 - Esquema analítico para performances musicais por Philip Auslander



Fonte: *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto*, de Philip Auslander, 2004³¹

Esta sistematização tem como base a divisão de três níveis de personificação, sempre separados por limites complexos e ambíguos, pois podem ser apresentados de forma simultânea: o *performer*, a *persona* e o *personagem*.

O *performer*, ou a pessoa real, seria a dimensão da performance na qual o público tem o menor acesso direto. Trata-se do performer como humano, como indivíduo que tem o desejo de expressar-se através da música. A partir dessa vontade de participar de determinada cena musical e expressar aspectos estéticos e sociopolíticos, é criada uma *persona*, que corresponderá à personalidade e imagem do artista, ou seja, "o corpo ficcional de um performer de música é o corpo de sua persona, um corpo cujas aparências são criadas para encaixarem com a imagem da persona" (AUSLANDER, 2004, p. 09).

Através de vestimentas, maquiagem, iluminação, efeitos visuais, dança, fantasias, etc. é possível expressar e definir uma imagem e personalidade que poderá, ou não, ser estática

³¹ O quadro, originalmente em inglês, foi traduzido para o português pelo autor.

durante a carreira do performer. É importante ressaltar que não são somente a estética e os aspectos artísticos dos performers os únicos autores de sua persona: produtores, agentes, empresários, publicitários e toda a máquina da indústria musical colaboram - ou até coagem - os artistas na construção e na performance de sua persona.

Apesar de algumas performances ser percebidas como vindas diretamente da persona, outras podem ser mediadas por *personagens*. Auslander (2004) define o personagem como um elemento opcional, podendo o performer incorporar um personagem diferente a cada música ou mais de um personagem em um mesmo ato específico (atuando como um narrador implícito e um sujeito descrito em uma mesma música, por exemplo).

Se pensarmos na performance do cantor Ney Matogrosso³², por exemplo, é possível apontar diferentes personagens durante sua carreira: com o Secos & Molhados, o Ney do exagero, sensual, maquiado, teatral; depois, em carreira solo, o cantor se mostra mais contido nos elementos e na articulação do corpo, focando na performance vocal. Ou seja, o mesmo artista, em contextos diferentes, se expressando de maneiras distintas através da sua construção performática. Nesses casos, as linhas que separam as camadas da performance tornam-se ainda mais borradas, pois além de haver a presença do performer como pessoa real, há também a construção de sua imagem e personalidade como persona e ainda, simultaneamente, a interpretação de um papel através do personagem.

O esquema de Auslander sinaliza pelas linhas de fora os contextos mais importantes a serem levados em consideração na análise performática: as normas socioculturais e convenções contra as quais o comportamento do performer musical deve ser avaliado, e as convenções de gênero musical que conduzem as expectativas do público e do performer e as formas com que eles se comunicam uns com os outros. Assim, o autor enfatiza que todo o processo de produção, performance e recepção se dá em um espaço em que há o contexto das convenções socioculturais em que a sociedade está inserida, convenções que os músicos refletem ou contestam.

A linha mais interna representa o próprio campo da performance. No centro, Auslander coloca a persona como o aspecto mais importante do processo, pois "é o significado em que o público tem maior acesso direto, não apenas através de gravações de áudio, vídeos, e performances ao vivo, mas também através de diversas outras circunstâncias e mídias em que músicos apresentam-se publicamente" (AUSLANDER, 2004, p. 12). Já que parte do público da música *pop* experimenta e consome as personas de seus artistas favoritos

³² Um aprofundamento interessante do tema é feito na dissertação *A performance de Ney Matogrosso: inovação na canção midiática em dois momentos*, de Vitória Angela Serdeira Honorato Silva (2013).

em todas suas formas, e esta experiência é inseparável da experiência da música em si e do artista como músico.

Na análise da performance de Mykki Blanco, será levado em consideração não somente o que o vídeo para o site Mi.lk, como produto audiovisual, informa, mas também as aproximações contextuais, socioculturais e comunicacionais que a partir dele surgem. Isso porque o vídeo, na contemporaneidade, ocupa um lugar fundamental nas práticas culturais, podendo ser considerado "uma espécie de mediador privilegiado sobre os modos de apreensão do sensível, fruição artística, entretenimento, etc." (ALBUQUERQUE, OLIVEIRA, 2011, p. 106). Aliado às novas tecnologias informáticas, ele é instituído como uma forma inovadora de representação imagética. Assim, através dos recursos digitais e eletrônicos, a possibilidade de manipulação da imagem alterou os campos da produção cultural,

voltando-a para uma tendência mais abstracionista, não linear. Nesse novo lugar – ou “não lugar” – o vídeo questiona o sujeito. O vídeo acompanha o sujeito fluido contemporâneo, uma vez que a imagem eletrônica torna-se volátil, efervescente, efêmera (ALBUQUERQUE; OLIVEIRA, 2011, p. 110).

No vídeo contemporâneo, as imagens aparecem e intercalam-se ao mesmo tempo, compondo um tipo de narrativa diferente da cinematográfica (SILVEIRINHA, 1998). Assim, elementos como 'planos', 'espaço off' ou 'profundidade de campo' são modificados quando utilizados pelo vídeo para outro fim, buscando sentidos e significados distintos: “À noção de plano, espaço unitário e homogêneo, o vídeo prefere a de imagem, espaço multiplicável e heterogêneo” (DUBOIS, 2004, p. 84).

Nesse panorama, o vídeo configura-se como um meio fluido, difícil de ser unificadamente conceituado, sendo considerado um "importante artefato cultural na construção de uma estética imbuída de características impuras, não normativas e, portanto, híbridas" (ALBUQUERQUE; OLIVEIRA, 2011, p. 111).

Sobre o vídeo *Exclusive: Mykki Blanco On Set for Milk*, por tratar da representação midiática de um artista do universo musical, sua análise teve início pelos estudos de videoclipe, a fim de entender as peculiaridades e relações envolvidas nesse formato. Janotti Jr. e Soares traçam o caminho para a metodologia de análise midiática do videoclipe tendo como ponto de partida a verificação dos vínculos existentes entre canção e clipe. Essa verificação é feita levando em consideração as dimensões sonoras e musicais do videoclipe, tanto em seus aspectos plásticos quanto em relação à sua inserção nas indústrias culturais do audiovisual.

Inicialmente, a canção refere-se à "capacidade humana de transformar uma série de

conteúdos culturais em peças que configuram letra e melodia" (JANOTTI JR.; SOARES, 2008, p. 93). Essa configuração tem como base a regularidade rítmica e melódica com temas recorrentes e na divisão entre elementos - versos, refrão, estrofes, pontes, solos. No universo musical, a inserção do videoclipe permitiu a visualização do cenário no qual a canção se desenvolve, tendo papel fundamental na composição dessa cadeia na medida em que

tensiona certas convenções sonoras, podendo legitimar ou negar determinadas *performances* musicais sobretudo em função da necessidade de atrelamento à narrativa particular de um artista; da mesma forma que serve como incremento das convenções de mercado, sobretudo de sua embalagem, gerando matrizes de sociabilidade como valores, gostos e afetos que são incorporados ou excorporados em determinadas expressões musicais (JANOTTI JR.; SOARES, 2008, p. 106).

