

Université de Montréal

Performances trans, noires et *queer* dans la musique populaire

Approche intersectionnelle et spécificités du contexte brésilien

Par

Juliette Luana Borges

Département de communication
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès sciences (M. Sc.)
en Sciences de la communication, option générale
Août 2021

© Juliette Luana Borges, 2021

Université de Montréal

Département de communication, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

Performances trans, noires et *queer* dans la musique populaire

Approche intersectionnelle et spécificités du contexte brésilien

Présenté par :

Juliette Luana Borges

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Julianne Pidduck, directrice de recherche

Natalie Doonan

Tamara Vukov

RÉSUMÉ

Ce travail se penche sur les enjeux de représentation de genre au Brésil, en prenant pour objet d'étude les performances d'artistes *queer* et trans de couleur sur la scène musicale populaire brésilienne. Je me penche d'abord sur la conjoncture sociopolitique du Brésil, marquée par un contexte paradoxal de popularité croissante d'artistes de la communauté LGBTQ+, associée à une vague de violences symboliques et physiques envers ces groupes minorisés. En m'inscrivant dans les études culturelles et visuelles, je mobilise ensuite des théories et concepts sur la performance (Taylor, 2003) et la performativité du genre (Butler, 2006), notamment au sein des études *queer* (Muñoz, 1999), selon une approche intersectionnelle. Je m'attache également à replacer les discours d'identité et de résistance ainsi que les réflexions épistémologiques dans le contexte brésilien. Sur cette base, j'étudie les performances des artistes Linn da Quebrada, Liniker, Gloria Groove, Quebrada Queer, Jup do Bairro et Majur, à travers une analyse textuelle de quatre vidéoclips qui est ensuite étendue aux performances dans les réseaux médiatiques et sociaux, avec Instagram. En réfléchissant aux différentes significations et aux affects produits par ces performances, ce travail met en exergue le rôle subversif des intimités *queer* et trans et la manière dont elles participent à la création d'un monde *queer* (Muñoz, 2009). Ces performances transgressent ainsi les normes basées sur le genre, la sexualité, la race et la classe, participant à un mouvement de lutte intersectionnelle et culturelle au Brésil. Enfin, ce travail ouvre la voie à une réflexion sur les manières dont les médias numériques permettent et relaient les performances subversives.

Mots clés : études culturelles, genre, performance, performativité, *queer worldmaking*, culture populaire, Brésil, intersectionnalité, articulation, intimité.

ABSTRACT

This study investigates issues of gender representation in Brazil through a study of performances by queer and trans artists of colour associated with the Brazilian popular music scene. I first examine the socio-political context of Brazil, marked by a paradoxical context where the increasing popularity of artists from the LGBTQ+ community corresponds with a wave of symbolic and physical violence towards these marginalized groups. In this study grounded in cultural and visual studies, I engage with theories and concepts of performance (Taylor, 2003) and gender performativity (Butler, 2006), particularly within queer studies (Muñoz, 1999), using an intersectional approach. I also insist on situating discourses of identity and resistance and epistemological reflections in the Brazilian context. On this basis, I study the performances of artists Linn da Quebrada, Liniker, Gloria Groove, Quebrada Queer, Jup do Bairro and Majur, through a textual analysis of four video clips that is then articulated with performances in media and social networks, notably Instagram. Reflecting on the different meanings and affects produced by these performances, this study highlights the subversive role of queer and trans intimacies and how they participate in queer worldmaking (Muñoz, 2009). I argue that these performances transgress norms of gender, sexuality, race and class, participating in a movement of intersectional and cultural struggle in Brazil. Finally, this work concludes with a reflection on how digital media enable and relay subversive performances.

Keywords: cultural studies, gender, performance, performativity, queer worldmaking, popular culture, Brazil, intersectionality, articulation, intimacy.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma gratitude envers Julianne Pidduck, pour son encadrement, sa gentillesse, son expertise ainsi que pour les riches échanges qui m’ont ouvert les yeux sur de nouveaux horizons dans la recherche. Je tiens aussi à remercier Natalie Doonan et Tamara Vukov pour avoir accepté de participer au jury ; j’espère pouvoir poursuivre de nombreux échanges avec elles.

Un très grand merci aux professeurs Zaheer Baber et Milena Tomic qui m’ont soutenue et recommandée pour ce programme, et tout spécialement à Milena, dont les enseignements m’ont particulièrement marqué et incité à développer mes champs d’études actuels. Merci pour tout ce que vous m’avez appris.

Je suis très reconnaissante au département de communication, à l’Université de Montréal ainsi qu’à la fondation J.A. DeSève d’avoir investi dans mon avenir en m’accordant les bourses : d'excellence J.A. DeSève, Cogeco-Henri Audet, Katy Torres Dávila et celle de rédaction - Maitrise (printemps 2021). Ces généreux financements m’ont permis de me consacrer de la meilleure façon possible à ce mémoire. J’aimerais également remercier infiniment ma mère Laure Schalchli et ma grand-mère Thérèse Evette. Je n’aurais pas pu réaliser un tel travail sans leur implication et affection.

Merci aussi à mon père et à mon frère qui, malgré la distance, m’accompagnent et me soutiennent dans toutes mes réalisations. Finalement, merci à toute ma famille pour leur amour et leur soutien inconditionnel.

TABLE DES MATIERES

RESUME	1
ABSTRACT	2
REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION	6
I. CONTEXTE SOCIOPOLITIQUE BRESILIEN	8
La dictature comme forme de contrôle des identités « déviantes »	8
Les médias et le mouvement LGBTQ+	9
Artistes et personnalités historiques du mouvement LGBTQ+	11
Conjoncture actuelle.....	13
II. PROBLÉMATIQUE, CONCEPTS ET MÉTHODES.....	14
2.1 Problématique	14
2.2. Approche théorique et définition des concepts clés.....	15
Performativité du genre et subversion.....	15
Articulation et conjoncture.....	18
La performance et la construction de savoirs collectifs	20
Intimités, affects et <i>queer worldmaking</i>	21
Intimités, performances et performativités en ligne.....	25
2.3 Epistémologies	26
La théorie féministe et <i>queer</i> sous une perspective décoloniale	26
Les terminologies brésiliennes du genre : <i>bicha, trans, travesti</i>	29
Trans, travesti, <i>travestismos</i> et <i>travestilidades</i> dans la littérature académique.....	32
Le Pajubá.....	35
Les terminologies brésiliennes de la race : <i>mulato, negro, pardo, mestiço, preto</i>	37

2.4 Méthodologie	41
Sélection du corpus : critères, pertinence et justification.....	46
Présentation générale des artistes	48
III. ANALYSE DU CORPUS	52
3.1. Les performances artistiques dans les productions médiatiques audiovisuelles	52
Linn da quebrada – « Oração » (2019).....	52
Liniker – « De ontem » (2020).....	63
Gloria Groove - « A caminhada » (2019)	70
Quebrada Queer – « Pra quem duvidou » (2018).....	75
3.2. Au-delà de la « scène » : performance et mobilisation des réseaux	81
L’utilisation des réseaux sociaux : entre collaborations et intimités.....	83
La construction d’une visibilité et d’une puissance collective de contestation dans des espaces sociaux-politiques.	93
Les limites des performances artistiques en ligne : Pistes de réflexions complémentaires	103
CONCLUSION	105
BIBLIOGRAPHIE.....	109

INTRODUCTION

Ce mémoire s'intéresse aux enjeux de performance et de représentation de genre au sein de la culture populaire au Brésil, mon pays natal. Ma recherche porte plus précisément sur les représentations et les productions médiatiques de la communauté LGBTQ+, à travers les performances d'artistes *queer* sur la scène musicale populaire. En tenant compte des particularités sociopolitiques et historiques du Brésil, je m'interroge sur les significations produites par les performances *queer* brésiliennes et analyse dans quelle mesure elles constituent à l'heure actuelle des pratiques de contestation et de résistance.

Les enjeux de représentation et de pratiques subversives *queer* au Brésil s'inscrivent dans une histoire marquée par la colonisation, la dictature et à présent une démocratie en suspens (Bandeira, 2019 ; Cardoso Filho et al., 2018 ; Medeiros, 2019 ; Quinalha, 2020). Outre les traces laissées par la dictature militaire et l'élection d'un président d'extrême droite, Jair Bolsonaro, en octobre 2018, après plus de 10 ans pendant lesquels le Parti des Travailleurs a été au pouvoir, d'autres événements renforcent un contexte effervescent à prendre ici en compte, tels que l'assassinat en mars 2018 de Marielle Franco, militante des droits humains, féministe, noire et lesbienne, la démission et l'auto-exil de l'ancien député ouvertement homosexuel Jean Wyllys en raison de menaces de mort en 2019, ou encore, tout récemment, la menace de fermeture de la Casa Nem à Rio de Janeiro, tenue par l'activiste trans Indianara (Medeiros, 2019).

