

“A noite vai chegar”: cultura disco e materialidade queer nos trópicos

André Masseno

Universität St.Gallen

Universität Zürich

• andre.masseno@unisg.ch

ORCID 0000-0001-5563-7613

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1905>

*As a collective experience, sharing a beat
can almost be like sharing a heart.*
Gamson, 2005, p. 110

*The heat and the humidity on these dance floors
were almost tropical in intensity.*
Lawrence, 2006, p. 129

O artigo objetiva analisar como elementos constitutivos da cultura disco brasileira nos anos 1970 foram primordiais para o fomento de uma materialidade queer nos trópicos que, por sua vez, estaria atrelada ao campo da experiência erótica. A partir de reportagens, letras de música, episódios sobre a indústria fonográfica local e traços comportamentais do período, traçaremos aspectos da história da cultura disco no país, que vai do particular ao massivo, do espaço primevo das expressões minoritárias, e algumas vezes desconsideradas pelo jogo do capital, ao território padrão para o mercado visual das celebridades. Portanto, iremos verificar como a implicação erótica de uma comunidade gay dançante parece ser engendradora de possíveis formas queer que reverberam anseios, sensibilidades e modos de estar junto em uma pista de dança.

Palavras-chave: cultura disco; materialidade queer; anos 1970.



L'article vise à analyser comment les éléments constitutifs de la culture disco brésilienne des années 1970 ont contribué à la sédimentation de la matérialité queer dans le pays y qui, à son tour, était liée au domaine de l'expérience érotique. En se basant sur des rapports, des paroles, des épisodes de l'industrie musicale brésilienne et des traits de comportement de l'époque, cet article retracera certains aspects de l'histoire de la culture disco dans le pays, qui va du particulier au massif, de l'espace primordial des expressions minoritaires, parfois ignorées par le jeu du capital, au territoire standard pour le marché visuel des célébrités. Il sera examiné donc comment l'implication érotique d'une communauté de danseurs gays semble engendrer des formes queer possibles qui réverbèrent les

désirs, les sensibilités et les manières d'être ensemble sur une piste de danse.

Mots-clés : *culture disco ; matérialité queer ; années 1970.*

Fazer um inventário de espaços, objetos, produtos culturais e substâncias relacionadas aos universos gay e queer pode ser um exercício quase exaustivo e interminável, como parece sugerir a pesquisadora Alice Echols (2010): há uma profusão de parques, praças, ruas, banheiros públicos, boates, bares, saunas, clubes de sexo, cinemas de filmes pornográficos situados no centro das cidades, aplicativos e sites para sexo casual, roupas de couro, vinil ou látex, *poppers*, calças jeans, coturnos, livros e revistas de temática gay, Cds e Lps com remixes que tocam nas boates, LSD, cocaína, MDA, PCP, anfetaminas, balas, ecstasy, PEPs e PREPs... Cada um deles possui uma história, traços específicos no tempo e contextos geopolíticos diversos, além de serem ressignificados por agentes locais. Logo, é possível inferir que cada elemento desse inventário adquire contornos peculiares nos trópicos, mais precisamente no âmbito brasileiro. Sendo assim, o que pode nos dizer as matérias que constituem a cultura disco no Brasil dos anos 1970? O que essa cultura também pode contar sobre uma certa materialidade queer nos trópicos?

A cultura disco

Em linhas gerais, a cultura disco surge como uma espécie de subcultura gay após os protestos do Stonewall em junho de 1969.¹ No contexto novaiorquino do período entre 1971 e 1974,² a cena disco foi uma forma artística e social contracultural por excelência, onde fora selada uma estreita aliança entre dois grupos minoritários, ou seja, entre as comuni-

¹ Para uma breve história do surgimento da cena disco no contexto estadunidense, especialmente o novaiorquino, cf. Shapiro (2008, pp. 47-63).

² Em 1971, a cena disco gay estava sendo criada em Manhattan, enquanto a Aliança Ativista Gay (GAA) começava a financiar festas dançantes que ocorriam nas noites de sábados. Cf. Echols (2010, p. 49).

dades afro-americana e homossexual, embora ali também pudessem ser incluídos os hispânicos e os judeus (cf. Easlea, 2020, pp. xxxii e 42). O público disco estava ciente de sua aproximação com a contracultura do final dos anos 1960, assim como da experiência corporal com a qual estava implicado, lançando-se em um estado de dança na qual demarcadores identitários sexuais, de gênero e raça tornavam-se menos precisos. Aquele público estava mais para participantes de “um ritual queer ou desestabilizador” que reconfigurava a “experiência do corpo por meio de uma série de vetores afetivos” (Lawrence, 2011, p. 233).

Richard Dyer (2002) – um dos primeiros defensores da cultura disco dentro do ambiente acadêmico estadunidense nos anos 1970 – aponta o erotismo, o romantismo e o materialismo como aspectos da música e experiência disco (cf. Dyer, 2002, p. 154). Considerando o primeiro aspecto, é notável como a música disco assinala uma sexualidade que se diferencia tanto da música popular quanto do rock, pois, segundo Dyer, a música disco não apresenta uma espécie de erótica desincorporada da música popular, que recusa a fisicalidade do erotismo ao mesmo tempo que produz um discurso interiorizado da paixão e do amor, e tampouco a do rock, que evoca uma corporalidade fálica ao restringir a sexualidade à genitália masculina. A música disco traz o ritmo e a percussão, além de expandir o erotismo por todo o corpo, sem restringi-lo a qualquer região genital (algo que, por sua vez, compõe o universo falocêntrico do rock, mesmo quando suas músicas são cantadas por mulheres) (cf. Dyer, 2002, pp. 154-156).

O parecer de Dyer sobre a música popular e o rock pode ser discutível se pensarmos na androginia do *glam rock* – onde o aspecto fálico, quando surgia, era nada impositivo – e, no caso brasileiro, na figura da cantora brasileira Rita Lee, para nada falocêntrica no seu modo de compor, cantar e de performar a figura da rockeira, assim como em Gal Costa, no âmbito da música popular, e na estadunidense Tina Turner durante os anos de 1980. No entanto, o que é relevante em sua defesa à cultura disco é o argumento de que nenhuma produção cultural está isenta de visibilizar ou ocultar as sexualidades em seu escopo, até mesmo os intentos culturais de desincorporação da experiência erótica. A partir deste prisma, a cultura disco, pelo menos em seus momentos iniciais, estaria intrinsecamente atrelada à experiência erótica de sexualidades, raças e gêneros minoritários, cuja representação, quando não objetificada, era menosprezada por outros segmentos culturais.

No tocante à experiência gay, a pista de dança era um território da vida noturna que servia incontestavelmente para a sua expressão e visibilidade, além de ter sido disputada por estabelecimentos noturnos que viam a comunidade gay dançante como um segmento lucrativo. No caso estadunidense, mais precisamente em Nova Iorque, os donos de casas noturnas e boates chegavam a tolerar a presença de gays em seus estabelecimentos, opondo-se inclusive às intervenções estatais e reivindicações dos grupos conservadores da sociedade (cf. Echols, 2010, p. 43).

A experiência disco foi adquirindo, portanto, outros contornos quando passou a ser mercantilizada em larga escala, acarretando em uma transformação dos códigos espaço-sociais dentro da pista de dança que, por conseguinte, afetou o espaço das minorias dentro da cultura disco. Inicialmente a experiência disco era menos interessada pela visibilidade, sendo mais um espaço para experimentar o contato com demais corpos fragmentados por um aparato de iluminação que privilegiava a penumbra, não revelando completamente seus frequentadores. Entretanto, com o posterior advento de boates como a mundialmente famosa *Studio 54*, inaugurada em 1977, e com a demanda de um público elitizado e majoritariamente branco, o aspecto da visibilidade passou a ser predominante, sem contar o culto à celebridade dentro da boate. A música e as boates disco foram adquirindo um traço palatável a partir de empreendedores que, na ânsia de fazer daquelas um produto de massa, as remodelaram a ponto de transformá-las em lugar para o exercício da masculinidade patriarcal e do galanteio heterossexual (cf. Lawrence, 2011).

