

Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea

DOI
<http://dx.doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.197977>

Paula Guerra

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia | Porto, Portugal
Griffith Center for Social and Cultural Research
pguerra@letras.up.pt
<https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

RESUMO

Notando a desadequação do entendimento da música como mero fenómeno superficial de uma expressão sociopolítica, mostraremos, neste artigo, como os Fado Bicha enfatizam a importância da performatividade numa improvável resistência fundada no fado. Na verdade, procuramos demonstrar como as performances e as canções do Fado Bicha se assumem como produtores de denúncia e de protesto e, sobretudo, são (re)criadoras de temáticas/problemáticas de género. A sua insurgência manifesta na realidade portuguesa, ao provocar-lhe agitação e mudança pela leitura que dela fazem, constitui-se em elemento integrante de uma identidade coletiva reconfigurada pelo artivismo. Assim, procurou-se romper com o facto de a música, enquanto meio que atinge um elevado número de pessoas a uma escala transglobal, ter sido ainda pouco estudada no seu impacto político, isto é, como instrumento de refutação de hegemonias, de resistência e de articulação de novas alternativas – e, justamente, onde menos se esperava - no fado.

PALAVRAS-CHAVE

Queer, artivismo, resistência, identidades, política

NOISE! LET FADO BICHA SING. CITIZENSHIP, RESISTANCE AND POLITICS IN CONTEMPORARY POPULAR MUSIC

ABSTRACT Noting the inadequacy of the understanding of music as a mere superficial phenomenon of a sociopolitical expression, the article presents how Fado Bicha emphasizes the importance of performativity in an improbable resistance founded in fado. It seeks to demonstrate how the performances and songs of Fado Bicha assume themselves as producers of denunciation and protest and, above all, as (re)creators of gender themes/problems. Their manifest insurgence in the Portuguese reality is based in provoking agitation and change through their reading of it, as it constitutes an integral element of a collective identity reconfigured by artivism. Thus, we sought to break with the fact that music, as a medium that reaches a large number of people on a trans-global scale, has still been little studied in its political impact, that is, as an instrument of refutation of hegemonies, of resistance and of articulation of new alternatives - and, precisely, where it was least expected - in fado.

KEYWORDS
Queer, artivism, resistance, identities, politics

UM FADO QUE NÃO EXIGE SILÊNCIO PARA SER CANTADO¹

Se pensarmos em países anglo-americanos, como o Reino Unido, os Estados Unidos da América e até mesmo outros Europeus, como a França, a Espanha ou os Países Baixos, apercebemo-nos que tem sido feito um investimento crescente, teórico e empírico, de índole académica, sobre os estudos *queer* (Stormer, 2020; Taylor, 2010). Os estudos de género têm feito tentativas incessantes para conseguirem definir o termo *queer* da forma mais detalhada possível, porém, parece-nos cada vez mais imperativo atentar ao facto de que se trata de um termo que não é passível de ser cabalmente definido. Em primeiro lugar, é praticamente impossível dar conta das mudanças sociais que ocorrem ininterruptamente e, em segundo lugar, o próprio contexto geográfico e a interação entre condicionalismos sociais, políticos, económicos e culturais são fatores preponderantes e amplamente extensivos, tornando-se deveras difícil proceder ao seu mapeamento.

De acordo com Griffney (2001), o termo *queer* designa tudo o que é estranho, não normativo e não concorrente, amplamente utilizado para caracterizar determinada identidade sexual, quase como um sinónimo de anti-identidades, visto pressupor um rompimento com as assunções e as expectativas normativas dominantes. Já Julian Wolfreys (2004) menciona que apesar de *queer* ser um conceito por si só complexo, possui a capacidade de criticar os limites normativos e promover novos e diferentes atos de concetualização do *self*. Em oposição, Judith Butler (1999) garante que o conceito aponta para um mecanismo mental sintomático de identificação de uma figura opressora que entra em conflito com uma identidade oprimida. Inúmeras correntes e posições teóricas sobre os *gender studies* (Bonenfant, 2010; Buikema *et al.*, 2018) poderiam ser elencadas nesta abordagem, caso fosse nosso desígnio contribuir para mais um esforço de definição do conceito. Mas não. Pelo contrário, o que pretendemos demonstrar é que o conceito *queer*, no contexto português e no caso concreto do Fado Bicha, expressa uma identidade que é histórica e socialmente construída e que, em última instância, pressupõe uma resistência face à normatividade (Cascais, 2004). Daqui se depreende e sustenta que estão em constante diálogo dois eixos analíticos fundamentais: i) uma estrutura normativa e opressora e ii) e uma atitude de resistência face a uma sexualidade compulsiva.

“Eu sou a Lila, sou a vocalista do Fado Bicha², e quero dar-vos as boas-vindas a uma noite de delícias que é o que nós temos para vocês hoje. Enquanto homossexuais, nunca nos sentimos representados nas letras das canções. Como sempre gostámos muito de fado, quisemos torná-lo numa ferramenta de expressão, para nós, e de visibilidade para a nossa comunidade.” (In Divergente, 2018: s/p). Assim se apresentavam pela primeira vez os Fado Bicha em 2018, demonstrando bem de que forma a música popular contemporânea se constitui como matéria e objeto de intervenção social, definindo um espaço próprio na denúncia, na contestação, no protesto e na revolta

¹ | Este artigo insere-se no desenvolvimento de três matrizes de pesquisa: o projeto ARTSCITZENSHP, o projeto CANVAS e a KISMIF Conference 2021 (<https://www.kismifconference.com/>). Agradeço à Rose Satiko, à Sofia Sousa, à Susana Januário e ao Vitor Grunvald pelos seus valiosos comentários, pela sua interlocução e pelo seu contínuo estímulo. Agradeço ainda aos pareceristas anónimos por ajudaram de sobremaneira a qualificar este trabalho. Dedico este texto à Lila Fadista (Tiago Leal) e João Caçador – Fado Bicha – atores sociais centrais nele, levando-me a reequacionar as formas de resistência artístico-política contemporâneas, proporcionando-me um exercício primeiro de *descolonização* da análise da música popular em termos sociológicos.

² | Fado Bicha é formado por Lila Fadista e João Caçador. O projeto - criado em 2017 - procura, por meio do fado – canção nacional por excelência – trazer à luz as histórias da comunidade lésbica, gay, bissexual, transgénero e intersexo. Os fados – muitas vezes os clássicos alterados de forma a incluir a realidade LGBTI – deixam a guitarra portuguesa para se juntarem à guitarra elétrica. Cfr. <https://www.festivaliminente.com/pt/detail-artists/fado-bicha/>

face a quadros vivenciais hegemônicos dominantes. Tendo como foco analítico este Fado, pretendemos ao longo do artigo abordar dois aspectos que nos parecem fulcrais no âmbito dos *gender studies* (Keegan, 2018). O primeiro aponta para a necessidade de estabelecer um paralelismo entre a teoria *queer*, o contexto português e as desigualdades, vislumbrando a importância do Fado Bicha. O segundo corporaliza as novas formas contemporâneas de resistência (Guerra, 2021), manifestas no ativismo e em reapropriações de signos culturais tradicionais como o fado. Outro aspecto essencial a ter em conta, nesta reflexão, reverencia o questionamento dos modos de pensar binários, ao perspetivar-se as práticas e as materialidades *queer* como formas de rebelião política, cultural e social, que questionam inclusive as próprias identidades, no sentido da sua alteração e adaptação sistemáticas.

Estamos, ainda, perante um artigo que se pauta pela interseccionalidade (Perraino, 2006, 2015), no sentido em que se procura enaltecer cruzamentos e influências em torno da sexualidade, do género, mas também ao nível artístico e cultural, como eles se relacionam com categorias relativas à raça, nacionalidade, idade, religião e outros aspectos da formação societária. Tal conceptualização – sublinhe-se – assume-se como uma máxima por considerarmos que o género atua sistematicamente em consonância com outros elementos e eixos diferenciativos. Assim, a música, por exemplo, nos conduz a outros campos de análise, essenciais para que o conhecimento científico seja *descolonizado* (Lovesey, 2017). Neste artigo, pretende-se realizar uma reflexão crítico-analítica das canções do Fado Bicha e dos discursos na primeira pessoa, despoletando-se, portanto, uma metodologia iminentemente qualitativa (Guerra, 2020a), baseada numa entrevista em profundidade feita ao Fado Bicha³ e numa breve análise de conteúdo dos seus produtos artísticos *queer*.

3 | Entrevista em profundidade realizada aos dois elementos do Fado Bicha em junho de 2020 por parte da autora deste artigo. A realização e tratamento da entrevista seguiu os protocolos éticos recomendados pela American Sociological Association.

EXISTE O FADO, MAS AGORA TAMBÉM EXISTE O FADO BICHA

A desigualdade de género como um todo implica um sistema de práticas sociais que constitui homens e mulheres como diferentes (Berkers e Shaap, 2018). Ora, estas desigualdades não se limitam apenas a homens e mulheres, na verdade encontram-se ainda mais plasmadas quando nos retemos em outros géneros não-binários. Mais, se olharmos para o campo artístico-musical, aferimos que tais desigualdades são ainda mais evidentes, nomeadamente num contexto como o português ainda pautado por uma forte ideologia de género ditatorial (Guerra, 2020b). A respeito, note-se que se as mulheres são sub-representadas como artistas na indústria musical (Strong e Cannizzo, 2017; Galloway e Sannicandro, 2019), ao passo que outros indivíduos de género não conforme são completamente olvidados.