Porém, observou-se - como será aprofundado em seguida, na análise - que há no vídeo de Mykki Blanco para o site Mi.lk um caráter híbrido que permite a aproximação do videoclipe em certos pontos, mas a divergência em outros. Assim, foi possível trazer um olhar transversal sob o objeto, compreendendo que "o vídeo apresenta-se quase sempre de forma múltipla, variável, instável, complexa, ocorrendo numa variedade infinita de manifestações" (DUBOIS, 2004, p. 13).

4. Análise da performance em *Mykki Blanco On Set For Milk*

Após essa breve reflexão acerca do vídeo, e seguindo o esquema analítico de Auslander (2004) cruzando com a base teórica apresentada no primeiro capítulo, a análise do vídeo *Exclusive: Mykki Blanco On Set for Milk* se dividirá em três momentos: no subcapítulo inicial será discutido quais as relações entre a composição do vídeo e o sujeito nele presente; em seguida, o foco de análise será na afirmação *queer* e no ativismo de Blanco; e, por último, nos níveis de personificação presentes na sua performance musical.

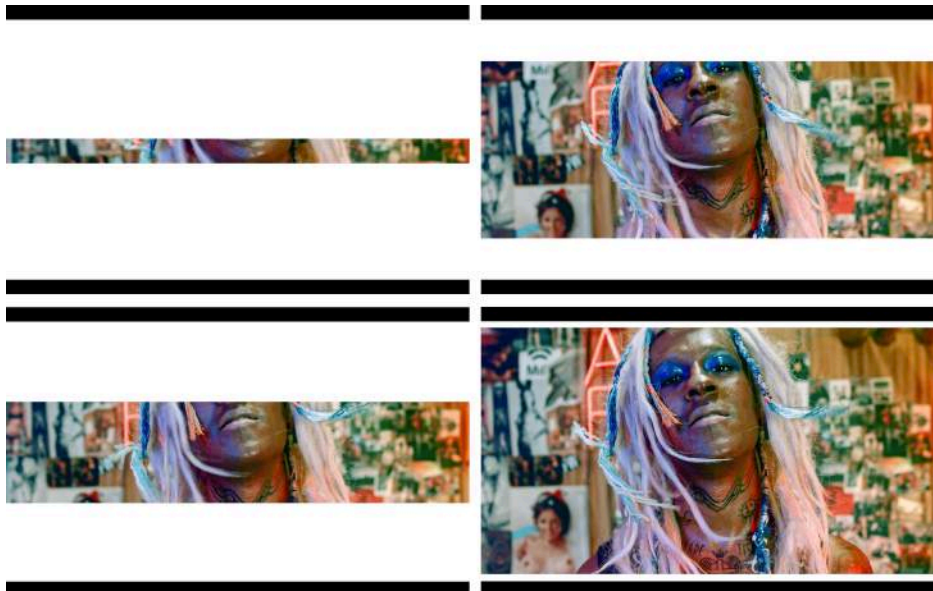
Para seguir a análise nos subcapítulos, é de fundamental importância a compreensão das falas de Mykki Blanco presentes no vídeo:

Eu costumava odiar quando as pessoas me categorizavam como um rapper queer, porque eu acho que sou muito mais estranho do que só ser queer, sabe? Ao mesmo tempo, eu comecei a entender que se esse é o rótulo que eles querem usar, então tudo bem, porque tem tanta misoginia e patriarcalismo no mundo que eu agora entendo a importância de se afirmar queer. Muitas pessoas me disseram quando eu comecei Mykki Blanco pela primeira vez que não ia ser um sucesso. E, apesar de sentir que criativamente e musicalmente eu ainda tenha muito que provar, eu acho que eu adquiri essa base orgânica de fãs e que eu tenho uma plataforma, mesmo que seja o que eu consideraria uma visibilidade *underground*. Eu apenas sinto uma responsabilidade de compartilhar questões importantes que não são faladas na mídia *mainstream*. Minha vida desde que eu revelei meu *status* na verdade ficou cem vezes melhor. Eu não queria que isso fosse algo que as pessoas ficassem sussurrando. Eu queria que elas soubessem. Eu queria que todo mundo soubesse. Eu tinha medo que a vida fosse parar, mas a vida continuou e depois ficou melhor (risadas) (BUI; SILVER, 2015)³³.

Assim posto, o vídeo é iniciado marcado pela tela branca após o logo animado do grupo Milk. Gradativamente, em uma transição horizontal, a tela branca dá espaço para a imagem em câmera lenta de Mykki Blanco.

³³ Tradução do autor. Original: "When people categorize me as a queer rapper, I used to hate it because I think that I'm so much freakier than just being queer, you know what I mean? At the same time, I've grown to understand that if that's the label that they "wanna" use that's cool, because there's so much misogyny in the world and there's so much patriarchy in the world that I now understand the importance of claiming queer. A lot of people told me when I first started Mykki Blanco that it wouldn't be a success. And while I feel like creatively and musically I still have a lot to prove, I think that I've gotten this organic fanbase of people and I have a platform, even if it's what I would consider, you know, underground visibility. I just feel a responsibility to share important issues that's not talked about in the mainstream media. My life since revealing my status it's actually gotten a hundred times better. I didn't want this to be something that people whispered about. I wanted them to know. I wanted everybody to know. I was afraid that life was gonna stop and life actually kept going on, and then got better (laughs)."

Figura 10 - Transição inicial do vídeo



Fonte: montagem feita pelo autor com frames do vídeo entre 00:03 e 00:05

4.1 "*I'm so much freakier*": hibridismo das identidades no audiovisual

Podemos identificar no vídeo *Mykki Blanco On Set for Milk* duas narrativas principais: uma com Mykki Blanco de entrevistado - olhar desviando da câmera (para um suposto entrevistador) - e outra narrativa com o artista posando - olhar, na maior parte dos *takes*, fixo para a câmera. Mesmo identificadas aqui como narrativas, as “histórias” por elas contadas não se dá de modo separado. Elas são sobrepostas, conduzidas em paralelo durante todo o vídeo. Nas cenas de Mykki Blanco como entrevistado, a gravação do áudio capta o artista falando sobre sua vida, um dos fios condutores do vídeo. Intercalando-se com essas cenas, estão os rápidos cortes das cenas de Blanco em diversas poses.

Figura 11 – Narrativas condutoras de *Mykki Blanco On Set for Milk*



Fonte: *print screen* do vídeo em 00:36 e 00:43, respectivamente.

A entrevista é composta por quatro principais momentos, espécie de blocos, que tratam rapidamente de diferentes assuntos: primeiro Mykki Blanco fala sobre como inicialmente se sentia ao ser categorizado como um “rapper *queer*”; em seguida, explica porque passou a entender a importância de se afirmar *queer*; depois Blanco fala sobre a visibilidade do seu trabalho e sua relação com os fãs e com a mídia; e, no último bloco, como está sua vida depois de ter revelado seu *status*. Sua fala parece espontânea, não há erros de pronúncia – às vezes comuns em entrevistas -, mas é perceptível que a narrativa é composta por cortes entre algumas frases. Isto é, percebe-se que a entrevista de Blanco foi editada e montada para criar esse fio condutor e ausentar a possível relação de perguntas do entrevistador, deixando a entrevista mais direta e sem interrupções.

