



INTER
FACES
CIENTÍFICAS

HUMANAS E SOCIAIS

ISSN IMPRESSO 2316-3348

E-ISSN 2316-3801

DOI - 10.17564/2316-3801.2017v6n2p223-232

GÊNERO E PERFORMANCE NA BENÇÃO DO LACRE DE LINIKER

GENDER AND PERFORMANCE IN THE BLESSING OF LINIKER'S LACRE
GÉNERO E ACTUACIÓN EN LA BENÇÃO DO LACRE DE LINIKER

Luiza Bittencourt¹

RESUMO

O presente artigo visa analisar o uso da música e do corpo pelo músico Liniker na construção de uma narrativa de empoderamento, de debate sobre gêneros e de representatividade no combate à discriminação. A metodologia aplicada é composta de revisão bibliográfica baseada em questões que abordam os conceitos de identidade, performance e gênero; observação participante durante o show realizado no Rio de Janeiro no Imperator, no Méier; além da reunião de dados por meio de monitoramento de redes

sociais e do levantamento de matérias e entrevistas em jornais e sites, realizado entre outubro de 2015 e fevereiro de 2016.

PALAVRAS-CHAVE

Representatividade. Gênero. Música. Performance. Empoderamento.

ABSTRACT

This article aims to analyze the use of music and the body by the musician Liniker in the construction of a narrative of empowerment, debate about genres and representativeness in the fight against discrimination. The applied methodology is composed of bibliographical review based on questions that approach the concepts of identity, performance and gender; Participant observation during the show held in Rio de Janeiro at the Emperor, in Méier; Besides gathering data through

social network monitoring and the collection of stories and interviews in newspapers and websites, carried out between October 2015 and February 2016.

KEYWORDS

Representation. Gender. Music. Performance. Empowerment.

RESUMEN

El presente artículo busca analizar el uso de la música y del cuerpo por el músico Liniker en la construcción de una narrativa de empoderamiento, de debate sobre géneros y de representatividad en el combate a la discriminación. La metodología aplicada se compone de revisión bibliográfica basada en cuestiones que abordan los conceptos de identidad, desempeño y género; En la que participó durante el show realizado en Río de Janeiro en el Emperor, en el Méier; Además de la reunión de datos por medio de monitoreo de redes so-

ciales y del levantamiento de materias y entrevistas en periódicos y sitios, realizado entre octubre de 2015 y febrero de 2016.

PALABRAS CLAVE

Representatividad - Género - Música - Rendimiento - Empoderamiento.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende realizar uma reflexão acerca do trabalho de Liniker, artista de Araraquara (estado de São Paulo) que em outubro de 2015 disponibilizou on-line seu EP “Cru” e em apenas uma semana um dos vídeos já somava um milhão de visualizações. Considerado pela mídia nacional como um fenômeno da internet, começou a realizar shows dois meses depois e desde então vem lotando casas de shows por todo o país. Negro, gay e pobre (MORRES, 2015), como se autodescreve, Liniker usa roupas femininas, batom e brincos não só nos shows, mas também em seu cotidiano. Com mais de 360 mil fãs no Facebook e quase 20 milhões de visualizações em seus vídeos e sustenta o uso de um “corpo político” para posicionar-se.

Esta pesquisa objetiva, portanto, ponderar sobre o uso da música e do corpo artístico na construção de uma narrativa de empoderamento, de debate sobre gêneros e de representatividade no combate à discriminação. A metodologia aplicada é composta de revisão bibliográfica baseada em questões que abordam os conceitos de identidade, performance e gênero; observação durante o show realizado no Rio de Janeiro no Imperator no Méier; além da reunião de dados por meio de monitoramento de redes sociais e do levantamento de matérias e entrevistas em jornais e sites, realizado entre outubro de 2015 e fevereiro de 2016.