Se equacionarmos nesta questão o fado, um género musical profundamente tradicional - e outrora símbolo de uma nação que vivia sob a égide de uma ditadura -, facilmente se depreende uma diáspora disruptiva e subversiva. É o pináculo da

resistência à normatividade (Butler, 1999), principalmente pelo facto de o fado ser um género amplamente ligado à dominação masculina, heterossexual e patriarcal. Outrossim, a afirmação de Berkers e Shaap (2018) de que a *popular music* se pauta por contribuir para uma construção de género (Frith e McRobbie, 1990; McRobbie, 2009), pode ser estendida ao fado em Portugal. Pode ter-se o mesmo entendimento face aos contributos Stormer (2020), nomeadamente no que respeita à existência de uma espécie de visão masculina heterossexual que paira sobre a indústria da música, fazendo com que a maioria dos produtos artísticos sejam produzidos também para o prazer masculino.

Não obstante, e na senda de Tim Wray (2003), a visão hegemónica de que os produtos artísticos têm de ser produzidos com o intuito de agradar aos homens heterossexuais, tem vindo a sofrer alterações. O autor afirma que atualmente se verificam alguns códigos de ação *queer* que identificam as diferenças e questionam as formas de controlo por parte da visão normativa, criando uma série de tensões entre aparências, obrigações e sentidos de *self*. Se a visão hegemónica masculina busca o prazer do homem, uma visão *queer* questiona qualquer expressão tida como “normal” e enfatiza a transformabilidade das identidades. A partir de um olhar *queer*, os homens são tanto objeto como sujeito narrativos. Ainda, Megan Sharp e Pam Nilan (2015) descrevem o *queer* como um termo guarda-chuva utilizado para a minorias LGBTQI+, e Ruffolo (2009) reivindica que o termo e a ação *queer* invocam um pensamento crítico face aos corpos e à cultura, possuindo, assim, a capacidade de trespassar vários tempos e espaços.

É possível inferir que o Fado Bicha se assoma como uma nova forma de “fazer” género, dentro de um espaço profundamente masculinizado. É inerente a essa nova forma uma consciencialização pragmática que, simultaneamente, produz novas identidades *queer*⁴ pautadas pela resistência e pela subversão (Sharp, 2019; Raine, 2019). Mais, se seguirmos Foucault (1997) no que respeita à homossexualidade, ariscamos afirmar que estamos perante diferentes modos de posicionamento face ao tecido social que não vão diretamente contra a heteronormatividade (Wiegman & Wilson, 2015); (re)criando novos – e alternativos – espaços de (re)configuração das identidades individuais e de grupo. A performatividade presente nas propostas do Fado Bicha materializará a construção paulatina de espaços alternativos de luta face à marginalidade e à estigmatização que a sexualidade normativa confina tudo o que a transcende. Por seu turno, avaliando a questão de forma mais específica, nomeadamente no que respeita ao contexto português, verificamos a inexistência de tradução do termo *queer* para a língua portuguesa (Silva, 2019). Tal leva-nos a considerar estar perante uma certa apropriação cultural, ampliada pelo facto de Portugal ser um país do Norte Global, mas com uma condição semiperiférica. Uma posição de meio caminho entre o Norte e o Sul Global: por um lado, ancorado a configurações de género e de sexo e, por outro, à prevalência de discursos nacionalistas e convencionais de

4 | Impõe-se, aqui, uma ressalva: apesar de referirmos inicialmente que os estudos *queer* nunca pensaram o *queer* como uma identidade, mas antes como um conceito, para efeitos da escrita deste artigo, iremos utilizar a expressão “identidade *queer*”, uma vez que associamos o *queer* às formas de ser, de estar, aos conceitos históricos e sociais, mas também às práticas de resistência que se encontram intrínsecas ao nosso objeto de estudo, nomeadamente Fado Bicha.

identidades de gênero. Tal arranjo explica, em certa medida, a criação de divisões instáveis entre as identidades locais e as identidades globais, à medida que se assiste à proliferação da *popular music* e da cultura *queer*. A Revolução de 1974 (Guerra, 2020b) e a entrada de Portugal na União Europeia nos anos 1980 abrem caminho para que a politização das comunidades LGBTQI+ na década de 1990 ganhe ímpeto, apesar de o reconhecimento legislativo não ter sido, na totalidade, acompanhado pelo reconhecimento social. Atualmente, ainda que o termo *queer* não tenha uma tradução linguística, possui uma conotação e uma simbologia presentes no imaginário cultural português (Grave *et al.*, 2019; Oliveira, 2015).

Associar o termo *queer* ao Fado Bicha consubstancia-se no facto de estarmos perante o que consideramos ser uma forma de asserção política “radical” e de afirmação do *eu* (Valocchi, 2005), não só materializada numa estética visual e performativa, mas também nas letras das canções (Taylor, 2010; Guerra, 2020c). O pendor crítico e provocativo das músicas rompe, opondo-se, com o fado dito tradicional centrado em temáticas como a saudade, a nostalgia ou o ciúme. Também as atuações performativas, ao vivo, fluem de forma a enfatizar o corpo vivo e ativo, em contraste notável com as posturas hirtas e estáticas inerentes ao modelo tradicional do fado. Assim, tal como se evidenciou noutra exercício incidente em António Variações⁵ (Guerra, 2017), também ele *queer*, acreditamos que a análise de conteúdos artísticos, à luz da contemporaneidade, permite constatar a veiculação de discursos, narrativas e representações que perspetivam uma sociedade portuguesa diferente e um tanto quanto oculta, de certa forma, oriundas e envoltas do que podemos designar de “music in action” (Acord e DeNora, 2008) e modos de ação *queer*. Aqui, lembrando Upton-Hansen *et al.* (2020) quando expõem ao poder crítico da arte, partindo de uma lógica ativista de subversão de narrativas universalizantes.

5 | António Joaquim Rodrigues Ribeiro, conhecido como António Variações, foi um cantor e compositor português do início dos anos 1980. A sua curta discografia continuou a influenciar a música portuguesa nas décadas posteriores ao seu desaparecimento. É um caso singular, paradigmático e fundacional da música pop portuguesa.

A HISTERESE DAS MIL BICHAS EM EUFORIA EM LISBOA

Como observado no ponto anterior, os *novos* e diferentes modos de ação contemporâneos (Guerra, 2017) podem ser apreendidos como meios alternativos de resistência. A partir deste modo de olhar e perspetivar a sociedade portuguesa (Guerra, 2020b), denotamos significativas - das maiores no conjunto das sociedades ditas ocidentais - discrepâncias em termos de gênero (Berkers e Schaap, 2018). A tal, acresce-se um outro fator inquietante: a ascensão da popularidade de fações populistas de extrema direita, materializadas partidariamente e com representação parlamentar, as quais condenam manifesta e veementemente demonstrações contrárias à normatividade socialmente estabelecida (Marchi, 2020). Se compararmos esta realidade com a do Reino Unido, por exemplo, encontramos diferenças abissais, tendo em conta que, designadamente nas últimas três décadas, têm surgido, contínua e crescentemente, formas vigorosas e movimentos de indivíduos de gênero não

binário, com repercussões a nível político (Pearce e Lohman, 2019). Não obstante em Portugal existirem reverberações deste tipo de ativismo, as mesmas acabam por não arrogar-se das mesmas proporções. O que não nos impede de aludir paradigmaticamente ao coletivo Pantera Rosa⁶ (Colling, 2015). Pearce e Lohman adiantam ainda que deve equacionar-se a integração da diversidade de ideias pré-existentes face ao género e às possibilidades de género. Em termos de identidade, estamos perante uma significativa complexidade, refletida nas experiências específicas e em sentimentos individuais passíveis de serem construídos discursivamente. Ser *queer*, então, não significa inevitavelmente uma identidade fixa, mas antes uma condição potenciadora e mobilizadora da criação de novas possibilidades, o que atesta o reconhecimento da complexidade de género.

No âmbito da emergência de novas formas identitárias no contexto das comunidades, e da reconstrução de novos modos e de diferentes códigos a si associada, podem moldar-se inovadoras e excecionais formas de ativismo (Whittle, 1998). Pearce e Lohman (2019) apontam para que estes processos de (re)construção identitários, imersos e enformadores de um entorno cultural, podem circunscrever-se a uma cena musical. Os eventos enquadram-se numa *cena* que não só aglutina um número, cada vez maior, de redes de promotores, performances e audiências, como também corporiza a ideia complexa de espaço *queer*. Efetivamente, entendemos que a performance, a postura e as produções do Fado Bicha consubstanciam modos não-institucionais de cidadania e de participação na esfera política, uma vez sustentados em dinâmicas artísticas e criativas. Assumem-se, particularmente, como veículos de questionamento (Brill, 2007) que se movem dentro de um campo de dominação masculina (McRobbie, 1991). Tomando a questão da dualidade da resistência e da existência (Guerra, 2021), e estabelecendo relação com o contexto geográfico, social e político, é possível identificar-se nas criações artísticas do Fado Bicha, as microestruturas de poder, baseadas em padrões de exclusão e de inclusão que, concomitantemente, servem de base analítica das desigualdades de género. Aproximamo-nos, assim, de uma *histerese*. Ora, a *histerese* ocorre quando o *habitus* (Bourdieu, 1990) não se alinha com o campo em que opera - algo profundamente evidente nas produções artísticas do Fado Bicha. Aliás, o próprio conceito de *histerese* assume-se como um elemento capital para compreendermos estas mudanças e ruturas (Graham, 2020): particularmente no que tange ao papel subalterno de indivíduos de género não-binário face a uma sociedade dominada pela masculinidade heteronormativa – em que a canção “Marcha do orgulho” (2019)⁷ se assume como exemplar.