A despeito dessas problemáticas, é incontestável a contribuição da cultura disco para a expressão, por um lado, da comunidade gay dentro de um ambiente “amigável” – adjetivo este cunhado entre aspas pois não se pode esquecer as tensões presentes na ideia de uma comunidade nada homogênea e que não está isenta de disputas internas – e, por outro, a das mulheres oriundas da classe média, que encontravam nas pistas disco voltadas ao público gay a possibilidade de vivenciarem publicamente seus corpos e sem a necessidade da companhia masculina (cf. Fontanari, 2022, p. 68). Seria na oportunidade da expressão sexual e de gênero oferecida pela cultura disco que os sujeitos dançantes experienciariam seus corpos como “uma entidade polimorfa que poderia ser reconfigurada a ponto de confundir os modelos conservadores de masculinidade e feminilidade” (Lawrence, 2011, p. 237).

Quando a cultura disco aportou no Brasil, o país se encontrava atado a uma ditadura civil-militar que, além de perseguir, torturar e assassinar certos segmentos e agentes da sociedade, controlava acirradamente a produção e difusão cultural. Passados os ditos anos de chumbo (1968-1974), a ditadura brasileira tornou-se um “autoritarismo exausto” (Quinalha, 2021, p. 148), sucedendo a certa descompressão do poder e a uma política de abertura moderada – embora isso não significasse o fim da coerção praticada sobre os grupos minoritários, nem do controle sobre os meios de comunicação e tampouco da circulação dos produtos culturais. Mediante esse contexto, a cultura disco parecia operar como um espaço para o exercício da liberdade corporal, assim como para a expressão de estilos de vida e orientações sexuais contrários à força dos valores patriarcais operante. Com a cultura disco seria possível a criação de “uma sensibilidade cultural cosmopolita e compartilhada” (Fontanari, 2022, p. 56), que perpassaria diversas classes e raças presentes no espaço citadino.

Contudo, a música disco acabou incomodando certa parcela da esfera musical. No Brasil, ela era malvista não somente pela cena roqueira local, mas também por uma generosa parcela da MPB e do samba.³ O ataque mais constante feito à música disco era o de considerá-la um resultado da produção capitalista. Ao longo dos anos 1970, contra o rock e a música popular não foram desferidas as mesmas críticas que a vertente disco recebera ao longo de sua existência.⁴ Isso se deve ao fato de que os dois primeiros sempre foram comumente encarados como expressões musicais de valor ideológico, enquanto a música disco era vista como mera mercadoria, um produto sonoro de consumo rápido.

A despeito das críticas, a música disco e seu universo cultural foram se aclimatando no Brasil durante os anos 1970, deixando em certos momentos o *soul*⁵ e o rock em segundo plano.⁶ Naquela época, e de maneira simultânea, fora surgindo uma leva de cantores nacionais que se passavam por astros estrangeiros, tais como Chrystian, Michael Sullivan, Steve MacLean, Pete Dunaway, Morris Albert, Terry Winter, Mark Davis, entre

³ No contexto estadunidense, esta inquietude acarretaria em um movimento anti-disco e que culminaria com o movimento *Disco Sucks* e no subsequente *Disco Demolition*, evento ocorrido em 1978 e capitaneado pelo DJ e radialista Steve Dahl, fazendo com que o segmento fosse perdendo sua força econômica e simbólica dentro da indústria fonográfica.

⁴ Contudo, é preciso mencionar a crítica que o rock sofreu no Brasil na década anterior, culminando com a Marcha contra a Guitarra Elétrica, ocorrida em 17 de julho de 1967 e que contou com a participação de vários artistas da música popular brasileira.

⁵ A música *soul* está presente desde o final dos anos 1960 no Brasil, sendo também capitaneada por cantores locais como Tim Maia, Tony Tornado, Cassiano e Jorge Ben Jor, e em alguns momentos sendo gravadas por Elis Regina e Roberto Carlos ao longo de sua carreira (Cf. Oliveira, 2018, pp. 153-155).

⁶ Entretanto, isso não significa um desaparecimento da música *soul*, que esteve sempre presente na comunidade negra e suburbana brasileira, que era o grande público consumidor do segmento. Praticamente quase todas as gravadoras, após a iniciativa da Tapeçar e Top da Tape, passaram a lançar mensalmente no mínimo um LP de música *soul* a partir da segunda metade dos anos 1970 (Cf. Diniz, 2022, p. 92).

outros. Para as gravadoras, era uma forma de driblar a máquina censora da ditadura, pois produzir canções cantadas em inglês as permitiam lucrar sem perder tempo com termos de liberação da radiodifusão de músicas estrangeiras. E a música disco brasileira não deixou de aderir à onda, pelo menos com os nomes de grupos e de cantores grafados em idioma estrangeiro, embora cantassem geralmente em português e algumas vezes em inglês, como o grupo feminino Harmony Cats, conhecido por seus *pot-pourris* de músicas disco internacionais, as cantoras Lady Zu, Gretchen e Miss Lene. Logo, a indústria fonográfica local não só já investia na vendagem da música disco estrangeira, mas também passaria a criar um filão local – embora muitos artistas consolidados não se aventurassem a explorar esse segmento por considerá-lo de segunda categoria e que isso poderia arruinar suas carreiras especialmente porque, em um contexto nacional marcado pela ditadura, tal vertente musical era vista como politicamente alienada. No entanto, alguns artistas romperam com essa visão estereotipada em torno da música disco, tais como Tim Maia – com o álbum *Tim Maia Disco Club* (1978) –, Rita Lee – com canções como a irônica “Agora é moda” (1978) e “Chega mais” (1979) – e Ney Matogrosso – a partir da canção “Não existe pecado ao sul do Equador” (1978), de Chico Buarque, em versão disco.

Assim como em outras partes do mundo, o sucesso do filme *Os embalos de sábado à noite* em 1977, contribuiu para uma maior difusão da música disco e da pista de dança, assim como de um comportamento voltado para tal experiência – em suma, de todo um mercado voltado para o universo disco. Estreando no Brasil no início de julho de 1978, o filme, conjugado com o impacto de sua trilha sonora e a atuação de John Travolta sob a pele de Tony Manero, seria a peça chave para a popularização da música disco no contexto brasileiro a ponto de uma matéria da época afirmar que o verbo a ser conjugado nas pistas de dança seria o “travoltar” (Vieira, 1978, p. 15).⁷ Nos sábados à noite, o *Programa Carlos Imperial*, exibido pela extinta TV Tupi, aproveitava a carona oferecida pelo filme para difundir a música disco e promover competições de dança, além de lançar e receber artistas nacionais da vertente disco. Poucas semanas após a estreia do filme nos cinemas brasileiros, a telenovela *Dancin’ Days*⁸ entraria no ar com uma trama marcada pela cultura disco. Embora *Os embalos...* produzissem um impacto nos espectadores, a crítica local não o recebera com muito entusiasmo. Além disso, o filme contribuiu para uma redução em escala global do aspecto queer da cultura disco, pois a sua massificação a reconfigurou

⁷ Uma breve porém detalhada história acerca do impacto do filme para a globalização da música disco é oferecida em Echols (2010, pp. 159-194).

⁸ *Dancin’ Days* foi escrita por Gilberto Braga e teve a direção geral de Daniel Filho. A novela foi ao ar pela Rede Globo de Televisão no horário nobre das 20 horas de 10 de julho de 1978 a 27 de janeiro de 1979, contabilizando 174 capítulos.

como música para embalar e reiterar a sociabilidade heterossexual. Esse aspecto também é visível na formação dos pares competidores no programa de Carlos Imperial e também na telenovela supracitada, pois em ambos não se vê uma interação de pessoas do mesmo sexo em danças entre pares.