En parallèle, beaucoup d'auteurs soulignent l'accroissement récent de la popularité au Brésil d'artistes appartenant à la communauté LGBTQ+, dont Pablio Vittar, qui occupe un espace médiatique incontestable, puisqu'elle est notamment la drag queen la plus suivie au monde sur Instagram (Alves, 2019 ; Bragança et al., 2017 ; Cardoso Filho et al., 2018 ; de Sá et al., 2019). Cependant, alors même que la grande visibilité et la popularité médiatique de tel.le.s artistes au sein de la culture populaire suggère une certaine acceptation sociale d'identités historiquement marginalisées, le contexte brésilien actuel est également très hostile et violent envers la communauté LBGTQ+. Il s'agit ainsi du pays avec le plus grand nombre de personnes LGBTQ+ tuées au monde (Alves, 2019 ; Quinalha, 2019)¹. Ces violences s'accroissent lorsqu'il

¹ En 2018, selon l'ONG Grupo Gay da Bahia (GGB), 420 personnes de cette communauté ont été assassinées ou se sont suicidées au Brésil, en raison de préjugés (Medeiros, 2019). Mais le chiffre réel pourrait être plus important, en l'absence de données officielles (Medeiros, 2019 ; Quinalha 2019). En 2019, d'après le rapport de cette même ONG, une personne LGBTQ+ est assassinée en moyenne toutes les 26 heures (Grupo Gay da Bahia, 2020).

s'agit de personnes de couleurs. Le racisme est ancré depuis l'ère coloniale au Brésil, pays qui a importé le plus grand nombre d'esclaves venant du continent africain et où les 3/4 des personnes assassinées sont noires. Le meurtre de Marielle Franco, qui a suscité une mobilisation internationale, constitue un exemple emblématique de cette violence aux enjeux multiples autour des sexualités, du genre, des classes sociales et de la race.

Analyser les performances d'artistes *queer* sur la scène musicale populaire brésilienne implique donc de prendre en compte ce contexte paradoxal de forte présence LGBTQ+ dans des espaces sociopolitiques contemporains (Quinalha, 2020), et en même temps d'une « vague » de violences symboliques et physiques dans le pays envers les groupes minorisés, ciblant particulièrement les personnes trans de couleur (Medeiros, 2019 ; York et al., 2020). Dans cette optique, j'ai choisi de me centrer sur les performances artistiques des chanteurs et chanteuses trans et *queer* racisé.e.s Linn da Quebrada, Liniker, Gloria Groove, Quebrada Queer, Jup do Bairro et Majur.

Partant de l'apport de Butler (2006, 2011), je chercherai à saisir les implications des enjeux de performances au Brésil et/ou en Amérique Latine (Taylor, 2003), ces espaces géopolitiques présentant leurs propres spécificités culturelles, historiques et théoriques à prendre absolument en compte, notamment sur le plan épistémologique. En se concentrant sur l'aspect académique et réflexif de la pensée *queer*, Bandeira et d'autres chercheurs tels que Colling, de Sousa et Sena (2017), Rea et Amancio (2018), Junior et Silva (2018), Junior et Pocahy (2017) incluent ainsi des questionnements autour de l'épistémologie *queer* sous une perspective décoloniale et adaptée au pays et au contexte latino-américain, en mobilisant des concepts tels que « transviadar » et « envidescer », par exemple, plutôt que le mot américain « queer ».

J'analyse dans ce mémoire les performances et les discours médiatiques des artistes en les considérant comme de véritables objets culturels, s'inscrivant dans des représentations présentes dans la culture brésilienne. Ces derniers nous offriront un aperçu sur certaines significations partagées et pratiques sociales, et sur les relations entre la scène musicale populaire, les questions de genre et les identités. J'espère ainsi contribuer à la littérature scientifique *queer* dans les contextes brésiliens et d'Amérique du Sud.

Nous nous pencherons d'abord sur le contexte sociopolitique brésilien, pour développer ensuite un cadre conceptuel, théorique et méthodologique, comportant notamment un regard épistémologique sur le contexte sud-américain et brésilien. Nous poursuivrons par une analyse de quatre vidéoclips, pour enfin nous concentrer sur la performance et la mobilisation à travers les réseaux sociaux numériques, avec notamment une étude de cas d'Instagram.

I. CONTEXTE SOCIOPOLITIQUE BRÉSILIEN

Histoire du militantisme LGBTQ+ et conjoncture actuelle

Pour saisir les enjeux de performance et de représentation de genre dans le contexte brésilien contemporain, il est important de porter un regard sur l'histoire récente du pays. Ayant connu une dictature de 1964 à 1985 et actuellement gouverné par un ancien militaire d'extrême droite, Jair Bolsonaro, dont les discours sont connus pour leurs natures violente, conservatrice, homophobe, sexiste et raciste (Medeiros, 2019 ; Alves, 2019 ; Quinalha, 2020 ; de Sá et al., 2019), le Brésil se caractérise par une trajectoire unique en ce qui concerne le mouvement LGBTQ+ et les causes défendues par ce dernier, liées à la liberté et la fluidité des genres, des sexes et des sexualités.

LA DICTATURE COMME FORME DE CONTROLE DES IDENTITES « DEVIANTES »

La dictature est l'un des grands marqueurs historiques au Brésil pour la communauté LGBTQ+ et des auteurs tels que Renan Quinalha (2017, 2020) et James Green, Renan Quinalha, Marcio Caetano et Marisa Fernandes, en particulier dans leur ouvrage de référence *História do Movimento LGBT no Brasil (2018)*, nous offrent un important regard sur cette période. Leurs travaux, comme ceux d'autres chercheurs tels que Elias Veras axés sur les expériences trans et travesti, sont particulièrement importants car ils revisitent l'histoire officielle brésilienne en rendant visible le rôle de la communauté LGBTQ+ dans la résistance à la répression militaire (Green et al., 2018). Que ce soit à travers la censure ou les violences policières reposant sur la « morale et les bonnes mœurs », la dictature au Brésil opprimait systématiquement les individus présentés comme « déviants », y compris ceux qui ne correspondaient pas à l'image idéale de la famille hétéronormative, une des valeurs centrales du régime, parmi d'autres comme celles de la religion chrétienne (Quinalha, 2017 ; Green et Quinalha, 2014). L'Etat, à travers ses institutions, se livrait ainsi à un véritable « nettoyage moral » dans le pays, comme le décrit Quinalha (Canal USP, 2018). La télévision, le cinéma, la presse, la littérature, le théâtre, la publicité, voire même le carnaval étaient soumis à la censure (Quinalha, 2017). Entre autres exemples, Quinalha souligne les censures touchant la télévision, média privilégié, qui « cherchaient à atténuer, d'une part, l'affichage de contenu trop explicite et, d'autre part, [où] il fallait que les « déviations sexuelles » soient masquées ou, du moins, présentées discrètement

pour ne pas avoir un impact négatif sur l'audience » (Quinalha, 2017, p. 65). En ce qui concerne la répression policière, Quinalha décrit que les lieux fréquentés par les lesbiennes et les homosexuels étaient « constamment harcelés par les raids policiers suivis d'arrestations arbitraires, pour la pratique des formes les plus diverses de torture, de violence physique et psychologique, d'extorsion et autres méthodes de violation des droits de l'homme envers cette population déjà marginalisée » (2017, p.170). Cette répression s'est poursuivie après la fin de la dictature. L'opération policière « Tarântula », qui a débuté le 27 février 1987 dans la ville de São Paulo, est ainsi devenue un marqueur historique de la « chasse aux travestis » au Brésil dans les années 1980, alors que le pays entrait dans une période de redémocratisation (C. Cavalcanti et al., 2018 ; Veras, 2020). Cette opération se voulait une « réponse » politico-sociale à l'épidémie du SIDA.

Au Brésil, dans les années 1980, les données sur le sida ont déclenché une panique morale qui a désigné une fois de plus certaines minorités comme coupables. L'opération Tarântula, en tant que réponse policière, s'inscrit dans ce contexte politique. Il est important, cependant, d'analyser que l'opération n'était qu'une des réponses institutionnelles au sein d'un ensemble d'actes et d'effets aux ramifications plus larges et tout aussi perverses (C. Cavalcanti et al., 2018).

La répression étatique des années 1970 et 1980 expliquerait d'ailleurs pourquoi un mouvement LGBTQ au Brésil s'est développé de manière plus significative après la dictature, dans les années 1990, alors qu'un mouvement international conséquent avait déjà émergé dans les années 1980 (Green & Quinalha, 2014). Néanmoins, il est important de considérer la formation, dès 1980, de groupements tels que le Grupo Gay da Bahia (GGB), la plus ancienne association de défense des droits humains des homosexuels au Brésil, qui participe activement aujourd'hui encore à des recherches et à la diffusion de données sur les identités LGBTQ+, dont des statistiques sur les assassinats de personnes trans et LGBTQ+ au Brésil (Grupo Gay da Bahia, 2020).