É dia de vir cá para fora
Aqui e agora, pôr o pé no mundo
Tirar a bandeira do armário
É comunitário, num clamor rotundo

6 | Assumem-se como um movimento coletivo e sem hierarquias, defensor de uma democracia radical onde não exista discriminação e agressão face à comunidade LGBTQIA+. Enquanto grupo *queer* e transfeminista, as Panteras Rosa denunciam o cissexismo, o heterossexismo e o primado da heterossexualidade como parte de um sistema político patriarcal que cria diferenciações sexuais e de género para determinar desigualdades sociais. Mais informações em: <https://pt-pt.facebook.com/pages/category/Political-Organization/Panteras-Rosa-167629923258311/>

7 | Uma versão animada da canção pode ser encontrada no canal do Fado Bicha no Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mCkPxNk5N5o&ab_channel=FadoBicha

Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea

Nem menos nem mais
Direitos iguais
São muitas as cores desta minoria
Em cada esquina, amigas
Novas e antigas
Mil bichas em euforia
Política na rua
A minha voz e a tua.

Partindo dos contributos de Naomi Griffin (2012) e atendendo ao excerto apresentado, vislumbramos que à performatividade de género não se associam apenas letras subversivas, mas também o estilo musical, no sentido em que se dota o fado de estilos e sonoridades contemporâneas. Rompe-se o limiar de uma ideia do passado com uma representação no presente (Guerra, 2017), conferindo-se-lhe uma nova roupagem profundamente política e politizada, que fala de direitos iguais, das cores das minorias e de “bichas”. O próprio corpo também é utilizado pelo Fado Bicha como uma forma de resistência (ver Figura 1.), aquilo que Wesley (2003) enuncia como “tecnologia do corpo”, sendo que este também é político e contrariando, deste modo, a ideia de Griffin (2012) de que as pessoas vivem a maior parte das suas vidas como sendo meros “corpos vestidos”. Estas tecnologias do corpo (do *self*) (DeNora, 2003) podem também ser encaradas como formas de resistência e de contestação face à conformidade entre as normas e as expectativas sociais (Wagaman, 2013) – o uso de maquilhagem exuberante, de roupas com extravagantes padrões animais são igualmente formas assumidas pelo Fado Bicha, – a par da música – de protestar face à sociedade. Assim, o corpo – quer por via da performance (Dhaenens, 2014) quer por via da envergadura de uma estética – é utilizado como uma forma de reivindicar uma agência, isto é, é entendido como um *locus* de empoderamento contra as práticas normativas impostas (Langman, 2008). Para Tia DeNora a música é consciência. E por isso, o Fado Bicha permite explorar o que Theodor W. Adorno (1976) deixou por fazer: a música pode diligenciar recursos para um trabalho ideológico crucial para robustecer determinadas relações sociais (DeNora, 2003: 174).

A questão da performatividade no âmbito da problemática da identidade de género adensa-se com a perspetiva de Butler (1999): defensora de que o género é construído pela repetição de performances. Griffin (2012) presta igualmente um contributo importante neste âmbito, ao destacar a dança como a principal performance de construção de género. Associar a dança ao fado, como acontece no caso do Fado Bicha, pode ser entendido, uma vez mais, como um ato de resistência que desafia as lógicas social e culturalmente estabelecidas.

Figura 1.

João e Lila, Fado Bicha em 2019.
Fonte: Fotografia de Carla Rosado.
Cedida pelo Fado Bicha.



O fado surge, então, no caso em apreço, como um meio subversivo, isto é, como uma prática e uma posição provocativa que simultaneamente se relaciona e se opõe à representação do que é periférico – estéticas, práticas, *ethos* e identidades, entre outros –, rejeitando a submissão ao que é central. A utilização do termo “bicha” – pejorativo na língua portuguesa – é em si um ato de resistência, inclusive na própria comunidade LGBTQI+ que, com frequência, o entende como uma evocação negativa. Como esclarece João Caçador:

As palavras podem ser muitas coisas, dependendo da forma como são ditas. O que nós fazemos é pegar num termo conotado como pejorativo e usá-lo como forma de insurreição, de catarse. Transformámos a palavra bicha – que durante tantos anos nos atormentou, por estar associada a uma aberração, a algo que é desprezível, a um saco de bater – e tornámo-la num instrumento de luta. Eu sou bicha e sou bicha orgulhosa. Não são todos os homossexuais que são bichas e um heterossexual também o pode ser. Para ser bicha é preciso ser corajosa. A Amália era uma bicha gigante porque rompeu com muitos padrões no fado: foi a primeira a cantar Camões, ‘apedrejaram-na’ em praça pública por ter feito uma adaptação de um dos seus poemas. (João Caçador, para In Divergente, 2018: s/p).

Ao ampliar-se os mundos do fado está a recriar-se uma diáspora de práticas culturais e de transgressão de género (Silva, 2019), que acaba por impedir, de certa

forma, que o mesmo seja visto como fado *queer*. Na verdade, historicamente, o fado – ao ser um sinónimo de destino – acaba por ser uma prática artístico-cultural inegável no âmbito das identidades tidas como marginais. Da dupla Fado Bicha, destaca-se o facto de Lila Fadista, que começou o seu percurso como *drag queen*, se definir como “agénero”, no sentido em que não se identifica como homem ou mulher e, mais ainda, considera que o termo “homossexual” não será suficiente para descrever-se. Lila, ao construir a sua identidade de género – ou ausência de uma –, por meio da multiplicidade de performances, marcadas pelo uso de pronomes femininos, pelas roupas e pelas formas como se apresenta, corporiza, de certo modo, o que teoriza Butler (1999) em relação à performatividade, exercendo-a de modo não cisnormativo. Por seu turno, João Caçador, guitarrista do Fado Bicha, expressa a sua resistência não só pelos elementos estéticos, mas, porventura sobretudo, no fazer musical do Fado Bicha (Guerra, 2020a), ao utilizar a guitarra elétrica e a guitarra espanhola em alternativa à guitarra portuguesa. Fadistas como Amália Rodrigues⁸ ou, mais recentemente, Carminho⁹ ou Mariza¹⁰ são referências nacionais: distintivas por serem mulheres e cantarem “à sua maneira” o fado. Também no fado se evidencia um viés de género (gender bias), atestado, nomeadamente, no facto de os temas cantados por mulheres e homens fadistas serem distintos e, por tal, consubstanciarem uma separação de género. No caso do Fado Bicha assiste-se a uma ampliação da questão. Apesar de cantar sobretudo temas do repertório feminino, o Fado Bicha escreve e produz os seus próprios fados, apropriando-os à sua realidade e às suas visões sobre a sociedade portuguesa (Peters, 2010), ao abordar temas como a homossexualidade, as narrativas transgénero (Blashill e Kimberley, 2009), a vida *queer*, o amor e a perda (estes últimos de índole clássica e tradicional). Mas também canta a realidade social contemporânea, incidindo em temáticas como a discriminação, a xenofobia, a desigualdade e a precariedade económicas. Um caso muito representativo é a canção “Lisboa, não sejas racista”¹¹, de 2019, um repto da canção de Amália Rodrigues “Lisboa não sejas francesa”.

Lisboa, não sejas racista

Colonialista

De civismo à Brás

(...)

À mesa de trás

Lisboa, limpa por mulheres

Às quais não conferes

Direito a sonhar

Lisboa, não sejas racista

É tão quinhentista

Vê se mudas de ar.

8 | Amália da Piedade Rodrigues foi uma cantora, atriz e fadista portuguesa, geralmente aclamada como a voz de Portugal e um nome-maior do século XX. <http://amaliarodrigues.pt/en/home-page/>

9 | Tida como uma grande voz do fado português, é uma das artistas com maior projeção internacional. <https://www.carminhomusic.com/>

10 | Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kBk5Q4tpYTM&ab_channel=FadoBicha.

11 | Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kBk5Q4tpYTM&ab_channel=FadoBicha

Como podemos ler no excerto do fado apresentado, existe uma clara intenção de crítica social e política à sociedade portuguesa. Critica-se o tradicionalismo principalmente por referência ao colonialismo, evidenciando a persistência do racismo na sociedade portuguesa. Destaca-se, igualmente, a tenacidade da desigualdade de género, ao mencionar-se a despromoção e a destituição das mulheres, uma vez relegadas a papéis secundários e a trabalhos precários (Abtan, 2016) e a quem é renegado o direito a sonhar – “Lisboa, limpa por mulheres/ Às quais não conferes/ Direito a sonhar”. Interessante é o facto, que importa destacar, de estas vivências das populações marginalizadas – e este fado em particular – denotarem uma referência aos fados de Amália. Na verdade, esta fadista tem sido uma parte fundamental das experiências *queer* no fado (Guerra, 2017). António Variações e uma referência no campo da música pop portuguesa, gravou uma versão da música “Povo que Lavas no Rio”¹², apresentado no lado B do seu disco de estreia em 1982. Assim, quer em António Variações, quer no Fado Bicha se verifica a partilha de repertório de Amália, repertório esse interligado às expressões do tempo e às ressonâncias afetivas dos trânsitos das vidas periféricas e marginais. Estamos, assim, perante inegáveis e abundantes apropriações e (re)significações, que se materializam numa interação permanente entre contextos culturais e sociais, a qual ocorre no decurso de uma mudança permanente em termos líricos e coreográficos (Zhao, 2020), culminando na intensificação de um sentimento de pertença a uma comunidade marginalizada e estigmatizada.