Como vimos, a música disco transformou-se em fenômeno internacional e ao qual o Brasil não passou incólume. Contudo, a presença da música disco na cultura brasileira antecede ao seu impacto global, sendo verificável desde a metade de 1970 com a popularização da vendagem de coletâneas de músicas internacionais e distribuídas pela gravadora K-Tel, que difundia sucessos da primeira fase do gênero, assim como as programações das rádios FM da época. Atendo-nos ao contexto do Rio de Janeiro, é possível verificar que a música disco já pertencia ao repertório de boates como *New York Discotheque*, inaugurada em 1976 e situada no bairro de Ipanema, então reduto da contracultura carioca. A boate chegou a ser cenário de alguns filmes do período, como *Sábado alucinante* (1979), de Claudio Cunha, e *A morte transparente* (1980), de Carlos Hugo Christensen, cujas narrativas, regadas a música disco, giram em torno da juventude da zona sul carioca.

Outra boate difusora da música disco e voltada ao público gay foi a *Sótão*, localizada na Galeria Alaska, em Copacabana. No importante jornal gay alternativo *Lampião da Esquina*,⁹ a boate é apresentada como um espaço voltado para uma “programação musical sempre atenta às últimas novidades estrangeiras” (*Lampião da Esquina*, 1978, p. 6), o que, por um lado, assinala o repertório do célebre DJ Amândio da Hora e, por outro, demarca uma ânsia cosmopolita da comunidade gay pela musicalidade do momento. O discurso dos proprietários da boate a enfatiza como um lugar marcado pela diversidade sexual de seu público, reunindo homossexuais e héteros, anônimos e celebridades. Ademais, alguns demarcadores de classe e poder econômico são revelados na matéria, como a estratégia de algumas boates de selecionar o público a partir do valor do ingresso. No caso da *Sótão*, além do ingresso, existia a cobrança da taxa de consumação mínima e a rigidez do esquema de segurança na entrada da boate, sob o pretexto, segundo os proprietários, de que se algum frequentador tivesse “um jeitinho qualquer de marginal, mesmo com dinheiro, não entra[ria] mesmo” (*Lampião da Esquina*, 1978, p. 6). Essa declaração reforça o argumento de que nem sempre o ambiente noturno das pistas de dança esteve isento dos jogos de poder, da exclusão de raça

⁹ *Lampião da Esquina*, uma publicação alternativa de circulação nacional durante o período ditatorial, foi pioneiro no campo do debate sobre as minorias sexuais no espaço brasileiro. Para um panorama arguto sobre o jornal e a perseguição sofrida na ditadura, cf. Quinalha (2021, pp. 142-176).

e gênero, da delimitação de tribos e do público frequentador, ou melhor dito, da presença de certo elitismo em determinadas casas noturnas.

Embora a ancoragem da música disco tenha acontecido bem antes da chegada de Tony Manero nas telas brasileiras, como atesta o repertório de boates como a citada *New York Discotheque*, ela não tinha entrado completamente dentro do *mainstream* local. A sua aceitação definitiva viera a partir da *Frenetic Dancin' Days*, uma boate pertencente ao produtor musical Nelson Motta e inaugurada em agosto de 1976 dentro de um *shopping center* recém-inaugurado no bairro da Gávea, zona nobre do Rio de Janeiro. Embora tenha durado somente quatro meses, para depois ser transferida para o Morro da Urca, *Frenetic Dancin' Days* foi um sucesso na vida noturna carioca, pois ali se reunia a nata das celebridades televisivas e das colunas sociais, além de contar com um grupo de cantoras contratadas como garçonetes que intervinham com alguns números musicais. Egressas do grupo Dzi Croquettas – uma variante feminina do célebre Dzi Croquettes, capitaneado por Lennie Dale e cujos espetáculos, situados entre a dança e o teatro, eram protagonizados por corpos andróginos –, tais cantoras viriam formar posteriormente o grupo musical As Frenéticas, emplacando um disco de estreia no ano seguinte com músicas irreverentes e recheadas de interpretações irônicas, algumas delas marcadas por um ritmo dançante. A performance corporal, o registro vocal e o repertório musical do grupo não eram propriamente uma reprodução da cena disco internacional, centrada na figura da diva. O grupo era dotado de um ar burlesco e irônico que recordava o célebre teatro de revista, além de não descartarem o samba e o rock de seu repertório (cf. Fontanari, 2022, p. 58). O espírito irreverente do grupo, que também desafiava o conservadorismo nacional nas relações entre sexualidade, gênero, raça e classe, chamaria atenção da comunidade gay brasileira, a ponto de Antônio Chrysóstomo, contribuidor do *Lampião da Esquina*, convocar o público leitor da revista por meio da imperativa frase “Prestem atenção às Frenéticas, povo entendido desse país” (Chrysóstomo, 1978a, p. 11).

Enquanto a boate de Nelson Motta consolidou a aceitação da cultura disco pelo *mainstream* brasileiro, já a sua popularização em todo o território brasileiro viria com a estreia da telenovela *Dancin' Days* em 1978. Embalada pela música-título homônima e cantada pelas próprias As Frenéticas, a telenovela fora protagonizada pela atriz Sônia Braga interpretando a ex-presidiária Julia Matos. *Dancin' Days* lançaria moda, gosto musical e comportamento, vindo a ser comercializada também no exterior. A música de abertura da novela virou sucesso nacional, sendo

até hoje tocada em boates e festas. Os LPs com as trilhas sonoras nacional e internacional da telenovela caíram no gosto do público, tornando-se referência para a juventude brasileira interessada pela música disco. Embora as telenovelas anteriores já tivessem inserido músicas disco em suas trilhas sonoras, a pista de dança não tinha sido o cenário principal de suas tramas tal como em *Dancin' Days*, que, além disso, apresentava uma visualidade disco que buscava representar segmentos sociais diversos (cf. Fontanari, 2022, p. 62; Wajnman e Marinho, 2006, p. 149). No entanto, ambos conviviam na mesma pista de dança. A telenovela assinalava a discoteca, pelo menos visualmente, como um local agregador e sem demarcações explícitas de classe social.

Nem sempre o público das pistas de dança se configurava da maneira que fora representado na telenovela. A pista de dança no Brasil não fora tão “racialmente democrática” e tampouco em questões de classe e gênero, tal como parece ter sido o contexto da cultura disco estadunidense – pelo menos segundo a ótica, algumas vezes nostálgica e romantizada, de parte da crítica especializada sobre o assunto (cf. Dyer, 2002; Lawrence, 2006). Afinal de contas, o mito nacionalista da “democracia racial” já tinha caído por terra no mínimo para os agentes culturais brasileiros atentos à vigência das desigualdades raciais sistêmicas no país. Boates como *New York Discotheque* e *Frenetic Dancin' Days* situavam-se em zonas privilegiadas da cidade e o baixo poder aquisitivo de grande parcela da juventude trabalhadora e suburbana, assim como a fronteira cultural e simbólica que validavam os espaços de entretenimento nas regiões economicamente abastadas da cidade como nada receptivos à presença de sujeitos periféricos, não permitia o seu acesso nesses ambientes. Nas regiões periféricas, a mesma música disco tocada nas boates frequentadas pela classe média branca era consumida em locais de maior capacidade de lotação como os bailes no subúrbio carioca, por exemplo, que eram organizados por equipes de som que tocavam um repertório composto majoritariamente pela música *soul*¹⁰ – o que levou à sedimentação do Movimento Black Rio em 1976, ou seja, no mesmo ano de inauguração das boates supracitadas, e que, segundo Christy Guzmán e Marcio D'Arrochella, foi “[...] a presentificação reconfigurada da antropofagia [de Oswald de Andrade] não como movimento intelectualizado e intelectualizante, mas como uma dinâmica orgânica”, que portanto evocava “sensibilidades outras que não cab[iam] nos moldes estabelecidos pela sociedade branca burguesa de meados do século XX”

¹⁰ Destaque precisa ser dado aos *Bailes da Pesada*, promovido no Rio de Janeiro pela dupla de DJs Big Boy (Newton Alvarenga Duarte), também apresentador de TV e radialista, e Ademir Lemos – que inicialmente tocavam na casa de show e cervejaria Canecão, situada na zona sul carioca –, ao DJ e apresentador Monsieur Limá (Raimundo de Lima Almeida), ao DJ Mr. Funky Santos (Oséas Moura dos Santos) e às *Noites do Shaft*, organizadas por Dom Filó (Asfilófilo de Oliveira Filho) e que aconteciam no Clube Renascença, uma associação fundada por uma classe média negra e cuja sede fora no Méier e, posteriormente, no Andaraí, bairros situados na zona norte carioca (Cf. Diniz, 2022; Oliveira, 2018).