LES MEDIAS ET LE MOUVEMENT LGBTQ+

Comme le montrent Green (2019), Quinalha (2014, 2017) et Veras (2020), les médias officiels contrôlés par le gouvernement et les médias de masse ont eu un grand rôle dans la construction et la reproduction d'une représentation péjorative de la communauté LGBTQ+ dans la société brésilienne des années 1970 et 1980. Le documentaire *Hunting season* de Rita Moreira (1988), qui décrit cette vague de violence et de tuerie policière, met ainsi en évidence,

d'une part, le rôle des médias dans la stigmatisation et criminalisation des travestis et des homosexuels, et d'autre part, l'opinion très souvent positive ou consentante des citoyens brésiliens sur les violences policières envers ces derniers.

Cependant, dès la fin des années 1970, des médias alternatifs brésiliens se sont opposés aux médias de masse et ont lutté pour une plus grande visibilité et représentation de cette communauté. Certains journaux sont ainsi apparus comme forme de résistance, dont le premier (et le plus important) écrit par et pour des homosexuels, *Lampião da Esquina*, publié à partir de 1978 et suivi par d'autres tel que *Chanacomchana*, lancé en 1979 par un groupe de lesbiennes féministes. Toutefois, ces derniers pouvaient eux-mêmes reproduire des représentations négatives de certains groupes, tels que les personnes trans et travestis (Green et al., 2018).

Concernant cette image négative, il faut souligner le rôle central de la presse dans cette production, allant jusqu'à inciter les autorités publiques à la violence : "arrêtez, tuez et mangez les travestis". Évidemment de manière différente, nous pouvons voir cette image même dans certains articles de *O Lampião* qui, bien qu'actif pour dénoncer les abus et les violences policières à l'encontre des travestis, reproduisait également les préjugés et les stéréotypes de l'époque dans certains de ses articles. (Green et al., 2018, p. 366)

Plusieurs auteurs dont Green (2019), Quinalha (2014 ; 2017) et Veras (2020) soulignent l'importance et les spécificités du contexte carnavalesque pour la libération publique, quoique toujours éphémère, d'expressions de genre et de sexualité « transgressives ». Le carnaval et sa représentation médiatique comme « hétérotopies » à partir des années 1940 rend ainsi publiquement visibles et acceptables les performances des travestis et des homosexuels, qui « en établissant une rupture temporaire avec la vie quotidienne, suspendent (temporairement) les normes de genre et permettent la création de relations uniques » (Veras, 2020, p.41).

Un tournant a lieu dans les années 1980, avec l'avènement des hormones et de la chirurgie esthétique, qui créent « des corps à voir et à montrer » (Veras, 2020, p.17), et favorise la présence de ces groupes identitaires dans différents espaces brésiliens, y compris médiatiques. Désormais, « les homosexualités et l'« univers trans » étaient devenus partie intégrante de la vie politique et économique du pays et ne dépendaient plus exclusivement de la fête du carnaval pour gagner en visibilité, comme à l'époque des perruques » (Veras, 2020, p.78). Cet auteur fait ici référence au temps des « poupées » et des « perruques »², dans les années 1970, où à l'exception du carnaval, la performance de genre de ces identités se déroulait de manière

² « Bicha » et « boneca », qui étaient les termes utilisés pour faire référence aux homosexuels dans les années 1970, ont un caractère féminin, contrairement au terme « bofe » qui « étaient de « vrais hommes » [qui] ne se considéraient pas, ou n'étaient pas considérés, comme des homosexuels », reproduisant ainsi l'opposition hétéronormative des sujets fixes féminin et masculin (Veras, 2020, p. 33).

clandestine dans des fêtes privées ou lors de concours de beauté, qui étaient devenus une activité lucrative (p.32).

L'ère « pharmacopornographique » des hormones et du silicone industriels marquait aussi un tournant dans la représentation de la travesti³, désormais associée au corps transformé et modifié, renvoyant non seulement à un certain standard de beauté féminine, mais aussi aux risques pour la santé de certaines pratiques clandestines (p. 65).

Entre la surveillance et la spectacularisation, dont les médias sont des dispositifs privilégiés, un nouveau sujet a émergé – le travesti – manipulant les vérités sur le corps, le sexe, la sexualité et le genre de la même manière qu'il manipule les hormones et les silicones. Ce nouveau sujet, invention des médias et de la science, constitué par des actes de répétition stylisée (...) sera défini comme un sujet fascinant-désirable [...] mais aussi comme un sujet anormal, qui démontre l'association entre "travestissement" et "homosexualité", considérés comme des pathologies ; "travestissement" et criminalité, qui met à jour la criminalisation du déguisement, "travestissement" et monstruosité, ambiguïté de genre et "excès" de sexualité. (p.68).

En association avec le développement de la prostitution, l'épidémie de SIDA arrivant au Brésil dans les années 1980 participa également à la stigmatisation de la trans et de la travesti (Veras, 2020, p.121). La médiatisation de l'opération Tarântula 1987 a d'ailleurs contribué à la « construction d'une pensée qui intègre la police civile, le sida et les travestis. »⁴ (C. Cavalcanti et al., 2018, p. 178).

ARTISTES ET PERSONNALITES HISTORIQUES DU MOUVEMENT LGBTQ+

Face à la dictature, la Musique populaire brésilienne (MPB) représenta un mouvement artistique et culturel de résistance. De grands noms comme Chico Buarque, Caetano Veloso, Rita Lee, Elis Regina et Gilberto Gil critiquaient à travers leurs chansons le régime militaire et la censure, dépassant les limites de genre et de l'hétéronormativité au son de la bossa nova et du tropicalisme (Barradas, 2004 ; G. M. C. Cavalcanti, 2019). Mais l'un des pionniers de la représentativité homosexuelle dans la musique populaire fut Ney Matogrosso avec son groupe Secos e molhados, qui a connu un énorme succès dans les années 1970 (G. M. C. Cavalcanti, 2019). Ney Matogrosso, bien qu'il ne se soit jamais positionné en tant que figure de la lutte

³ Comme expliqué dans la partie Epistémologies, j'ai choisi d'utiliser ici le nom « travesti » au féminin, comme c'est maintenant l'usage en portugais du Brésil.

⁴ Pour illustrer leur propos, les auteur.e.s citent un article du journal *Folha de São Paulo* sur l'opération, intitulé : « La police Civile « combat » le SIDA en emprisonnant des travestis » (traduction libre, C. Cavalcanti et al., 2018, p.178)

LGBTQ+ (D. A. B. de Oliveira, 2018), est devenu une icône de la communauté par ses performances défiant les codes esthétiques et gestuels hétéronormatifs.

Ney Matogrosso était visé depuis un certain temps. Ces performances audacieuses, présentant des parties du corps définies et élastiques, sa voix au timbre vif et puissant, en plus de sa danse pleine de déhanchés et d'autres mouvements jugés « féminins », depuis l'époque de Secos & Molhados, ont suscité l'appréhension et la curiosité du public. (Quinalha, 2017, p. 116).

Aux côtés des musiciens, d'autres grandes personnalités, telles que l'actrice travesti Rogeria, ont, à la fin des années 1970, permis à la performance de genre d'investir d'autres espaces culturels et publics, tels que le théâtre et la télévision (Veras, 2017). Citons aussi Roberta Close qui, après avoir posé dans le magazine *Playboy* en 1984, est devenue un « phénomène » national représentant l'apparition des travestis et trans en tant que véritables personnages médiatiques et publics, transgressant les codes de genre et les désirs sexuels normalisés (Veras, 2017).

Si la dictature a favorisé la construction d'un mouvement de résistance et rendu ces identités « déviantes » davantage visibles, des personnalités historiques et populaires brésiliennes défiant les normes de genre et de sexualités ont émergé bien avant. L'une des principales est sans doute Madame Satã, une *drag* ou *transformista*⁵ de la première moitié du XXème siècle. Ce personnage et ses différentes représentations dans les médias, dont un film célèbre portant son nom (Karim Aïnouz, 2002), constituent jusqu'à aujourd'hui des références pour les études sur les performances de genre au Brésil, en lien avec des enjeux de classe et de race (Green et al., 2018).

Dans son article qui tente de « sauvegarder une historicité médiatique de la culture *drag* dans le divertissement » au Brésil, Bragança (2019, p. 529) décrit l'ascension des *drags queen* et leur grande visibilité actuelle dans le pays. Issue du *transformismo*, puis se développant à partir des années 1970 avec le groupe de théâtre et de danse Dzi Croquettes, la représentation du *drag* au Brésil est devenue encore plus populaire à partir des années 2000, notamment avec l'émission américaine RuPaul's Drag race en 2009 (Bragança, 2019). Ceci pourrait notamment expliquer la grande reconnaissance actuelle des artistes drag Pablio Vittar et Gloria Groove, qui ont entre autres fait la une de la couverture de la revue *Vogue* Brésil en septembre 2020.

