

*Provocando en la feria: territorios populares,  
performance transmarica y música pop periférica  
brasileña*

*Provoking at the marketplace: popular territories, queer  
performance and Brazilian peripheral pop music*

*por*

Leandro Stoffels

The University of Texas at Austin, Estados Unidos  
leostoffels@utexas.edu

Simone Pereira de Sá

Universidade Federal Fluminense, Brasil  
simonesa@id.uff.br

En este artículo analizamos cuatro videoclips de artistas *queer* brasileños y contemporáneos, que comparten un mismo escenario: las ferias y los mercados públicos. Los videoclips son: “Laricado” de Getúlio Abelha, “Fast Phoda” de Kika Boom, “Não pode esquecer o guanto” de Leona Vingativa y “Popa da bunda” del colectivo Afrobapho. Partiendo de la comprensión de las ferias como territorios de lo popular, nuestro objetivo es indagar en cómo las *performances* engendradas por estos artistas reclaman y se “apropian” de esos territorios por medio de sus narrativas. Con ese objetivo, primero realizamos una revisión teórica en torno de la noción de territorio. A continuación, realizamos el análisis de los videoclips post-MTV, en diálogo con los trabajos acerca de la *performance* como actos de transferencia vital (Taylor 2015) y con la investigación dedicada a proponer caminos metodológicos para los estudios de *performance* en videoclips (Soares 2014a, 2014b).

**Palabras clave:** Activismo de la disidencia sexual y de género, territorios, videoclip, música pop periférica brasileña, ferias y mercados.

*In this article we analyze four music videos of contemporary Brazilian queer artists, who share the same scenario: fairs and public marketplaces. The music videos are: Laricado by GetúlioAbelha, Fast Phoda by Kika Boom, Não pode esquecer o guanto by Leona Vingativa and Popa da Bunda by the Afrobapho collective. Beginning from the understanding of fairs as popular territories, our objective is to investigate how the audiovisual performances of these artists claim and “appropriate” these territories through their narratives. With this objective, we first carry out a theoretical review around the notion of territory. Next, we conduct the analysis of the post-MTV music videos, in dialogue with the academic work on performance as acts of vital transference (Taylor 2015), and research dedicated to proposing methodological paths for performance studies in music videos (Soares 2014a, 2014b).*

**Keywords:** queer activism, territories, music videos, Brazilian pop-peripheral music, fairs and public marketplaces.

INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

*É a minha música nova, e vai bombar, querida*<sup>2</sup>, le dice Leona Vingativa a alguien que está fuera de cámara. Entonces escuchamos las primeras notas de la guitarra que inician la canción titulada “Não pode esquecer o guanto”<sup>3</sup>. La letra comienza así: *As travas bem babadeiras, não deitam pra bofe nenhum*<sup>4</sup>, mientras seguimos a la artista y a sus dos compañeras<sup>5</sup> caminando por las calles del mercado Ver-O-Peso<sup>6</sup>, bailando por donde pasan: las calles, los transportes públicos, las plazas y, sobre todo, los mercados y las ferias de la región.

El videoclip “Não pode esquecer o guanto”<sup>7</sup> está compuesto por el registro audiovisual de una *performance* realizada por Leona Vingativa en un espacio público tradicional de su ciudad (Belén, capital del estado de Pará): el mercado Ver-O-Peso. Junto con el registro visual, otras características demuestran la estrecha relación territorial de la canción con esa capital, comenzando por el ritmo llamado *carimbó*, muy popular en la región. Además, las referencias locales en las letras son abundantes, mencionando, entre otros lugares, a la Isla de Marajó y al barrio conocido como Bairro do Reduto, así como también a comidas locales típicas, como la pupuña y el asaí. En la parte final de la letra, la cantante dice que, en Belén, *no meio da malandragem*<sup>8</sup>, ella es una verdadera estrella de la música pop, lo que demuestra nuevamente su estrecha relación con este territorio.

<sup>1</sup> Este artículo retoma algunas de las cuestiones abordadas en las investigaciones “Transviadagens pop-periféricas: videoclipes, activismos bastardos e territorios populares” llevada a cabo por Leandro Stoffels con el apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES, Brasil) y “Música pop-periférica: política, activismo e controvérsias em plataformas digitais” realizada por Simone Pereira de Sá, financiada por el Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, Brasil). Agradecemos a estas agencias por su apoyo financiero. Es importante señalar que las imágenes presentadas en este artículo fueron publicadas previamente como parte de la tesis de maestría de Stoffels (2022) bajo la supervisión de Simone Pereira de Sá en la Universidade Federal Fluminense. El trabajo que se presenta aquí revisa y amplía los análisis previos (Pereira de Sá y Stoffels 2022), profundizando en el debate acerca de territorios y músicas populares. La traducción al español ha sido realizada por Rodrigo Labriola. *NB:* Debido al uso constante del argot (*gíria*) y de localismos en las letras de las canciones analizadas, optamos por ofrecer en este artículo traducciones al castellano descriptivas de su significado, citando en el cuerpo principal los textos originales en portugués, para preservar sus matices connotativos. Ocasionalmente, utilizamos perífrasis explicativas o bien agregamos entre corchetes alternativas más coloquiales o informales (de diferentes regiones del castellano) para algunas de las palabras traducidas. En el caso del título de este trabajo, en un contexto de *performance* en ferias y mercados, el verbo “provocar” hace referencia al significado figurado o pretendido de *enviadecer* (literalmente, “amariconar”; de “marica”, traducción universal en castellano del portugués *viado*) en el argot transexual brasileño.

<sup>2</sup> “Esta es mi nueva canción y va a ser un éxito [fenómeno, boom], querida”.

<sup>3</sup> “No puedes olvidarte el preservativo [forro, condón]”.

<sup>4</sup> Traducción explicativa: “Las travestis maravillosas no se someten a ningún hombre”.

<sup>5</sup> Bailarinas: Thayla Savick y Matheus Silva.

<sup>6</sup> Ver-O-Peso es un conjunto arquitectónico y paisajístico catalogado por el Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico del Brasil (Iphan), que incluye varios edificios históricos de la ciudad de Belén, capital del estado de Pará, incluyendo el Boulevard Castilhos França, el Mercado de Carne, el Mercado de Pescados, el caserío, las plazas del Reloj y Don Pedro II, el embarcadero, la Feria del Asaí y la Ladeira do Castelo. Su edificio más conocido es el mercado Ver-O-Peso. Véase: [portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/828](http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/828). [acceso: 7 de octubre de 2023].

<sup>7</sup> Parodia tanto de la canción “No meio do pitiú” (“En medio del *pitiú* [lugar portuario con fuerte olor a pescado]” como de su videoclip, de la cantante paraense Dona Onete.

<sup>8</sup> “Entre el malandraje”.

Leona Vingativa fue una de las primeras celebridades de la *web* (*webcelebrities*) LGBT del Brasil. De niña, sus videos interpretando a una villana inspirada en las telenovelas mexicanas, en la serie de cortometrajes titulados *Leona, Asesina Vengativa*, se volvieron virales en 2009. Otros videos siguieron en años posteriores, en los que se presenta como una joven travesti, cantando y bailando parodias de canciones populares. Desde su primer disco, grabado en un celular, Leona ejecutó su *performance* utilizando el cuerpo para crear y actuar en el mundo, tanto en el ámbito local de Belén como globalmente mediante las plataformas de intercambio de contenidos audiovisuales, como *YouTube*.

Desde la publicación de la primera parte de la serie *Leona, Asesina Vengativa*, hace ya poco más de una década, hemos visto surgir una multiplicidad de narrativas artísticas centradas en cuestiones políticas relacionadas con los géneros y las sexualidades disidentes en Brasil, un fenómeno que Leandro Colling (2018) describe como “el surgimiento del activismo de disidencia sexual y de género”<sup>9</sup>. Son ejemplos de ese fenómeno Pablllo Vittar, Glória Groove, Linn da Quebrada y As Baías, entre muchas otras artistas que, en la última década, han logrado una mayor repercusión mediática a nivel nacional, a partir de la construcción de una constelación de *performances* audiovisuales disidentes que nos interpelan con múltiples preguntas<sup>10</sup>. Sin embargo, en este artículo, nuestro enfoque se concentrará particularmente en uno de los aspectos de esa construcción narrativa que nos interesó a partir del videoclip de Leona Vingativa: la relación entre las actuaciones de los artistas y los territorios de la ciudad, y especialmente la “ocupación” de determinados territorios populares, tales como mercados y ferias, por parte de los artistas *queer* de la escena pop periférica brasileña.

Según Mijaíl Bajtín (2003), las ferias, los mercados y las plazas públicas son los espacios de cultura popular por excelencia, al menos desde el siglo XVI. Son considerados banales, de la vida cotidiana de las personas (Mascarenhas y Dolzani 2008) y son tanto comerciales como comunitarios. También son espacios concurridos, propicios para la burla y la blasfemia. Así, entendemos las ferias y los mercados como territorios fundamentalmente comunicacionales: lugares de flujos intensos no solo de mercancías sino también de ideas, conocimientos (antiguos y modernos), estéticas y culturas. En otras palabras, son territorios de intercambio material y simbólico, que también configuran campos de comunicación y mediación entre diferentes territorios, entre el interior y la capital, el centro y los suburbios, lo local y lo global.