(Guzmán e D'Arrochella, 2020, p. 54). Segundo Luciana Oliveira (2018, p. 74), o movimento surgia como “resposta e reação a um suposto ‘assalto cultural’ cometido pelo Estado e pelas elites brasileiras” e como maneira de “suprir uma ‘carência identitária’”, fomentando-se de elementos da cultura internacional – com maior ênfase sobre a cultura negra estadunidense – e dos meios massivos de comunicação. Por isso, a predominância da música estrangeira nessas festas, que poderiam ocorrer em salões de baile, quadras de esportes ou até mesmo em algumas escolas de samba, criariam uma discussão acerca do movimento negro em si que, por um lado e na visão dos agentes da ditadura, era imaginado como ameaçador e um possível estopim para a revolução negra, e, por outro e na perspectiva de certa parcela tanto da esquerda quanto de artistas do universo do samba, descaracterizava o contexto negro brasileiro ao adotar comportamentos e produtos culturais considerados estrangeiros (cf. Diniz, 2022). Em certa medida, os bailes black podiam guardar uma relação próxima com a ação militante negra de autoafirmação identitária e de propagação de mensagens antirracistas, sendo para alguns de seus frequentadores algo mais do que mero entretenimento, ou seja, um local de mobilização social, comunitária (cf. Oliveira, 2018, pp. 76-78).¹¹

Retornando à telenovela, é importante ressaltar que os meios de comunicação alternativos e dedicados à comunidade gay não deixaram de registrar o impacto de seu sucesso e de conferir um ar jocoso à febre disco nacional por ela disseminada. Um exemplo é a divulgação da competição de dança *Dancin' Gays!*, promovida pelo supracitado *Lampião da Esquina* e pela extinta boate 266 West, situada em Copacabana. Sob o título de “Quentíssimos Dancin' Gays!”, uma matéria no jornal argumentava que o concurso queria “aproveitar a onda disquete e checar a descontração da moçada” e, nela, “escolher os (e as) Travoltas entendidos(as) ou simpatizantes” (Acosta, 1978b, p. 3), que contudo tinham que pagar uma taxa de inscrição da qual se podia obter uma redução caso apresentassem um cupom de desconto impresso no jornal. Em uma matéria subsequente, intitulada “A hora e a vez dos Travoltas”, relatava-se uma enorme procura de participantes e, além disso, eram especificadas algumas regras da competição, como a de que era permitido “concorrer qualquer

11 Um apurado traço do Movimento Black Rio, entrevistado como herdeiro histórico de manifestações populares dissidentes situadas no espaço (sub) urbano carioca e lideradas por agentes culturais negros, é oferecido por Oliveira (2018, pp. 55-60; 64-72).

12 A título de curiosidade sobre a representação de pares dançantes do mesmo sexo, vale a pena citar a canção disco-punk-soul “Vale tudo”, escrita por Tim Maia e gravada em parceria com Sandra de Sá para o álbum-homônimo da cantora, lançado em 1983. Ainda com o país sob o peso da ditadura, porém com uma parcela da sociedade civil e do segmento político já apontando um movimento a favor das eleições diretas para presidente, a letra da canção reproduz certa permissividade de viés autoritário e seletivo, enquanto os corpos do mesmo sexo, sob a ameaça de infringirem a suposta lei da moral e dos bons costumes, são impedidos do contato físico na pista de dança: “Vale tudo/ Vale o que vier/ Vale o que quiser/ Só não vale dançar homem com homem/ E nem mulher com mulher/ O resto vale”. Contudo, a interpretação irônica e debochada de Tim Maia e Sandra de Sá para o último verso colocava em xeque o próprio imperativo da canção.

par, sem qualquer tipo de discriminação (homem com mulher, homem com homem, mulher com mulher e demais variações possíveis)”¹² (Acosta, 1978a, p. 9), e a de que o “traje para os candidatos, na noite de apresentação, é discoteque, ou seja: zorra” (Acosta, 1978a, p. 9). As matérias deixam expressa a ideia de que tudo era permitido na pista de dança disco, seja no encontro dos corpos de pessoas com orientações sexuais diversas, seja no modo de se vestir e entender o que é um comportamento afinado com a sensibilidade disco, que, naquele momento, unia expressão idiossincrática e seguimento coletivo de tendências ditadas pela indústria cultural.

É insuficiente afirmar que toda a comunidade gay abraçava a musicalidade disco. Em revistas dedicadas ao público gay e munidas de um discurso politizado e/ou militante, as matérias sobre o tema eram repletas de tensões, especialmente em um período marcado por uma acalorada discussão sobre a predominância dos produtos culturais massivos sob a égide do imperialismo cultural estadunidense. Embora o jornalista e escritor Aguinaldo Silva, um dos idealizadores do *Lampião da Esquina*, tenha dito que o jornal surgiria, entre uma de suas demandas interseccionais, a de “[comprar] a briga dos negros brasileiros que as multinacionais do *disco-dance* quer[iam] transformar em *blackie brothers*” (apud Quinalha, 2021, p. 144), vamos encontrar, sob a pena de Antônio Chrysóstomo, elogios à música disco nacional difundida pelo grupo As Frenéticas (cf. Chrysóstomo, 1978a, p. 11), assim como às faixas dançantes dos álbuns de Ney Matogrosso e Tim Maia, proferindo que “disco por disco, sem nacionalismos (no caso) ridículos, até nisso a criatividade brasileira sab[ia] atuar. Então, já se pod[ia] dançar pagando menos royalties e lucros às matrizes multinacionais” (Chrysóstomo, 1978b, p. 12). Em outro momento, o mesmo autor publicaria uma crítica desfavorável ao lançamento em território brasileiro do álbum *Macho Man*, do grupo estadunidense Village People, trazendo uma discussão acerca da problemática da representação da masculinidade no título e visual da banda, assim como do oportunismo do mercado fonográfico (cf. Chrysóstomo, 1978c, p. 12).¹³

13 Sobre o surgimento do grupo estadunidense, cf. Jones e Bego (2009, pp. 77-105).

Ademais, na cultura disco houve uma expansão da imagem da mulher, pois suas músicas estavam mais atenta ao desejo feminino, enquanto as do *funk* giravam em torno da experiência dos rapazes (cf. Echols, 2010, p. 23). Na cultura disco a mulher podia gemer, sentir prazer e ter orgasmos, como evidenciam as músicas interpretadas por Donna Summer e Gretchen. Por outro lado, é perceptível no repertório musical disco

uma implícita tendência a estereótipos de raça e gênero, assim como a objetificação do corpo feminino. As representações musicais da sexualidade das mulheres como assertiva, e que eram interpretadas pelas divas disco, soavam como libertárias e ao mesmo tempo problemáticas, pois, se por um lado, as canções enfatizavam uma experiência sexual apartada do amor e onde as iniciativas eram geralmente femininas, por outro, elas reforçavam que a palavra final cabia majoritariamente à figura masculina. Além disso, as canções praticamente não abordavam as implicações individual ou social ocasionadas por tal assertividade feminina (cf. Kutulas, 2003, p. 188) e tampouco a experiência lésbica era insinuada. Complexas também foram as representações do homossexual daquele período, muitas vezes situadas na tensão entre o gay efeminado e o gay “macho man”. Elas ressoavam também a maneira como os gays eram representados na indústria cultural e tratados nas pistas de dança e em outros espaços de sociabilização.