Par conséquent, un environnement social apparaît, plein de contradictions, dans lequel la discussion sur des sujets liés à la communauté LGBT devient extrêmement pertinente, en

⁵ « Terme brésilien désignant les artistes de la performance actuellement connus sous le nom de « drag queens » et « drag kings » ». (Green, 2019, p.384)

particulier les cas qui parviennent à contrer la montée du conservatisme. (Bragança, 2019, p. 527).

Après la dictature, ces représentations font ainsi face à de nouveaux défis politiques, sociaux et médiatiques (Medeiros, 2019).

CONJONCTURE ACTUELLE

Nous assistons aujourd'hui au retour de valeurs discriminatoires et conservatrices, notamment hétéronormatives, prônées par une partie de la société brésilienne et au sein du gouvernement dirigé par Bolsonaro (Medeiros, 2019, De Almeida, 2019, Quinalha, 2019). Un grand nombre des électeurs voient en lui « dans une certaine mesure, le salut de la morale, de la civilité, des bonnes mœurs, des valeurs véritablement chrétiennes et, bien sûr, des inégalités sociales » (Medeiros, 2019, p. 290). A titre d'exemple parmi d'autres, une publicité de la Banco do Brasil a été suspendue en 2019 après un appel téléphonique de Bolsonaro au président de la banque publique, suivi par la démission de son directeur marketing (Wiziack et Uribe, 2019). Celle-ci mettait en scène des personnes de plusieurs couleurs de peau, avec des cheveux colorés et dont l'une est trans, représentant ainsi la grande diversité du pays. Au-delà de ce type de violence symbolique, de nombreux crimes mettent en évidence une montée en visibilité de la « lgbtphobie » (Medeiros, 2019). Entre autres exemples, Medeiros (2019) cite le discours des assassins de la travesti Priscila en 2018 à São Paulo : « avec le président Bolsonaro, la chasse aux pédés sera légalisée » (p. 191).

Cependant, des événements récents, notamment les élections municipales en novembre 2020, ont aussi révélé une (relative puisqu'encore minoritaire) montée en puissance des personnes noires, trans et LGBTQ+ en politique, dépassant ainsi leur présence au sein de la culture populaire. Erika Hilton a ainsi été, en novembre 2020, la première femme noire et trans élue conseillère municipale à São Paulo, la plus grande métropole brésilienne, ainsi que la femme ayant recueilli le plus de voix au premier tour des élections municipales.

A partir de ces différents éléments contextuels et historiques spécifiques au Brésil, il est maintenant possible de développer une problématique et un cadre conceptuel pour mon sujet d'étude. Dans ce cadre, j'aborderai également des enjeux épistémologiques liés au contexte sud-américain et brésilien.

II. PROBLÉMATIQUE, CONCEPTS ET MÉTHODES

2.1 PROBLEMATIQUE

Dans la situation politique actuelle, marquée par la violence contre les minorités sociales, comme la population LGBT, il faut réfléchir à de nouvelles façons d'exister et de résister. (Medeiros, 2019, p. 290).

Aujourd'hui, beaucoup d'auteurs soulignent les différentes manières à travers lesquelles les artistes *queer* au Brésil, au sein de la scène musicale populaire, mobilisent leurs œuvres, leurs performances et leurs représentations de soi à des fins subversives. Ils évoquent à titre d'exemples d'artivisme plusieurs artistes brésiliens qui, en réaction aux diverses violences envers leur communauté, produisent de manière saillante, à travers différents langages et discours, des remises en question des binarismes, des naturalisations et des normes liées au genre et aux sexualités (Bandeira, 2019).

Ainsi, dans ce contexte paradoxal marqué par une popularité croissante d'artistes de la communauté LGBTQ+ - en particulier d'artistes trans et travestis de couleur - et, en même temps une « vague » de violences symboliques et physiques qui rend ces corps intangibles et invivables (Butler, 2011), je chercherai dans ce travail à répondre aux questions suivantes : Quelles formes de production de sens, notamment d'affect, d'intimités et de *queer worldmaking*, émergent de ces performances artistiques ? Comment, dans la culture populaire brésilienne actuelle, celles-ci peuvent-elles être subversives et contestataires, au regard non seulement des normes hétéronormatives, mais aussi des enjeux intersectionnels de genre, de sexualités, de race et de classe au Brésil ?

Guidée par ces questions, j'étudierai ici les performances artistiques de Linn da Quebrada, Liniker, Gloria Groove, Quebrada Queer, Jup do Bairro et Majur. Ces dernier.e.s, malgré leurs spécificités, représentent une communauté d'artistes LGBTQ+ dont émane, comme nous tenterons de le mettre en évidence, un discours de résistance commun. Contrairement à Pablu Vittar, davantage connue du grand public mais dont la performance subversive est selon certains limitée en raison de sa « passabilidade » ou *passing*⁶ (Bragança et al. 2017), ces artistes rompent de manière plus explicite avec les codes de genres et de sexualité (D. A. B. de Oliveira, 2018).

⁶ La « passabilidade » en portugais ou le « passing » en anglais correspond au fait de « se faire passer pour une personne cisgenre - une personne qui s'identifie au genre qui lui a été déterminé à sa naissance, considéré comme une stratégie efficace pour éviter les préjugés et la discrimination » (M. C. B. Z. N. de Oliveira, 2019, p. 21).

Nous verrons également que leurs discours témoignent d'une grande intersectionnalité dans le mouvement LGBTQ+ au Brésil (D. A. B. de Oliveira, 2018).

2.2. APPROCHE THEORIQUE ET DEFINITION DES CONCEPTS CLES

Mon travail est ancré dans les études culturelles, se penchant sur les enjeux de représentation et d'articulation (Cervulle & Quemener, 2018 ; Hall et al., 2013 ; Slack, 1996), de performativité (Butler, 2006, 2011), de performance (Taylor, 2003) et de performance de genre (Butler, 2006, 2011 ; Greco & Kunert, 2016 ; Muñoz, 1999, 2009) dans la culture populaire, selon une approche intersectionnelle (Strings et Bui, 2013 ; Bilge, 2009, 2014 ; Muñoz, 1999). Ainsi, il aborde également des problématiques liées à la race, la classe et autres « catégories » sujettes à discrimination et marginalisation propres au contexte brésilien, en étudiant les formes de résistance et la construction de discours subversifs de ces groupes identitaires.

PERFORMATIVITE DU GENRE ET SUBVERSION

Les théories générales de Butler (2006, 2011) sur la performativité et les pratiques de performances, pour réfléchir sur les fonctions du genre, du sexe et de la sexualité, non seulement normatives, mais aussi régulatrices en société, sont ici un point de départ incontournable. Comme le souligne Baril (2007), la philosophe et théoricienne est aujourd'hui la référence de base pour étudier les formes de discrimination qu'engendrent les notions de genre et de sexe. Pour Butler, ces deux notions sont construites par la hiérarchie sociale divisant l'homme et la femme en deux catégories distinctes (Baril, 2007 : Butler, 2006, 2011). Butler définit ainsi le genre comme un acte performatif : il se construit et se perpétue à travers des performances continues, des pratiques sociales répétitives, systémiques et ritualisées dès la naissance (voire même avant). Cette répétition quotidienne est la raison même pour laquelle nous avons l'illusion que le genre est une identité innée et naturelle, et non une forme de normalisation de certaines identités plutôt que d'autres (Butler, 2006, 2011). Ces pratiques sociales ininterrompues au fil de l'histoire, tentant de reproduire une identité fictive du genre, sont la source même du pouvoir exercé par le genre, celui-ci étant, selon Butler, un moyen de contrôle et de réglementation sur les individus et les corps.

If the rules of governing signification not only restrict, but enable assertion of alternative domains of cultural intelligibility, i.e., new possibilities for gender that contest the rigid codes of hierarchical binarisms, then it is only within the practices of repetitive signifying that a

subversion of identity becomes possible. The injunction to be a given gender produces necessary failure, a variety of incoherent configurations in their multiplicity exceed and defy the injunction by which they are generated (2006, p. 199).