A partir de la idea de “constelaciones” de videoclips en red –que privilegia el análisis de los vínculos y flujos entre los videoclips, y de estos con sus entornos comunicacionales–, propuesta por Pereira de Sá (2021: 78), se realizó un recorte seleccionando otros videoclips que utilizan ferias y mercados como escenarios, para discutir si las *performances* de estos y estas artistas afectan o son afectadas por esas territorialidades populares, y de qué manera. Así, después de una investigación inicial, definimos un corpus de cuatro producciones: “Laricado” de Getúlio Abelha, cantante gay nacido en Teresina (Piauí) y radicado en Fortaleza (Ceará); “Fast Phoda” de Kika Boom, “Drag queen” de Goiânia (Goiás); “Popa da Bunda” de AfroBapho, un colectivo de artistas negros LGBTQIA+ de Salvador (Bahía); además del mencionado “Não pode esquecer o guanto” de Leona Vingativa, cantante travesti de Belén (Pará). Sin intención de constituir un corpus exhaustivo, se eligieron estos videoclips porque tienen algunas características en común. En primer lugar, como ya se mencionó, escenifican la relación de los artistas con la ciudad, más específicamente con las

<sup>9</sup> Todas las traducciones al castellano de las citas bibliográficas son nuestras.

<sup>10</sup> Entre los autores precursores en reflexiones acerca de la música *queer* en Brasil, destacamos los trabajos de Adalberto Paranhos (2019), Jorge Caê Rodrigues (Rodrigues 2019; Rodrigues y Thurler 2022) y Rose de Melo Rocha (2021).

ferias y los mercados públicos. En segundo lugar, las canciones tratan el cuerpo, el deseo y la sexualidad de forma leve, relajada y alegre. Como tercera característica, es posible destacar que las canciones pertenecen a géneros de música pop periférica brasileña<sup>11</sup>. Por fin, en cuarto lugar, las artistas son provenientes de ciudades de estados de las regiones Norte, Nordeste y Medio Oeste de Brasil<sup>12</sup>.

Una de nuestras premisas centrales es que estas *performances* se entenderían como actos políticos de emancipación, capaces de negociar conflictos y diferencias a partir de las “intervenciones públicas a través de la alegría”, en palabras de Omar Rincón (2016). Al mismo tiempo, intentamos comprender cómo los videoclips se difunden de acuerdo con las estrategias de construcción de visibilidad y ocupación de los territorios por parte de artistas LGBTQIA+, con el objetivo de construir una “vida vivible” (Butler 2010, 2020) y visible para sujetos de sexualidades y géneros disidentes.

En las obras de estos y estas artistas, se destaca el videoclip en su forma contemporánea, también llamada “post-MTV” (Pereira de Sá 2019). Lo que define ese contexto es la disminución significativa en los precios de los equipos de edición y grabación audiovisual, y principalmente el surgimiento de plataformas digitales como YouTube, que redujeron la dependencia de los artistas a las compañías discográficas y de televisión para difundir sus obras. Según Pereira de Sá (2021), el lenguaje del videoclip adquiere significados políticos cuando es incorporado por los sujetos periféricos, y la visibilidad que otorga adquiere un sentido de ocupación, disputa y resistencia.

En cuanto a la metodología, luego de seleccionar el corpus, realizamos un análisis diegético de los videoclips prestando atención a los guiones de las *performances*, es decir, a la utilización del cuerpo de estas artistas en relación con la ciudad y, especialmente, con las ferias y los mercados públicos. Tomamos como categoría clave la noción de *performance* desarrollada por Taylor (2015), que la entiende como un acto de transferencia vital capaz de transmitir significados, recuerdos y conocimientos. También nos inspiramos en los trabajos de Soares (2014a, 2014b) dedicados a pensar la relación entre *performance* y videoclips, los que resaltan la importancia de analizar algunos rasgos estéticos como el entorno, la voz, los gestos, las interacciones, etc. A partir de ese diálogo, formulamos algunas de las preguntas que plantea este artículo. ¿Cómo se utilizan y estetizan los cuerpos en estas *performances*? ¿Cómo se representan las disidencias de género y sexualidad en las obras? ¿Qué gestos desencadenan estos cuerpos para relacionarse con la ciudad y con otros cuerpos? ¿Cómo irrumpen esas *performances* en la vida cotidiana, y viceversa?

<sup>11</sup> Simone Pereira de Sá (2021) entiende que la idea de “música popular” en el Brasil es disputada por dos constelaciones musicales distintas. La primera es la MPB (Música Popular Brasileña), ligada al samba, el tropicalismo y la música de protesta, y se caracteriza por la politización de las letras y la aceptación de la crítica y los medios tradicionales. La segunda constelación de “músicas populares” del Brasil está ligada a la noción de éxito de público (en especial, entre las clases populares) y aglutina diferentes ritmos regionales del país, como el *sertanejo*, el funk carioca, el *pagode baiano*, el *brega*, el *tecnobrega*, el forró electrónico, entre otros. Históricamente, la primera constelación fue apreciada por las clases medias urbanas y recibió el reconocimiento de la crítica. En cambio, la segunda constelación se desarrolló durante mucho tiempo en escenarios musicales independientes y aislados, en gran parte restringida a ciertos territorios considerados periféricos (las ciudades del interior y la periferia de las capitales), con sus propias casas discográficas y sus espacios de espectáculos. Todos los artistas analizados en este texto están asociados a diferentes géneros ligados a la segunda constelación, denominada “música pop-periférica brasileña” por Pereira de Sá.

<sup>12</sup> Salvador, Fortaleza, Belén y Goiânia. Estas cuatro capitales son consideradas ciudades de mediano poder en el contexto brasileño, ya que funcionan como centros del poder político y mediático a nivel regional/estatal, mientras que al mismo tiempo están lejos de los grandes centros financieros y mediáticos del país, que se concentran en las regiones Sur-Sureste del Brasil, especialmente en el eje Río de Janeiro-San Pablo.

Finalmente, aclaramos que nuestra perspectiva, en diálogo con Vernallis (2013); Korsgaard (2017) y Railton y Watson (2011), defiende el protagonismo de los audiovisuales musicales digitales en la cultura y el mercado musical actual. Más allá que meros productos destinados a promocionar una canción, los videoclips que circulan en las redes digitales –llamados videoclips post-MTV por Pereira de Sá (2021)– son el principal formato de circulación de la música en la actualidad; y de su éxito y visibilidad dependen otras decisiones artísticas y comerciales, como lanzar un disco en una fecha posterior. Así, entendemos que es fundamental que los investigadores en el campo de la música incorporen este objeto dentro de los análisis del campo musical, entendiendo que se trata de un producto específico con sus propios estándares de producción, códigos y convenciones de representación, y complejos modos de circulación. También son, en otro nivel, un lugar clave en el que se producen, inscriben y negocian las identidades culturales (Railton y Watson 2011; Connell y Gibson 2003; Krims 2007).

A grandes rasgos, el artículo está organizado en dos secciones. En la primera parte, hacemos una breve revisión bibliográfica de la noción de territorio, presentando el concepto y cómo este se articula con las luchas políticas y los cambios sociales en el contexto latinoamericano. Además, defendemos que las narrativas mediáticas funcionan como estrategias políticas para la apropiación de territorios por parte de los sujetos subalternos. A continuación, en la segunda parte, presentamos el análisis de los videoclips, realizado a partir de un recorte del material. Siguiendo las indagaciones de Soares (2014a, 2014b), nuestro análisis comienza con las letras de las canciones, destacando los significados connotativos y denotativos expresados en ellas, los posibles guiones (de actuaciones y gestos) sugeridos por las letras, así como el argot y los localismos, que ayudan a territorializar esos discursos. También prestamos atención a los sonidos de las canciones: las voces de los artistas, sus entonaciones, gritos, gemidos, así como a las expectativas de género (masculino/femenino) implícitas en sus tonos vocales. Además, prestamos atención a otros sonidos, como los ruidos “externos”, *collages* o el uso de distintos instrumentos que, relacionados con diversos géneros musicales, también contribuyen a territorializar tales sonidos. Por fin, nuestro análisis se concentra en el nivel visual del videoclip, observando los cuerpos de las artistas (sus gestos, actitudes, facciones), su vestuario y sus bailes (coreografiados o no) y, en especial, realizamos una interpretación de los guiones performáticos, en lo concerniente a sus trayectorias en el espacio público, las interacciones con la feria y el entorno, además de los usos o desestabilizaciones de clichés y estereotipos. Con este enfoque detallado, intentamos comprender cómo el territorio popular de ferias y mercados se instala como mediador y se transforma en territorio de lucha, por medio de los diferentes estratos de sentido en los videoclips.