Em relação ao registro vocal, a música disco contribuiu para a resignificação do uso do falsete, que ganharia contornos queer especialmente por meio da voz de Sylvester. É fato que esse registro vocal também é verificável no *soul* e no rock. Barry Gibb, um dos componentes dos Bee Gees, defendia o uso do falsete, presente em grande parte de suas canções, como um registro vocal característico do rock – embora algumas vezes o grupo tenha feito declarações em tons de chacota sobre a recorrência do falsete em seus álbuns (cf. Echols, 2010, p. 169). O falsete masculino era amplamente usado por cantores de *soul* como Eddie Kendricks, Marvin Gaye e Smokey Robinson, mas Sylvester não buscava se aproximar de uma vocalidade que produzisse uma abstração vocal de certa suavidade feminina (cf. Gamson, 2005, p. 151).¹⁴ Ademais, o registro em falsete em canções como “Girl You Need a Change of Mind” (1972), interpretada por Eddie Kendricks, parecia reiterar uma letra que em si parecia soar antifeminista, devido a versos como “Why march in picket lines?/ Burn bras and carry signs” (cf. Echols, 2010, p. 35). Já Sylvester, ao emprestar seu registro vocal sibilante à música disco, ativava uma vocalidade queer, afrontosa pela afirmação de seus desejos ao conjugar o falsete com letras que celebravam os encontros homossexuais dentro e fora da pista de dança, como é possível entrever na interpretação de “You Make me Feel (Mighty Real)”. Enquanto a teoria dominante acerca do falsete de cantores negros é fundada, por um lado, na ideia da vulnerabilidade masculina e dor corporal, e, por outro, na do cultivo de uma interioridade ou então de uma introspecção anti-espetacular (cf. Lordi, 2020, p. 102),

14 Em alguns porém poucos momentos de sua carreira, Sylvester chegou a empregar o registro de barítono, como o da apresentação voltada para o seu álbum *Too Hot to Sleep*, de 1981, assim como em alguns das canções do mesmo (Cf. Gamson 2005, p. 197).

o falsete de Sylvester parece tangenciar essas perspectivas ao celebrar uma vocalidade queer que projeta publicamente a experiência do prazer e uma postura voco-performativa que traz visibilidade a toda uma comunidade queer. Para Joshua Gamson, a interpretação de Sylvester evidencia que “a voz em falsete talvez carregue poderes e verdades que o registro normal não sustenta” (2005, p. 133).

No caso brasileiro, houve a pontual porém valiosa contribuição dada pela interpretação de Ney Matogrosso à versão disco da canção “Não existe pecado ao sul do Equador”, uma música-frevo cuja letra fora criada por Chico Buarque em parceria com Ruy Guerra para a peça teatral *Calabar: o Elogio da Traição* (1973), também de autoria de ambos. Embora a peça tenha sido proibida pelo regime militar e vindo a ser liberada somente sete anos depois, Chico já tinha gravado a canção no álbum *Chico Canta* (1973), contudo censurado. Mas ao ser transformada em música disco para o álbum *Feitiço* (1978), a gravação de Ney Matogrosso se tornou por fim a versão definitiva, inclusive a mais conhecida especialmente por ter sido o tema de abertura de *Pecado Rasgado*, uma telenovela cujo título vem de um trecho da letra alterado pela censura, pois o verso “Vamos fazer um pecado, safado, debaixo do meu cobertor” (Buarque e Guerra, 1975, p. 49) se transformou em “Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor”.

Na versão em ritmo disco, Ney Matogrosso alterna a sua voz de contratenor¹⁵ com gemidos orgásticos em falsete, o que reforça o conteúdo sexual da letra. Mesmo com tantos gritos e sussurros que apelam ao ouvinte para participar do banquete orgiástico e pecaminoso, a voz de Matogrosso burla as represálias da censura da época, que tinha concentrado seus esforços menos na sonoridade e interpretação do que na letra da canção em si, pois, na visão conversadora de seus agentes, era onde poderiam residir conteúdos politicamente subversivos e contrários à moral e aos bons costumes. Ao conferir uma musicalidade disco à canção de Buarque, conjugada com a importância do registro em falsete e da performance de Ney Matogrosso para um segmento do público não heteronormativo, “Não existe pecado ao sul do Equador” soa como uma música queer e dançante, instigando a toda uma comunidade dissidente dos trópicos à experiência erótica em espaços públicos como o da pista de dança e na esfera privada cotidiana.

¹⁵ O registro vocal de Ney Matogrosso sempre engendrou debates públicos acerca de sua sexualidade, quando não posicionamentos homofóbicos, conforme relata o cantor sobre a primeira apresentação em público, ocorrida antes de integrar o seminal grupo Secos & Molhados: “A primeira vez, eu não estava fantasiado, eu estava vestido normalmente, mas a minha voz eles estranharam [...] e uma pessoa na plateia começou a me chamar de bicha” (Gavin, 2017, p. 17).

Conforme argumenta Joshua Gamson, durante a era disco “o sexo não podia ser dissociado do dançar. As memórias não podiam ser dissociadas das canções disco” (Gamson, 2005, p. 161). Em um Brasil sob o peso da ditadura, cerceando espaços públicos, meios de comunicação e a vida de certos agentes, a pista de dança parecia ser o lugar em potencial para a experiência de dispêndio de corpos em um jogo erótico e sexual entre si. Não que grande parte de frequentadores das boates daquele momento estivesse cônica disso, mas a vontade de sair para dançar com o intuito de extravasar, de viver outras realidades possíveis para além daquela ao qual se estava submersa – algo que talvez seja um dos motivos que ainda mobilizam os sujeitos a saírem para dançar até hoje – adquiria outra importância em períodos de crise sociopolítica e opressão. Essa experiência erótica da “carne em excesso”, na qual, segundo Georges Bataille (2013, p. 116), o sujeito rompe com a lei da moral e dos bons costumes,¹⁶ parece todavia guardar rastros do comportamento contracultural que demarcou uma parcela da juventude brasileira na virada entre as décadas de 1960 e 1970, e cujo objetivo, segundo as palavras de Luiz Carlos Maciel, era a “experiência imediata e concreta do real”, sendo a transgressão uma “mera consequência” (Maciel, 2014, p. 76).

16 “A carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência” (Bataille, 2013, p. 116).

17 “A noite vai chegar” (1978) (Paulinho Camargo). Produção: Marcos Maynard. Arranjador: Maestro Luiz Roberto Oliveira. Gravadora: Phonogram.

A representação da cultura disco como uma experiência erótica durante momentos sombrios é comprovada pela imagética que se desprende do repertório musical produzido e difundido no Brasil durante aqueles anos. Um dos exemplos é a canção “A noite vai chegar” (1978), interpretada por Lady Zu, à época considerada a “Rainha da Disco Music no Brasil”.¹⁷

Ali pode ser entrevisto um jogo implícito e dúbio entre o desejo interno de vivência da erótica corporal na pista de dança e o vislumbre de um mundo distinto da realidade opressora:

A noite vai chegar
Meu pensamento está tão longe
Eu sei que vou sonhar
Momentos de um mundo distante

Quando a voz lírica da canção afirma que, com o fim do dia, está ciente de que irá sonhar “momentos de um mundo distante”, insinua que é no meio da noite e na pista de dança que a utopia emergirá. A vida noturna, e consequentemente a pista de dança, suspende o tempo “da vida social

ordinária e do regime de trabalho” (Oliveira, 2018, p. 71) – ou seja, um procedimento intrínseco à experiência festiva. A música performatiza a célebre dinâmica espaciotemporal da realidade como diurna e atrelada ao peso dos acontecimentos comezinhos, enquanto a esfera do sonho é apresentada como noturna e propícia à fabulação de outras realidades (afetivas, amorosas e sexuais). “A noite vai chegar” é importante tanto pelo imaginário disco que ela implicitamente promove – pois a letra não revela onde o *eu* da canção se encontra quando a noite surgir – quanto pela musicalidade, pois o arranjo combina a batida disco com tamborins, um instrumento de percussão típico do samba e que surge durante o cantar dos seguintes versos: “Em minha vida só desejei ter você/ Sempre ao meu lado dizendo/ Que sem mim não pode viver”. Essa passagem de apelo romântico pode ser escutada também como um metadiscursos musical de que nos trópicos a batida disco e a percussão do samba são indissociáveis, já que ambas advêm da cultura musical negra e são sobretudo ritmos em torno dos quais ocorre a agregação das minorias sociais, sexuais e de gênero. É justamente nesse momento que a música disco encontra o samba soul, o que constata uma aclimatação do gênero discoteca dentro do universo musical brasileiro.