Butler ainsi que d'autres auteurs (Greco et Kunert, 2016 ; Strings et Bui, 2013) se sont interrogés sur le pouvoir subversif de la performance drag, cette dernière correspondant selon Greco et Kunert à « [...] des pratiques d'incarnation genrées liées aux (sub)cultures lesbiennes, gaies, trans' et queer » (2016, p. 3). Ou encore, comme le développent Strings et Bui, le drag (queen) « [...] contests the fixity of identity through the appropriation or subversion of gender/sexual norms by way of cross-dressing, transvestitism, or female impersonation » (2013, p. 2). Ces différents auteurs ont des positions distinctes sur le drag et ses apports politiques et sociaux. Greco et Kunert (2016) y voient une pratique subversive mettant en lumière le caractère performatif du genre et qui, par conséquent, remet en question les idéologies et les normes de genre dominantes (2016). Cependant, Butler nuance le rôle de cette pratique, selon elle ambivalente, qui à la fois (re)produit et déstabilise le genre et ses codes normatifs hétérosexuels :

Although many readers understood *Gender Trouble* to be arguing for the proliferation of drag performances as a way of subverting dominant gender norms, I want to underscore that there is no necessary relation between drag and subversion, and that drag may well be used in the service of both the denaturalization and reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms. (Butler, 2011, p. 85).

Pour Butler la répétition continue des performances de genre tenues pour naturelles, souvent même d'origine violente et autoritaire, peut également leur donner un pouvoir subversif, car ce sont des « [...] repetitions of hegemonic forms of power which fail to repeat loyally [...] » (2011, p. 84). Ces performances ne peuvent en effet reproduire parfaitement une identité de genre idéale dont l'original est inexistant et donc inatteignable, donnant place à des imitations défailtantes et à des reformulations de nos identités. La propre performativité du genre, malgré son caractère régulateur, permet donc des resignifications autour de celui-ci. « Just as bodily surfaces are enacted as the natural, so these surfaces can become the site of a dissonant and denaturalized performance that reveals the performative status of the natural itself » (Butler, 2006, p. 200). La subversion est ainsi possible dans le sens où ces répétitions erronées troublent les régulations imposées, montrant de nouvelles façons de « faire » le genre qui ne sont pas dominantes. Ces performances subversives perturbent les systèmes de pouvoir et de dominations mis en place à partir du genre binaire et hétéronormatif qui construisent nos identités.

Le genre étant théorisé par Butler comme une construction discursive et performative, l'une des principales critiques envers son travail porte sur la matérialité des corps (Baril, 2007). Dans *Bodies that matter* (2011) elle s'attache à répondre en partie à ces critiques. Soutenant que le discours précède le corps, elle ne nie pas la matérialité de ce dernier, mais argumente que celui-ci est forcément construit selon le langage et la culture. Ainsi, le corps est seulement rendu « vivable » en fonction des normes que le système social et ses institutions lui imposent, et qui le définissent en premier lieu. Butler soutient ensuite que si certains corps sont rendus intelligibles et « acceptables » en société, d'autres sont alors rendus invivables, voire abjects, n'étant pas constitués comme de « vrais » corps pour l'œil social. Pour Butler, le corps, conçu en tant que corps genré d'après un sexe féminin ou masculin, est régulé de manière à ce que celui-ci soit reconnaissable tel quel en société.

How does that materialization of the norm in bodily formation produce a domain of abjected bodies, a field of deformation, which, in failing to qualify as the fully human, fortifies those regulatory norms? What challenge does that excluded and abjected realm produce to a symbolic hegemony that might force a radical rearticulation of what qualifies as bodies that matter, ways of living that count as "life," lives worth protecting, lives worth saving, lives worth grieving?" (2011, p. x).

Il est important d'ajouter que l'approche performative butlérienne du genre, qui nierait dans une certaine mesure l'importance de la matérialité des corps pour prioriser le discours, est également remise en question par d'autres auteurs et autrices s'intéressant aux vies trans, tel.le.s que Namaste (2000). Cette dernière reproche à Butler de ne pas prendre en compte le contexte sociogéographique dans lequel de tels corps sont inscrits et la violence que ces derniers subissent par conséquent, et affirme notamment, dans *Bodies that Matter* (2011), que Butler fait une distorsion allégorique de la réalité trans.

Déjà émergente dans la pensée de Butler puis développée davantage par Strings et Bui à partir de l'étude de l'émission nord-américaine « RuPaul's Drag Race », l'approche intersectionnelle est fondamentale pour analyser la performance *drag*. Elle est aussi particulièrement pertinente pour étudier les performances artistiques subversives *queer* au sein de la scène musicale brésilienne, s'agissant d'un pays où les tensions sociales et politiques sont intrinsèquement liées aux questions de race, de genre et de classe. L'intersectionnalité, un concept d'abord proposé par la *black feminist* Kimberlé Crenshaw (2015), est développée par Bilge (2009) :

L'approche intersectionnelle va au-delà d'une simple reconnaissance de la multiplicité des systèmes d'oppression opérant à partir de ces catégories et postule leur interaction dans la production et la reproduction des inégalités sociales (p. 1).

La lutte *queer* actuelle au Brésil vise de fait non seulement les questions de genre, mais aussi d'autres discriminations liées à la race et à la classe (M. R. G. de Oliveira, 2017). Tout comme Pablo Vittar, les artistes de notre analyse, Linn da Quebrada, Liniker, Gloria Groove, Quebrada Queer, Jup do Bairro et Majur, sont non seulement *queer* mais également de couleurs et venant de la périphérie, reflétant ainsi dans leurs performances des enjeux sociaux représentatifs des inégalités et des rapports de domination au Brésil.

ARTICULATION ET CONJONCTURE

Stuart Hall, même s'il ne se présente pas lui-même comme un théoricien mobilisant une approche intersectionnelle (Bilge, 2014), apporte d'importantes réflexions sur cette dernière, la principale étant la prise en considération des conditions géo-historiques pour étudier les opérateurs de pouvoir qui ordonnent et contrôlent une société. Bilge reprend notamment le concept d'articulation développé par Hall, qui peut être par moments utilisé :

[...] d'une façon typique de l'intersectionnalité, c'est-à-dire pour parler des imbrications de race / classe / genre, etc., comme l'illustre cet extrait : « [...] les questions centrales de la race sont toujours apparues historiquement en articulation, en formation avec d'autres catégories et divisions, et qu'elles n'ont jamais cessé de croiser et recroiser les catégories de classe, de genre et d'ethnicité » (Hall, 2007 : 207) [...] (Bilge, 2014, p. 76).

Le concept d'articulation est ici entendu comme la mise en relation de différents éléments spécifiques qui, ensemble, constituent une structure globale, afin d'en tirer les complexités. Comme le développe Slack (1996), l'articulation est aussi conçue comme un moment de « fermeture arbitraire » et une conjoncture provisoire de différents éléments, notamment contextuels, dont les liens ne sont pas innés, mais élaborés et réfléchis afin de mettre en évidence certaines formations en société, plus particulièrement les systèmes de domination (Slack, 1996 ; Bilge, 2014). Slack soutient cette mise en relation arbitraire – quoique non aléatoire – en citant Hall :

[...] a linkage which is not necessary, determined, absolute and essential for all time. [...] The 'unity' which matters is a linkage between the articulated discourse and the social forces with which it can, under certain historical conditions, but need not necessarily, be connected. (Slack, 1996, p. 116)

Cette théorisation de l'articulation visait à étendre l'analyse des relations de domination au-delà de la question du mode de production, qui ne permettait pas de prendre en compte d'autres éléments participant à la construction de subordinations et de dominations en société, tels que

le genre, la race et les sous-cultures (Slack, 1996). Hall étend ainsi le champ de réflexion autour des multiples formes d'inégalités sociales au-delà du déterminisme marxiste, en soulevant l'importance de mettre en évidence une conjoncture pour comprendre la production de ces inégalités. A propos de la différence entre le contexte et la conjoncture, Bilge cite Grossberg :

Mais une articulation, une accumulation ou une condensation d'une contradiction [...] une formation sociale fracturée et conflictuelle au long des axes, des plans et des échelles multiples, en quête constante d'équilibres temporaires ou stabilités structurelles par le biais d'une variété de pratiques et de processus de luttes et de négociation (Grossberg, 2007 : n / p, ma traduction). (Bilge, 2014, p. 75-76)

Cette démarche d'articulation est importante dans ce travail, non seulement dans la mesure où elle place l'approche intersectionnelle dans un contexte socio-historique et géolocalisé au Brésil, mais aussi car elle envisage la co-production de rapports de domination à partir d'une conjoncture d'évènements situés. Le contexte sociopolitique brésilien actuel est ainsi envisagé comme une conjoncture provisoire, permettant de lier ces éléments contextuels aux différentes formes de domination au Brésil. Nous pouvons ici revenir à Butler, qui employait également le concept d'articulation dans son analyse de *Paris is Burning* pour souligner l'interrelation entre les moyens de domination du genre, de la race et de la classe : « [...] for gender is not the substance or primary substrate and race and class the qualifying attributes. In this instance, gender is the vehicle for the phantasmatic transformation of that nexus of race and class, the site of its articulation. » (Butler, 2011, p. 89). Cervulle et Quemener (2018) associent l'évolution de ce concept à celui d'intersectionnalité au sein des études culturelles : « chez Hall, l'articulation est ce qui permet de penser la rencontre contingente entre des idéologies, des rapports de production et des forces sociales » (p. 128). Les auteurs relient l'articulation au courant féministe et au concept d'intersectionnalité, un lien selon eux peu exploré, rejoignant ainsi l'avis de Bilge (2014) qui insiste sur l'importance de Hall pour comprendre ce dernier.