12 | Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Sxjasfl2Y_w&ab_channel=antoniovaricoesofic

LISBOA NÃO SEJAS DESIGUALITÁRIA

O exercício que partilhamos, para além de incidir nas músicas, assenta numa exploração metodológica, de carácter qualitativo, dos discursos patentes numa entrevista em profundidade realizada a Lila e a João Caçador, protagonistas-artistas do Fado Bicha. Almeja-se, desta forma, compreender as identidades de género e a sua ligação com o conceito *queer*, bem como a relação de ambas com uma prática artística de carácter interventivo, nomeadamente o fado. Mais, intenta-se dar conta dos modos como as identidades *queer*, podem ser construídas a partir das experiências vividas (Denzin e Lincoln, 2003; Halberstam, 2005). Remetendo ao que foi dito anteriormente, ao falarmos em identidades *queer*, estamos a referir-nos ao conceito cunhado pelos estudos *queer* face às identidades e aos modos de resistência que se materializam e corporizam no Fado Bicha. Tal como Sharp e Nilan (2015) referem, o formato de entrevista permite que se crie um espaço que possibilite uma reflexão, notabilizando os modos como a construção do self pode ser evidenciada e entendida a partir do conteúdo da entrevista. O facto de termos adotado a aplicação de uma entrevista semiestruturada (May, 2002) é determinante para perccionarmos as construções de identidade no plano da sexualidade e do género. Notamos, modestamente, a relevância deste exercício metodológico, uma vez constituir-se como

Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea

pioneiro cientificamente, em Portugal, ao nível dos estudos *queer* e no âmbito da intervenção artística de pendor ativista. Efetivamente, os estudos que têm sido feitos, mais recentemente, sobre as formas de ativismo ou de artivismo, e/ou até sobre as desigualdades de género, tendem a focar-se nas mulheres e a menosprezar ou a aglutinar nessa categoria indivíduos *queer*, sendo que estes enfrentam outras formas de desigualdades e, conseqüentemente, ativam outros modos e formas de resistir e de enfrentar as mesmas. O fado posterior é bem revelador disso mesmo.

Estás a cem metros de mim
no Cristo Rei
Não mando fotos assim pois não sou gay.
Só quero experimentar novos desejos.
Mas sem nos vermos,
pouco dizermos,
E nada de beijos!
De quem eu gosto é da minha namorada!
Vá lá, entende, ela não pode saber de nada.
Não mandes mais mensagens
Que eu vou apagar o Grindr
(...)
Ontem foi mesmo rés-vés...
Mas ela não viu.
Não pode haver mais cafés junto ao rio.
Pára de falar de amor! Eu não sou mau...
A culpa disto,
Digo e insisto,
É do meu pau!

FIGURAS BIZARRAS QUE O FADO VIVE. UMA CRÓNICA DO FADO BICHA

Lila afirma ter sempre consumido avidamente música e, desde cedo, se considerar alguém que procura música e artistas semelhantes àqueles que ela conhecia. Nesse sentido, a música sempre foi um estímulo para a busca de informações que, com frequência, eram encontradas na leitura de revistas como a *Blitz*. Lila, mestre em psicologia, aquando da sua entrada na faculdade, começou a assistir a concertos das bandas de que gostava e também a ser uma frequentadora regular de festivais, o que atesta, de certa forma, os seus gostos ecléticos e não apenas centrados no fado. Note-se que, apesar da sua relação com o fado se ter dado muito cedo, como ouvinte de fado gravado, de discos e na internet, Lila nunca frequentou casas de fado, não tendo existido, na verdade, uma relação de proximidade ao fado quer por parte da

Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea

sua família, quer por parte do seu grupo de amigos mais próximos. Aliás, Lila também nunca teve curiosidade para conhecer como é que seria a comunidade do fado e de como é que seriam as casas de fado. Durante a entrevista, confessa haver uma “certa fantasia e uma certa idealização, mas talvez mais histórica do que propriamente sobre a atualidade” do fado.

Numa fase de vida mais avançada, Lila envolveu-se com o mundo do teatro e acaba por viver na Grécia durante algum tempo, onde cantava de forma informal para o seu grupo de amigos. Durante esse período, terá ficado ainda mais claro na sua mente a força de uma mensagem transmitida pela música. Outro aspeto que viria a ser determinante da sua trajetória – com o fado –, prende-se com o facto de ter tido aulas na Escola de Fado da Mouraria¹³, onde, desde o início, diga-se, se sentiu limitada pelas regras impostas. O ambiente que lá encontrou não foi o que esperava: “o professor era muito bom tecnicamente, mas tinha uma postura muito rígida e mesmo nos alunos e alunas entre si havia muito pouca camaradagem. Era um ambiente muito seco”. Para si, professores e alunos demonstraram atitudes e comportamentos conservadores no que respeita, designadamente, às letras e às temáticas exploradas, bem como quanto aos papéis atribuídos a homens e mulheres no mundo do fado. Lila cedo percebeu que não se sentia bem ali, ao contrário do bem-estar que os espaços LGBTQI+ lhe proporcionavam; viria a desistir de frequentar a escola. Não obstante, percebeu que não estava disposta a abdicar do que sentia e do que gostava de cantar, nem em abdicar daquilo que poderia trazer de novo e de inovador à indústria. E, no que podemos apelidar emblematicamente, de um ato revolucionário, começou a cantar a capella, com instrumentais que estavam disponíveis na Internet, um fado “pouco polido” que decorre porque as “as pessoas estão no mesmo espaço sem pudor, preocupações e regras”. Aproximava-se o fado das suas origens – a música da Lisboa marginal e boémia. Essa liberdade para experimentar, trouxe-a do teatro amador onde “tudo se deve experimentar e isso acontece com Fado Bicha”. Aliás, Lila afirma que muito do que fazia em palco não era concebível para si como algo que alguma vez iria fazer, “desde a exposição do corpo até à própria experiência de movimentos”. O fado e o teatro terão permitido libertar-se de certas amarras constrangedoras.

A libertação perante os constrangimentos impostos pelo tradicionalismo, não só a nível musical, como também ao nível pessoal, parece-nos decorrer do próprio prazer musical e corpóreo que Lila sente, durante as suas performances, e do modo como tal se estará relacionado com as consequências das experiências políticas e sociais (Street, 2017). As palavras de João Caçador, o instrumentista que acompanha Lila, que narram a sua experiência pessoal, confluem nos mesmos sentidos. João considera que, até a adolescência, a sua cultura musical era muito “limitada e muito fechada”, algo que é explicado por ter crescido num contexto familiar conservador e profundamente religioso. Embora a sua irmã mais velha já consumisse alguma música internacional, como *The Offspring* ou *The Doors*, João não conseguia identificar-se

13 | A Escola de Fado da Mouraria nasceu em novembro de 2012 e é hoje uma das instituições mais marcantes da cidade de Lisboa.

Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea

com esse tipo de música. Pelo contrário, começou a ligar-se à música portuguesa e aos cantautores: “Lembro-me que até aos dezoito anos ou dezanove eu só ouvia música portuguesa”. Assume-se a questão do contexto familiar como determinante para compreendermos os percursos de Lila e de João, especialmente pelo facto de as suas músicas e as suas formas de ativismo, serem o resultado dessa multiplicidade de experiências vividas. A propósito, John Street (2017) afirma que desde muito cedo os músicos têm utilizado a música – principalmente a *popular music* – como veículo para as suas ideologias políticas, transpondo-as para o papel, sob a forma de rimas, versos e letras a partir de uma base instrumental, tendo essas escolhas rítmicas um passado familiar.

Nos casos em apreço, notamos que, enquanto o pai de Lila era um apreciador de música e sempre gostou muito de compositores e cantores ligados à resistência, tanto em Portugal – Sérgio Godinho e Fausto – como no Brasil – Chico Buarque, os pais de João, segundo o próprio, não teriam gostos musicais tão refinados. O pai deste não tinha qualquer ligação à música e não tinha por hábito sequer ouvir discos. A mãe ouvia, essencialmente, música ligeira portuguesa, como Tony Carreira¹⁴ ou Marco Paulo¹⁵. É, em parte, daqui que vem o interesse e a identificação de João com os cantautores portugueses. Aliás, a ligação de João à música é sobretudo uma ligação à música portuguesa, na medida em que assume ter algumas dificuldades com o inglês.

O meu pai gostava de Sérgio Godinho, mas não sei se ele comprou... quer dizer, desde os finais dos anos 1980, eu não sei se ele comprou algum álbum na vida dele. Portanto, também não era... ele era apreciador de música e continuava a gostar muito de Sérgio Godinho e do Fausto, por exemplo, que ele adora, e do Chico Buarque. Esses compositores muito ligados à Resistência de Portugal e do Brasil. Mas ele não era, nem é, propriamente um consumidor e conhecedor. Mas tinha um gosto mais refinado (Lila Fadista).

Os contextos precoces de socialização não podem ser escamoteados quanto à influência que exercem na construção quer dos gostos, quer das criações. No caso de João, foi por volta dos 18 ou 19 anos, e por influência do seu grupo de amigos do bairro onde vivia, na cidade de Loures, que começou a interessar-se pelo *hip-hop*. E é ao *hip-hop* que João atribui as raízes da sua postura interventiva na música (Sharpley-Whiting, 2007).

Eu vivia em Loures, por isso também havia toda uma mística do subúrbio e eles retratavam isso, não é? Esse bichinho da intervenção foi muito buscado ao hip-hop. Hoje em dia, eu arrisco-me quase a dizer, que a ligação entre o fado e o hip-hop é uma coisa muito orgânica pela questão do estar à margem, do subúrbio (João Caçador).

14 | Cantor português, com mais de 33 anos de carreira, cuja música “Ai Destino”, gravada em 1995, foi um êxito nacional, tendo-lhe conferido o título de maior cantor romântico português.

15 | Nome artístico de João Simão da Silva, um dos maiores cantores populares portugueses, tendo já recebido cerca de 140 galardões de platina, de ouro e de prata e até mesmo um de diamante.