Voltando à tensão entre o mundo externo e o desejo em “A noite vai chegar”, é possível considerar uma menção implícita a uma realidade politicamente opressora e cujo antídoto, pelo menos temporário, seria o jogar-se na pista de dança, expurgando ali as agruras situadas para além do espaço da boate. Isso também ressoa na canção “Dancin’ Days” (1978) de As Frenéticas,¹⁸ pois ao mesmo tempo que evoca, em tom imperativo porém sedutor, “Abra as suas asas/ Solte as suas feras/ Caia na gandaia/ Entre nesta festa”, reconhece que “Às vezes a gente/ Sente, sofre, dança/ Sem querer dançar”. O trecho da canção parece remeter-se à atmosfera sufocante instaurada pelo autoritarismo e ao qual o tom esfuziante da música viria se opor. Ela evoca uma tensão entre temporalidades de mundos distintos, isto é, entre uma pista de dança onde se poderia praticar fantasias possíveis de si e aspirar desejos e um espaço social destituído de desigualdades, injustiças e opressão.¹⁹ É na discoteca que as pessoas se igualam, independentemente de seus demarcadores sociais, sexuais, raciais, de gênero e de sua habilidade para dançar. A pista de dança, portanto, é o palco para a festa da fantasia e para o exercício de uma utopia possível, onde tudo é permitido mesmo que por algumas horas da noite:

18 “Dancin’ Days” (1978) (Nelson Motta-Rubens Queiroz). Produção: Liminha. Arranjadores: Jay Graydon, John D’Andrea, Liminha, Lucina e Luli.

19 Uma análise semelhante da canção de As Frenéticas é apresentada por Fontanari, (2022, pp. 63-65).

Na nossa festa
Vale tudo
Vale ser alguém
Como eu
Como você

Dance bem, dance mal
Dance sem parar
Dance bem, dance até
Sem saber dançar

Sair para dançar é uma aventura noturna cercada de preparativos e que vem acompanhada pela expectativa do reencontro com outros corpos sob o globo espelhado, desejando que o momento do flerte mútuo não se acabe. A música “Sábado que vem eu vou” (1978),²⁰ interpretada por Brenda, reverbera esse desejo projetado a cada final de semana, assim como a ideia de “montaria” a partir de roupas e acessórios meticulosamente escolhidos para atrair a atenção na pista de dança – pois, afinal de contas, uma noite dançante sob a batida disco requer uma moda à altura e que firme o pacto performativo de ver e ser visto:

Sábado que vem eu vou encontrar você
Sábado que vem estou esperando pra te ver

Usando a roupa que você mais se amarra
Guardada quase toda a semana
[...]

Eu vou vestir meu camiseta estampado
A calça jeans de bota apertada
Uma sandália de salto fino
E no cinto uma bolsinha amarrada

E ao som de um *soul* com você vou dançar
Enquanto a noite não se acabar

20 “Sábado que vem eu vou” (1978)
(Alessandro-Cury-Lamit). Produção:
Roberto Livi. Arranjador: Miguel Cidras.

21 “Deixe todo esse amor pra depois”
(1978) (Cesar Rossini-H. Santisteban-João
Walter Plinta). Produção: Sam Malnatti.
Arranjador: Eduardo Assad.

Embora o universo da música disco ainda esbarre em certas narrativas românticas, nem todas as canções disco brasileiras foram fidedignas a tal registro. Algumas delas enfatizam uma experiência libertária no ato de dançar e sem a necessidade de atrelar-se sentimentalmente a outra pessoa. Sarah Regina, em “Deixe todo esse amor pra depois” (1978),²¹ expressa o prazer na pista de dança como a experiência mais relevante do que a amorosa, pois esta, caso surja, que venha depois como sexo e sem se prender a romantismos. Uma corporeidade libertária, provocante e juvenil toma a pista da boate diante de olhares alheios e desejosos aos quais não é permitido tocar o corpo dançante:

Sou tão jovem pra me arramar
 Por isso eu vivo assim só pra dançar
 Todo mundo quer me tocar
 Por isso eu danço só, sem me preocupar

Eu passo a noite dançando
 E todos ficam me olhando
 E ao me aproximar vejo você tremer
 Sinto que você quer me agarrar

Deixe todo esse amor pra depois (yeah, yeah)
 Dance comigo sem me tocar
 Deixe todo esse amor pra depois (yeah, yeah)
 O que eu posso fazer é dançar

Excetuando a canção “Dancin’ Days”, as letras das demais músicas estão estritamente associadas à corte heterossexual. Contudo, é a música como um todo que guarda uma materialidade queer para além da letra em si, como a sonoridade disco e a voz feminina, que são prontamente apropriadas pela comunidade gay. Talvez o aspecto queer do repertório disco adquira maior potência a partir da interpretação dada por cantores cujas vozes brincam com as relações entre registro vocal e gênero, como a anteriormente citada “Não existe pecado ao sul do Equador”, interpretada por Ney Matogrosso, vem comprovar. Outro exemplo é a canção interpretada por Emerson, “Eu quero mais” (1979),²² que não faz referência direta à experiência do dançar sob os holofotes da boate. Entretanto, com a sonoridade disco aliada à batida do samba *soul* graças ao arranjo de Oberdan Magalhães, um dos integrantes da Banda Black Rio, a música evoca a pista de dança como o espaço para a performance teatral e afetadamente *camp* de um *eu* ávido por uma vivência erótica incansável:

Quando eu danço
 Eu bolo e rebolo

Quando eu caio
 Eu rolo e me enrolo

Quando eu transo
 Eu como bombom

Quando eu brilho
 Eu passo batom

Eu quero quero
 Quero quero quero
 Eu quero mais

22 “Eu quero mais” (1979) (Carlos Imperial). Produtor: Carlos Imperial. Arranjador: Oberdan Magalhães.

Eu quero palco enfeitado
[...]
Eu quero tudo feito pra mim

A canção assinala uma experiência de si performática e identitária e que está inclusive presente na pista de dança. A ideia de “palco enfeitado” denota o espaço social noturno das boates como propício a encenações, à feitura de poses de si, assim como de vocalidades afetadas e autoafirmativas. No último verso, por exemplo, o cantor prolonga a emissão do pronome pessoal “mim” por meio de um longo falsete para alcançar as notas mais altas. Assim, a interpretação chega a insinuar a expressão de um interminável prazer hedonista. Ademais, a emissão dessa nota aguda e estridente é um registro queer por excelência, assim como as interjeições emitidas pela voz cantante e escorregadia, assemelhando-se aos jogos vocais usados pela comunidade gay e especialmente pelas vozes femininas que tipificam a frequência da música disco (cf. Allen, 2022, p. 130).

Cultura disco: uma materialidade queer?

Teria sido a cultura disco incentivadora de um movimento de escapismo ou o elemento constitutivo de formas dissidentes de sociabilização que ocorriam nas boates? O desconforto deste questionamento se intensifica quando a pista de dança em si passa a ser problematizada, pois se ela, por um lado, era o espaço onde se celebrava a cisão momentânea dos demarcadores de raça, classe e gênero, por outro, ela não apagou a tensão entre eles, vindo até mesmo a aguçá-la em certos momentos. Além disso, a intrínseca e recíproca relação entre sair para dançar e sair do armário – entre *going out* e *coming out*, isto é, entre o consumo capitalista e a liberação gay – jamais esteve isenta de problemáticas (cf. Echols, 2010, p. 41), mesmo que a pista de dança pudesse ser considerada “[...] a antítese do armário por todo aquele agito, suor, luzes brilhantes, ruído e pulsação sem culpa” (Gamson, 2005, p. 110).