## 1. LA NOCIÓN DE TERRITORIO EN PERSPECTIVA

Al abordar la noción de territorio, entendemos que este se constituye como un campo de fuerzas, un lugar de ejercicio y lucha por el poder, un espacio de dialécticas y contradicciones entre diferentes sujetos y grupos que se apropian de este. Milton Santos describe el territorio, en sus múltiples dimensiones y escalas, como “la arena de oposición entre el mercado (...) y la sociedad civil” (Santos 2005: 259). Según Robert Sack, “la territorialidad es una expresión geográfica primaria del poder social. Es el medio por el cual el espacio y la sociedad se interrelacionan” (Sack 1986: 5). Así, el territorio es el espacio donde las fuerzas del mercado y del Estado se enfrentan a las fuerzas sociales, donde confluyen las dimensiones económicas, políticas y culturales. A partir de esta noción miltoniana de territorio, es posible destacar su importancia estratégica en las dinámicas de transformación de la sociedad.

Rogério Haesbaert sostiene que la palabra “territorio” conlleva una doble connotación. Por un lado, se refiere al territorio-tierra (*terra-territorium*), que inspira identificación y apropiación entre quienes tienen el privilegio de acceso. Por otro lado, también dispara la idea de territorio-terror (*terreo-terror*), que inspira temor en quienes están excluidos de ese espacio (Haesbaert 2007). En este sentido, el autor afirma que un territorio siempre tiene que ver con el poder, ya sea en el sentido más concreto y tradicional de “poder político”, como dominación territorial, o bien en un sentido más implícito y simbólico, como apropiación territorial.

Basándose en los trabajos de Carlos Zambrano, Haesbaert entiende que el territorio se constituye como una “lucha social por la conquista del espacio”; lucha en la que siempre están involucrados “juegos más concretos, material-funcionales, y juegos más simbólicos de poder” (Haesbaert 2007: 34). Aquí, entonces, destacamos una de las premisas esenciales de nuestra argumentación: que las *performances* de estas artistas musicales en los espacios urbanos son luchas simbólicas de poder y resistencia. Frente a los regímenes de control que pretenden gobernar el tejido urbano desde la perspectiva de la funcionalidad única de los espacios (privilegiando los usos comerciales, borrando otros posibles significados), las obras de algunas de estas artistas reivindican y proponen usos menos rígidos y más creativos de tales lugares, apuntando así a la constitución de territorialidades múltiples, o multiterritorialidades (Haesbaert 2004).

En este contexto, las luchas decoloniales y anticoloniales en América Latina nos ayudan a comprender las nociones de territorio y cuerpo de manera relacional, observando cómo se constituyen y se afectan mutuamente. Aquí, el cuerpo se entendería como un instrumento de reivindicación territorial.

El énfasis dado por muchos grupos sociales latinoamericanos, en especial los pueblos indígenas y los movimientos de mujeres –principalmente mujeres indígenas– al cuerpo-tierra-territorio como categoría práctica, es revelador, sobre todo, de la importancia del territorio de vida, aquí llamado territorio de r-existencia, contra las múltiples amenazas y violencias que sistemáticamente han sufrido estos grupos (Haesbaert 2020: 87).

En nuestro debate se privilegiará esta noción de territorio que toma como central la experiencia vivida, los usos cotidianos, la relación de los cuerpos con el espacio. No trabajaremos con los “grandes poderes” (el Estado, los Tribunales de Justicia, o las instituciones en general), sino con la noción de *micropoderes* (Foucault 1993): los que circulan mediante actos efímeros y ordinarios, que son expresiones de las luchas cotidianas, y que se movilizan y son cuestionados con las *performances* artísticas que abordamos aquí.

Para comprender estas negociaciones corporales que promueven las personas LGBTQIA+ en los espacios públicos, también necesitamos estudiar cómo se manifiesta la producción heterosexual del espacio. El arquitecto mexicano Sergio Salazar Barrón (2016) recuerda que la división de géneros construye identidades vinculadas a determinados espacios específicos, donde la misma separación de esos géneros se reproduce y se naturaliza. La casa, por ejemplo, es vista como el espacio ideal para los roles performativos femeninos, mientras que los hombres tendrían la libertad de moverse entre lo público y lo privado. En cuanto a la sexualidad, el autor observa que los heterosexuales expresarían sus deseos de forma pública y natural, mientras que las manifestaciones de afecto homosexual son constantemente repudiadas, recibiendo agresiones verbales y físicas. “Estos actos cotidianos y ubicuos que escapan a la conciencia de quienes siguen cabalmente los roles asignados producen el tejido urbano y se constituyen, en apariencia, como lo normal o natural” (Salazar Barrón 2016: 101). De esta forma, al igual que en otros grupos disidentes, ciertas experiencias de la comunidad LGBTQIA+ requieren intensas negociaciones con diferentes territorios cuando lo que se busca es la construcción de una vida posible y vivible para sus miembros.

## 2. CUERPOS DISIDENTES, TERRITORIOS Y VIDEOCLIPS

### 2.1. “Popa da bunda” – Afrobapho

Afrobapho es un colectivo de jóvenes artistas negros LGBT de Salvador, Bahía, que “utiliza las artes integradas como una forma de movilización social, [en] la intersección de raza, géneros y sexualidades”<sup>13</sup>. Surgió como un grupo de WhatsApp, antes de migrar a Facebook y, actualmente, a Instagram; lo que demuestra el lugar relevante que tienen las plataformas digitales en la constitución del colectivo. Centrándose en la discusión de agendas y causas de las *bixas pretas faveladas*<sup>14</sup> (como se describen a sí mismas), el colectivo presentó desde el comienzo un “fuerte atractivo escénico y estético junto con una notable militancia visual y textual” (Santos y Oliveira de Freitas 2019: 267). El colectivo realiza producciones en varios formatos, *online* y *offline*, tales como videoclips, cortometrajes, sesiones de fotos y fiestas.

En el videoclip analizado, el colectivo realiza una interpretación coreográfica de la canción “Elas gostam (Popa da bunda)”<sup>15</sup>, compuesta en conjunto por los grupos soteropolitanos<sup>16</sup> ÆTTØØXXÁ y Psirico. Las voces masculinas de sus vocalistas anuncian cuerpos femeninos negros y sensuales que se exhiben. La letra trata acerca de personas que usan una vestimenta en particular: los pantaloncitos cortos y muy ajustados (*shorts*) que dejan a la vista la parte inferior de las nalgas y atraen el deseo. La canción repite varias veces *olha a popa da bunda, olha a popa da bunda*<sup>17</sup>, mostrando admiración y excitación con lo corporal. Aunque *muitos ach[e]m até vulgar*, el yo-lírico afirma: *eu não ligo / para mim é normal [...] tô nem aí / tô afim de olhar*<sup>18</sup>.

El vestuario y la corporalidad explotados en la canción son comunes en el ambiente de la música *swinguera/pagodão*<sup>19</sup>. Los pantaloncitos cortos y ajustados son la vestimenta más común entre las mujeres, al igual que en otros ambientes periféricos del pop brasileño, como el funk carioca. Esta prenda sirve para exhibir sensualmente el cuerpo en el contexto de la fiesta, valorizando y “levantando” ciertas partes del cuerpo, además de facilitar los movimientos de baile, especialmente los de la cadera. Además, estas prendas suelen ser “más frescas”, ayudando a paliar el calor tropical en un contexto de coreografías muy intensas.

Sin embargo, además de ser utilizados por las mujeres cisgénero, los pantaloncitos cortos y ajustados también constituyen el vestuario del público *transmarica*<sup>20</sup> en el ambiente

<sup>13</sup> Fuente: perfil colectivo en Facebook. Disponible en [www.facebook.com/AFROBAPHO](http://www.facebook.com/AFROBAPHO) [acceso: 7 de octubre de 2023].

<sup>14</sup> “Maricas negras de la favela [villas miseria / población callampa / chabolas / etc.]”.

<sup>15</sup> “A ellas les gusta (Popa del culo)”, en traducción literal. (Uso figurado de la popa redondeada de los navíos, haciendo referencia a la parte inferior de las nalgas.)

<sup>16</sup> Habitantes de Salvador de Bahía.

<sup>17</sup> “Mira la popa del culo, mira la popa del culo”.

<sup>18</sup> “Muchos piensan que es vulgar”. / “A mí no me interesa / para mí es normal”. / “A mí qué me importa / tengo ganas de mirar”.

<sup>19</sup> El *pagodão* (“pagodón”) también llamado *swinguera* (“swingera”) o *pagode baiano* (“pagode bahiano”) es un género de música pop periférica en el estado de Bahía. El *pagodão* se origina en el samba de la región conocida como Recóncavo Bahiano (zona alrededor de la Bahía de Todos los Santos), y empezó a adquirir protagonismo en la década de 1990 con el éxito de la banda “É o Tchan”. Junto con la música *axé*, forma parte del repertorio principal del carnaval de Salvador (Nascimento 2012). Es un género históricamente dominado por hombres, y solo recientemente comenzaron a destacarse las primeras vocalistas femeninas, con artistas como la Dama do Pagode (lesbiana) y As Travestis (trans), entre otras.

<sup>20</sup> Usamos la idea de *performance* “transmarica” (en portugués: *transviada*) para reconocer experiencias de género y sexualidad que desdibujan los patrones hétero y cisnormativos. Debe

pop periférico del *pagodão*, cuya utilidad es exhibir sus cuerpos, la sensualidad y el orgullo de sus propias feminidades. El videoclip coreográfico del colectivo Afrobapho lo expresa visualmente. El uso de los *shorts* por parte de jóvenes transmaricas adquiere un sentido de empoderamiento de estos cuerpos que, en lugar de negar su diferencia, la exhiben y tal vez la celebran, por medio del vestuario y los pasos de baile, que también se interpretan como “femeninos”. Cuando un colectivo de transmaricas aparece interpretando una canción acerca de este atuendo, existe también una apropiación de los significados que conlleva esta prenda de vestir: la sensualidad y la feminidad que evocan los pantaloncitos ajustados.