Na separação de um bloco do outro, e para ajudar com que a montagem das falas corra fluentemente, são usados os elementos sonoros da faixa musical do artista “Runny Mascara”³⁴, presente desde a abertura até os créditos finais. O volume da faixa se mantém constante na maior parte do tempo, sofrendo pequena diminuição em alguns momentos para dar destaque às falas de Blanco na entrevista. Composta somente de elementos instrumentais, com sons distorcidos, sintetizadores altos e batidas eletrônicas, “Runny Mascara” ajuda a destacar os elementos visuais do vídeo, trabalhando em conjunto na criação de “refrãos visuais”.

Esse termo pode ser definido, segundo os estudos de análise de videoclipe de Janotti Jr. e Soares (2008), como “marcações visuais que acentuam o estreitamento e a projeção da imagética do clipe em direção a seu espectador” (JANOTTI JR.; SOARES, 2008, p. 97). Nos videoclipes, essas marcações podem ser coincidentes com o momento do clímax da canção, o refrão, aquele momento em que o texto sonoro se dirige com mais veemência ao seu destinatário. Porém, é possível também pensar em outros dois aspectos que quebram com essa conexão:

primeiro, que há gêneros musicais que tensionam a noção de canção (e, conseqüentemente, de refrão), daí ser perceptível que, nesses gêneros musicais (...) também se tem diluído o conceito de um “refrão visual” nos videoclipes; segundo, que, obedecendo a critérios de ordem dos valores inscritos nos produtos em circulação da música *pop*, há clipes que propositalmente negam essa estruturação (JANOTTI JR.; SOARES, 2008, p. 97).

No caso do vídeo *Mykki Blanco On Set for Milk*, temos como plano musical uma faixa instrumental, marcada por uma sonoridade quase que experimental. A faixa possui elementos sonoros marcantes, que possibilitam a criação de dinamismo na edição com as cenas de

³⁴ “Runny Mascara” é a faixa inicial do álbum *Mykki Blanco presents Gay Dog Food*, de 2014.

Blanco posando para a câmera e o áudio da fala da entrevista, funcionando, ao mesmo tempo, como preenchimento de fundo para as falas do artista na entrevista, e como elemento fundamental para a construção narrativa a partir da edição. Portanto, podemos adaptar a ideia de refrãos visuais para esse vídeo como os momentos em que a edição rápida das imagens são combinadas com os elementos sonoros da música – distorções, batidas, sintetizadores.

Porém, ao contrário da música *pop* (JANOTTI, 2014), onde a presença de voz, letra e melodia auxiliam na criação de refrãos visuais mais elaborados e lineares (obedecendo os elementos estruturais verso, refrão, pontes, solos, etc.), nesse vídeo os refrãos visuais são compostos de pequenos recortes que contrastam com a linearidade da entrevista de Blanco. Dessa maneira, é criada uma sequência constante de interrupções visuais, em que não se sabe bem ao certo quando esses refrãos visuais irão acontecer.

A aproximação com o videoclipe também é visível através de alguns elementos estéticos, como o *slow*, o *fast* e o *reverse motion*³⁵, a edição de cor, o desfoque e os enquadramentos. Estes artifícios são usados no vídeo para complementar a representação de Blanco como um artista dinâmico, ousado, criativo. Isso pode ser observado logo nos primeiros segundos do vídeo. Após o crédito inicial com o logo animado do grupo Milk e o começo da faixa musical, aparecem as primeiras cenas de Mykki, em *slow motion*. Em seguida, é sobreposto à cena o áudio de Mykki Blanco: "Eu costumava odiar quando as pessoas me categorizavam como um rapper *queer*, porque eu acho que sou muito mais estranho do que só ser *queer*, sabe?". Nas últimas palavras, aparece a imagem de Blanco falando na entrevista, logo interrompida por uma rápida edição de outras cenas. Ou seja, o movimento tranquilo da câmera lenta é atravessado pela edição de diversas micro-cenas que reforçam o que está sendo dito: Mykki Blanco é excêntrico, fora do comum, e não segue uma linearidade.

³⁵ O *slow motion*, o *fast motion* e o *reverse motion* são recursos audiovisuais de pós-edição que podem ser usados para passar sensações temporais distintas. Eles consistem, respectivamente, na desaceleração, na aceleração e na inversão de uma imagem.

Figura 12 - Cena inicial do vídeo, em *slow motion*



Fonte: *print screen* do vídeo em 00:06

Assim, mesmo não podendo categorizar o vídeo *Mykki Blanco On Set for Milk* inteiramente como um videoclipe, já que não possui vínculos bem delimitados entre imagem e uma canção, nem divisões claras entre elementos musicais, como verso ou refrão, é possível identificar a influência do formato na composição desse vídeo. Se na construção do videoclipe a relação entre imagem e canção, na maioria das vezes, faz com que o foco seja a canção em si, nesse editorial de Blanco o foco é o próprio artista. Ao incorporar a mistura de formatos em sua composição, que não somente a interpretação de uma canção pelo artista ou a narração linear de uma entrevista, o vídeo comunica de forma criativa *quem é Mykki Blanco*.

Além disso, o vídeo também apresenta características de *teaser*³⁶, pela composição de rápidas e impactantes frases do artista, que provoca o espectador para saber mais sobre os assuntos abordados. Há, assim, uma diferença entre o que é de conhecimento oriundo do vídeo e o que seria de conhecimento geral sobre Mykki Blanco. Por exemplo, Blanco no vídeo fala que sua vida desde que revelou seu *status*, ficou cem vezes melhor, mas não faz maiores explicações sobre qual seria este *status*. Para compreender que ele está falando sobre

³⁶ Derivado do verbo inglês *tease* (provocar), o *teaser* é utilizado como um recurso publicitário para gerar expectativa em relação a uma campanha. Através do uso de informações enigmáticas, a técnica aumenta o interesse inicial de um determinado público em uma mensagem. Na indústria fonográfica, um *teaser* é mencionado quando um artista ou banda disponibiliza um trecho de cerca de 30 segundos de uma nova música ou single para atrair atenção de seus fãs.

o fato de ser soropositivo, o público deve adquirir tal informação lendo toda a matéria no site Mi.lk ou pesquisando em outros materiais midiáticos.

É plausível, portanto, reconhecer o interesse publicitário – no sentido de publicizar o artista – presente nesse editorial. A criação e divulgação desse material estão inevitavelmente relacionadas com uma estratégia de posicionamento frente ao mercado e ao público: afinal, trata-se de um editorial exclusivo de Mykki Blanco para o site Mi.lk, definido como uma plataforma online que divulga talentos inovadores da moda, música, arte e cinema. Assim, é possível apontar que o impacto desse editorial como produto publicitário, publicizando um artista considerado um talento inovador, possibilita uma maior visibilidade para Mykki Blanco, seu trabalho e os valores e ideais transmitidos através dele.