Mais, estabelece uma associação entre o *hip-hop* e o fado, na medida em que ambos trabalham a questão das várias periferias e têm a capacidade de tecer um “olhar muito lúcido e completo sobre coisas que não passam na televisão, que não passam na rádio e que não são faladas nas universidades, mas que é falado no fado e que é falado no hip-hop”. João toca guitarra desde os doze anos. Estudou *jazz* e *música moderna*, no Hot Club¹⁶, onde conheceu muito repertório de *jazz*, mas com o qual afirma não se identificar. Na verdade, João assume que o início do período de formação no Hot Club foi um choque, na medida em que o seu *background* musical era praticamente limitado à música *pimba* e à *música popular portuguesa*. Não obstante, esses anos serviram para desconstruir e complexificar uma ideia musical mais rica e mais diversa do que aquela que João possuía. Afastando-se dos gostos musicais de seus pais e, entretanto, também do *hip-hop* como música de intervenção contemporânea (Guerra, 2020b), João começa a deixar-se influenciar pelas músicas dos *Dead Combo*¹⁷ e pela musicalidade de *Naifa* – um projeto musical português que conjuga o fado e o *pop-rock*, cujas letras são adaptações de poemas de autores portugueses, tais como Adília Lopes ou José Luís Peixoto. As influências são fundamentais para a construção e entendimento do *eu*, principalmente pelo facto de as identidades individuais se encontrarem dependentes de um conjunto de normas que são construídas na vivência com o outro (Nicholas, 2007). É também por isso que podemos encarar as produções do Fado Bicha como um meio efetivo de des-universalização dos sistemas tradicionais de género e de oposição às autoridades do patriarcado contemporâneo (McHoul e Grace, 1993) (ver Figura 2), no sentido em que prefiguram uma nova e diferente realidade social, através da mistura entre a arte e o ativismo social (Raposo, 2015). As produções do Fado Bicha visam a rutura, a resistência e a luta por um lugar “ao sol”.

Em termos de estruturação e mecanismos de poder, podemos afirmar que as abordagens marginais que intervêm, confrontando, o sistema de género totalizante e hegemónico, possuem a capacidade de criarem os seus próprios mecanismos de reconhecimento de uma atividade que, na verdade, pode ser entendida como sendo micro ou macro-política (Butler, 1999). As ações diárias de prefiguração, ensaio e demonstração de modos de vida alternativos ou opostos aos tidos como convencionais, usualmente vistos como transgressivos (Bowen e Purkis, 1997), são entendidos por alguns (Oliveira e Romanini, 2020) como dualidades vivenciais, isto é, ações que – dependendo dos múltiplos contextos sociais, culturais, políticos ou económicos – podem ser entendidas como modos de resistência, ou modos de existência (Guerra, 2021). Por comparação ao exemplo de artistas do contexto brasileiro, como Liniker, Linn da Quebrada, Mc Xuxu ou Johnny Hooker, percebemos as diferenças.

16 | A Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal foi fundada em 1979 pelo contraibaxista Zé Eduardo e desde então tem vindo a crescer paulatinamente.

17 | São uma banda portuguesa pautada pelo *mix* entre o fado, o rock e as bandas sonoras dos westerns. É composta por apenas dois músicos, Tó Trips e Pedro Gonçalves.

Figura 2.

Lila e João. Fado Bicha. Fonte: Fotografia de Aline Monteiro. Cedida pelo Fado Bicha.



No caso de Lila e João, justifica-se a materialização das demonstrações de vivências transgressivas, a partir de dois elementos fundamentais: i) a frequência de espaços LGBTQI+ *friendly* e ii) o contacto com outros músicos fadistas. Estes dois elementos contribuíram para que, em 2017, os seus caminhos se cruzassem. Não só os caminhos, mas as suas reivindicações e as suas lutas. O “essencialismo estratégico” que Spivak (1994: 167) associa às noções de género feministas de carácter pós-estruturalista, permite-nos inferir que é possível encontrar formas de avançar dentro dos limites discursivos. O que é que isto significa? Ainda, o que isso significa nomeadamente em relação ao Fado Bicha? O essencialismo estratégico diz respeito a uma tática que pretende desconstruir o género (Sharp e Shannon, 2020), que, no caso do Fado Bicha, ocorre fundamentalmente por meio da música – do fado – e da performance. Assim se cria leituras subversivas e, simultaneamente, se evita as que pretendem reforçar o que é suposto ser subvertido. Um exemplo modelar a este respeito é a música “O Namorico do André” (2019)¹⁸ em resposta ao fado “O Namorico da Rita”, imortalizado por Amália Rodrigues em 1957.

¹⁸ | Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GrZv7FJCUKE&ab_channel=FadoBicha

No Mercado da Ribeira, há um romance de amor
Entre o André que é peixeiro e o Chico que é pescador
Sabem todos que lá vão que o André gosta do Chico

Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea

Só a mãe dele é que não consente no namorico
(...)
Namoram de manhãzinha e da forma mais diversa
Dois caixotes de sardinha são dois dedos de conversa
E há quem diga à boca cheia que depois de tal banzé
O Chico, de volta e meia, prega dois beijos no André
(...)
Em dias de mais movimento, quando o peixe se esgota
Pra não perder clientela, a mãe manda o André à lota
E ali, entre os contentores, salmão, atum e garoupa
Dá-se o André aos amores: mais Chico, menos roupa

O videoclipe da música deste trecho visibiliza de forma manifesta a narrativa. Aliás, são várias as narrativas visuais ali contidas: a da família tradicional, no caso associada à atividade piscatória – bastante tradicional e tendencialmente religiosa, em Portugal – que não aceita a sexualidade do filho e que a pretende mudar a todo o custo. Ela ocorre, paralelamente, a assumida por Lila e João, ou seja, uma narrativa disruptiva em relação à primeira, na qual se representa, pelo tronco desnudo, a imagem simbólica *queer* (Stormer, 2020) e se despoleta a sequente associação ao *voguing*. De notar, ainda, uma referência visual – e temática – relevante no que respeita à questão do racismo (tratada como provocatória e por oposição) – o casal protagonista da estória é constituído por um homem negro e um homem branco. Numa única música – e videoclipe – são múltiplos os alvos de contestação e de oposição à sociedade portuguesa. Estas práticas e narrativas – meios específicos de *fazer* (Spivak, 1994) – materializam invocações e contestações que podem ser entendidas a partir de símbolos historizados, no sentido em que se reveliam face às estruturas do patriarcado, um tanto quanto ilídimas, ou às de género (Hindess, 1986).

Não se olvide que a matriz de referência e a matéria sobre as quais esta dupla trabalha é o fado, um estilo musical conservador e nutrido por um meio tradicionalista. Pela alteração de poemas já cantados e da criação de novos, com uma grande ênfase colocada nas letras e na língua portuguesa, Lila e João criam espaços para a experimentação de narrativas não normativas no que toca ao género e à sexualidade. O seu projeto, e desde logo no nome escolhido, conciliam o fado, um género musical tipicamente conotado à identidade portuguesa e a uma dimensão conservadora e tradicional, com um termo pejorativo, por eles transformado num instrumento de luta. As letras, performances, e forma como se apresentam procuram reescrever as regras (ou aboli-las) do fado, tanto musicalmente, como na forma de estar, de cantar, de vestir:

Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea

Para mim, as letras, a escrita e a língua são coisas muito importantes, portanto, seria decididamente uma coisa que eu queria explorar em qualquer projeto musical que fizesse, e neste em particular, até porque já gosto de escrever há muito tempo (...) algumas pessoas dizem “ah, também podias escrever coisas menos panfletárias. Vocês escrevem coisas que parecem panfletos de comícios” e eu consigo perceber isso. Eu também quero dizer muitas coisas para além disso, mas muito daquilo que eu posso dizer sobre a minha própria vivência e as coisas que eu sinto, muitas delas vão acabar por ser políticas também. Como o João dizia (...), os nossos corpos, os nossos desejos e as nossas práticas e a forma como nós nos colocamos embeate de uma forma tão vigorosa no sistema, na norma e naquilo que é esperado, que acaba por se tornar política a forma como nós nos agarramos a elas sem cedências, ou com poucas cedências (Lila Fadista, 2020).

Mais do que um ato de ativismo para o exterior, Lila e João definem o que fazem como um “ato de ativismo que é feito com o próprio corpo”, o distingue de o da participação em manifestações ou na distribuição de panfletos. Ao invés de intervirem numa massa, num todo, reivindicam sozinhos os seus direitos, lutam pelas suas causas, ocupando por isso um lugar mais frágil que, ao mesmo tempo, decorrente da forma como o assumem, implica também uma maior responsabilidade, a par de uma maior exposição, no sentido em que dão a cara pelas suas causas (Colling, 2015).

Uma coisa é tu ires a uma manifestação do Orgulho Gay, em que estão cinco mil pessoas, em que tu sentes que estás lá e estás exposto, mas de alguma forma estás salvaguardado, estás seguro. Outra coisa é, de repente, estares num projeto como o Fado Bicha, que te empurra... em que estamos os dois, no palco em que tu é que estás a dar a cara. (...) Quando vem essa exposição, tu comesças a ver que tens uma responsabilidade muito maior e faz-te questionar porque põe-te sempre num lugar mais frágil e mais exposto e que te empurra, obrigatoriamente, para mais reconhecimento e para aprofundares tudo aquilo que fazes (João Caçador, 2020).