El videoclip arranca con un primer plano del balanceo de la cadera de una transmarica negra, que llega a la Feria de San Joaquín, en Salvador. Además de las maricas negras, tenemos mujeres trans y una *drag queen* representando al colectivo; todas vestidas con sus *shorts*. Imágenes de la feria como puestos de frutas, los grafitis de una Yemanjá<sup>21</sup>, trabajadores empujando carretas y ofreciendo productos, se intercalan con imágenes de cuerpos trans-maricas llegando y pasando por los pasillos. Comienzan las actuaciones coreográficas entre bolsas de cebollas, mostradores de frutas, castañas y gambas secas, como ejemplo de algunos de los escenarios de estos bailes. Una parte del público responde: un hombre pasa por detrás de una bailarina, reaccionando y provocándola. En otra escena, unos trabajadores miran y filman con expresiones que muestran una mezcla de sorpresa, admiración, libertinaje y deseo. Más adelante, surgen los primeros planos de los rostros de algunas mujeres negras cisgénero que forman parte del colectivo Afrobapho. Están inmóviles, con rostros serios; sus cuerpos no se exhiben ni realizan coreografías, en oposición a las expectativas del género musical del *pagodão*, cuyas letras suelen convocar a la danza y al deseo sexual directo por el cuerpo de las mujeres negras.

Es necesario destacar aquí las coreografías realizadas por las personas que integran el colectivo. En este videoclip, se mezclan los movimientos del *vogue*<sup>22</sup> con las coreografías del *pagodão*. Del *vogue* extraen las *performances* de manos (*hand performances*), que son pasos de baile en los que las manos giran rápidamente en direcciones opuestas, con los brazos por encima o por delante de la cabeza del bailarín (ver Figura 1). El *pagodão*, en cambio, está representado por los intensos movimientos de cadera (ver Figura 2) que caracterizan ese género. De modo que los integrantes del colectivo establecen un diálogo coreográfico entre una expresión pop periférica bahiana (*swingueira*) y una expresión pop periférica norteamericana (*vogue*).

Es probable que, como la *performance* del videoclip es coreográfica y bailada, implique menos toques o el contacto directo con la feria y la gente. El público mira, reacciona, pero no entra en la escena ni en el guion. Podemos ver también que hay una mayor distancia respecto del público circundante, si lo comparamos con el videoclip “Não pode esquecer o

---

entenderse como una noción fluida, semejante a las propias experiencias de género y sexualidad a las que se refiere. Cuando hablamos de “mariconadas”, nos acercamos a una estrategia común utilizada por los propios sujetos LGBTQIA+, quienes se reapropian de términos que originalmente tenían un significado insultante o peyorativo, como “maricón” (transformándolo en “marica”) con el objetivo de resignificarlos, demostrando orgullo por lo que alguna vez era una fuente de vergüenza. El prefijo “trans-” sirve para reconocer las identidades de género de artistas como Ellen Anjos y Lunna Montty, bailarinas de Afrobapho. Además, el término “transmarica” sirve para indicar el repertorio cultural compartido entre travestis y *queers* afeminados periféricos.

<sup>21</sup> Deidad (u *orixá*) de las aguas, vinculada a las religiones afrobrasileñas.

<sup>22</sup> *Vogue* es una expresión de danza que surgió en el contexto de *Ballroom Culture*, un ambiente pop periférico negro y latino *queer* de la ciudad de Nueva York. El nombre proviene de la revista *Vogue*, inspiración de muchos pasos de este baile que mezcla “pantomima, ademanes del manejo de los estuches de maquillaje, pasos de break dance, movimientos gimnásticos, imitaciones de jeroglíficos del Antiguo Egipto, los desfiles de moda y las poses de las revistas, articulando líneas corporales sinuosas o rectas y posiciones rebuscadas” (Berté 2014: 70).

guanto”, que inspiró inicialmente la versión de Afrobapho<sup>23</sup>. Mientras Leona toca al público, los empuja, lo invita a entrar en escena, Afrobapho convoca al público mediante la danza. Por tanto, son *performances* distintas, cuyos guiones esperan diferentes (re)acciones del público.

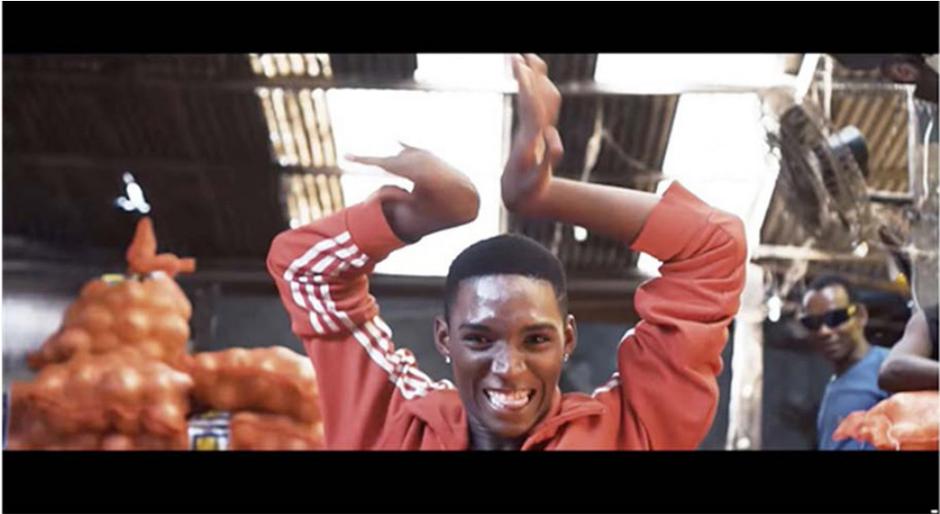


Figura 1. *Hand performance*, coreografía asociada al *vogue* y el ambiente *Ballroom*.  
Fuente: YouTube.



Figura 2. Movimientos de cadera, asociados al *pagodão*. Fuente: YouTube.

<sup>23</sup> Según explica el texto que acompaña la publicación del videoclip en las redes sociales del colectivo.

Este videoclip construye la imagen de Afrobapho como una colectividad de cuerpos negros que habitan Salvador, que afirman sus géneros y sexualidades de forma estético-política. En esta *performace* no hay cabida para la burla o la ironía, a diferencia de lo que ocurre en otros videoclips aquí analizados. Uno de los objetivos del videoclip (y del colectivo) es justamente enfrentar el ridículo que históricamente estigmatizó a las “maricas negras” en la cultura popular brasileña. En la *performance* de “Popa da Bunda”, sus integrantes se destacan por la calidad y la precisión de sus coreografías, por el uso danzante (y político) de sus cuerpos. También se destaca la fuerza de la colectividad, de la articulación de una “multitud *queer*” (Preciado 2011) negra, capaz de exhibir y celebrar su diferencia en los espacios públicos de Salvador.

## 2.2. “Laricado” – Getúlio Abelha

Getúlio Abelha es un cantante, compositor y *performer* nacido en Teresina (Piauí) y radicado en Fortaleza (Ceará). Comenzó su actuación en el teatro, antes de embarcarse en la carrera musical. Conocido por sus canciones burlonas y por sus atuendos irreverentes, su obra surge del encuentro entre las referencias a la región nordestina<sup>24</sup> (como Zé Ramalho y el *forró* electrónico<sup>25</sup>) y los referentes internacionales (como Lady Gaga y David Bowie).

La canción “Laricado”<sup>26</sup> trata irreverentemente acerca del apetito y el deseo, comenzando con el título de la canción, que describe específicamente a alguien hambriento después de fumar marihuana. En la letra, el yo-lírico nos presenta un problema: tiene una cita, pero está con hambre. Luego, le pregunta a su compañero *o que vamos fazer?*, siguiendo de manera descarada: *se eu não comer comida, eu vou comer você?*<sup>27</sup>. La letra mezcla angustias afectivas, alimentarias y sexuales, aprovechando el doble sentido de la palabra *comer*<sup>28</sup>, tal como se expresa en la estrofa: *Mas é que eu tô com fome, eu vou enlouquecer / Se eu não comer comida eu vou comer você / Você vai me comer, eu vou comer você / Você vai me comer e a gente vai se devorar*<sup>29</sup>. La letra también menciona varios alimentos, como el *sarapatel*, la *panelada*<sup>30</sup>,

<sup>24</sup> En términos históricos y geográficos, el nordeste del Brasil fue la primera región en ser colonizada por los europeos. Está muy poblada y se divide entre una costa tropical y un interior con menos precipitaciones. En comparación con otras regiones de Brasil, es menos industrializada y su desarrollo económico también es menor.