2 CADA CORPO É UMA HISTÓRIA: A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE DE LINIKER

Nascido em uma família de músicos, Liniker de Barros Ferreira Campos conviveu desde criança com os tios que tocavam samba e com a mãe que dançava samba-rock. Essa experiência colaborou com a formação musical do cantor, que reuniu um arcabouço

de influências que incluem Originais do Samba, Paula Lima, Clube do Balanço, Etta James, Nina Simone e Tulipa Ruiz. A partir dessa bagagem musical, Liniker criou, em parceria com outros músicos locais, as composições que fazem parte do EP “Cru”, gravado ao vivo na sala de casa e que possui referências de samba-rock, soul e black music. Com apenas duas semanas o vídeo de “Zero” já somava mais de um milhão de visualizações no Facebook. Liniker explica o início dessa trajetória e o processo de colaboração em entrevista para o Canal Curta:

Estava todo mundo da banda querendo muito fazer. Querendo muito mergulhar em um trabalho que fosse inteiro. Então não é só o Liniker que está ali. Tanto é que é “Liniker e os Caramelows”. Foram 3 meses de processo até o lançamento. E aí quando lançou com “Louise” já deu aquela tremida. A gente viu que a galera fez “wow”, que gostou. Aí veio “Zero” e foi porrada na testa. Tiro no peito. Abaixa que é tiro.

Essa imediata repercussão mostrou o potencial de identificação com um enorme nicho de público (ANDERSON, 2007), uma vez que as canções abordavam temas do dia a dia:

É o cotidiano de todo mundo. Você vê que todas as pessoas sentem as mesmas coisas. A gente fica mordido não fica. As pessoas ficam mordidas umas com as outras, elas ficam bravas. E aí você vê. Acho que é o mais natural disso é que elas se sentem parte. Na primeira semana de lançamento o país que mais ouvia a gente depois do Brasil era a Polônia. E aí você fica: mano, como é que chegou na Polônia? É muito doido.

O álbum foi lançado pelo selo Vulkanian (CANAL CURTA, 2016), de Araraquara e os shows começaram a ser agendados a partir de dezembro. Em poucos meses, o músico já percorreu mais de uma dezena de cidades, apresentando-se em importantes palcos como o Festival Rec-Beat (Recife) e o Circo Voador (Rio de Janeiro) para plateias lotadas. O talento musical foi percebido logo cedo, mas Liniker passou a buscar

essa carreira profissionalmente após uma experiência no teatro, como explica:

Foi na sexta série. A professora pediu para a gente cantar no dia das mães, acho. Eu cantei, e todo mundo ficou boquiaberto. Sempre gostei de cantar. Mas como minha família é de músicos, ficava quieto, com vergonha. Todo mundo era profissa, então eu pensava: “Vou abrir minha boca aqui e cantar? Não”. Depois fui fazer teatro, e a peça era Os Saltimbancos, precisava cantar. Fiz o teste para ser o cachorro, passei e não parei mais. Comecei a investir a fundo no canto depois que entrei no teatro, com uns 15 anos. (MORAES, 2016, on-line).

Aos 18 anos o cantor saiu de Araraquara para estudar na Escola Livre de Teatro de Santo André e foi nesse momento de mudança de cidade que Liniker teve a liberdade de apresentar uma identidade, afirmando-se como indivíduo e de modo a deixar de forma evidente suas escolhas e pensamentos, a saber:

Sempre quis usar as roupas da minha mãe, mas não fazia isso, sobretudo em Araraquara, uma cidade pequena, porque ia ser hostilizado. Ia para um brechó, queria um vestido, um brinco, mas não comprava. Comigo mesmo eu estava bem, o problema era a cidade. Meu processo desatou depois de sair de casa e me sentir mais liberto. Pensei: “Agora que estou construindo minha liberdade, se eu não puder ser quem eu sou e vestir o que quero, não vai adiantar de nada”. Comecei a usar batom e saia e a sair na rua com essas roupas. Aí fui para Araraquara pela primeira vez pensando “vou mostrar para eles quem sou”. Um tio meu me questionou, queria saber o que estava acontecendo e me deu uma roupa dele – “para você saber como homem se veste”. Agradei, mas disse que não ia usar. E minha mãe me defendeu: “Deixa o Liniker, ele é um artista”. Ela falou que as pessoas iam falar, mas que a gente estava juntos. Se minha mãe, que tinha me criado, estava tranquila, tudo estava bem e “o resto que se foda”. Uma vez fui para casa e quando voltei, encontrei um rímel de presente que ela colocou na minha bolsa. Que fofa. (MORAES, 2016, on-line).