La performance est un autre concept cloué de cette étude. L'ouvrage *The archive and the repertoire : performing cultural memory in the Americas* (2003) de Diana Taylor nous apporte de riches perceptions sur ce dernier, notamment en Amérique Latine. Comme l'explique Taylor, ce concept se caractérise par une longue histoire et a revêtu diverses complexités, en particulier lorsqu'il a commencé être théorisé. Venu des études théâtrales, le concept de performance est aujourd'hui élargi et mobilisé pour l'étude de pratiques quotidiennes (Taylor, 2003). Ainsi, il s'agit d'étudier la performance des artistes à travers leurs pratiques artistiques, telles que la danse, la musique et l'esthétique gestuelle, mais aussi la façon dont celles-ci s'étendent à des manières d'être et de vivre participant à la construction et à la reproduction de pratiques et savoirs géolocalisés : « performance and aesthetics of everyday life vary from community to community, reflecting cultural and historical specificity as much in the enactment as in the viewing/reception » (p. 3).

Taylor apporte un regard innovant sur la performance, envisagée comme des *embodied behaviours* qui peuvent participer tant à la construction qu'à la reproduction de pratiques culturelles dans une société spécifique, comme celles d'Amérique Latine. Cette approche est intéressante pour l'analyse de performances artistiques dans le contexte brésilien. Selon Taylor, « performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated behaviour ». Cette idée de répétition de la performance nous renvoie aux théories de Butler sur la performativité du genre. Elle étend en outre la performance à d'autres niveaux que celui du genre, nous amenant à réfléchir aux différentes manières par lesquelles les performances participent à la construction de savoirs, d'identités et de mémoires propres à une culture, ainsi qu'à la déconstruction et à la réinvention de ces derniers, à travers la production et la transmission de nouveaux savoirs situés. Taylor met en exergue l'agentivité exprimée à travers les performances, soulevant leur pouvoir d'action sociale.

Les écrits de Taylor nous invitent donc à percevoir les performances artistiques *queer* au Brésil comme des façons de transmettre des savoirs et des mémoires *queer*, noires et pour certaines « périphériques », dans un pays qui néglige historiquement ces identités et ces vécus. Selon Taylor (2003) et Muñoz (1996, 1999, 2009), la performance est une pratique essentielle pour la survie (physique et symbolique) des groupes minorisés, participant à construire des manières d'être et des savoirs communs, pouvant aller à l'encontre de ceux qui sont dominants :

« If performance did not transmit knowledge, only the literate and powerful could claim social memory and identity » (Taylor, 2003, p. XVII). Dans le même ordre d'idée, Taylor se demande comment la performance, vue à premier abord comme un acte « volatile » car non totalement capturable au sein de textes et archivable, est captée dans notre histoire collective et participe à la construction de cette dernière. « Whose stories, memories, and struggles might become visible? What tensions might performance behaviors show that would not be recognized in texts and documents? » (p. xviii).

INTIMITES, AFFECTS ET *QUEER* WORLDMAKING

Enfin, les écrits de José Estéban Muñoz (1993, 1999, 2009) ont été pour moi une inspiration essentielle, car ils permettent d'articuler les études de performances, la théorie *queer* et les pratiques de subversion de genre en société sous une approche intersectionnelle. Rejoignant Warner et Berlant (2018), Muñoz ouvre des horizons sur les possibilités de construction de nouveaux mondes *queer* – *queer worldmaking* – à travers des pratiques de performance. Dans l'introduction de son ouvrage *Disidentifications* (1999), il fait référence à Butler, en identifiant des points de convergence entre leurs théories respectives, puisque Butler souligne l'échec des performances à reproduire l'identité fictive du genre et que Muñoz conçoit les pratiques de désidentification comme des stratégies subversives des groupes minorisés, permettant des « stories of transformation and political reformulation » (p. XIV).

Disidentificatory performances opt to do more than simply tear down the majoritarian public sphere. They disassemble that sphere of publicity and use its parts to build an alternative reality. Disidentification uses the majoritarian culture as raw material to make a new world. (Muñoz, 1999, p. 196).

L'approche de Muñoz (1999) est intéressante car elle considère les artistes en tant qu'acteurs et, pour reprendre ses termes, « cultural workers », tant dans la production théorique que dans la pratique de performances subversives :

To think of cultural workers such as Carmelita Tropicana, Vaginal Crème Davis, Richard Fung, and other artists who are considered here as not only culture makers but also theory producers is not to take an antitheory position. My chapter on Davis's terrorist drag employs Antonio Gramsci's theory of organic intellectuals in an effort to emphasize the theory-making power of performance. It should be understood as an attempt at opening up a term whose meaning has become narrow and rigid. Counterpublic performances let us imagine models of social relations. Such performance practices do not shy away from the theoretical practice of cultural critique. (1999, p. 32).

En analysant la production de désidentifications par Jean-Michel Basquiat et Andy Warhol (l'un apportant la question raciale, l'autre *queer*), l'auteur soulève également les possibilités

politiques que peuvent engendrer les collaborations artistiques. Il inscrit ainsi implicitement l'analyse des pratiques de désidentification des *queers of color* dans une approche intersectionnelle, en liant les enjeux féministes de couleurs à la question *queer* : « If queer discourse is to supersede the limits of feminism, it must be able to calculate multiple antagonisms that index issues of class, gender, and race, as well as sexuality » (1999, p. 22).

Muñoz (2009) associe cette idée de construction de nouveaux mondes avec celle d'une utopie *queer*. Alors que l'utopie est conçue traditionnellement comme un idéal irréaliste, abstrait et inatteignable, il soutient que le *queer* doit être perçu comme une utopie concrète et présente à travers des pratiques quotidiennes (2009). Pour cet auteur, l'utopie *queer* et les *queer feelings* sont ainsi porteurs d'espoir, faisant émerger des imaginaires palpables, qui se démarquent du monde présent où certaines vies sont davantage valables que d'autres. Suivant cette logique, Muñoz souligne la force performative des projets utopiques *queer* en les inscrivant au sein de productions culturelles collectives situées et historiques, qui vise un monde futur dont l'imaginaire est renouvelé avec le temps.

Concrete utopias are relational to historically situated struggles, a collectivity that is actualized or potential. In our everyday life abstract utopias are akin to banal optimism. (Recent calls for gay or queer optimism seem too close to elite homosexual evasion of politics). Concrete utopias can also be daydream-like, but they are hopes of a collective, an emergent group, or even the solitary oddball who is the one who dreams for many, Concrete utopias are the realm of educated hope. (2009, p. 3).

Les écrits de Muñoz sur les désidentifications comme pratiques de performances subversives et la conception du *queer worldmaking* à travers les productions culturelles sont particulièrement captivants si nous les mettons en résonance avec l'idée développée par Butler de certains corps historiquement conçus comme abjects, alors que d'autres sont valables et donc vivables dans l'espace social. Même si les deux auteurs n'ont pas la même position sur l'emploi du terme utopie⁷ et si Butler se base sur le pouvoir discursif et régulateur, ils se rejoignent dans la mesure où tous deux conçoivent le *queer* dans son sens politique et comme une façon de construire de nouvelles possibilités d'existence pour des corps historiquement exclus.

If the term “queer” is to be a site of collective contestation, the point of departure for a set of historical reflections and futural imaginings, it will have to remain that which is, in the present, never fully owned, but always and only redeployed, twisted, queered from a prior usage and in the direction of urgent and expanding political purposes. (Butler, 2011, p.173)

⁷ Alors que Butler soutient que « gender trouble, not through the strategies that figure a utopian beyond, but precisely those constitutive categories that seek to keep gender in its place by posturing as the foundational illusions of identity » (2006, p.46), Muñoz (2009) conçoit l'utopie *queer* comme une utopie concrète fondamentale pour de nouvelles possibilités d'existence.