Partindo dessas reflexões, percebemos uma característica na composição desse vídeo: seu hibridismo. Esse caráter híbrido é presente:

1) na mistura dos formatos comunicacionais de entrevista (como recurso jornalístico) e o editorial (como recurso publicitário), que trazem tanto os principais assuntos que pautam sua vida quanto os elementos performáticos que marcam sua carreira, provocando curiosidade no espectador para ampliar seu conhecimento sobre o artista;

2) nas relações entre a faixa musical instrumental e as cenas de Blanco posando para a câmera, que criam dinamismo em uma edição não-linear, marcada pelo encaixe das imagens com os sons da faixa;

3) na influência da estética do videoclipe contemporâneo, com recursos de *slow*, *fast* e *reverse motion*, sobreposição de imagens e edição de cor.

Essas misturas trazem um enriquecimento para o vídeo. Através dele é possível abranger tanto o lado mais performativo de Blanco, quanto o informativo. Em dois minutos, com a combinação de entrevista jornalística e editorial publicitário, somados à influência do videoclipe em sua estética e a edição não-linear das imagens, a performance de Blanco é exaltada.

Como produto midiático, só uma entrevista - estática, linear - não daria conta de comunicar a riqueza presente na performance de Mykki Blanco. Ou melhor, não seria condizente com as rupturas e subversões manifestadas nas performances de Blanco (que serão analisadas nos próximos subcapítulos). Assim como somente a montagem de cenas de Blanco posando não permitiria contemplar assuntos que, pelo que foi observado, são de extrema importância para o artista.

Esse hibridismo, composto através de aparatos tecnológicos, possibilita uma comunicação criativa e instigante entre artista e espectador. A performance de Blanco não é

ao vivo, como em um show, tampouco é a encenação de uma canção. Trate-se de um vídeo, em que a performance nele representado é midiaticizada, primeiramente, através da gravação prévia pela câmera, e em seguida pela manipulação das imagens e a postagem na plataforma online do grupo Milk. Portanto, de forma midiaticizada, a performance de Blanco é impulsionada através da combinação dos elementos performáticos e aparatos tecnológicos.

Isso posto, é possível refletir, a partir da concepção do vídeo como uma "estética imbuída de características impuras, não normativas e, portanto, híbridas" (ALBUQUERQUE; OLIVEIRA, 2011, p. 111), nas relações entre *Mykki Blanco On Set for Milk* e o conceito de identidade. Ao intercalar e sobrepor imagens, com uma edição rápida, cortada, em que efeitos e transições criam dinamismo entre as falas do entrevistado e a faixa musical, quebra-se a ideia de uma identidade estável, linear, fixa, ou seja, a estética do vídeo vai ao encontro do próprio sujeito nele representado, um sujeito híbrido, fragmentado.

O vídeo marca isso em sua composição para deixar claro que o sujeito ali representado não tem um "núcleo estável". Nessa representação midiática (SILVEIRA, 2003), Blanco é posto como um sujeito móvel, em constante transformação. Assim, a multiplicidade de imagens dialoga com a multiplicidade de identidades; a fragmentação na edição dialoga com a fragmentação do sujeito; e as distorções sonoras e imagéticas dialogam com as distorções performáticas de Blanco.

Porém, sem tratar de maneira simplista o passado como puramente estável e o presente como totalmente fragmentado, podemos contrastar a heterogeneidade estética do vídeo *Mykki Blanco On Set for Milk* com a linearidade narrativa da entrevista. Em outras palavras, a edição dinâmica de imagens e sonoridades dos refrãos visuais é sobreposta sob as falas impactantes de Blanco, que narra assuntos-chave de sua carreira. Então, não é que o vídeo mantém uma não-linearidade absoluta. Este também preocupa-se com a condução narrativa das falas da entrevista. O vídeo, assim, dispõe seus elementos de forma a manter um caráter fragmentado, mas não tão fragmentado que não seja capaz de publicizar o artista de forma concisa. Assim sua representação não é fixada nem em sua fragmentação total, nem em sua unificação, mantendo a ideia de transitoriedade, de cruzamento entre o hibridismo.

4.2 "*The importance of claiming queer*": atos subversivos e ativismo

Como foi visto, o caráter híbrido presente no vídeo de Mykki Blanco para o site Mi.lk vai além do formato: sua estética vai ao encontro das múltiplas e fluidas identidades que

compõem o sujeito nele apresentado. Assim, o artista é representado como um corpo que se transforma constantemente. Um corpo desviante, inquieto. Suas múltiplas identidades são performativamente constituídas através de atos descontínuos, não-lineares, que evidenciam, como veremos a seguir, principalmente a incoerência das normas reguladoras do gênero.

Analisando o vídeo, há cenas em que o artista posa demonstrando várias nuances. Em uma imagem, Blanco está sentado em uma poltrona com um curto vestido preto que cobre suas tatuagens mas deixa suas coxas a mostra. Com as pernas cruzadas e pés descalços, o artista fixa o olhar para a câmera, apresentando-se como ar sedutor.

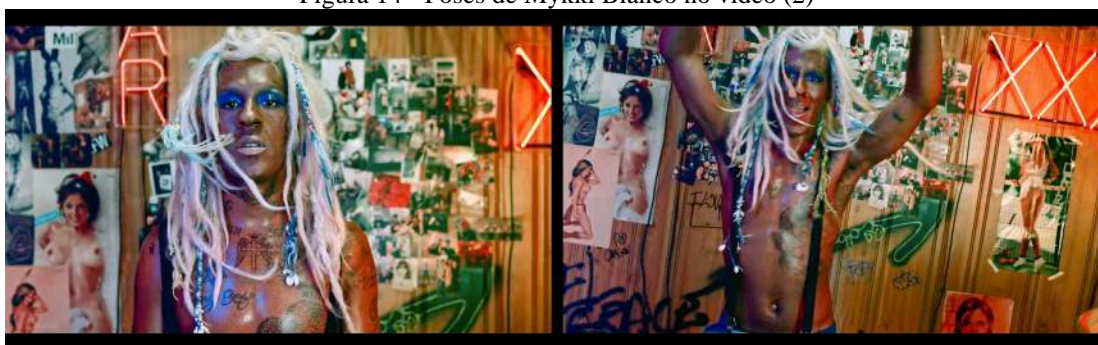
Figura 13 - Pose de Mykki Blanco no vídeo (1)



Fonte: *print screen* do vídeo em 00:33

Já em outra cena, Blanco aparece afrontando a câmera, agora mostrando suas tatuagens, vestindo apenas calça jeans e suspensórios. Em um *frame* o artista se mostra com expressão facial neutra, mas logo em seguida, após várias outras imagens rapidamente sobreporem a cena, já aparece em movimentos de dança, como se no momento da gravação estivesse cantando alguma música.

Figura 14 - Poses de Mykki Blanco no vídeo (2)



Fonte: *print screen* do vídeo em 00:46 e 00:49

Em outro momento do vídeo, Blanco aparece segurando as calças jeans, com expressão séria e olhar fixo. A edição, nessa cena, sobrepõe a imagem a um fundo vermelho, criando um contraste que destaca a pose do artista.

Figura 15 - Pose de Mykki Blanco no vídeo (3)



Fonte: *print screen* do vídeo em 01:03

Estes momentos são recortes que possibilitam analisar como a performance de Blanco se mostra em diferentes composições. Em dois minutos de vídeo ele atua diferentes figuras, que exemplificam de forma abrangente metamorfoses também percebidas em outras representações midiáticas do artista, como videoclipes, fotografias, entrevistas, conforme verificado no mapeamento midiático.