Nesse período houve, portanto, um processo social marcado por um rito de passagem composto por três momentos que podem ser classificados segundo a orientação de Turner (1977, p. 36-52) em: (a) preliminar: que expressa a condição precedente, isto

é, a vida em Araraquara; (b) liminar: que consiste no processo de individualidade durante o período em Santo André; (c) e pós liminar: que inclui o retorno à Araraquara já inserido em uma nova condição e permeado de uma identidade própria construída ao longo do período anterior, onde estabeleceu novas prioridades.

Durante esse processo, ocorreu não só uma transformação pessoal, mas também uma ritualização do âmbito profissional e foi por meio dos vídeos das gravações ao vivo do álbum que Liniker teve a oportunidade de mostrar sua identidade a todos:

As músicas ficaram muito cênicas, assim como o arranjo e a interpretação. E aí estou de batom, de brinco... Eu me visto assim no meu dia a dia e sentia que precisava mostrar isso para o público, ser o mais transparente possível. Por que colocar uma calça jeans e uma camiseta e mostrar meu trabalho só com a voz? Meu corpo é um corpo político. Preciso mostrar para as pessoas o que estou passando. “Este é o Liniker, um cara pode usar um batom, turbante e cantar”. Isso não me distancia de nada. Sou um artista deste porte.

Vale destacar que essa construção da identificação opera por meio da *différance*, que envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteiras”, como aponta Hall (2006, p. 106). E, ao longo desse processo, o indivíduo necessita estar atento, como salienta Bauman (2005, p. 19), uma vez que “as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas”.

Segundo este autor, identidade significa aparecer: ser diferente e, por essa diferença, ser singular, assim a procura da identidade não pode deixar de dividir e separar (BAUMAN, 2003, p. 21). E diante da instabilidade gerada pela modernidade líquida (BAUMAN, 2001), cada vez mais a construção da identidade torna-se um processo ininterrupto. E nesse ambiente onde tudo é passageiro, vem a necessidade de renovação de identidade, como explica:

Em vista da volatilidade e instabilidade intrínsecas de todas, ou quase todas as identidades, é a capacidade de “ir às compras” no supermercado das identidades, o grau de liberdade genuína ou supostamente genuína de selecionar a própria identidade e de mantê-la enquanto desejado, que se torna o verdadeiro caminho para a realização das fantasias da identidade. Com essa capacidade como livres para fazer e desfazer identidades à vontade. Ou assim parece. (BAUMAN, 2001, p. 98).

Como resultado desse processo de ‘compras’, Linniker deixou para trás a identidade que possuía em Araraquara e, diante de um novo ambiente em Santo André e novas experiências, passou a apresentar uma identidade *genderless*, ou seja, em que há a transição de forma fluida de um gênero para o outro sem precisar defini-lo. Esse conceito tem norteado diversas campanhas de moda nos últimos anos, em que homens e mulheres aparecem utilizando roupas que supostamente deveriam ser usadas pelo sexo oposto. A proposta que repercute por meio dessas campanhas e também por meio de um movimento *genderless* é que roupas são feitas para pessoas e não para um gênero específico.

Nesse tocante, vale lembrar que a noção de gênero começou a ser utilizada em 1947, por John Money, um psicólogo infantil que realizava pesquisas sobre identidade sexual e o uso de terapias hormonais para bebês hermafroditas. Na sua concepção, o termo gênero aborda todas as coisas que uma pessoa diz ou faz para mostrar aos outros que ele ou ela possui o status de garoto ou homem, garota ou mulher, respectivamente (MONEY, 1955, p. 310).

Money (1955), seguindo essa lógica, propôs que o gênero seria uma construção social, isto é: para efetuar uma análise de um indivíduo seria necessário considerar além do sexo (no tocante à parte biológica do corpo), o gênero (que consiste em um atributo de natureza psicológica). A partir dessa percepção comportamentalista, Money preconizou uma categorização tripla: (a) gênero feminino (pessoas que se apresentam e se comportam como mulheres); (b) gênero masculino (indivíduos que se apresentam e se comportam como homens) e (c) gênero neutro (que inclui

tanto os que se apresentam e se comportam como homem e mulher, quanto os que não se apresentam e se comportam como homem e mulher). O movimento *genderless* insere-se nesse terceiro item.