Começa toda uma viagem em busca da ocupação do nosso próprio corpo porque muitas vezes nós criamos lugares de não acesso e de não pertença. É, quase, uma espécie de cura diária até ao final da vida e de ocupação. Isso é uma parte. A outra parte é uma espécie também de ocupação, mas de destruir essas construções que fomos fazendo, como de masculinidade tóxica e do direito ao prazer no corpo como um lugar completo, e de eliminar estereótipos que nós perpetuamos na forma como vivemos as nossas relações sexuais e o nosso corpo. Passa pelo repensar a homofobia, a bitransfobia, a sidofobia, a putofobia, a gordofobia, a xenofobia, o racismo. É uma viagem que parece que nunca mais acaba. Passa por pensarmos o nosso corpo como sendo o nosso corpo e, como tal, nós podemos celebrar como nós quisermos, sem esse tipo de... é uma viagem muito difícil de fazer, até, e é contínua e diária. Por exemplo, ainda ontem eu estava a falar com o meu colega de casa e estava a dizer que eu pintei as unhas com verniz e ele estava a achar que não era nada de especial. Ele é muito masculino, mas também é gay. Eu estava-lhe a dizer “já reparaste que em trinta anos não houve um único dia em

Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea

que publicamente tenhas posto em causa a tua masculinidade?”. Parece que é um exercício tão simples, mas é uma coisa muito difícil de fazer (Lila Fadista, 2020).

Com o projeto o Fado Bicha, Lila e João consideram ter iniciado um processo de “contínua descolonização da cabeça e do corpo”. Procuram desconstruir ideias e estereótipos que eles e todos nós fomos construindo – sobre identidades de gênero, masculinidade tóxica, direito ao prazer –, questionando-os e reposicionando-se em relação a eles. Através da música, da sua postura, dos seus corpos, da forma como se vestem e como se apresentam materializam um ativismo corporal (Souza, 2019). As causas que abraçam e pelas quais lutam dizem sempre respeito a uma dicotomia centro-periferia que caracteriza os sistemas sociais (Guerra, 2020b), seja do ponto de vista das identidades de gênero e da questão pós-feminista (McRobbie, 2009), seja do racismo estrutural da sociedade portuguesa, ou da dimensão territorial.

Na entrevista, tanto João como Lila assinalam que, no último ano, discutiram e leram mais sobre o sistema político, sobre a forma como veem o sistema representativo partidário e, conseqüentemente, repensaram como se podem posicionar, enquanto banda, ora dentro dele, ora paralelamente a ele ou, ainda, em associação. Assinalam, a respeito de três momentos em que participaram em ações relacionadas com partidos políticos¹⁹, que não perspetivam fazê-lo novamente. Consideram que este tipo de iniciativas – de associação a partidos políticos – retiram o caráter político e politizado, mas também interventivo, às suas manifestações artísticas, pessoais e ideológicas. Na realidade, afirmam que aquilo que fazem é por si bastante político, pelo que não necessitam, nem faz sentido, de reforçar instituições e estruturas que muitas vezes não controlam e que não os representam por completo. Assomam, a este respeito, que todas as decisões que tomam envolvem sempre imensas questões éticas e políticas, na medida em que não conseguem desligar-se dessas preocupações.

19 | Abreviadamente, dá-se conta dos três momentos em questão: i) a atuação num jantar organizado pela Secretaria de Estado para a Cidadania e a Igualdade, em celebração do Dia Internacional de Luta contra a Homofobia, Transfobia e Bifobia; ii) a gravação de uma música na sede do PAN, quando este apresentou o projeto de lei para a abolição total da tauromaquia [os Fado Bicha, que já tinham um manifesto musicado no qual se posicionavam contra a tourada, abordaram o partido, perguntando se eles tinham interesse em ligar a sua música à campanha, a qual acabou por ser gravada na sede do partido]; iii) o convite para atuar, em 2019, no aniversário do Bloco de Esquerda, num evento em Lisboa.

O nosso trabalho já é político e associarmo-nos a uma outra instituição ou estrutura política, para além de poder ser redundante, acaba por ser emprestarmos o nosso trabalho e aquilo que nós fazemos à imagem de outra instituição, ou seja, é fazer essa colagem com outra instituição que pode não nos representar inteiramente (Lila Fadista, 2020).

Num concerto pesa tanto ou mais onde é que é o concerto e para quem é que é, do que propriamente o cachê (João Caçador, 2020)

João e Lila reconhecem que ocupam um lugar poderoso, na medida em que conquistaram um palco a partir do qual, e por meio da música, da palavra, dos seus corpos e da sua postura, podem transmitir as suas mensagens, as suas leituras e interpretações. Sabem que têm um público, um conjunto de pessoas que, independentemente do seu número, para os ouvir e para prestar atenção ao que dizem, ao que querem debater. Têm, por isso, a noção de responsabilidade que esse lugar

Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea

privilegiado que ocupam (Jones, 2010) lhes confere e não se inibem de uma constante afinação da mensagem que transmitem e da forma como a estão a transmitir, bem como de um exercício de reflexão sobre quem é o seu público, sobre quem são aqueles sobre quem não estão a falar, quem é que estão (ou não) a representar, quais são os seus limites e os das suas mensagens:

Digerir a informação de uma determinada temática e conseguir uma letra que, de certa forma, espelhe a forma como eu leio essa informação e aquilo que eu quero transmitir. Esse é um lugar muito poderoso, não é? Qualquer pessoa que esteja nesse lugar e nessa plataforma, em que é ouvida e em que tem a oportunidade de digerir a informação e de passar a sua leitura da informação de uma forma contundente... é um lugar muito poderoso. Eu tenho muito essa noção e o João tem muito essa noção, desse lugar privilegiado. Apesar de estarmos num lugar de vulnerabilidade, sujeitos ao olhar do ridículo, sujeitos à violência, sujeitos ao descrédito, sujeitos a uma série de processos (Lila Fadista, 2020).

Ao longo do seu percurso, têm vindo a perceber e a comover-se com o facto de as pessoas, ao verem um espetáculo e aquilo que fazem, se sentirem empoderadas e, de alguma forma, validadas pela música, ou por um videoclipe. Por outras palavras, aquilo que fazem como Fado Bicha permite criar símbolos, não raras as vezes escassos no nosso dia-a-dia e na nossa cultura. Permitem-se criar símbolos de processos de mudança e de transformação, empoderando e validando pessoas e causas. Prova disso são os muitos episódios de pessoas que os contactam, quer seja online, quer diretamente a seguir aos concertos, que contam histórias e lhes dão exemplos concretos de como o projeto Fado Bicha impactou e impacta as suas trajetórias de vida, ao conferir-lhes sentido.

Foi sentir que aquilo que nós fazemos veio trazer validade a uma coisa que não tinha sido validada ou era pouco validada. A arte tem esse papel e eu acho que Fado Bicha faz isso. Em jantares com amigos, em jantares com os pais ou noutras situações de debate, é muito difícil conseguir racionalizar a questão do racismo em Portugal. De repente tens uma música e podes dizer a muita gente "olha, é isto! Está aqui. Ouve esta música". De repente tens uma validação, tens uma concretização de muitas ideias. (...) Permite criar um símbolo. Estes símbolos eram e são tão escassos no nosso dia-a-dia e na nossa cultura, que de repente tens um conjunto de dez músicas com dez símbolos, que podem ser muito ricos e que podem criar uma transformação. Não é uma transformação que não existisse, porque não vimos dizer nada de novo, mas é trazer um símbolo para essa revolução, que já estava em curso (João Caçador, 2020).

Até ao momento, o projeto Fado Bicha tem atuado sobretudo em palcos alternativos, embora Lila e João considerem que isso está a mudar e a instigar em si a devida equação e reflexão sobre o que tal implica ou pode implicar. Perscrutando

um caminho mais longo, verificamos que quase todo o trabalho inicial acerca das subculturas, incluindo o de Hebdige (2018), presumiu a dominância dos homens na atividade subcultural, elegendo o estudo dos grupos juvenis como os produtores mais ativos de novos estilos culturais (Guerra e Quintela, 2018). Isto, apesar de as subculturas *queer* – tal como outras juvenis – não se inscreverem com facilidade na relação com as ditas culturas parentais – como ficou patente no videoclipe e na música de “O Namorico do André” e, por tal, se constituírem como objeto passível de enquadramento na abordagem subcultural. De facto, muitos dos estudos da Escola de Birmingham, ao presumiram uma estrutura edipiana dentro da qual os rebeldes juvenis rejeitam o mundo dos seus pais e criam um submundo no qual refazem e reformam os legados da geração mais antiga, abrem a possibilidade de entender o fado como materialização da presunção que enunciam. E Angela McRobbie (1996) foi mais longe ao repensar as relações entre a juventude branca e a juventude de cor e o significado de feminilidade nas culturas juvenis pós-modernas. Mas essas mesmas culturas juvenis ainda presumiam uma moldura heterossexual.

As (sub)culturas e o conceito *queer*, como é o caso do Fado Bicha, de António Variações, ou até mesmo de outros artistas contemporâneos anglo-americanos, como é o caso de Sam Smith, ilustram notadamente os limites das teorias subculturais que omitem a sexualidade. Estas identidades tendem a formar-se em relação tanto ao espaço como a um género de expressão cultural, opondo-se, em última instância, à cultura dominante hegemónica, mas também à cultura gay e lésbica *mainstream*. Assim, urge alterar os olhares para que se possa ter em linha de conta as especificidades do conceito *queer* e das suas implicações nas identidades, atendendo ao contexto geográfico e social em que se materializam. A nova teoria *queer* (Nicholas, 2007) vai ter de incorporar a produção não heterossexual-masculina, não branca e não adolescente em toda a sua especificidade.

É UMA VIAGEM INACABADA COM CERTEZA

A associação entre as identidades, o conceito *queer* e o ativismo nunca esteve tão perene nos quotidianos como no presente. A relação estabelecida entre música e identidade (Frith, 1996; Taylor, 2010), está fortemente patente no caso do Fado Bicha é inevitável, no qual se verifica uma simbiose entre o fado enquanto estilo musical de eleição e as suas manifestações identitárias por via de performances sucessivas e reivindicação de um espaço no âmago da sociedade portuguesa (Butler, 1999).