Através da sua performance, ora posando de vestido, ora com pose viril, Blanco explicita de forma exagerada "posso ser isso, sou isso". Através dessas transformações, esse corpo que "pensa *queer*" (SILVA, 1999) - pois rompe fronteiras, barreiras e obstáculos - força

os limites dos regulamentos dominantes da lógica binária e explode a noção de fixidade. Ao brincar com as poses, roupas, gestos, olhares, às vezes exagerando, é possível perceber sua não naturalidade. O binarismo é escrachado por Blanco, interpretado de forma a escancarar os polos para mostrar a transitoriedade que caracteriza sua performance.

A performance de Blanco funciona como um questionamento, uma provocação, próxima do que Butler (2015) define como uma paródia subversiva. Essa performance é capaz de bagunçar a cabeça do espectador, desafiando-o a reconsiderar seus entendimentos de gênero e as questões em torno.

Aqueles e aquelas que transgridem as fronteiras de gênero ou de sexualidade, que as atravessam ou que, de algum modo, embaralham e confundem os sinais considerados "próprios" de cada um desses territórios são marcados como sujeitos diferentes e desviantes (LOURO, 2013, p. 89).

Como é dito no vídeo, a indignação com a misoginia³⁷ e o patriarcalismo³⁸ no mundo (e consequentemente na indústria musical), fez com que o artista reconhecesse a importância de se afirmar *queer*: "Eu costumava odiar quando as pessoas me categorizavam como um rapper *queer*, porque eu acho que sou muito mais estranho do que só ser *queer*, sabe? Ao mesmo tempo, eu comecei a entender que se esse é o rótulo que eles querem usar, então tudo bem." Mykki Blanco, assim, não nega uma representação identitária: ele se afirma como algo. O que Blanco faz, ao incorporar o *queer* em sua performance, é quebrar com as noções fixas de gênero. Ao deixar de lado uma identificação inserida no binarismo (como um rapper homossexual ou um rapper gay), Blanco foca na ideia de transitoriedade, na ruptura das fronteiras constantemente vigiadas dos gêneros e da sexualidade (afinal, é muito mais complexo definir o *queer* do que uma dessas outras noções identitárias). O *queer*, na performance de Blanco, é a subversão ao se afirmar como algo sempre incompleto em sua definição.

O *queer*, na performance de Blanco, também é o ativismo ao pautar questões não debatidas na indústria musical *mainstream*. A importância de um artista como Mykki Blanco - rapper, negro, *queer* - revelar publicamente que é HIV-positivo, apesar de estar inserido,

³⁷ Apesar de Bloch (1995, p. 14) ressaltar que "o problema de como definir a misoginia permanece indissociável de sua aparente ubiquidade, ou das definições essencializantes da mulher", entenderemos misoginia aqui como um modo de falar sobre as mulheres em que há aversão com postura odiosa e recusa ao feminino com o propósito de tirar as mulheres individuais da esfera dos eventos.

³⁸ O patriarcalismo pode ser entendido, no contexto da fala de Blanco, como a autoridade imposta institucionalmente pelo homem sobre mulheres e filhos(as), permeando toda organização da sociedade, da produção e do consumo, da política, à legislação e à cultura. Nas palavras de Delphy (2009, p. 173) o termo "designa uma formação social em que os homens detêm o poder (...). Ele é, assim, quase sinônimo de "dominação masculina" ou de opressão das mulheres".

segundo ele, em uma visibilidade considerada *underground*, tem um peso enorme. No vídeo ele enfatiza como sua vida ficou melhor depois da declaração, exibindo o quão saudável e bem resolvido uma pessoa com HIV pode ser. Assim, Blanco expõe um dos maiores tabus da sociedade, assumindo sua soropositividade corajosamente para quebrar o estigma em torno do assunto e dar força na diminuição do preconceito na indústria musical e na sociedade como um todo.

Como Blanco diz no vídeo, sua vontade em trazer isso a tona foi por não querer que as pessoas ficassem "cochichando" sobre o assunto. Não que a decisão tenha sido fácil - como mostrado no segundo capítulo, Blanco convive com o diagnóstico desde 2011 e demorou para criar a coragem necessária para abrir o assunto publicamente. O próprio título da matéria - que deu título a este trabalho - já chama atenção para isto: "*Não vou mais viver nas sombras*". Blanco, assim, abre sua vida, pautando o assunto em suas redes sociais - e em vários outros materiais midiáticos - , ajudando a dar visibilidade a um tema repleto de preconceitos.

4.3 "*When I first started Mykki Blanco*": performer, persona ou personagem?

Como Auslander (2004, p. 09) aponta em seu esquema para a analisar performances musicais "a indústria da música colabora, e às vezes até coage, os artistas na construção e performance de sua persona". Essa relação faz com que a persona geralmente seja baseada em modelos e convenções existentes e refletidas pela indústria musical. No vídeo, através da performance de Blanco em cenas como a que canta rap, de peruca, maquiagem brilhante e tatuagens expostas, é possível refletir que alguns modelos e convenções são quebrados pelo artista.

Podemos exemplificar alguns casos no hip-hop, movimento em que Mykki Blanco está inserido, que ilustram brevemente as marcas do sexismo, homofobia, misoginia no movimento ao longo das décadas³⁹. Por exemplo, em 1986 o rapper e ator Will Smith disse, no meio de uma música durante um show, que homens com AIDS e mulheres que não gostam de homens deviam "ficar quietas"⁴⁰; Eminem há anos faz uso liberal da palavra *faggot* (o

³⁹ Um maior aprofundamento sobre o assunto pode ser encontrado no livro "Hip Hop's Inheritance: From the Harlem Renaissance to the Hip Hop Feminist" de Reiland Rabaka.

⁴⁰ Fonte: **A Timeline of Hip Hop Homophobia - 1988: Will Smith Tells AIDS Victims to "Be Quiet"**. Disponível em: <http://www.advocate.com/arts-entertainment/music/2012/07/18/timeline-hip-hop-homophobia?page=0,3>. Acesso em: 10 de agosto de 2015.

equivalente em português a "bicha"), como forma de xingamento em suas letras⁴¹ e 50 Cent, em 2004, deu uma declaração afirmando que "não curte bichas" pois não se sente confortável com homens gays por perto (mas que acha legal mulheres que gostam de mulheres)⁴².

Figura 16 - Cena do rap de Blanco no vídeo



Fonte: *print screen* do vídeo em 01:46

Já que "a música popular não é inteiramente coagida pelas ideologias dominantes, porém tampouco é inteiramente livre de sua influência" (AUSLANDER, 2004, p. 10), Mykki Blanco, em sua performance, usa da visibilidade que tem com seu público para quebrar essas barreiras que, socialmente, delimitam o movimento musical em que está inserido. Como o rapper afirma no vídeo, ele considera que com a base de fãs que adquiriu durante sua carreira, ele tem uma plataforma, um espaço onde ele pode falar sobre questões importantes para ele. O público, portanto, tem papel fundamental na carreira do artista - e ele próprio admite isso - ao compor um apoio ao seu trabalho e aos questionamentos que dele surgem.