Foi baseado nesses entendimentos que Money orientou os pais de um bebê que teve seu pênis mutilado acidentalmente durante um processo de circuncisão para realizar um processo de castração e criá-lo como uma menina. De acordo com o direcionamento do autor, se estimulada socialmente durante sua criação de que se tratava de uma menina, o psicológico da criança assumiria esse gênero feminino. A fim de monitorar o estudo, o irmão gêmeo do bebê seria usado como “grupo de controle” e a nenhuma das crianças deveria ser revelado o que ocorreu.

Ao longo dos primeiros anos os pais seguiram as instruções de Money, que fazia um acompanhamento por meio de consultas anuais e cujos resultados eram publicados em artigos como um *leading case* que comprovava sua teoria. Contudo, esse caso tornou-se bastante polêmico na esfera médica, uma vez que mais tarde descobriu-se que ao atingir a puberdade “Brenda” (nome escolhido para a criança mutilada) passou a ter problemas de relacionamento social e tendências suicidas. Tendo em vista a depressão da filha, os pais pausaram as consultas com Money e contaram sobre o acidente. “Brenda” acabou optando pelo gênero masculino: realizou uma cirurgia de reconstrução de pênis e passou a identificar-se como “David”.

Os posicionamentos de Money durante os estudos de identidade de gênero foram utilizados como fundamento para o tratamento médico de hermafroditas e transexuais, mas, diante desse resultado em que não foi possível realizar a adaptação social do indivíduo, a sua pesquisa passou a ser fortemente questionada pela comunidade acadêmica.

As questões sobre gênero passaram a ser abordadas também fora do setor médico, adquirindo alcance nas ciências sociais e humanas, principalmente nas pesquisas relacionadas ao feminismo no campo da antropologia, filosofia e sociologia. Nessa circunstância, os estudos da filósofa americana Judith Butler destacaram-se ao passo que discute temas relaciona-

dos à primazia heterossexual e os binarismos existentes, dando ênfase à noção de performatividade.

Os estudos de Butler basearam-se na teoria da performatividade linguística formulada por John L. Austin, cujo conceito esclarece Sanches (2010, p. 2):

[...] consiste num longo processo reiterativo das palavras para tornar concreta a concepção das coisas. Nessa perspectiva, Austin argumenta que a linguagem torna-se um discurso formador e delimitador dos objetos. A fala desempenha o papel de instrumento formativo, e, além disso, performativo. Neste estágio, a performatividade é o ato ritualístico do discurso que concebe as coisas, esse ato torna os conceitos inteligíveis, dessa forma, a linguagem concebe, molda e institui os objetos.

Tem-se, levando em conta o conceito de performatividade dessa autora, que o gênero consiste em um fenômeno que tem sido produzido a todo o tempo, e reproduzido a todo o tempo. Então dizer que o gênero é performativo é considerar que ninguém pertence a um gênero desde sempre, como pondera:

Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu *status* fundamentalmente fantástico. (SANCHES, 2003, p. 211).

Para Butler (2003, p. 15), a performatividade não é um ato único, mas consiste em uma repetição e um ritual que produz efeito mediante a sua naturalização no contexto do corpo, formando uma identidade. Ela questiona a dualidade entre “homens” e “mulheres” em que os indivíduos agem como se este “ser um homem” ou “ser uma mulher” fosse uma realidade interna, ou algo que simplesmente é um fato. Afinal, essa relação binária leva em conta práticas discursivas hegemônicas de heterossexualidade compulsória, isto é, por conta de questões culturais os indivíduos se veem condicionados a serem heterossexuais. E dessa forma, aqueles que não se submetem à subordinação dessa premissa de heteronormatividade se veem mar-

ginalizados na sociedade, posto que são considerados subversores daquela “expectativa social”, como explica:

Pense em como é difícil para garotos femininos, ou como é difícil para garotas masculinas funcionarem socialmente sem sofrerem bullying, sem sofrerem provocações, ou sem sofrerem, às vezes, ameaças de violência, ou sem que seus pais interfiram para dizer “talvez você precise de psiquiatra!, ou “por que você não pode ser normal?”. Então existem poderes institucionais, como a normalização psiquiátrica e há tipos informais de práticas, como o *bullying*, que tentam nos manter em nossos lugares de gênero. Há uma verdadeira pergunta, para mim sobre como as normas de gênero se estabelecem e são policiadas e qual é o caminho melhor para desestabilizá-las e para superar essa função de policiamento. A minha opinião é a de que o gênero é culturalmente formado, mas de que ele também é um domínio de agência, ou de liberdade. É principalmente importante resistir à violência que é imposta pelas normas ideias de gênero, especialmente contra aquelas pessoas que são diferentes em relação ao gênero, que são desviantes em sua apresentação de gênero (BUTLER, 2013, p. 15).

E é diante desse contexto em que surgem disputas nas relações de poder em que se verifica a necessidade de construção de uma representação – como ocorreu no feminismo (BUTLER, 2003) – para postular por uma categoria. Nesse contexto, Liniker emerge com outros artistas como Jaloo, Rico Dalasam, Johnny Hooker e Rafael Castro que exprimem uma performatividade diferenciada, que corresponde a uma repetição subversiva de gênero (SALGADO, 2014, p. 3). Isso é, a identidade apresentada por Liniker rompe com a relação binária homem/mulher e vai contra o gênero associado ao seu sexo biológico, ao mesmo tempo em que reforça símbolos de um estereótipo feminino ao usar brincos, batons, vestidos e saias. Nesse sentido, reforça Butler (2003, p. 24-25):

Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino quanto um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino.

E essa identidade corresponde a um posicionamento político que está relacionado com a performance desse artista, como verifica-se a seguir.

3 O CORPO POLÍTICO: PERFORMANCE E EMPODERAMENTO

Como visto acima, a estética apresentada por Liniker (FIGURA 2) por meio de elementos visuais como roupas, acessórios e maquiagem opõe-se à perspectiva de heteronormatividade, propagando valores distintos.

E, por conta disso, utiliza essa estética como um posicionamento político, como propõe nas entrevistas ao site G1, Brasil Post e UOL:

Quando me questionam sobre gênero, eu falo que eu não sei quem eu sou e eu acho que é importante viver essa dúvida também. Eu não preciso ter uma certeza de 'sou homem' ou 'sou mulher', meu corpo é livre, meu corpo é um corpo político, ele merece a liberdade dele e eu preciso caminhar com isso, aceitar que eu sou assim.

Essa questão do gênero, de usar brinco, usar maquiagem, usar saia, foi tão orgânica pra mim. Acho que é reflexo de minha geração, de uma coisa muito forte de transformação que tem nos atravessado. Eu e minha mãe temos uma relação muito próxima, então quando eu era criança eu tinha muita vontade de usar as roupas dela, as coisas dela, então um dia ela me deu um brinco. Depois de um tempo, eu vim pra São Paulo e foi quando eu percebi que eu podia ser eu, que eu podia me vestir do meu jeito, e que eu tinha um corpo político de uma liberdade que era minha. Quando me perguntam se eu sou trans eu digo: eu não sei, talvez eu não tenha uma nomenclatura, talvez a minha definição de gênero seja a liberdade. (AMORIM, 2015, on-line).

Eu me visto desta forma naturalmente porque é como me sinto à vontade. É a maneira que encontrei para quebrar alguns paradigmas sociais. Tenho o corpo masculino, mas não quero definir um gênero social", diz. "Não é porque uso saia, batom, brinco ou maquiagem que eu preciso ser homem ou mulher. Estar ves-

tido deste jeito é mostrar um corpo político. Podemos ser livres independentemente do que estamos usando. (CRUZ, 2015, on-line).

Essa representação política do corpo que a todo o momento é levantada por Liniker destaca-se por conta das relações de poder existentes na sociedade no tocante à expectativa social da heterossexualidade, como propõe Butler (2003, p. 182):

A categoria sexual e a instituição naturalizada da heterossexualidade são construtos, fantasias ou "fetiches" socialmente instituídos e socialmente regulados, e não categorias naturais, mas políticas (categorias que provam que, nesses contextos, o recurso ao "natural" é sempre político).