Les « utopian feelings » développés par Muñoz mettent en avant le caractère affectif des subversions *queer* et résonnent avec les politiques affectives, en particulier au sein de l'espace public, développés par Sarah Ahmed (2014) et Berlant et Warner (2018). Les concepts d'intimité et d'affect développés par ces auteurs s'avèrent, comme nous le verrons, importants pour saisir le caractère subversif des performances étudiées, notamment en lien la conception de nouveaux mondes *queer*. Selon Plummer (2003), l'intimité ne serait pas exclusivement liée au couple ou à la sexualité. Celle-ci peut être présente dans diverses relations humaines, voire dans toutes. Néanmoins, ces intimités sont souvent construites selon des conventions sociétales, notamment à travers des codes hétéronormatifs visuels qui excluent la communauté LGBTQ+ de l'intime, y compris de sa publicité et de son institutionnalisation, comme le soulignent Berlant et Warner (2018). Certes, ces auteurs se penchent sur le contexte Etats-Unien, mais leurs réflexions peuvent s'étendre au Brésil dans la mesure où il s'agit d'un pays encore fortement hétéronormatif et homophobe. McGlotten (2013) donne une belle explication des concepts d'intimité et d'affect, ainsi que leurs relations. Alors que l'intimité reflète une relation sociale tangible, souvent corporelle et sensorielle (quoique non pas nécessairement concrète, nous y reviendrons), l'affect relève des émotions, allant du négatif au positif. Néanmoins, les affects peuvent surgir d'intimités survenues :

Intimacy is not itself a form of affect; rather it is more like affect's own immanence - proximity, connection - a necessary precondition for certain affective states to bloom, especially those that have to do with other people. affect happens in and through intimacy. Intimacy is supported by a range of discourses and practices, but as an experience it is composed largely of feelings, feeling more or less connected, as if one belongs or doesn't (p. 8)

Dans « Queer Feelings », Ahmed réfléchit à l'aspect subversif des intimités *queer* : « How do the pleasures of queer intimacies challenge the designation of queer as abject, as that which is 'cast out from the domain of the liveable' (Butler 1993: 9), or even as the 'death' made inevitable by the failure to reproduce life itself ? » (Ahmed, 2014, p. 163). Ces plaisirs et leur partage en public créent de l'« inconfort » dans l'espace hétéronormatif de nos sociétés : « Pleasures open bodies to worlds through an opening up of the body to others. As such, pleasures can allow bodies to take up more space. » (Ahmed, 2014, p. 165). Elle souligne ainsi le pouvoir de la visibilité sociale des intimités *queer* pour la transgression des normes hétérosexuelles et binaires du genre. Les réflexions d'Ahmed sont très intéressantes dans la mesure où elle lie les enjeux d'exclusion et d'accès aux espaces sociaux des groupes minorisés, tout particulièrement de la communauté *queer*, à l'expression des intimités et des affects et à l'impact ressenti lors de leur réception par un plus grand public. Elle rejoint en cela Muñoz, qui

conçoit les *utopian feelings* comme une façon de « dream and enact new and better pleasure, other ways of being in the world, and ultimately, new worlds » (2009, p. 1).

Pour revenir au concept de performance, Muñoz (1996) et d'autres, tels que Warner et Berlant (2018), Vogel (2000) et Bailey (2011), soulignent que le caractère fluide et éphémère de ces dernières au sein de la culture *queer* représente un moyen de négocier la survie des communautés *queer* dans des espaces hétéronormatifs hostiles.

[...] Leaving too much of a trace has often meant that the queer subject has left herself open for attack. Instead of being clearly available as visible evidence, queerness has instead existed as innuendo, gossip, fleeting moments, and performances that are meant to be interacted with by those within its epistemological sphere—while evaporating at the touch of those who would eliminate queer possibility. (Muñoz, 1996, p. 6)

Il est intéressant de rapprocher ces réflexions de celles de Taylor (2003), qui insiste sur l'importance des pratiques de performance pour la construction de mémoires et de savoirs collectifs. L'argument que « performance is as much about forgetting than about remembering » (Taylor, 2003, p. 11) renforce davantage ce lien entre études *queer* et performances, dans la mesure où la communauté *queer* et son histoire, notamment parce que ses actes et ses traces sont éphémères, sont souvent rendues invisibles au sein de la société. Ainsi, les performances *queer* constituent d'importants éléments de « preuve » (Muñoz, 1999) dans la construction (et la déconstruction) de mémoires et de savoirs collectifs, participant notamment à de nouvelles possibilités *queer* d'être. Berlant et Warner affirment ainsi :

[Le projet queer que nous portons] tend plutôt à soutenir des formes de vie affective, érotique et personnelle qui sont publiques, au sens où elles sont accessibles, étayées par une activité collective et qu'elles peuvent être remémorées. [...] Dans la mesure où la culture hétéronormative de l'intimité contraint la culture queer à dépendre de contextes éphémères (Berlant et Warner, 2018, p. 126).

Les théories de Taylor et de Muñoz me semblent fascinantes et ont guidé ma réflexion dans ce travail de recherche, pour mettre en évidence le rôle des performances dans la construction de savoirs et discours subversifs *queer* au Brésil. Tous deux mettent l'accent sur le potentiel politique de la performance, notamment dans la production de contre-pouvoirs pour provoquer un changement social. Ils soulignent l'effet potentiellement transformateur de cette dernière, qui dépasse l'« événement » en lui-même : « Transformation performances do not merely « mark » a change, they effect a change through the performative act » (Muñoz, 1999, p. 196).

Ces auteurs insistent sur les particularités des performances comme mode de production de savoirs et de visibilité, malgré l'aspect volatile et éphémère attribué à ces actes, qui constituent en réalité l'essence et la force même de la culture *queer*. Les performances *queer*, à caractère

mouvant, entre tangibilité et intangibilité, offrent de nouvelles possibilités d'imaginaires concrets, de mondes utopiques palpables, entre histoires et futurs encore à (re)écrire. Ainsi, la performance est forcément caractérisée par son aspect « in situ », mais ne se réduit jamais à un seul instant et un espace donné, participant à la resignification de mémoires passées, présentes et futures.

INTIMITES, PERFORMANCES ET PERFORMATIVITES EN LIGNE

McGlotten (2013) nous offre des perspectives actuelles pour penser les *Digitally mediated sites and queer performances*. Il réfute la thèse défendue par certains auteurs que « such intimacies are merely virtual » (p. 5). Il rejoint ainsi les écrits de Berlant et Warner autour des intimités *queer* en tant que stratégies de regroupement et de création d'une culture *queer* collective : « Transitory and often anonymous, these intimacies were nonetheless vital in the formation of queer networks well before the advent of specifically digital communications technologies » (p. 5). L'idée développée par Taylor de transmission de savoirs afin de construire des communautés, en particulier des savoirs subversifs pour des groupes marginalisés à travers les performances, pourrait également rejoindre l'affirmation suivante de McGlotten : « before gays could « come out », they had to be "connected to" the knowledge that same-sex attraction meant something, that it had social ramifications, and that it had a name » (p. 5). L'auteur nous propose ainsi une conceptualisation du réseau et de la virtualité précieuse pour assimiler les enjeux des espaces médiatiques virtuels et les stratégies de pouvoir et de subversion à partir des politiques affectives *queer*. Il emprunte les théories de Alexander Galloway et les développe :

Networks are systems of "interconnectivity" in which parts are in constant relation, and they are "symbols for, or actual embodiments of, real world power and control". As a web of ruin or a chain of triumph, networks tend to produce or reflect order or disorder (p. 5).

Pour McGlotten, le virtuel est à tort perçu comme irréel, alors qu'au contraire, les intimités ont toujours été virtuelles, puisque le virtuel est « something sensed, something dreamed or remembered [...]. It is real but not concrete, ideal but not abstract. It is a vitality not fully captured by form » (2013, p. 8). L'auteur distingue ainsi ce qui est « virtuel » de ce qui est mis en ligne. La publication sur Internet ou sur les réseaux sociaux est une façon de concevoir et mobiliser la virtualité, mais ce n'est pas la seule. En concevant les intimités, notamment *queer*, comme ayant toujours été virtuelles et en remettant en question l'irréalité de celles-ci, donc en transgressant les limites classiques de la matérialité et de la corporalité du monde en ligne, McGlotten ouvre des portes pour concevoir le *queer worldmaking* en ligne. Il est ainsi possible de transposer, dans les espaces virtuels, les réflexions de Berlant et Warner sur les institutions

hétéronormatives de l'intimité dans l'espace public. Cela revient aussi à se demander quels corps comptent « réellement » dans l'espace public social.

[...] these dominant cultural beliefs that virtual intimacies are failed intimacies that disrupt the flow of a good life lived right, that is, a life that involves coupling and kids, or at least, coupling and consumption. From this critical point of view, virtual intimacies approach normative ideals about intimacy but can never arrive at them; they might index some forms of connection or belonging, but not the ones that really count; they are fantastic or simulated, imaginative, incorporeal, unreal. Such characterizations resemble dominant beliefs about queer intimacies as pale imitations or ugly corruptions of the real deal - monogamously partnered, procreative, married, straight intimacy (p. 7).

Enfin, dans « Feeling black and blue », McGlotten se penche sur les *black affects* dans la vie sociale en ligne (2013). Au-delà de la souffrance et de la douleur que les homosexuels noirs doivent négocier en ligne, il souligne aussi l'optimisme que ces intimités virtuelles peuvent procurer aux *queers of colour*, s'approchant notamment du « not there yet » que prône Muñoz dans *Queer Utopia* (2009). Son analyse approfondie sur les défis de naviguer en ligne en tant que *queer of colour* nous permettront de mobiliser les concepts d'intimité, affect et performances *queer* pour les personnes de couleur.