Assim, Blanco reforça o papel do artista como um ativista, alguém capaz de aproveitar sua visibilidade para trazer causas importantes para discussão. Ao pautar assuntos que ajudaram a construí-lo como pessoa e como artista, ele manifesta que sua carreira não é somente baseada na divulgação de canções ou em shows ao vivo, mas principalmente no

⁴¹ Fonte: **Exclusive: Eminem Responds to 'Rap God' Homophobia Accusations**. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/music/news/exclusive-eminem-responds-to-rap-god-homophobia-accusations-20131104>>. Acesso em: 10 de agosto de 2015.

⁴² Fonte: **50 Cent Slams Gay Men In Playboy Interview, But Says Lesbians Are 'Cool'**. Disponível em: <<http://www.mtv.com/news/1485657/50-cent-slams-gay-men-in-playboy-interview-but-says-lesbians-are-cool/>>. Acesso em: julho de 2015.

modo autobiográfico como conduz seu trabalho, em que a sua vida como indivíduo e como artista são mescladas. Porém, o impacto de ter alguém que problematiza essas questões no universo musical, de forma a subverter modelos e convenções, conseqüentemente traz dificuldades para a indústria - tanto musical, quanto informativa - de incorporar um artista como Mykki Blanco (afinal, como dito no vídeo, o artista sente que sua responsabilidade é dividir questões importantes que historicamente não foram abordados pela mídia *mainstream*).

Resgatando o papel fundamental que o corpo tem na performance musical - pois como caracteriza (ZUMTHOR, 1997, apud. SILVA, 2013), o corpo é um dispositivo essencial às expressões de comunicação envolvidas no ato performático -, podemos ressaltar no vídeo as formas de expressão que, misturadas e acomodadas por este corpo, são capazes de subverter convenções e quebrar barreiras. Auslander (2004) aponta que em uma performance musical, as formas de expressão são usadas pelo performer para definir a persona. No vídeo, podemos observar os elementos que são intrínsecos do corpo de Blanco, como a voz, a dança, os gestos, as expressões faciais, que por ele são utilizados no ato performático. Porém, estas formas ganham novas possibilidades de significação quando combinadas com elementos externos, como a maquiagem, o figurino, a peruca e também toda produção do cenário que ambienta a performance. O artista não aparece em nenhuma cena sem peruca ou sem maquiagem. Não aparece se montando, se produzindo. Blanco incorpora esses elementos, *brincando* com eles, exaltando eles, mostrando que eles são, de certa forma, intrínsecos a sua performance.

Portanto, em sua essa performance, além de apontar para a disrupção e desestabilização das noções de identidade de gênero, Blanco também desconstrói, como artista, processos envolvidos nas performances musicais. Analisando as interações entre os níveis de personificação do artista, segundo o modelo de Auslander (2004), é possível observar o quão borrados são os limites que separa performer, persona e personagem na performance do artista.

Podemos considerar que a criação da persona Mykki Blanco não é segredo: como visto anteriormente, Michael Quattlebaum conta que criou-a em 2010 para um projeto de vídeo, e, em seguida, embarcou em uma carreira musical. Porém, seria possível analisar esses níveis separadamente? Por exemplo, os momentos de entrevista podem passar a ideia de que ali fala o performer, Michael Quattlebaum Jr., o indivíduo que criou a persona, e os momentos do editorial em que Mykki olha para a câmera dão a impressão que ali está a persona, a criação, o "corpo ficcional". Mas, essas divisões são tão claras assim? Como separar o performer, aquele que cria, da sua criação? Seria possível visualizar no vídeo lapsos desse sujeito pré-persona, movimentado somente pela vontade de criar? E sua persona, seria

só o resultado de uma criação ou também não seria, ela própria, criadora de si mesma e de seu performer?

Em sua fala "Muitas pessoas me disseram quando eu comecei Mykki Blanco pela primeira vez que não ia ser um sucesso", o rapper expõe a criação da persona, desse "corpo ficcional", com personalidade e imagem criadas. Porém, a legenda MYKKI BLANCO indica que quem está ali dando a entrevista é Mykki Blanco. Ou seja, a própria legenda e o título da matéria expõe que a fala não é de Michael, o performer, já é de uma persona.

Figura 17 - Mykki Blanco como entrevistado



Fonte: *print screen* do vídeo em 00:22

A escolha de ser tratado por seu “nome artístico”, o nome de sua persona, ao invés de Michael, revela mais do que uma simples nomeação: expõe o caráter construcionista da performance musical, de tal maneira a criar um paradoxo borrado entre os níveis de personificação. O que se vê aqui é a performance musical de Mykki Blanco sendo impulsionada à vida através de Michael Quattlebaum Jr. – e Michael ganhando vida também através de Mykki.

Além disso, em alguns momentos também é possível observar que Blanco realça algumas características, ao posar com ar viril ou forçar uma sensualidade, por exemplo, como se ali estivesse um personagem, uma figura interpretada naquele momento específico. Assim, o rapper exalta traços em sua performance que também tornam estes níveis mais nublados.

Outro fator que ajuda nessa quebra dos níveis é a declaração no vídeo - e, como visto no mapeamento midiático, também em outros materiais -, da soropositividade do artista. Ao declarar que é HIV-positivo publicamente, Blanco traz a condição do seu performer para sua persona, e, conseqüentemente, para seus personagens. A condição de um, vira condição de

todos. Ao quebrar com a separação do que seria algo de sua vida individual, pessoal, de sua vida artística, Blanco faz com que todos níveis se juntem na mesma condição, nas mesmas falas, no mesmo corpo.

Os elementos de expressão também criam essa dúvida quanto aos níveis na performance. Na entrevista, Blanco mantém peruca e maquiagem, trazendo os elementos que também estão presentes nas cenas em que o artista posa, atua, encena para a câmera. Assim, enquanto algumas cenas marcam, gestualmente e corporalmente, atos em que a performance é mais expressiva, exagerada, e até caricata, na entrevista ele aparece mais neutro. Mas não é como se ali também não estivesse presente as figuras das outras cenas. Ao criar essa ligação através dos elementos visuais e, como vimos, da rápida edição e sobreposição de imagens, Blanco não é representado como figuras separadas - performer e persona, entrevistado e artista -, mas sim como um sujeito em que, em sua transitoriedade, incorpora múltiplas figuras e nuances.

5. Considerações finais

Como vimos, uma série de mudanças políticas, socioculturais e econômicas do século XX modificou o sujeito, antes visto de forma unificada, abrindo possibilidades para identidades fragmentadas e móveis. Esse processo de constante transformação marca o início da desconstrução de uma identidade integral, originária e unificada em diferentes áreas. O surgimento dos Estudos Culturais e da Teoria *queer* acontecem neste contexto, colocando o próprio conceito de identidade em questão. A pesquisa teve esta perspectiva de base teórica ligada aos estudos de performance, para possibilitar um olhar transversal sob o objeto de pesquisa.