A abordagem feita ao percurso, às práticas e às vivências do Fado Bicha, enquadra-o numa modernidade tardia, na qual são exacerbadas as estruturas de significados (Frith, 1996). Talvez a recente década tenha sido aquela em que surgiu o maior número de conteúdos artísticos marcados pela mensagem política, pela ideologia, pela reivindicação e pela resistência face a sistemas opressores e normativos

(Street, 2017; Guerra, 2020c; García e Feixa Pàmols, 2020). A ideia de que a arte está ao serviço do ativismo e de uma cidadania ativa é, cada vez mais, elemento estrutural das identidades que mapeiam as sociedades contemporâneas. João e Lila, como mostramos ao longo do artigo, partem de um conjunto de vivências que estruturam as suas identidades, para disruptivamente, construírem um novo lugar de existência e de resistência (Guerra, 2021; Mauss, 2006; Ingold, 2001). Uma forma musical tradicional como o fado é a principal arma de luta para a uma sociedade ainda demarcada por uma ideologia ditatorial de género, desigual, ainda bastante discriminatória e patriarcal. O corpo torna-se num eixo fundamental para compreender a forma como Lila e João se definem enquanto indivíduos e como artistas, bem como a forma como estes interagem com outros indivíduos, mas especialmente em relação ao seu próprio *eu* (Driver e Bennett, 2015).

As performances do Fado Bicha, as suas estéticas, letras, composições e produções podem, efetivamente, ser entendidas como espaços alternativos de luta (Sharp, 2019; Raine, 2019; Hongwei, 2018). Ao criarem novos espaços, proporcionam a emergência de novos e diferentes modos de ação contemporâneos (Guerra, 2017), um pouco à semelhança do que Amália Rodrigues e António Variações fizeram. Para lá caminhará o Fado Bicha, tendo em consideração o crescente número de participações na esfera pública e a ocupação de inúmeras e variadas salas de espetáculos, de norte a sul do país, inclusive contextos geográficos frequentemente relegados, como é o caso dos péri-urbanos e rurais. O fado é subversivo, ainda mais quando conjugado com o termo “bicha”. Certo é que tanto João como Lila contribuíram – e continuam a contribuir – para a cimentação de um fado *queer*, alternativo e aberto à sociedade e à diferença, conferindo assim pioneirismo ao que pode ser equacionado como uma diáspora (inacabada) de práticas culturais de transgressão de género (Silva, 2019) em Portugal.

Paula Guerra é Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto. É Professora no Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Membro da Comissão Científica do Mestrado em Sociologia da Universidade do Porto, faz também parte de outros centros de investigação internacionais: CEGOT, CITCEM e Dinâmia/CET – IUL. É Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research na Austrália. É coordenadora e fundadora da Conferência / Projeto KISMIF (<https://www.kismifconference.com/> <https://www.kismifcommunity.com/>).

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA: Não se aplica

FINANCIAMENTO: Este artigo decorre do desenvolvimento das atividades dos projetos - ARTSCITZENSHIP - Youth and the arts of citizenship: creative practices, participatory culture and activism (PTDC /SOC -SOC/28655/2017) e CANVAS - Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance (Ref.^a POCI-01-0145-FEDER-030748) – ambos financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABTAN, Freida. 2016. "Where is she? Finding the women in electronic music culture". *Contemporary Music Review*, vol. 35, n. 1: 53-60. DOI <https://www.doi.org/10.1080/07494467.2016.1176764>
- ACORD, Sophia Krzys; DENORA, Tia. 2008. "Culture and the arts: From art world to arts-in-action". *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 619: 223-237. DOI <https://www.doi.org/10.1177/0002716208318634>
- ADORNO, Theodor. 1976. *Introduction to the sociology of music*. New York, Continuum.
- BERKERS, Pauwke; SCHAAP, Julian. 2018. *Gender inequality in metal music production*. London, Emerald Publishing Limited.
- BLASHILL, Aaron; POWLISHTA, Kimberley. 2009. "Gay stereotypes: The use of sexual orientation as a cue for gender-related attributes". *Sex Role*, vol. 61, n. 11: 783-793. DOI <https://www.doi.org/10.1007/s11199-009-9684-7>
- BONENFANT, Yvon. 2010. "Queer listening to queer vocal timbres". *Performance Research*, vol. 15, n. 3: 74-80. DOI <https://www.doi.org/10.1080/13528165.2010.527210>
- BOURDIEU, Pierre. 1990. *The logic of practice*. Stanford, Stanford University Press.
- BOWEN, James; PURKIS, Jon. 1997. *Twenty-first century anarchism: Unorthodox ideas for the new millennium*. New York, Cassell.
- BRILL, Dunja. 2007. "Gender, status and subcultural capital in the goth scene". In: HODKINSON, Paul; DEICKE, Wolfgang (orgs.). *Youth cultures: Scenes, subcultures and tribes*. London, Routledge.
- BUIKEMA, Rosemarie; PLATE Liedeke; THIELE, Kathrin. 2018. *Handbook genderstudies in media kunst en cultuur*. New York, Routledge.
- BUTLER, Judith. 1999. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York, Routledge.
- CASCAIS, António Fernando. org. 2004. *Indisciplinar a teoria. Estudos gays, lésbicos e queer*. Lisboa, Fenda.
- COLLING, Leandro. 2015. *Que os outros sejam normal. Tensões entre movimento LGBT e ativismo queer*. Salvador, Universidade Federal de Bahia.
- DENORA, Tia. 2003. "Music sociology: getting the music into the action". *British Journal of Music Education*, vol. 20, n. 2: 165-177. DOI <https://www.doi.org/10.1017/S0265051703005369>
- DENZIN, Denzin; LINCOLN, Yvonna. 2003. *Collecting and interpreting qualitative materials*. Thousand Oaks, Sage.

Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea

DHAENENS, Frederik. 2014. "Articulations of queer resistance on the small screen". *Continuum*, vol. 28, n. 4: 520-531. DOI <https://www.doi.org/10.1080/10304312.2014.907869>

DIVERGENTE. 2018. "Tudo isto existe, tudo isto é bicha, tudo isto é fado". *Divergente*. 17 de maio 2018. Disponível em: <https://divergente.pt/fado-bicha/>. Acessado 19 de maio de 2021.

DRIVER, Christopher; BENNETT, Andy. 2015. "Music scenes, space and the body". *Cultural Sociology*, vol. 9, n. 1: 99-115. DOI <https://www.doi.org/10.1177/1749975514546234>

FOUCAULT, Michel. 1997. "Friendship as a way of life". In: RABINOW, Paul (org.), *Ethics: Subjectivity and truth*, New York, New Press, pp. 135-140.

FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. 1990. "Rock and sexuality". In FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (orgs.). *On Record: Rock, pop and the written word*. London, Routledge, pp. 317-372

GALLOWAY, Samuel; SANNICANDRO, Joseph. 2019. "Queer noise: Sounding the body of historical trauma". In: STRONG, Catherine; RAINE, Sarah (orgs.). *Towards gender equality in the music industry*, New York, Bloomsbury, pp. 147-162.

GRAHAM, Hannah. 2020. "Hysteresis and the sociological perspective in a time of crisis". *Acta Sociologica*, vol. 63, n.4: 450-452. DOI <https://www.doi.org/10.1177/0001699320961814>

GRIFFIN, Naomi. 2012. "Gendered performance performing gender in the DIY punk and hardcore music scene". *Journal of International Women's Studies*, vol. 13, n. 2: 66-81.

GRIFFNEY, Noreen. 2009. "Introduction: The 'q' word". In: GRIFFNEY, Noreen e O'ROURKE,

Michael (orgs.). *The Ashgate Research Companion to queer theory*. New York, Routledge, pp. 1-13.

HEBDIGE, Dick. *Subcultura. O significado do estilo*. Lisboa, Maldoror.

GRAVE, Rita; OLIVEIRA, João Manuel; NOGUEIRA, Conceição. Desidentificações de género: Performances subversivas. *Ex aequo*, n. 40: 89-104. DOI <https://www.doi.org/10.22355/exaequo.2019.40.06>

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro. 2018. "O resto ainda é Hebdige". In: HEBDIGE, Dick. *Subcultura. O significado do estilo*, Lisboa, Maldoror, pp. 5-71.

GUERRA, Paula. 2021. "So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil". *Cultural Trends*, vol. 30, n. 2: 122-138. DOI <https://www.doi.org/10.1080/09548963.2021.1877085>

GUERRA, Paula. 2020a. "Paixões sónicas conservadas em disposofonias: o musicar de Gustavo Costa e da Sonoscopia". *ArtCultura*, vol. 22, n. 4: 7-29. DOI <https://www.doi.org/10.14393/artc-v22-n41-2020-58637>

GUERRA, Paula. 2020b. "Iberian punk, cultural metamorphoses, and artistic differences in the post-Salazar and post-Franco Eras". In: MCKAY, George; ARNOLD, Gina (orgs.). *The Oxford Handbook of punk rock*. Oxford, Oxford University Press. DOI <https://www.doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190859565.013.14>

GUERRA, Paula. 2020c. "Cidade, pedagogia e rap". *Quaestio Revista de Estudos em Educação*, vol. 22, n. 2: 431-453. DOI <https://www.doi.org/10.22483/2177-5796.2020v22n2p431-453>

GUERRA, Paula. 2017. "António e as Variações identitárias da cultura portuguesa contemporânea". *Ciências Sociais Unisinos*, vol. 53, n. 3: 508-520. DOI <https://www.doi.org/10.4013/csu.2017.53.3.11>

Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea

HALBERSTAM, Jack. 2005. *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York, New York University Press.

HINDESS, Barry. 1986. "Actors and social relations". In: WARDELL, Mark; TURNER, Stephen (orgs.). *Sociological theory in transition*. Boston, Allen and Unwin, pp. 103-116.