Importante ressaltar que os movimentos de liberação gay nos anos 1970 consideravam o *coming out*, o “sair do armário” como um gesto potencialmente revolucionário e político devido à capacidade da declaração pública de sua própria sexualidade e gênero na esfera social. Esse gesto poderia ocorrer de várias maneiras, não somente pelo discurso verbal mas também por meio de certas práticas como dançar, conversar e fazer sexo, por exemplo (cf. Fawaz, 2022, p. 206 e 208). A pista de dança seria um dos espaços de materialização deste gesto erótico praticado pela comunidade gay, isto é, uma das “formas culturais de transmissão e reprodução da vida queer” (Fawaz, 2022, p. 245). Apesar das relações

intrínsecas com a indústria cultural, o *coming out* nas pistas de dança disco foi, e parafraseando Rami Fawaz, “o jeito de disseminar materialmente uma diferença em relação à heterossexualidade” (Fawaz, 2022, p. 209).

É fato que a música disco fora eleita como segmento musical do *establishment*, o que fez com que ela “se torn[asse] opulenta e se distanci[asse] de suas raízes subalternas” (Easlea, 2020, p. 100). É possível argumentar também que a superprodução industrial e massiva da música disco a apartou de suas raízes fundantes, inspiradas inicialmente pelos direitos civis e homossexuais, assim como pela contracultura (cf. Easlea, 2020, p. 100). Contudo, a ideia de espaço e comunidade fundacionais pode, no final das contas, correr o risco de beirar a um certo purismo, pois havia a presença de produtores e cantores gays no auge da industrialização da música disco, o que comprova que esta não era estritamente composta por agentes culturais heterossexuais (cf. Echols, 2010).

Apesar do inegável processo de cristalização sofrido pela experiência disco, argumentamos a importância de considerá-la mais como uma potência afetiva e sensível atrelada a um ambiente composto por um aparato técnico, ou melhor dito, por uma tecnologia da noite e extensiva aos corpos moventes na pista de dança, tais como os jogos de luzes, o DJ com seu repertório musical e mixagens, o uso de drogas, o globo espelhado, entre outros componentes (cf. Nyong’o, 2008, p. 108). Assim, tanto a corporeidade e a subjetividade quanto os objetos e substâncias atrelados à pista de dança contribuem para configurar uma materialidade queer – e materialidade aqui entendida sobre a esteira reflexiva de Julian Yates (2022, p. 43), para quem aquela resulta de um ato de fazer em cadeia e na qual o ser humano é mais um de seus actantes, sendo portanto impropriedade a ideia de quem faz algo esteja apartado de seu entorno e demais entidades, sejam estas humanas ou não.

No caso da materialidade queer forjada no período da cultura disco, são os “prazeres do artificial” (Echols, 2010, p. xxiv) vivenciados coletivamente que lhe dão forma como experiência. O artifício prazeroso presente na pista de dança, com seus jogos de luzes, música, drogas e vestimentas, vincula-se à corporeidade, cujo suor e esforço físico são desviados de sua clave fabril (corpo a serviço da produção) para se tornarem elementos de uma coletiva experiência febril (corpo em condição extática e erótica). O artifício, portanto, é o disparador da experiência de corpos que se experimentam e fabulam outras corporeidades, que vivenciam a alegria da comunhão embora provisória e deslizante, ou seja, sem contratos

definitivos. É a partir desse acordo esquivo e noturno que a materialidade queer se presentifica.

Se vivemos imersos em um mundo de materialidades, e se a cultura disco é a celebração da mesma, não significa que a experiência da materialidade e a adesão a esta seja semelhante àquela que o mundo cotidiano busca inferir como a mais apropriada (cf. Dyer, 2002, p. 159). Referimo-nos aqui a uma materialidade queer cujo erotismo “nos permite redescobrir nossos corpos como parte desta experiência da materialidade assim como a possibilidade de mudança” (Dyer, 2002, p. 159). Logo, a materialidade queer, com sua carga erótica, afasta-se das diretrizes produtivas do trabalho, por sua vez regrado pelo cálculo do esforço e pela razoabilidade, assim como pelo refreamento dos movimentos descoordenados. O trabalho não garante uma satisfação imediata, pois este é uma espécie de promessa de um proveito que viria mais adiante (cf. Bataille, 2013, p. 64).²³ Neste sentido, na pista de dança, e em decorrência também de seu espaço, uma materialidade queer adquire uma forma tal como pensada por Ramzi Fawaz (2022, p. 10), para quem a forma queer evoca uma espécie de ipseidade sexual e de gênero que se materializa por meio de uma forma cambiante (*shapeshifting*) em vez de apreender a ipseidade como substância dotada de fluidez infinita ou como uma identidade sólida e inquebrantável. A produção cultural, ao tornar possível “uma proliferação infundável de formas” (Fawaz, 2022, p. 12), pode ser vista como um facilitador da mudança de ideias e fantasias sobre a intimidade, a sexualidade e o gênero. É fato que a materialidade queer que se desprende da pista de dança – e pensando de maneira mais abrangente, a da cultura disco – se apresenta indissociável da esfera do consumo. Contudo, ela resulta de certos modos de uso que criam um curto-circuito nas relações de produtividade e operância esperadas pelo capital.

Circuito-circuito porque na materialidade queer predomina uma descon-tinuidade da cadeia produtiva do capital ao constituir-se de uma espécie de opacidade oriunda dos jogos de apropriação, releitura e desvio dos sinais primevos que fundam os objetos de consumo. Essa opacidade pode ser considerada como uma estratégia preferida pelos homens gays quando se apropriam e ressignificam as músicas disco, cujas letras muitas vezes evocam o amor heterossexual e protagonizado por uma figura feminina. Portanto, podemos ter duas camadas de entendi-

23 Segundo Georges Bataille, o erotismo advém do reconhecimento do ser humano de sua finitude. A atividade sexual utilitária opõe-se ao erotismo, ao mesmo tempo que este último seria o fim da vida (cf. Bataille, 2016, p. 45). O erotismo estaria à parte da reprodução devido à sua economia dispendiosa e, além disso, por se aproximar da morte justamente pelo (re)conhecimento desta. A força de trabalho, a guerra e a escravidão impedem a manifestação do erotismo. Assim, Bataille desvia-se de qualquer leitura abstrata e generalizante do erotismo, situando-o em um campo de forças sociais, históricas e culturais. O erotismo seria portanto a experiência privilegiada da liberdade, que precisa ser recuperada após sua derrisão em decorrência das forças bélicas que passaram a dominar a humanidade.

mento acerca desse contexto. Primeiramente, no âmbito da recepção das músicas disco e sua releitura dentro da comunidade gay, existe um processo de apropriação e releitura especialmente de músicas dedicadas à corte amorosa heterossexual.