<sup>25</sup> El *forró* electrónico es un ritmo pop periférico con raíces en el interior del nordeste brasileño. Surgió en la década de 1990 como una versión contemporánea del *forró* tradicional, un género que desde la década de 1940 representa cultural y territorialmente a esta región. La versión contemporánea trae algunos cambios en relación con la tradicional, “sonoramente, el bajo y la batería pasan a ser los principales protagonistas de los arreglos, y se disminuye la importancia del acordeón –principal símbolo sonoro y visual del género [tradicional]– en relación con la sección de metales” (Trotta 2014: 140). Por un lado, el estilo más antiguo, también llamado *forró pé-de-serra* [“forró al pie de la sierra”], recibió elogios de la crítica debido a sus asociaciones con la “tradición”; por otro lado, las bandas electrónicas de *forró* son repudiadas por la crítica, “por hacer una música calificada como de baja calidad” (Trotta 2014: 133). Estas son las llamadas “bandas del culo” (en portugués, *bandas da bunda*), siendo acusadas de hacer un “erotismo” vulgar debido al uso de los juegos de palabra con connotación sexual.

<sup>26</sup> “Hambriento [con muchas ganas de comer]”.

<sup>27</sup> “¿Qué vamos a hacer?” / “Si no como comida, te voy a comer”.

<sup>28</sup> En portugués brasileño, *comer* significa alimentarse y también tiene el significado obsceno de “penetrar sexualmente”; la letra juega con este doble sentido.

<sup>29</sup> “Pero tengo hambre y me voy a enloquecer / Si no como comida yo te voy a comer / tú me vas a comer, yo te voy a comer / tú me vas a comer y nos vamos a devorar”.

<sup>30</sup> De *panela*: olla. Especie de cocido o guisado con vísceras de la vaca como los callos o el estómago.

el PF<sup>31</sup>, la cocada y el *dindin*<sup>32</sup>, que ayudan a ubicar territorialmente la canción en un espacio nordestino y de clases populares. En este sentido, es coherente con la ambientación del videoclip localizada en un mercado público, ya que se trata de un territorio destinado a la compra de alimentos populares.

La canción, compuesta por Getúlio y coproducida con DJ Batuta, se basa en sonidos de batería, teclados y acordeón, sobre un compás de *forró*. El tono grave de la voz del cantante desentona con lo que es habitual en el subgénero del *forró* electrónico, donde se destacan las voces agudas. La irreverencia de la letra también se manifiesta sonoramente, ya sea con gruñidos, gritos de “aaauh” u onomatopeyas musicales. Esto se vuelve todavía más explícito hacia el final, pues la canción finaliza con una secuencia de estornudos, eructos y un “ooops”, lo que realza el tono picante de la pista.

El videoclip fue dirigido por el mismo Getúlio Abelha y filmado en el Mercado San Sebastián de Fortaleza. Comienza con el artista ingresando al espacio público con un vestido rosa y una camisa negra (con mangas hechas de una bolsa de basura), pantimedias negras al tono y botas negras. Los accesorios y el maquillaje complementan su atuendo, pues sus uñas también son de color negro, mientras que su boca, el cabello y las cejas están pintados de un rojo intenso, contrastando con la blancura de su piel. Su atuendo extravagante y femenino difiere de la ropa común que usan las personas a su alrededor (De Oliveira Junior y Lemos Zaiatz 2019).

En tanto que la feria ayuda a representar visualmente el sentido “alimentario/gastronómico” de la letra, el sentido “sexual” también se manifiesta en el baile y los besos intercambiados entre Getúlio y otras personas en escena. El videoclip muestra dos tipos de danza, cada uno desencadenando diferentes sentidos. Primero Getúlio aparece bailando solo, fuera de compás, mimetizando algunos sentidos de la letra con sus gestos. Esta danza de movimientos sueltos y amplios sirve para marcar la irreverencia del artista, que es observada e incluso correspondida por el público del mercado. El segundo paso de baile surge cuando Getúlio encuentra una pareja y comienzan a bailar en los pasillos del mercado. Al formar una pareja de baile con otro chico, Getúlio rompe las expectativas del *forró*, posicionándose contra la figura del “macho”, tan valorada en el imaginario de este género musical –figura que, habiendo surgido en el *forró* tradicional, sigue vigente en el *forró* electrónico contemporáneo (De Oliveira Junior y Lemos Zaiatz 2019)–.

Según Trotta, el *forró* es una “música pícaro”<sup>33</sup>, muy relacionada con los encuentros amorosos. “La picardía del *forró* es constitutiva del género, y está presente en las letras picantes, el ritmo del acordeón, la danza erotizada y en la energía del “salón”, ya sea metafóricamente creado sobre la tierra de las haciendas en el sertón, o sobre el piso de cemento de plazas públicas” (Trotta 2014: 77).

Pero la picardía del *forró* es heteronormativa, ya que según el autor “el conservadurismo de quienes bailan el *forró* anula casi totalmente la posibilidad de formar parejas homosexuales” (Trotta 2014: 77; el destacado es nuestro). Y continúa afirmando que “en el *forró* no hay espacio simbólico para un intercambio entre roles masculinos y femeninos, y mucho menos para una versión *queer*” (Trotta 2014: 81). Ahora bien, el trabajo de Getúlio Abelha se dirige precisamente a enfrentar ese desafío, buscando abrir espacio en este ambiente

<sup>31</sup> Sigla de *prato feito*: plato comercial barato y muy popular compuesto por arroz, frijoles, una proteína y ensalada.

<sup>32</sup> *Dindin* es uno de los diversos nombres regionales dados a un tipo de helado casero sin palito, muy popular en el Brasil, que también es conocido en otras regiones como *sacolé*, *geladinho*, *chup-chup*, *laranjinha* y *dudu*.

<sup>33</sup> En portugués brasileño, “música safada”.

musical pop periférico para aquellas experiencias de género y sexualidad que históricamente fueron silenciadas en el *forró*.

Las reacciones del público del mercado ante la *performance* de Getúlio son variadas: algunos lanzan miradas extrañas, otros se alejan de la cámara, pero también hay quienes “se meten en el personaje” y participan de la acción. En una de las primeras escenas del videoclip, Getúlio interactúa brevemente con un chico de gorra, que responde rápidamente. Mientras el cantante continúa con su *performance*, el chico lo sigue y repite algunos de sus pasos, girando y respondiendo a su actuación. En otra escena, hacia el final, el cantante baila sobre la mesa de una carnicería, utilizando para su *performance* un trozo de carne y cantando frente a este. Getúlio Abelha se cuelga de un gancho, “ofreciendo” su propia carne a los ojos del mercado y de la audiencia de YouTube. Al fondo, un carnicero observa la escena sin dejar de trabajar: solo sonríe, lo que oscila entre la burla y la complicidad (ver Figura 3).



Figura 3. Getúlio Abelha realiza su *performance* bajo la mirada de un carnicero.  
Fuente: YouTube.

En “Laricado” podemos observar a Getúlio incluyendo su diferencia en la escena del *forró* ya desde el título mismo de la canción, que alude al consumo de sustancias psicoactivas. De hecho, el *forró* (a pesar de contar con un amplio repertorio tematizando el consumo de alcohol) no menciona el consumo de drogas ilícitas en sus canciones. Pero la mayor diferencia se encuentra en la expresión de su sexualidad y en su *performance* de género, que resultan evidentes en el vestuario, el baile entre dos hombres o en el tema de la canción, que habla de dos personas “comiéndose”. Getúlio utiliza el espacio del mercado popular como mediador para cumplir este deseo, interactuando con el mercado, ahorcándose, bailando con amigos o personas del lugar. Así, el videoclip construye la imagen de un artista irreverente, divertido, que desafía tabúes en el ámbito del *forró*.

### 2.3. “Fast Phoda” – Kika Boom

Kika Boom es el nombre de *drag queen* del cantante Rafael Stefanini, nacido en Goiânia (Goiás). Además de cantar, Kika trabaja como compositora y productora para otros artistas de la escena *queer* contemporánea del Brasil, como Lia Clark, Pablllo Vittar y Urias. “Fast Phoda” fue su primer simple y el videoclip se estrenó en abril de 2018 en YouTube. La canción utiliza la base de la canción “The Weekend” de la cantante estadounidense SZA, añadiendo capas de sonidos brasileños del género musical brega.

La letra de la canción “Fast Phoda”<sup>34</sup> trata un tema clásico del cancionero popular: el amor no correspondido. Con una mirada joven y contemporánea, se anuncia ya desde el título de la canción: una forma estilizada de deletrear la expresión “*fast foda*” (que en el argot describe encuentros sexuales rápidos y superficiales como un bocadillo de comida rápida o *fastfood*). En la letra, el ideal de amor romántico deseado por el yo-lírico aparece en oposición a una sexualidad sin compromiso. El yo-lírico quiere profundizar o dar mayor seriedad a la relación, pero no es correspondido, explicitando uno de los desafíos de las sexualidades contemporáneas: conciliar la libertad y la labilidad sexual (conquistadas en las últimas décadas) con el deseo de construir vínculos duraderos.

Como se ha mencionado, la canción es una versión de la canción “The Weekend” de SZA, estrella estadounidense de R&B alternativo. La voz de Kika, como en la canción original, aparece suave, susurrada, por momentos “gimiendo”. Esto le confiere a la canción un tono de lamento y sufrimiento. Sin embargo, los sintetizadores suaves del *neo soul* de SZA dan paso a la caja de ritmos, que imprime sonidos de batería un poco más intensos, al ritmo de un *forró* lento.