Como Auslander (2004) ressalta, artistas não performatizam exclusivamente *ao vivo*: eles também atuam uma performance através de imagens visuais, materiais publicitários, gravações musicais, videoclipes, entrevistas, coberturas da imprensa e em diversos contextos e produtos midiáticos. Assim, utilizando como objeto de análise o vídeo produzido exclusivamente pelo site Mi.lk para a matéria *Mykki Blanco: "I'm not hiding in the shadows anymore" [exclusive]*⁴³, foi possível identificar aspectos da performance de Blanco que possibilitam a reflexão sobre as múltiplas formas de representação midiática do artista.

Como ponto de partida para a pesquisa, foi necessário ter em mente um breve mapeamento midiático feito a partir da coleta de diversos materiais online, englobando a carreira do artista de 2011 a 2015. Este processo possibilitou a verificação da variedade de formas como Blanco é representado midiaticamente, principalmente em questões ligadas à gênero e sexualidade, além de servir para compreender o contexto da trajetória do artista e permitir a seleção do objeto de análise, que destacou-se pela riqueza informacional híbrida. A partir do modelo de Auslander (2004), para analisar a performance na música popular, analisamos a performance do rapper no vídeo *Mykki Blanco On Set For Milk*, presente na matéria, como forma de refletir sobre os elementos que possibilitam a multiplicidade de representações midiáticas visível no processo de coleta para o mapeamento midiático.

Assim, concluiu-se que através da sua performance, Mykki Blanco, além de desestabilizar noções regulatórias de identidade de gênero, também descobriu processos envolvidos nas performances musicais. Isto foi possível através da análise, primeiramente, de que este vídeo possui um caráter híbrido em sua composição. Esse hibridismo, na mistura dos

⁴³ Tradução do autor: Mykki Blanco: "Não estou mais me escondendo nas sombras" [exclusivo]. Disponível em: <<https://mi.lk/feature/4384-mykki-blanco-i-m-not-hiding-in-the-shadows-anymore-exclusive/>>. Acesso em: 20 de setembro de 2015.

formatos comunicacionais, na edição não-linear de imagens e faixa musical e na influência estética do videoclipe contemporâneo, representa midiaticamente Blanco em um estar de constante transformação, fragmentação e transitoriedade.

Assim, este vídeo que, em vez de focar em uma canção, foca na publicização do próprio artista, cria um dinamismo através da sobreposição de imagens, com edição rápida e não-linear, com a narrativa de entrevista de Blanco no vídeo, o que quebra a ideia de estabilidade do próprio sujeito nele representado midiaticamente. Através dos aparatos midiáticos, cria-se uma estética que não é marcada pela total fragmentação, pois o vídeo continua mantendo uma narrativa linear através da entrevista do rapper, mas mantém a ideia de transitoriedade entre o hibridismo que o compõe.

A ideia de unificação, além de ser quebrada pelo caráter híbrido do vídeo, também é quebrada pela própria performance de Blanco. Em vez de tentar manter uma unidade identitária, Blanco acentua sua multiplicidade, incorporando-a em sua performance musical. Se as práticas *queer* mostram que as subversões surgem nas falhas da repetição, na ideia de atuar-se parodicamente e subversivamente, então Blanco, como um corpo que "pensa *queer*" (SILVA, 1999), rompe fronteiras. Ao usar suas poses, roupas, gestos, olhares como forma de interpretar múltiplas nuances performáticas, o artista sugere outras repetições que questionam a prática reguladora de identidade.

Deste mesmo modo, a própria afirmação como *queer* marca esse processo. Ao afirmar-se como *queer*, o artista propõe uma subversão do que é normativo nos contextos em que está inserido. Blanco, como alguém que choca, incomoda, transgride - como um rapper *queer* - carrega sua performance com subversões das noções binárias de gênero e de sua própria criação performática. Ao desconstruir a noção de fixidade, Blanco deixa de lado as identificações normativas para se afirmar como transitoriedade, como algo que, em sua própria definição, é mutante. Ao mesmo tempo, essa afirmação ajuda a combater as normas que tentam regulamentar e unificar as identidades como algo naturalizado

Neste trabalho, também observamos que a indústria musical influencia na performance da música popular, coagindo através das ideologias dominantes (AUSLANDER, 2004), mas que a performance de Blanco é de questionar padrões nesta indústria, subvertendo convenções socioculturais do movimento em que está inserido. Como as reflexões sobre o trabalho de Mykki Blanco não se esgotam nesta pesquisa, uma outra abordagem poderia explorar mais a fundo as questões relacionadas ao movimento cultural do hip-hop, à indústria musical e o público, pois aqui centralizamos a discussão nas relações entre os níveis de personificação da performance de Mykki Blanco e as formas de expressão utilizadas no vídeo.

Portanto, conclui-se que através da sua performance, de suas transformações constantes, dos paradoxos envolvendo Blanco como artista, como o indivíduo que traz a soropositividade para sua vida artística, como o performer que deixa de lado o nome de nascimento e passa a usar o nome de sua persona, como o corpo que escracha o binarismo e explode a noção de fixidade, Blanco questiona a unidade, o estável, o linear. Assim, a performance do sujeito ali midiaticamente representado não possui um núcleo unificado, estando sempre em movimento em relação a si própria. É justamente por não ser *um* corpo, por estar em constante transformação, que, em cada representação, Blanco aparece em uma nuance. De forma artística, Blanco quebra com as coerências e desafia suas próprias representações. "Mas, afinal, quem é Mykki Blanco?": Mykki Blanco é a junção de todas essas multiplicidades (e tantas que podem ser criadas).

Às normas que incidem sob seu corpo, às noções de "coerência" que tentam unificar "uma identidade"; às convenções que tentam delimitar seu trabalho; ao estigma do HIV; aos limites, barreiras, obstáculos que tentam empurrar Blanco para o lugar do Outro, para o lugar do estranho, do excluído, à tudo isso, Blanco afirma que, nas sombras, não se esconderá mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Eliana Cristina Paula Tenório de.; OLIVEIRA, Rodrigo Bomfim. Hibridismo das linguagens audiovisuais: observações sobre o cinema e o vídeo em interface com as culturas contemporâneas. *Mediação*, Belo Horizonte, v. 13, n. 13, p. 101-112, jul./dez. 2011.

ALLEN, Samantha. Mykki Blanco, The Rapper Challenges Rap's HIV Stigma. Disponível em: <<http://www.thedailybeast.com/articles/2015/06/16/mykki-blanco-the-rapper-challenges-rap-s-hiv-stigma.html>>. Acesso em: 20 de outubro de 2015.

AUSLANDER, Philip. Performance analysis and popular music: a manifesto. *Contemporary Theatre Review*, v. 14, n. 1, p. 1-13, 2004.

BLANCO, Mykki. Hip-Hop Artist Mykki Blanco On Personally And Publicly Coming Out. Disponível em <<http://www.buzzfeed.com/fox/hip-hop-artist-mykki-blanco-on-personally-and-publicly-comin>>. Acesso em 06 de novembro de 2015.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BRAGA, José Luiz. Mediatização como processo interacional de referência. In: MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi; ARAÚJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda (Org.). *Imagem, visibilidade e cultura midiática*: livro da XV Compós. Porto Alegre: Sulina, 2007, p. 141-167.