Essa questão da construção mais flexível da identidade, que abrange aspectos ligados a rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos e convenções é abordada também por Guacira Louro (2000, p. 6).

Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade — das formas de expressar os desejos e prazeres — também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade.

Durante a observação realizada nos shows de Liniker foi possível notar que sua performance inclui uma postura subversiva e de ambiguidade de gêneros que funcionam importantes componentes do papel político da representação de seu corpo. Nesse sentido, a performance de Liniker inclui como elementos a interpretação rítmica e a busca pelo empoderamento do público, que estão conectados com os estudos de Frith (1998) e Zumthor (1997) sobre performance.

Em sua análise sobre o pop, Frith pontuou que durante as performances os intérpretes envolvem o público por meio da interpretação das músicas. E tais

conexões ocorrem, principalmente, pela interpretação rítmica, como afirma:

Meu ponto principal é que para a maioria da audiência de música popular massiva o modo mais fácil de entrar na música é quase sempre através do ritmo, através de movimentos regulares do corpo (nós todos podemos participar da ação percussiva da música, mesmo se nós não tivermos quaisquer habilidades musicais). (FRITH, 1998, 142).

As músicas de Liniker são repletas de *grooves* e entoadas com referências à *black music* que colaboravam para que o público acompanhasse as batidas com uma dança ritmada, enquanto o cantor que rodava seu vestido de forma sensual. No Imperator, inclusive, onde a observação foi realizada a partir de uma área elevada da arquibancada, era possível notar a condução da audiência por meio da música durante toda a apresentação.

Frith (1998, p. 187) trata também da relevância da voz, que, para o autor pode funcionar como um instrumento, como corpo, pessoa, ou personagem. Ou seja: de acordo com a performance artística a voz atuaria de maneira distinta para gerar uma interpretação da canção. Liniker, durante os shows, apresenta uma voz forte que varia com suas entonações de acordo com as melodias. Na escuta das canções percebem-se variações de acordo com as emoções que pretende suscitar na plateia. Ora cantava de forma suave como nos versos de “nossa, como a gente encaixa gostoso aqui” de “Caeu”, ora de forma mais vigorosa como em Zero, ao entoar: “Deixa eu bagunçar você, deixa eu bagunçar você. A gente fica mordido, não fica?”.

Ainda sobre esse aspecto, vale ressaltar a ligação emocional entre o artista e a audiência que Zumthor (1997, p. 158) propõe como resultado da performance artística:

A relação emocional que se estabelece entre o executante e o público pode não ser menos determinante, provocando toda espécie de dramatização ou de desdobramento do canto: intervenções do poeta no seu próprio jogo, que exigem uma grande destreza, mas engendram uma liberdade.

Sobre o segundo aspecto é interessante apontar que Liniker possui, além dos instrumentistas, uma dupla de *backing vocals* formada por mulheres negras que, durante a apresentação, não só cantaram, mas participaram também de encenações e puxaram, junto ao cantor, frases de empoderamento relacionadas a mulheres, transexuais, gays e negros. O show é repleto desses momentos de fala e tem, em seu ápice, a realização da “Benção do Lacre”, que é quando as pessoas aceitam que são “lacradoras”, ou seja, empoderadas e entram em um “estado de maravilhosidade”. Durante a execução dessa performance, Liniker e as cantoras pedem que todos levantem as mãos para receber a “benção”, que é dada em nome de Ney Matogrosso, Nina Simone e Beyoncé. Na sequência, o público repete as falas dos artistas:

- Eu aceito o lacre em minha vida
- Porque eu sou uma lacradora
- Porque ninguém me tomba

Esse momento está muito conectado com a própria trajetória de empoderamento de Liniker, como explica:

Se eu quiser ter uma saia no meu guarda roupa eu tenho. Se eu quiser ter um vestido eu vou ter. se eu quiser ter uma coleção de batons eu vou ter. E eu tenho. E eu me sinto à vontade. Eu sinto que delícia poder acordar, fazer um coque no cabelo, passar um batom e sair pra rua maravilhosa. Vai ter preconceito? Vai. Vai ter gente falando? Vai. Mas é aí que eu me empodero duas vezes mais. Aí que eu passo três batons e digo “vou passar mesmo, eu vou destruir”. Não vou deixar ninguém me tombar porque é a minha liberdade. É como eu me sinto inteiro. Como é que vai me podar? Não vai me podar. Então eu quis usar muito disso no palco também para ser de verdade. Como eu queria que fosse muito próxima essa relação público e Liniker, Liniker e público e não ter um distanciamento, é como eu precisava estar. Eu sou desse jeito na minha vida, eu precisava estar desse jeito no palco para ser inteiro.