En el videoclip el vestuario es sencillo. Kika Boom usa *shorts*, una camisa a cuadros y peluca roja. Su pareja sentimental, un muchacho que representa a un trabajador en la feria, viste una camiseta sin mangas y vaqueros. Entre los videoclips aquí analizados, este es el único con una narrativa lineal. Kika llega en un Volkswagen Escarabajo rojo para hacer compras en una feria callejera. La acompaña una amiga (también *drag queen*) y encuentra al vendedor de un puesto de pequis, con quien comienza a coquetear. La pareja va a un motel barato, donde pasan la noche. A la mañana siguiente, se va sin previo aviso, dejando billetes y monedas por un total de R\$ 9,35. Esta escena final reafirma el toque cómico que el videoclip le da a la canción –que también aparece en los juegos gestuales de los personajes con vegetales fálicos, como las berenjenas y las zanahorias, así como en la escena en la que Kika se apoya sobre el cargamento de un carro, bailando discretamente, hasta que es interrumpida por un señor que llega para retirarlo (ver Figura 4)–. La feria y el motel ayudan a situar la clase social de los personajes. Por lo demás, no hay marcas territoriales ni regionales notorias en la letra o en el videoclip, con excepción del puesto de pequis donde trabaja el muchacho, lo que ayuda a ubicar la trama en algún lugar de la región del Cerrado Brasileño.

Kika y su amiga aparecen haciendo movimientos sencillos, sin coreografía, “discretos”, como si no quisieran llamar la atención de la gente que les rodea. El carro de carga, los puestos de frutas y una camioneta son algunas de las marcas visuales que caracterizan el territorio de la feria, que en la narración aparece como el espacio de trabajo del personaje deseado; el lugar de encuentro inicial entre los amantes. En este sentido, el uso escénico de la feria es casi “teatral”, funcionando únicamente como telón de fondo de la acción. Podemos entender que, en la narrativa del videoclip, Kika no quiera indicar o destacar su diferencia en el espacio público, sino todo lo contrario. La trama materializa su ilusión de

<sup>34</sup> “Relación sexual [jodida, cogida, follada] rápida”.



Figura 4. Performance de Kika, antes de ser interrumpida por un señor. Fuente: YouTube.

*drag queen* que quiere representar a una mujer común y corriente, y tal vez por eso busque pasar inadvertida en el espacio de la feria, sin contacto con el público. El territorio de la feria marca el lugar de Kika como el de una ama de casa, mujer sencilla y apasionada. Por tanto, el videoclip de “Fast Phoda” construye la imagen de Kika Boom como una *drag queen* que canta sus penas de amor, pero sin dejar de lado el humor.

#### 2.4. “Não pode esquecer o guanto” – Leona Vingativa

Leona Vingativa es una celebridad de la *web* de Belén (Pará), más específicamente del barrio Jurunas, y es reconocida por sus videos humorísticos y parodias de canciones. Su videografía resulta muy fructífera para la reflexión en torno a los procesos de (re)territorialización y las cuestiones urbanas. Algunas de sus parodias se pueden considerar como gestos performáticos de apropiación de aquellos territorios que, aparentemente, resultan poco acogedores para las experiencias LGBT, como el Campeonato Mundial de Fútbol (“Eu quero um boy”) y la fiesta católica del Círio de Nazareth (“Frescáh no Círio” y “Pede que a Mãe Dá”). Además, la cantante cuenta con una trilogía de videoclips que aborda de manera cómica y crítica la relación entre el descarte de la basura, el saneamiento básico y las inundaciones que periódicamente asolan las metrópolis brasileñas (“Lixo na sua cara”, “Acaba com o lixo” y “Bem feito, você não tem respeito”)<sup>35</sup>. La canción “Não pode esquecer o guanto” expresa estas dos tendencias en su obra: la afirmación territorial y el mensaje de concientización.

Esa canción, compuesta por Pedro Colucci, es una parodia de la canción “No meio do pitiú” de la cantante Dona Onete. La letra y el videoclip de la canción original ya retrataban el mercado Ver-O-Peso, pero aquí se descarta la fábula sobre una garza coqueta y un buitre canalla de la canción original, y entran en escena las fabulaciones transmaricas de Leona,

<sup>35</sup> Traducción de los títulos de las canciones, por orden de aparición: “Yo quiero un muchacho” / “Juguetea con el Círio” / “Pide que la Madre da” / “Basura en tu cara” / “Termina con la basura” / “Bien hecho, tú no tienes respeto”.

que hablan de la prostitución, de la calle, de las “chicas guapas” (*gatas*) que salen a buscar “muchachos” (*boys*), pero que “no se someten a ellos” (*não deitam para eles*)<sup>36</sup>. También se ocupa de cuestiones de clase, citando las dificultades para estructurarse financieramente.

La letra comienza con la presentación de los personajes de la trama: *as travas bem babadeiras / Não deitam pra bofe nenhum / Elas vão para bater beira / e voltam com mil e um*, describiendo a los travestis que salen a prostituirse<sup>37</sup>. El yo-lírico sigue narrando una historia, ahora en primera persona: *Eu fui caçar um boy, / Lá no Ver-o-peso / Vi umas bichas ali penando / Eu logo pude prever: / Não tem porta para bater / Não tem PG para fazer / Mas sei que vai clarear / Vai surgir um PG para você*<sup>38</sup>. A pesar de circular por el mercado Ver-O-Peso, en busca de clientes, las cosas están difíciles, por eso el personaje decide ir a la Isla de Marajó buscando trabajo: *Que fresco malandro / Ele foi se arranjar lá no Marajó / Vendeu pupunha / Foi tirar açai do cipó / Lá no rio ele pescou, / mas só vinha fuleiragem*<sup>39</sup>. Después de fracasar en Marajó, el “fresco” decide volver a Belén, territorio donde es popular: *Vou voltar é pra Belém, / só tá faltando o da passagem / Lá eu sou popstar, / no meio da malandragem / Eu vou para boate, vou pro Reduto / e para Aparelhagem*<sup>40</sup>. Vemos así que la canción trata de la prostitución, las dificultades económicas y el sexo seguro de una forma desenfadada y divertida. El personaje sufre por la falta de riqueza material, pero es amada y querida en medio del *malandragem*.

La letra trae notorias indicaciones territoriales, citando directamente a la ciudad de Belén, la isla de Marajó, el mercado Ver-O-Peso, el Bairro do Reduto y las *aparelhagens* (fiestas populares con equipos de sonido y luces), ubicando la historia en el corazón de la capital de Pará. Además, concluye llamando a las multitudes *queer* (Preciado 2011) “de todo mi país”, convocándolas a unirse en la práctica del sexo seguro: *Alô minhas bichas da terra, as travas da pista, do Reduto. As ativas e as passivas. As bichas urso, as enrustidas, as machudas, as bombadas e as trans de todo o meu país. Não se esqueçam queridas: se for ficar, usar o guanto!*<sup>41</sup>. De esta forma, observamos que el discurso de la canción transita entre lo local y lo nacional, entre una trama que se desarrolla en el territorio del Belén vivido por la artista y un estribillo que emite un mensaje dirigido a las transmaricas “de todo mi país”: *não pode esquecer o guanto*.

Musicalmente, la canción es fiel al tema original, utilizando buena parte de la base de la canción “No meio do pitiú”, manteniendo la entrada de guitarra y la base del banjo, instrumentos comunes en el *carimbó* moderno<sup>42</sup>. La voz de Leona no se distingue por ninguna

<sup>36</sup> Al igual que en castellano, la expresión *deitar para alguém* (literalmente, “acostarse para alguien”) implicaría una dominación, un consentimiento o una explotación sexuales que no ocurrirían en la expresión *deitar com alguém* (literalmente, “acostarse con alguien”).

<sup>37</sup> “Las travestis maravillosas [muy sexys] / no se acuestan para ningún bofe [hombre feo, idiota; “no se someten a ningún hombre”] / ellas salen a andar sin rumbo [...por la costa] / y vuelven con mil y un [...muchachos, clientes buenos]”.

<sup>38</sup> “Salí a cazar un muchacho, / allá en el Ver-O-Peso / vi unas maricas penando / y rápido pude prever: / no hay puerta donde golpear [no hay clientes] / no hay PG [sigla de “programa”, i.e. un encuentro sexual por dinero] para hacer / pero sé que va a mejorar / te va a surgir un PG”.

<sup>39</sup> “Qué inocente el malandrín / se fue arreglar en el Marajó / vendió pupunha / sacó asaí de la palmera / allá pescó en el río / pero solo venía pez pequeño [fuleros]”.

<sup>40</sup> “Voy a volver a Belén / solo me falta el pasaje / allá soy una estrella pop / en medio del malandraje / voy al baile, voy al Reduto [barrio de prostitución] / y al *Aparelhagem* [fiesta con muchas luces y sonido alto]”.

<sup>41</sup> “Hola mis maricas de la tierra, las travestis de pista, las del Reduto. Las activas y las pasivas. Las maricas peludas [ositos, chacales], las no asumidas [closeteros], las musculosas [musculocas], y las trans de todo mi país. No se olviden, queridas: si van a cojer, usen preservativo [forro, condón]”.