BUI, Paul; SILVER, Jocelyn. Mykki Blanco: "I'm not hiding in the shadows anymore" [exclusive]. Disponível em: <<https://mi.lk/feature/4384-mykki-blanco-i-m-not-hiding-in-the-shadows-anymore-exclusive/>>. Acesso em: 06 de setembro de 2015.

BUTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. Londres: Routledge, 1993a.

_____. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 151-172.

_____. *Critically queer*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Durham, North Carolina, Estados Unidos, Duke University Press, v. 1, n. 1, p. 17-32, 1993b.

_____. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. London: Routledge, 1990.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JR., Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: *Intercom XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: UnB*, 2006.

CASAQUI, Vander. Por uma teoria da publicização: transformações no processo publicitário. *Revista Significação*, n. 36, p. 145 - 151, 2011.

DANTAS, Danilo Fraga. A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JR., Jeder (org). *Comunicação & música popular massiva*, Salvador: Edufba, 2006, p. 55-68.

DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: *Dicionário Crítico do Feminismo*. HIRATA, Helena et al (orgs). São Paulo: UNESP, 2009, p. 173-178.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. Uma introdução aos Estudos Culturais. In: *Revista FAMECOS*, v.1, n. 9, Porto Alegre, dez. 1998, p. 87-97.

FOUCAULT, Michel. *The Archaeology of Knowledge*, London: Tavistock, 1972.

FRITH, Simon. Music and Identity. In: *Questions of Cultural Identity*. Edited by Stuart Hall and Paul du Gay. London: Sage Publications, 1996, p. 108-127.

_____. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press. 1998.

GIGWISE. Gigwise Interview: Mykki Blanco - 'the Hip-Hop community is scared of me'. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zh5nySyBdi8>>. Acesso em 05 de novembro de 2015.

GRANT, Sarah. After Coming Out as HIV-Positive, Mykki Blanco is Back to Crushing Stigmas. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/music/after-coming-out-as-hiv-positive-mykki-blanco-is-back-to-crushing-stigmas-7325632>>. Acesso em: 12 de setembro de 2015.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª Edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Marcos para os estudos culturais. In: HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p. 102-246.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15ª ed., Petrópolis: Vozes, 2014, p. 103-133.

_____. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London Thousand Oaks, California: Sage in association with the Open University, 1997.

HORTON, Helena. Mykki Blanco speaks out about the oppression we're ignoring. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/music/article/25692/1/mykki-blanco-speaks-out-native-americans-black-lives-matter>>. Acesso em: 18 de novembro de 2015.

ISEMEN, Courtney. 5 things to do in ny this week: from mykki blanco to morrissey. Disponível em: <https://i-d.vice.com/en_us/article/5-things-to-do-in-ny-this-week-from-mykki-blanco-to-morrissey>. Acesso em: 17 de agosto de 2015.

JANOTTI JR., Jeder. Música Popular ou Música Pop? Trajetórias e Caminhos da Música na Cultura Mediática. In: Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, Salvador, 2005.

_____. *Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas*. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2014.

JANOTTI JR., Jeder; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Revista Galáxia*, n. 15, p. 91-108, jun. 2008.

KAZEMI, Alex. Dogfood Music Group. Disponível em: <<http://www.vman.com/site/content/4794/dogfood-music-group>>. Acesso em: 05 de novembro de 2015.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001.

KOST, Ryan. Rapper Mykki Blanco challenges gender stereotypes in hip-hop. Disponível em: <<http://www.sfgate.com/music/article/Mykki-Blanco-doubles-down-as-he-launches-new-label-6409942.php>>. Acesso em: 12 de setembro de 2015.

LAMPHIER, Jason. Mykki Blanco on His Origins, Queer Rap, & Homophobia in Black Culture. Disponível em: <<http://bulletmedia.com/article/mykki-blanco-on-his-origin-story-queer-rap-homophobia-in-black-culture/>>. Acesso em: 12 de setembro de 2015.

LOBENFELD, Claire. Mykki Blanco Talks To Lydia Lunch. Disponível em: <http://www.electronicbeats.net/mykki-blanco-talks-to-lydia-lunch/>. Acesso em: 28 de agosto de 2015.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer - Uma Política Pós-Identitária para a Educação. *Revista Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.

_____. *Um Corpo Estranho: Ensaios Sobre Sexualidade e Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MEIJER, Irene; PRINS, Baukje. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Tradução de Susana Bornéo Funck. *Revista Estudos Feministas*. v. 10 (1), 2002.

MINSKER, Evan. Mykki Blanco Announces *Gay Dog Food*, Shares "Moshin in the Front" Featuring Cities Aviv. Disponível em: <<http://pitchfork.com/news/57070-mykki-blanco-announces-gay-dog-food-shares-moshin-in-the-front-featuring-cities-aviv/>>. Acesso em: 18 de novembro de 2015.

PALMA, Dante Augusto. *El sujeto de derecho en el siglo XXI: ficción, lenguaje performativo e identidades estratégicas de las minorías*. 1. ed., La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2014.

POET-Rapper-Artist Mykki Blanco: "I'm Living With HIV. Disponível em: <<http://time.com/3920737/mykki-blanco-hiv-aids/>>. Acesso em: 14 de agosto de 2015.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e notas de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SCHILT, Kristen. The History of Riot Grrls in Music. Disponível em:
<<http://www.feministezine.com/feminist/music/The-History-of-Riot-Grrls-in-Music.html>>.
Acesso em: 06 de novembro de 2015.

SCHULMAN, Michael. From Runaway Teenager to Hip-Hop Queen. Disponível em:
<<http://www.nytimes.com/2012/07/19/fashion/the-evolution-of-michael-quattlebaum-jr-a-k-a-mykki-blanco.html>>. Acesso em: 20 de outubro de 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15.ed., Petrópolis: Vozes, 2014.

SILVA, Vitória Angela Serdeira Honorato. *A performance de Ney Matogrosso: inovação na canção midiática em dois momentos*. São Caetano do Sul: USCS. Campus II, 2013.

SILVEIRA, Ada Cristina Machado da. *O Espírito da Cavalaria e suas Representações Midiáticas*. Ijuí: Unijuí, 2003.

SLEE, Natasha. Mykki Blanco reveals she is HIV positive. Disponível em:
<<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/25074/1/mykki-blanco-reveals-she-is-hiv-positive>>. Acesso em: 22 de outubro de 2015.

SPARGO, Tamsin. *Foucault y la Teoría queer*. Barcelona: Gedisa, S.A, 2007.

STEELE, Valerie. A queer history of fashion: from the closet to the catwalk. Edited by Valerie Steele. New Haven: Yale University Press in association with the Fashion Institute of Technology New York, 2013.

STEINER, Gillian. From the Silence of Duchamp to the Noise of Boys. Disponível em:
<<http://dossierjournal.com/blog/writing/from-the-silence-of-duchamp-to-the-noise-of-boys/>>.
Acesso em: 15 de setembro de 2015.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Música é informação: música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor. In: *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*, Curitiba, 2009.

WEE, Darren. Trans rapper Mykki Blanco announces new mixtape. Disponível em: <<http://www.gaystarnews.com/article/trans-rapper-mykki-blanco-announces-new-mixtape151014>>. Acesso em: 20 de outubro de 2015.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: _____. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.