Aclimatando esses processos para o âmbito cultural brasileiro, poderíamos lê-los como um procedimento culturalmente antropofágico, onde o adverso imponente e dominador é devorado pela fome do dominado (culturas periféricas e sujeitos dissidentes), quem por sua vez, e a favor de sua força e autonomia, troca o sinal inicial do devorado. Por outro lado, no que tange à gestão da comunidade gay em si, e que Echols sugere ter uma preferência pelo opaco, ou seja, por um rechaço à transparência, é relevante retomar o pensamento de Édouard Glissant (2008) e sua reivindicação pela opacidade como um procedimento ético-político de recusa à redutibilidade historicamente presente na ideia de transparência difundida no Ocidente. A transparência pertenceria ao jogo da redução da diferença pelo meio da “compreensão”, que nada mais seria o ato de situar a diferença em uma escala de valor, totalizante e hierárquica, de escrutínio e, portanto, de julgamento, dominação e posse do outro. Uma sociedade regida pela exigência à transparência é a favor de uma comunicação plana e desavergonhadamente nua, onde a clave da positividade constrói-se sobre a negação da alteridade e o estranho (cf. Han, 2012, pp. 5-17). O direito à opacidade seria, ao contrário, um modo não só de desvio dessa operação ocidental e etnocêntrica, mas também de afirmação das relações e de união pelas pluralidades como aspectos enriquecedores porém sem cair no jogo das universalizações. Conforme apontado por Glissant, o direito à opacidade é um gesto contra a barbárie e em prol do diverso. Se pensarmos a esfera da cultura disco tal como vivenciada pela comunidade gay, o registro da opacidade pode ser entrevisto como elemento de uma materialidade queer que se recusa a tornar-se apreensível a todo custo, promovendo desvios e releituras da própria cultura disco, particularizando-a apesar de sua massificação.

Além disso, dos jogos de apropriação se desprende uma erótica da promiscuidade, tanto na música como na cultura e experiência disco, já que “[...] os homens e as mulheres que fizeram a música disco – seja nos estúdios de gravação ou na discotecagem – foram particularmente promíscuos em suas apropriações musicais, recusando as fronteiras nacionais assim como o purismo esnobe que menospreza o popular” (Echols, 2010, p. 12). Essa erótica apresenta-se contrária ao puritanismo da musicalidade castiça, que separa o popular do erudito, da sonoridade vista como vulgar daquela considerada relevante e edificante.

Se quisermos fazer um recorte interseccional entre raça e cultura, a erótica da promiscuidade na música disco apartava-se da cisão estereotipada de supostos demarcadores musicais, ou melhor dito, entre os que soavam como diversos à estética da branquitude – como, por exemplo, os relacionados à cultura musical afrodescendente como os instrumentos de percussão e vertentes musicais populares como o *soul*, o *funk* e *rhythm and blues* – e aqueles que representavam o universo musical branco – como a música erudita com seus instrumentos de corda e acordes melódicos.

Por outro lado, é possível relacionar essa promiscuidade dentro da cultura disco com um comportamento fora-da-lei com a qual convive toda uma comunidade homossexual que se apropria dos espaços públicos para vivê-los como lugares de encontros eróticos e efêmeros. Sendo assim, podemos pensar a partir da chave provocadora do escritor estadunidense John Rechy, para quem o “homossexual promíscuo é um revolucionário sexual. Em cada momento de sua existência fora-da-lei ele confronta as leis repressivas, a ‘moral’ opressora. Parques, alamedas, passagens subterrâneas e ruas são o seu campo de batalha” (Rechy, 1984, p. 28) – e por que não dizer também o espaço da pista de dança?

Bibliografia

- Acosta, A. (1978a). "A hora e a vez dos Travoltas". *Lampião da Esquina*, ano 1, n. 6, novembro, p. 9.
- (1978b). "Quentíssimos Dancin' Gays". *Lampião da Esquina*, ano 1, n. 5, outubro, p. 3.
- Allen, J. S. (2022). *There's a disco ball between us: a theory of Black gay life*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Balzer, J. (2022). *Das Entfesselte Jahrzehnt: Sound und Geist der 70er*. Berlin: Rowohlt [2019].
- Barcinski, A. (2014). *Pavões misteriosos: 1974-1983 – a explosão da música pop no Brasil*. São Paulo: Três Estrelas.
- Bataille, G. (2016). *Les larmes d'Eros*. Paris: Éditions 10/18 [1961].
- (2013). *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica [1957].
- Buarque, C.; Guerra, R. (1975). *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Chrysóstomo, A. (1978a). "As menininhas frenéticas". *Lampião da Esquina*, ano 1, n. 1, 25 de maio a 25 de junho, p. 11.
- (1978b). "Just dance, dance, dance". *Lampião da Esquina*, ano 1, n. 5, outubro, p. 12.
- (1978c). "Um disco macho paca". *Lampião da Esquina*, ano 1, n. 2, 25 de junho a 25 de julho, p. 12.
- Diniz, A. (2022). *Black Rio ano 70: a grande África Soul*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.
- "Discoteca, sauna, boate: um admirável mundo novo?". *Lampião da Esquina*, ano 1, n. 1, 25 de maio a 25 de junho de 1978, p. 5.
- Dyer, R. (2002). "In Defence of Disco". *Only Entertainment*. Londres e Nova Iorque: Routledge, pp. 151-160 [1992].
- Easlea, D. (2020). *Everybody Dance: Chic and The Politics of Disco*. Londres: Omnibus Press.
- Echols, A. (2010). *Hot Stuff: Disco and The Remaking of American Culture*. Nova Iorque e Londres: W. W. Northon & Company.
- Fawaz, R. (2022). *Queer Forms*. Nova Iorque: New York University Press.
- Feijó, L.; Wagner, M. (2014). *Rio cultura da noite: uma história da noite carioca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Fontanari, I. P. de P. (2022). "Dancin' Days: Disco Flashes in 1970s Brazil". In: Pitrolo, F.; Zubak, M. (orgs.). *Global Dance Cultures in the 1970s and 1980s: Disco Heterotopias*. Cham: Palgrave Macmillan; Springer Nature Switzerland, pp. 51-74.
- Gamson, J. (2005). *The Fabulous Sylvester*. Nova Iorque: Picador, 2005.
- Gavin, C. (2017). *Secos & Molhados (1973): entrevistas a Charles Gavin*. Rio de Janeiro: Imã; Livros de Criação.
- Glissant, É. (2008). "Pela opacidade". Trad. Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. *Revista Criação e Crítica*, n. 1, pp. 53-55.
- Guzmán, C. B. N.; D'Arrochella, M. L. G. (2020). "Esperanças mil: a Antropofagia como alegria, resistência e afetividade no Movimento Black Rio dos anos 70". *Revista Landa*, vol. 9, n. 1, pp. 32-58.
- Han, B-C. (2012). *Transparenzgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Kutulas, J. (2003). "'You Probably Think This Song Is About You': 1970s Women's Music from Carole King to the Disco Divas". In: Inness, S. A. (org.). *Disco Divas: Women and Popular Culture in the 1970s*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, pp. 172-193.
- Lawrence, T. (2011). "Disco and The Queering of The Dance Floor". *Cultural Studies*, vol. 25, n.2, março, pp. 230-243.
- (2006). "In Defence of Disco (Again)". *New Formations* 58, verão, pp. 128-146.
- Lordi, E. J. (2020). *The Meaning of Soul: Black Music and Resilience since the 1960s*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Maciel, L. C. (2014). "Contracultura revisitada". In: *O sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, pp. 74-85.
- Mombaça, J. (2020). *A plantação cognitiva*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo [Série MASP Afterall vol. 9].

- Nyong'o, T. (2019). *Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life*. Nova Iorque: New York University Press.
- (2018). "I Feel Love: Disco and its Discontents". *Criticism*, vol. 5, n. 1, inverno, pp. 101-112.
- Oliveira, L. X. de. (2018). *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações no baile soul dos anos 1970*. Salvador: EdUFBA,.
- Quinalha, R. (2021). *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rechy, J. (1984). *The Sexual Outlaw: A Documentary*. Nova Iorque: Grove Press [1977].
- Shapiro, P. (2005). *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*. Londres: Faber & Faber.
- Vieira, Z. Z. (1978). "Travoltear é o termo". *Lampião da Esquina*, ano 1, n. 4, 25 de agosto a 25 de setembro, p. 15.
- Wajnman, S.; Marinho, M. G. SMC. (2006). "Visualidade, consumo e materialidade: análise em perspectiva histórica da telenovela *Dancin' Days* (1978)". *Contemporânea*, vol. 4, n.1, junho, pp. 137-154.
- Yates, J. (2022). "Materiality". In: De Cunzo, L. A.; Roeber, C. D. (orgs.). *The Cambridge Handbook of Material Culture Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022, pp. 27-53.