<sup>42</sup> El *carimbó* es un ritmo de música y danza originario del estado de Pará, en la región norte del Brasil, a partir de la unión de referencias indígenas, africanas e ibéricas. A partir de los años de 1970, artistas como Pinduca incluyeron influencias externas a este género, debido al contacto con las radios

cualidad musical en particular. Lo que llama la atención no son los agudos, los melismas o los falsetes, sino los gemidos, chillidos y risas, que se suman al tono divertido de la canción.

El videoclip “Não pode esquecer o guanto” fue dirigido por Priscilla Brasil, cineasta y documentalista de Pará. El guion básico de la *performance* es el contacto con la calle y la estimulación de la gente en busca de reacciones. Leona y sus dos transmaricas pasean por el mercado Ver-O-Peso, acostándose y frotándose en aceras, transportes y monumentos públicos. En el corpus analizado durante nuestra investigación, esta es, sin duda, la *performance* que más directamente llama a la participación del público, literalmente tocando y empujando a las personas hacia el interior de las escenas.

El vestuario de Leona y sus bailarinas es ceñido y corto, mostrando y resaltando sus cuerpos voluptuosos, que bailan al son del *carimbó*, sin pasos coreografiados. La cámara enfoca sus traseros con movimientos de baile, cuyo balanceo provoca la sensualidad (sin abandonar lo cómico). Incorporan productos y herramientas de la feria en su coreografía, se abanicán con hojas de col, juegan con pepinos, bailan con pescados, saltan sobre balanzas y bailan samba sobre el mostrador de las verduras. Ya sea en un bar, en una carnicería o colgada en la parte trasera de una camioneta, Leona anda “provocando” (*causando, enviadescendo*) y “jugueteadando” (*frescando*), para marcar su diferencia en ese territorio.

En todo momento, Leona parece efectuar el movimiento doble de atraer y de repeler al público de la feria. Esto se torna explícito en la escena cuando Leona está en una plaza rodeada de hombres, algunos de estos la filman con sus celulares. La cantante inicia una danza expansiva, levantando los brazos, girando y lanzándose hacia la gente (ver Figura 5). Este gesto parece mostrar su deseo de acercarse y de ahuyentar a esos hombres, al mismo tiempo. En algunos momentos, Leona es reprendida por sus acciones, como cuando se sube a la barra de un bar y el cantinero le pide enseguida que se vaya. En otra escena, Leona se acerca a una mujer negra en busca de interacción. La mujer intenta deshacerse de ella, pero Leona insiste, lo que provoca la reacción de la mujer, que la abofetea. La artista se va sonriendo, ya que consiguió lo que quería: una escena, una (re)acción. La mayoría de las veces, sin embargo, recibe expresiones de aprecio por parte del público, como cuando la pasean por la feria en un carrito de compras, cuando le dan una palmada lasciva en el trasero, o cuando un hombre le pide un beso.

Las personas del entorno observan la actuación de Leona y sus amigas con curiosidad, se ríen de ellas y con ellas, se burlan de ellas y son burlados por ellas. Leona se apropia de las miradas curiosas que su cuerpo (y su performatividad de género) recibe en ese territorio, instiga esas miradas, las convoca para crear su propia narrativa. El videoclip se compagina a base de una secuencia de escenas “caóticas” en el mercado Ver-o-Peso, donde Leona aparece como una presencia efusiva, capaz de causar clamor, movimiento, risa y burlas. Un cuerpo capaz de mover el espacio. En ese sentido, su *performance* es totalmente opuesta a la de Kika Boom en *Fast Phoda*. Mientras que Kika quiere pasar inadvertida y no invita a que el público de la feria participe, la *performance* de Leona busca exactamente lo contrario. De ahí que observemos que este videoclip construye una imagen de Leona Vingativa como artista irreverente, divertida, “del pueblo”, que toca y es tocada, que grita, baila y divierte, aferrándose siempre a Belén y sus alrededores como su territorio.

---

(por ejemplo), dando así inicio al “carimbó moderno” o “carimbó urbano” que se toca en los clubes de Belén, en oposición al *carimbó* tradicional, o “de raíz”, que se toca en las zonas rurales. Esta dualidad causó una rivalidad entre los defensores de cada vertiente (Gabbay 2010).



Figura 5. Leona Vingativa baila con giros vigorosos, dispersando al público masculino.  
Fuente: YouTube.

## CONSIDERACIONES FINALES

En este artículo presentamos, de manera preliminar, algunos interrogantes acerca de las múltiples formas mediante las que, en un conjunto de videoclips que tienen como escenario las ferias y los mercados, los cuerpos de artistas LGBTQIA+ se transforman en agentes para la apropiación, ocupación y (re)constitución de territorios. Después del análisis, primero notamos que cada videoclip utiliza diferentes estrategias performáticas, que traen diferentes expectativas en torno al contacto con el público y el espacio de ferias y mercados. La *performance* de AfroBapho, por ejemplo, se concentra en la coreografía, y por tanto espera del público una actitud de espectador, el que admira e interactúa, pero debe respetar el espacio de las negras transmaricas. La *performance* de Leona, por su parte, convoca a tocar y entrar en contacto; se incentiva a las personas a participar directamente de la acción. La *performance* de Kika Boom, en cambio, no convoca a las personas de la feria; ese contacto solo se busca con la audiencia del videoclip en YouTube; su propuesta se basa en una narrativa guionizada y, en este contexto, la feria aparece apenas como un telón de fondo, donde las personas son extras. Finalmente, la *performance* de Getúlio Abelha parece situarse a medio camino entre la participación del público y el control de las acciones del artista, demostrando así la diversidad de estrategias de ocupación del tejido urbano propuestas por esta constelación de videoclips.

Además, los videoclips invitan a pensar en los mercados libres y las ferias públicas como espacios privilegiados para la construcción de un territorio acogedor de las diferencias, incluidas las de género y sexualidad. Esto se debe a que, históricamente, son territorios ricos en significados e intercambios, que articulan tiempos y espacios dispares, gracias a un conjunto de razones. Primero, porque en Brasil estos espacios están marcadamente asociados a las clases populares y medias, siendo vividos como espacios banales y familiares, o como un lugar de sobrevivencia para muchas familias de bajos recursos. Segundo, porque el espacio de las ferias, como ya se mencionó, aglutina territorialidades múltiples, especialmente de las interfaces urbano/rural y centro/periferia.

Además, las ferias agencian variadas temporalidades, funcionando como depositarias de tradiciones ancestrales, siendo el espacio ideal para encontrar productos culinarios y religiosos locales. Estos usos son a menudo reciclados por las instituciones municipales contemporáneas, que dan nuevos niveles de interacción a estos espacios. Así, algunas ferias y mercados, como el San Joaquín (en Salvador) y el Ver-O-Peso (en Belén), además de centros de abastecimiento comercial, funcionan como atractivos turísticos, ayudando a construir la imagen popular de estas ciudades en la mente de los visitantes. Por todo ello, es posible entender a las ferias y los mercados como espacios de resistencia, ya que se han convertido en “una tradición urbana obsoleta por el automóvil y el comercio minorista moderno” (Mascarenhas y Dolzani 2008: 74). Incrustadas en territorios urbanos tomados por supermercados y centros comerciales (*shopping centers*), las ferias resisten y se articulan también como espacios de resistencia por parte de los artistas LGBTQIA+ aquí analizados. La feria surge, entonces, como un espacio donde los artistas pueden ser, estar, practicar y transformar la cultura popular.

En definitiva, entendemos que, al realizar sus *performances* en estos lugares, las personas LGBTQIA+ se están apropiando de estos, reclamándolos como espacios de afirmación política y personal, con el objetivo de construir territorios heterotópicos (Foucault 2004), o sea, espacios culturales donde, contrariamente a lo deseado por las utopías, las diferencias puedan ser acogidas y celebradas. Después de todo, según Edir Pereira, la resistencia “tiene la característica espacial de ocupar, implementar y crear espacialidades que potencialmente se presentan como alternativas (y no solo opuestas, sino contrapuestas) a las espacialidades que crean las formas/fuerzas de dominación existentes” (Pereira 2017: 34). Si los espacios públicos se producen “heterosexualmente”, como afirma Salazar Barrón, concluimos que los artistas aquí analizados actúan en el sentido de desregular estos territorios, resignificándolos y reclamándolos para sí, transformando un *territorio-terror* en un *territorio-terra*, debido a las múltiples estrategias de ocupación.

Finalmente, destacamos la importancia de las narrativas escenificadas por los videoclips para la población LGBTQIA+. Esta población ha sido escasamente representada o ha sufrido representaciones negativas en la cultura popular brasileña durante mucho tiempo, y tal contexto recién ha comenzado a cambiar. Con estos videoclips, los cuerpos transmaricas salen del espacio “obsceno” (fuera de la escena), y se presentifican en imágenes, en las pantallas, ocupando medios y espacios físicos. De esta forma, el acto de narrar adquiere una importancia individual y colectiva, porque “a través de las narraciones nos damos a conocer, porque son las que nos hacen existir ante el otro” (Resende 2005: 128). Además, “a través de ellas nos conocemos y damos a conocer las diversas experiencias culturales a las que todos estamos sujetos hoy en día” (Resende 2005: 128). Consideramos que la construcción de narrativas por parte de los sujetos subalternos –especialmente aquellas que enfatizan lo lúdico, lo banal, la frivolidad, el humor y el hedonismo, reconfigurando el imaginario sobre los cuerpos disidentes que actúan en los territorios urbanos– se interpretaría como un intento de construir un lugar para sí mismos, en las ciudades, en las redes y dentro de la cultura popular.