INGOLD, Timothy. 2001. "Beyond art and technology: The anthropology of skill". In: SCHIFFER, Michael Brian (ed.). *Anthropological perspectives on technology*. Albuquerque, University of New Mexico Press, pp. 17-31.

JONES, Richard Jr. 2010. "Putting privilege into practice through intersectional reflexivity: Ruminations, interventions and possibilities". *Reflections: Narratives of Professional Helping*, vol. 16, n. 1: 1-5. Disponível em: https://thekeep.eiu.edu/commstudies_fac/3. Acesso em 16/05/2022

LANGMAN, Lauren. 2008. "Punk, porn and resistance". *Current Sociology*, vol. 56, n. 4: 657-677. DOI <https://www.doi.org/10.1177/0011392108090947>

LOVESEY, Oliver. 2017. "Decolonizing the ear: Introduction to popular music and the postcolonial". *Popular Music and Society*, vol. 40, n. 1: 1-4. DOI <https://www.doi.org/10.1080/03007766.2016.1230695>

MARCHI, Riccardo. 2020. *A nova direita anti-sistema – O caso do Chega*. Lisboa, Edições 70.

MAUSS, Marcel. 2006. "Techniques of the body". In: MAUSS, Marcel; SCHLANGER, Nathan (eds.), *Techniques, technology and civilisation*, Oxford, Berghahn Books, pp. 77-95.

MAY, Tim. 2002. *Qualitative research in action*. London, Sage.

MCHOUL, Alec; GRACE, Wendy. 1993. *A Foucault primer*. London, UCL Press.

MCROBBIE, Angela. 2009. *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. London, Sage.

MCROBBIE, Angela. 1996. "Different, youthful subjectivities". In: CHAMBERS, Ian; CURTI, Lidia (orgs.). *The postcolonial question: Common skies, divided horizons*. London, Routledge, pp. 29-45.

MCROBBIE, Angela. 1991. "Settling accounts with subculture: A feminist critique". In: Youth Questions (Org.). *Feminism and youth Culture*. London, Palgrave, pp. 16-34.

NICHOLAS, Lucy. 2007. "Approaches to gender, power and authority in contemporary anarcho-punk". *Gender: Power and Authority, eSharp*, n. 9: 1-22. Disponível em: https://www.gla.ac.uk/media/Media_41219_smxx.pdf. Acesso em 15/05/2022.

OLIVEIRA, Itauane; ROMANINI, Moises. 2020. "Sobre existências: As narrativas de vida de mulheres trans e seus modos de resistência". *Diversidade e Educação*, vol. 7, n. 2: 417-444. Disponível em: <https://www.readcube.com/articles/10.14295%2Fde.v7i2.9138>. Acesso em 16/5/2022

OLIVEIRA, João Manuel. "Tumultos de gênero: os efeitos de gender trouble em Portugal". *Periódicus*, vol. 3, n.1: 6-18. DOI <https://www.doi.org/10.9771/peri.v1i3.12844>

PEARCE, Ruth; LOHMAN, Kristy. 2019. "De/constructing DIY identities in a trans music scene". *Sexualities*, vol. 22, n. 1: 97-113. DOI <https://www.doi.org/10.1177/1363460717740276>

PERRAINO, Judith. 2015. "Synthesizing difference: The queer circuits of early synthpop". In: BLOECH, Olivia, LOWE, Melanie e KALBERG, Jeffrey (org.). *Rethinking difference in music scholarship*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 287-314.

Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea

PERRAINO, Judith. 2006. *Listening to the Sirens: Musical technologies of queer identity from Homer to Hedwig*. London, University of California Press.

PETERS, Brian. 2010. "Emo Gay Boys and subculture: Postpunk queer youth and (re) thinking images of masculinity". *Journal of LGBT Youth*, vol. 7, n. 2: 129-146. DOI <https://www.doi.org/10.1080/19361651003799817>

RAINE, Sarah; STRONG, Catherine (eds.), *Towards gender equality in the music industry. education, practice and strategies for change*. London, Bloomsbury.

RAINE, Sarah. "Keychanges at Cheltenham Jazz Festival: Issues of gender in the UK jazz scene". In: RAINE, Sarah; STRONG, Catherine (eds.), *Towards Gender equality in the music industry. education, practice and strategies for change*. London, Bloomsbury, pp. 187-200.

RAPOSO, Paulo. 2015. "'Artivismo': articulando dissidências, criando insurgências". *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, n.2: 3-12. DOI <https://www.doi.org/10.4000/cadernosaa.909>

SHARP, Megan. 2019. "Queer(ing) music production: Queer women's experiences of Australian punk scenes". In: RAINE, Sarah; STRONG, Catherine (eds.), *Towards gender equality in the music industry. Education, practice and strategies for change*. London, Bloomsbury, pp. 201-213.

SHARP, Megan; SHANNON, Barrie. 2020. "Becoming non-binary: An exploration of gender work in Tumblr". In: FARRIS, Nicole; COMPTON, D'Lane; HERRERA, Andrea (orgs.). *Gender, sexuality and race in the digital age*. London, Springer, pp. 137-150.

SHARP, Megan; NILAN, Pam. 2015. "Queer punch: young women in the Newcastle

hardcore space". *Journal of Youth Studies*, vol. 18, n. 4: 451-467. DOI <https://www.doi.org/10.1080/13676261.2014.963540>

SHARPLEY-WHITING, Denean. 2007. *Pimps Up Ho's Down: Hip-hop's hold on young black women*. New York, New York University Press.

SILVA, Daniel. 2019. *Trans tessituras. Confounding, unbearable and black transgender voices in Luso-Afro-Brazilian popular music*. Nova York, tese de doutorado, Columbia University.

SOUZA, Natália Maria Félix. 2019. "Quando o corpo fala (a)o político: Ativismo feminista na América Latina e a busca por futuros democráticos alternativos". *Contexto Internacional*, vol. 41, n. 1: 89-112. DOI <https://www.doi.org/10.1590/S0102-8529.2019410100005>

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 1994. "In a word: Interview. Gayatri Chakravorty Spivak with Ellen Rooney". In: SCHOR, Naomi; WEED, Elizabeth (orgs.). *The essential difference*. Bloomington, Indiana University Press.

STORMER, Tim. 2020. "My boy like a queen". *Musical and visual queer performance in music videos of Sam Smith and Troye Sivan*. Utrecht, Utrecht University.

STREET, John. 2017. "Rock, pop and politics". In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, J. (Orgs.). *The Cambridge Companion to pop and rock*. Cambridge, Cambridge University Press.

STRONG, Catherine; CANNIZZO, Fabian. 2017. *Australian women screen composers: Career barriers and pathways*. Melbourne, RMIT.

TAYLOR, Jodie. 2010. "Queer temporalities and the significance of 'music scene' participation in the social identities of middle-aged queers". *Sociology*, vol. 44, n. 5: 893-907. DOI <https://www.doi.org/10.1177/0038038510375735>

Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea

UPTON-HANSEN, Christopher; KOLBE, Kristina; SAVAGE Mike. 2020. "An institutional politics of place: rethinking the critical function of art in times of growing inequality". *Cultural Sociology*, vol. 15, n. 2: 1-20. DOI <https://www.doi.org/10.1177/1749975520964357>.

RUFFOLO, David. 2009. *Queer interventions: Post-queer politic*. Farnham, Ashgate.

VALOCCHI, Stephen. 2005. "Not yet queer enough: The lessons of queer theory for the sociology of gender and sexuality". *Gender and Society*, vol. 19, n. 6: 750-770. DOI <https://www.doi.org/10.1177/0891243205280294>

WAGAMAN, Alex M. 2016. "Self-definition as resistance: Understanding identities among LGBTQ emerging adults". *Journal of LGBT Youth*, vol. 13, n. 3: 207-230. DOI <https://www.doi.org/10.1080/19361653.2016.1185760>

WHITTLE, Stephen. 1998. "The trans-cyberian mail way". *Social & Legal Studies*,

vol. 7, n. 3: 389-408. DOI <https://www.doi.org/10.1177/096466399800700304>

WIEGMAN, Robyn; WILSON, Elizabeth A. 2015. Introduction: Antinormativity's queer conventions. *Differences*, vol. 26, n. 1: 1-25. DOI <https://www.doi.org/10.1215/10407391-2880582>

WOLFREYS, Julian. 2004. *Critical keywords in literary and cultural theory*. Harmondsworth, Penguin Books.

WRAY, Tim. 2003. "The Queer Gaze". *Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar*, n. 4: 69-73. Disponível em: https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/1267/file/wray_pdfa.pdf Acessado em 15/05/2022

Zhao, Jamie. 2020. "It has never been 'normal': queer pop in post-2000 China". *Feminist Media Studies*, 20(4): 463-478. DOI <https://doi.org/10.1080/13528165.2010.527210>

DISCOGRAFIA

ANTÔNIO VARIACÕES. 1982. "Povo que Lavas no Rio". Videoclipe. Anjo da Guarda (LP). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Sxjastf2Y_w

FADO BICHA. 2019. "Marcha do orgulho". Videoclipe. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mCkPxNk5N5o&ab_channel=FadoBicha

FADO BICHA. 2019. "Lisboa, não sejas racista". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mq-OxW4Y7IE&ab_channel=FadoBicha

[youtube.com/watch?v=kBk5Q4tpYTM&ab_channel=FadoBicha](https://www.youtube.com/watch?v=kBk5Q4tpYTM&ab_channel=FadoBicha)

FADO BICHA. 2019. "O Namorico do André". Videoclipe. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GrZv7FJGUKE&ab_channel=FadoBicha

FADO BICHA. 2017. "Crónica do maxo discreto". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mq-OxW4Y7IE&ab_channel=FadoBicha

Recebido em 16 de abril de 2021. Aceito em 29 de outubro de 2021.