Ao acompanhar a apresentação do artista resta evidente que o uso do corpo e de sua voz durante a performance possui um efeito na audiência que justifica a grande repercussão que tem causado pelo país: ao mesmo tempo em que visa empoderar sua

plateia para que todos tornem-se “lacradores”, Liniker representa seus fãs.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A BENÇÃO DA REPRESENTATIVIDADE

Conforme apresentado neste artigo, Liniker começou a destacar-se em um segmento de artistas propagadores de diferentes gêneros musicais, que contam com a internet para espalhar suas produções artísticas, também usam o corpo, a performance e suas letras a fim de posicionarem-se na luta contra o preconceito.

E é por conta do capital social e da autenticidade que são gerados a partir dessa representatividade de gênero, de raça e de sexualidade – expressa em entrevistas e nos shows – que faz com que uma enorme audiência formada em sua maioria formada por negros, negras, e gays participem com tanto entusiasmo das apresentações de Liniker.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Chris. **A cauda longa**. São Paulo: Campus, 2007.

AMORIM, Paloma Franca. Cantor Liniker é a renovação das manifestações sensíveis das quais tanto necessitamos. **Edition BR**. Disponível em: <http://www.brasilpost.com.br/paloma-franca-amorim/liniker-renovacao-musica-brasileira_b_8512844.html>. Acesso em 20/01/2016.

BUTLER, Judith. Seu comportamento cria seu gênero. **YouTube BR**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9MlqEoCFtPM>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

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

CANAL CURTA. Disponível em: <<https://www.facebook.com/CanalCurta/videos/932527113512773/>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

CANAL CURTA. 22 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/vulkaniaoficial>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

CRUZ, Felipe Branco. De batom, brincos e turbante, músico de Araraquara se destaca no YouTube. **UOL**. 6 nov. 2015. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/11/06/ep-de-estreia-de-musico-de-araraquara-resgata-soul-e-samba-rock-brasileiro.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

DE MARCHI, Leonardo, **Transformações estruturais da indústria fonográfica no Brasil 1999-2009**: desestruturação do mercado de discos, novas mediações do comércio de fonogramas digitais e consequências para a diversidade cultural no mercado da música. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

FRITH, S. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GUACIRA, Louro. **O corpo educado - pedagogias da sexualidade**. 2.ed, Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2010.

HERSCHMANN, Micael. **Comunicações e territorialidades**: Rio de Janeiro em cena. São Paulo: Anadarco, 2012.

MARTINI, Paula. Enxugando gelo para não molhar mão. **Overmundo**. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/enxugando-gelo-para-nao-molhar-a-mao>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

MONEY, John; HAMPSON, Joan; HAMPSON, John. **An examination of some basic sexual concepts**: the evidence of human hermaphroditism. Department of Psychiatry, The John Hopkins University School of Medicine: Baltimore, 1955. p.301-319.

MORAES, Camila. Liniker: “Sou negro, pobre e gay e tenho potência também”. **El País**. 13 nov. 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/12/cultura/1447331706_038108.html>. Acesso em: 25 fev. 2016.

PEREIRA DE SÁ, Simone, **A nova ordem musical**: notas sobre a noção de “crise” da indústria fonográfica e a reconfiguração dos padrões de consumo. Niterói: UFF - PPGCOM, 2006.

SANCHES, Júlio Cezar. **Corpos performativos**: Os entre-lugares e as zonas Queers em Lady Gaga. Anais do VII Congresso Iberoamericano de Ciência, Tecnologia e Gênero, 2010.

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

Recebido em: 12 de Junho de 2017
Avaliado em: 20 de Julho de 2017
Aceito em : 21 de Julho de 2017

1. Doutoranda e mestra no Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF. E-mail: lua@pontepplural.com.br