Estas cuestiones, que fueron abordadas aquí en un primer acercamiento, serán profundizadas en trabajos futuros.

## BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, MIJÁIL

2003 *La cultura popular em la Edad Media y em el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

BERTÉ, ODAILSO

2014 “VOGUE: dança a partir de relações corpo-imagem”, *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, III/2, pp. 69-80. DOI: <https://doi.org/10.9771/2317-3777danca.v3i2.13338>

BUTLER, JUDITH

2010 *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.2020 “De quem são as vidas consideradas choráveis em nosso mundo público?”, *El País* (10 de julio). Disponible en: [brasil.elpais.com/babelia/2020-07-10/judith-butler-de-quem-sao-as-vidas-consideradas-choraveis-em-nosso-mundo-publico.html](http://brasil.elpais.com/babelia/2020-07-10/judith-butler-de-quem-sao-as-vidas-consideradas-choraveis-em-nosso-mundo-publico.html) [acceso: 15 de abril de 2022].

COLLING, LEANDRO

2018 “A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade”, *Revista Sala Preta Eletrônica*, XVIII/1, pp. 152-167. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p152-167>

CONNELL, JOHN Y CHRIS GIBSON

2003 *Sound tracks: Popular music, identity, and place*. Londres y New York: Routledge.

DE OLIVEIRA JÚNIOR, RIBAMAR JOSÉ Y LEONARDO LEMOS ZAIATZ

2019 “A emergência de estéticas baitolas pelo artivismo no forró Nordestino: como dançam os corpos dissidentes a música do Rei do Baião?”, *Revista Visagem*, V/1, pp. 199-222.

FOUCAULT, MICHEL

1993 *Microfísica del Poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.2004 “Des Espaces Autres”, *Empan*, LIV/2, pp. 12-19. DOI: <https://doi.org/10.3917/empa.054.0012>.

GABBAY, MARCELLO MONTEIRO

2010 “Representações sobre o carimbó: tradição x modernidade”, *Anais da Intercom Norte 2010, v. I*. Rio Branco: UFAC, pp. 1-15. Disponible em: <http://intercom.org.br/papers/regionais/norte2010/resumos/R22-0223-1.pdf> [acceso: 16 de diciembre de 2022].

HAESBAERT, ROGÉRIO

2004 *O Mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.2007 “Território e multiterritorialidade: um debate”, *GEOgraphia (UFF)*, IX/17, pp. 19-46. DOI: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2007.v9i17.a13531>2020 “Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais”, *GEOgraphia (UFF)*, XXII/42, p. 75-90. DOI: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2020.v22i48.a43100>

KORSGAARD, MATHIAS

2017 *Music Video After MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. Londres: Routledge Press.

KRIMS, ADAM

2007 *Music and Urban Geography*. Londres y Nueva York: Routledge Press.

MASCARENHAS, GILMAR Y MIRIAM C. S. DOLZANI

2008 “Feira livre: territorialidade popular e cultura na metrópole contemporânea”, *Ateliê Geográfico*, II/2, pp. 72-87. DOI: <https://doi.org/10.5216/ag.v2i2.4710>

## NASCIMENTO, CLEBEMILTON

2012 *Pagodes baianos: entrelaçando sons, corpos e letras*. Salvador: EDUFBA.

## PARANHOS, ADALBERTO

2019 “Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970”, *Contrapulso - Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 1/1, pp. 1-14. DOI: <https://doi.org/10.53689/cp.v1i1.4>

## PEREIRA, EDIR

2017 “Resistência descolonial: estratégias e táticas territoriais”, *Terra Livre*, II/43, pp. 17-55.

## PEREIRA DE SÁ, SIMONE

2019 “‘O dia em que Beyoncé se tornou negra’: notas para análise do videoclipe ‘pós-MTV’”, *Mapeando cenas da música pop: materialidade, redes e arquivos*. Adriana Amaral; Ivan Bomfim, Marcelo Bergamin Conter, Gustavo Daudt Fischer, Michael N. Goddard, Fabricio Silveira (organizadores). João Pessoa: Marca de Fantasia, pp. 17-47.

2021 *Música pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital*. Curitiba: Appris.

## PEREIRA DE SÁ, SIMONE Y STOFFELS, LEANDRO

2022 “Enviadescendo a Feira: música pop-periférica, territórios populares e performance transviada”, *Anais do 31º Encontro Anual da COMPÓS*. XXXI/1.

## PRECIADO, PAUL B.

2011 “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’”, *Revista Estudos Feministas*, XIX/1, pp. 11-20. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>

## RAILTON, DIANE Y PAUL WATSON

2011 *Music video and the politics of representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

## RESENDE, FERNANDO

2005 “Cidade, comunicação e cultura: a diferença como questão”, *Logos*, XII/1, pp. 118-136.

## RINCÓN, OMAR

2016 “O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities”, *Revista ECO-Pós*, XIX/3, pp. 27-49.

## ROCHA, ROSE DE MELO

2021 *Artivismos musicais de gênero: bandivas, travestis, gays, drags, trans, não-binários*. Salvador: Devires.

## RODRIGUES, JORGE CAÊ

2019 “Eu sou neguinha? Identidades e ambiguidades na MPB”, *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Leandro Colling (editor). Salvador: EDUFBA, pp. 253-308.

## RODRIGUES, JORGE CAÊ &amp; DJALMA THURLER

2022 “Les Étoiles: meu coração é um pandeiro ou... não brinca com a chica chia”, *Arte da resistência*. Leandro Colling (editor). Salvador: Devires, pp. 139-160.

## SACK, ROBERT

1986 *Human territoriality: its theory and history*. Cambridge: Cambridge University Press.

## SALAZAR BARRÓN, SERGIO

2016 “La ciudad y el género: la producción urbana del espacio heterosexual”, *Bitácora Arquitectura*, XXXIII/1, pp. 98-103. DOI:10.22201/fa.14058901p.2016.33.57357.

## SANTOS, LUCAS DE MATOS Y RICARDO OLIVEIRA DE FREITAS

2019 “Lacre político: ativismo dissidente do Coletivo Afrobapho”, *Contexto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo*, XXXV/1, pp. 261-279.

## SANTOS, MILTON

1999 “O território e o saber local: algumas categorias de análise”, *Cadernos IPPUR*, II/1, pp. 15-25.

2005 “O retorno do território”, *OSAL: Observatorio Social de América Latina*, año 6, XVI/1 (junio), pp. 255-261. Buenos Aires: CLACSO.

## SOARES, THIAGO

2014a “O ato performático como gênese do videoclipe contemporâneo”, *Cultura Audiovisual: Transformações Estéticas, Autorais e Representacionais em Multimeios*, v.1. Carla Paiva, Juliano Araújo y Rodrigo Barreto (organizadores). Campinas (SP): Unicamp/ Instituto de Artes, pp. 521-538.

2014b “Construindo Imagens de Som & Fúria: Considerações sobre o conceito de Performance na Análise de Videoclipes”, *Contemporanea (UFBA. Online)*, XII/2, pp. 323-339. DOI: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v12i2.10721>

## STOFFELS, LEANDRO

2022 “Transviadagens pop-periféricas: videoclipes, artivismos bastardos e territórios populares”. Tesis (Maestría en Comunicación, orientadora: Simone Pereira de Sá). Niterói, Instituto de Arte e Comunicação Social de la Universidade Federal Fluminense.

## TAYLOR, DIANA

2015 *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

## TROTTA, FELIPE

2014 *No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem Editora e Produções Ltda.

## VERNALLIS, CAROL

2013 *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.

## Referencias audiovisuales

*Fast Phoda*. [Videoclip, 3 min.] Henrique De La Fonte (director), 2018. Disponible en: [www.youtube.com/watch?v=0HSmcfeW8eo](http://www.youtube.com/watch?v=0HSmcfeW8eo) [acceso: 7 de octubre de 2023].

*Laricado*. [Videoclip, 3 min.] Getúlio Abelha (director), 2017. Disponible en: [www.youtube.com/watch?v=ig98KMa2ADs](http://www.youtube.com/watch?v=ig98KMa2ADs) [acceso: 7 de octubre de 2023].

*Não pode esquecer o quanto*. [Videoclip, 4 min.] Priscilla Brasil (directora), 2017. Disponible en: [www.youtube.com/watch?v=VQ1Lvl1fd9s](http://www.youtube.com/watch?v=VQ1Lvl1fd9s) [acceso: 7 de octubre de 2023].

*Popa da Bunda*. [Videoclip, 2 min.] Edvaldo Santos Junior (director), 2017. Disponible en: [www.youtube.com/watch?v=bws736CjIAI](http://www.youtube.com/watch?v=bws736CjIAI) [acceso: 7 de octubre de 2023].