2.3 EPISTÉMOLOGIES

« Language does that—like the ritual closing of the body, it defines a body of understanding » (Browning, 1996, p. 32).

Les théories présentées précédemment, notamment autour des systèmes de représentation de genre dans une approche intersectionnelle, ainsi que les langages et les épistémologies les concernant, doivent être adaptées à celles qui émergent dans le contexte historique et théorique brésilien. Ainsi, nous consacrerons cette partie à la mise en situation des concepts théoriques en mobilisant également un vocabulaire propre à l'espace et aux savoirs brésiliens.

LA THEORIE FEMINISTE ET *QUEER* SOUS UNE PERSPECTIVE DECOLONIALE

De nombreux auteurs (Colling et al., 2017 ; Junior & Pocahy, 2017 ; Junior & Silva, 2018 ; Rea & Amancio, 2018) ont soulevé la nécessité de distinguer les enjeux autour du genre et des sexualités en Amérique Latine de ceux des Etats-Unis ou de l'Europe, en mettant en évidence les particularités historiques et sociopolitiques de ces espaces géolocalisés pour développer des connaissances épistémologiques et théoriques adaptées à ces derniers. Analysant « le processus de transit et de déplacement » de la théorie *queer* et particulièrement des *queers of colour* vers

le « Sud », c'est-à-dire selon les auteurs les pays d'Amérique Latine et d'Afrique, Rea et Amancio (2018) mettent en garde contre l'universalisation des mouvements théoriques venant du « Nord ». Ils citent Miñoso (2015) pour nous avertir que cette universalisation « [s'] avère problématique car elle dissimule la différence coloniale, en imposant des conceptualisations et des catégories particulières à des expériences particulières et en empêchant le développement d'outils et d'explications mieux adaptés à nos contextes » (Rea et Amancio, 2018, p. 6). Leur pensée rejoint celle de Junior et Silva, qui mettent l'accent sur la nécessité de décoloniser les théories *queer* venant du « Nord » :

Plus récemment, des discussions ont eu lieu sur la possibilité de (re)penser le queer à partir de nos corps latinos, sud-américains, brésiliens et subalternes (PEREIRA, 2012, 2015 ; PELÚCIO, 2012, 2014 ; COLLING ; 2015). Pour cela, il est essentiel de déplacer la théorie du centre et de la faire transiter dans nos expériences locales, périphériques, encore si marquées par la colonialité du pouvoir. Opérer comme un tournant décolonial (CASTRO-GÓMEZ ; GROSGOUEL, 2007) dans la pensée queer signifie remettre en question le prestige social des théories formulées au Nord, ce qui implique le défi d'écrire nos propres histoires « en expérimentant dans la chair d'autres manières de défier les épistémologies centrales » (PELÚCIO, 2012, p. 414). La théorie queer a beaucoup voyagé (PEREIRA, 2015), cependant, ses résonances sont diverses (PELÚCIO, 2016), ce qui nous invite à (re)penser la manière dont ses (ré)appropriations ont eu lieu dans le contexte latino-américain, notamment au Brésil. (Junior et Silva, 2018, p.7-8)

Colling (dans Green et al., 2018) souligne les divergences académiques sur la manière dont les études *queer* ont émergé au Brésil.

Mais en supposant que les queer studies, nommées comme telles, sont entrées au Brésil entre le milieu des années 1990 et le début des années 2000 et se sont rapidement développées dans le pays avec de nombreuses caractéristiques qui leur sont propres, que pouvons-nous déduire des impacts de ces productions sur le mouvement LGBT ? (p. 518)

Green s'intéresse également à la façon dont le mouvement LGBTQ+ brésilien a progressivement mobilisé des thèses et concepts centraux des études *queer* (2018, p. 520), pour se les approprier. Ces auteurs proposent ainsi de réfléchir aux possibilités de (re)penser la théorie *queer* au Brésil à travers une perspective décoloniale et intersectionnelle (Junior et Silva, 2018, p. 5). « Adopter cette perspective dans ce travail signifie un engagement éthique et politique à se concentrer sur les expériences sociales des sujets qui constituent les soi-disant « minorités » sexuelles, de genre et ethno-raciales et qui ont beaucoup à nous dire et à nous apprendre ». (Junior et Silva, 2018, p. 5). Dans cette optique, les auteurs mettent en exergue le caractère pédagogique et la participation à la construction de savoirs situés de ces groupes minorisés sur le genre, la sexualité et la race. Cela amène à réfléchir à l'importance des artistes

et de leurs performances pour leur apport théorique sur ces enjeux, un exemple pointé dans ces articles étant, comme nous le verrons par la suite, Linn da Quebrada.

Les recherches académiques sur les personnes trans et travestis au Brésil ont quant à elles émergé dans les années 1990, puis sont devenues un élément central de réflexion à partir des années 2000, grâce à l'intérêt croissant pour les études qui thématisent le genre et la sexualité au Brésil (Amaral et al., 2014 ; York et al., 2020). Cependant, comme le souligne Oliveira (2018), ces recherches ont omis l'existence des personnes trans et travestis noires. L'auteure alors tente de retracer une généalogie de ces dernières, afin d'apporter un regard davantage intersectionnel au sein de la recherche brésilienne.

Enfin, nous pouvons nous demander si le terme « queer » est approprié pour le Brésil. Celui-ci est ambivalent, notamment au Québec, comme le démontre Laprade dans son article « Queer in Québec : étude de la réception du mouvement *queer* dans les journaux québécois » (2014). L'auteur explore les différentes significations que celui-ci peut revêtir selon sa réception et sa sphère discursive, en étudiant spécifiquement le cas de la presse québécoise, (les médias de masse, la presse spécialisée et les publications académiques). Dans ce mémoire, rédigé en français et au Canada, son emploi est indispensable car ses significations importantes sont présentes ici, qu'elles concernent les luttes des mouvements sociaux, les médias (comme le soulève Laprade) ou la recherche universitaire. Nous employons ici le terme *queer* dans son ambivalence et comme un « umbrella term », allant de la pensée théorique *queer* jusqu'aux pratiques dite *queer*, c'est-à-dire qui rompent avec les normes binaires de genre et de sexualité, voire même à son usage au sein de la communauté LGBTQ+ elle-même, remettant en question les représentations normées et traditionnelles de l'homosexualité (Laprade, 2014). Mais il est important de rappeler qu'au Brésil, le terme n'a pas la même force linguistique ou historique, ce qui diminue son impact. Son utilisation n'est d'ailleurs pas très fréquente dans le discours des artistes étudié.e.s (qui emploient plutôt le terme LGBTQ+ ou LGBTQIA+). Il existe donc un certain décalage entre les termes utilisés dans ce travail (comme *queer*) et ceux employés par les « travailleurs culturels » concernés :

En portugais, "queer" ne signifie rien pour le sens commun. Lorsqu'il est prononcé dans un environnement académique, il ne blesse l'oreille de personne, au contraire, il sonne doux (cuier), presque comme une caresse, jamais comme une offense. Il n'y a pas de rouge aux joues ou de voix embarrassée lorsque, dans une conférence scientifique, nous lisons, écrivons ou prononçons queer. Ainsi, la gêne que le terme provoque dans les pays anglophones est dissoute ici dans la douceur des voyelles que nous, Brésiliens, insistons à placer partout. De sorte que l'intention inaugurale de ce courant théorique nord-américain, de s'approprier un terme disqualifiant pour le politiser, a été perdue au Brésil (Pelúcio, 2014:4). (Rea et Amancio, 2018, p.7)

Judith Butler aborde elle-même cette question sémantique : invitée à l'occasion de l'inauguration de la troisième saison du *talkshow* télévisé « TransMissão » (8 juin 2021) par Linn et Jup, lorsqu'on lui demande si la théorie *queer* devrait être pratiquée, comprise et traduite en Amérique latine et au Brésil, la philosophe apporte la réponse suivante :

It's already happened, right? There are fabulous queer movements in Argentina, in Equador, in Quito, in Mexico City, and many places in Colombia and Brazil [...] But maybe whether that the word queer works or doesn't work, queer theory is not prescribed by English theorists. If anything, Latin American social movements and radical movements in favor of trans and travesty rights, have changed the way that we think in north America. So, we need a radical philosophy, we need radical politics to make our lives more livable to affirm our bodies, our culture our language our relationship to the earth, to the ancestors and to those who come in the future. All of this needs to be affirmed but there are many languages for this, and English is only one". [...] What does queer mean? what are its limits in Latin America? what are the other languages that are used? does it include trans? is trans different? is trans perhaps in tension with queer? For me queer is a large alliance. But as a large alliance that crosses languages, that crosses regions, it must have many languages. (Linn da Quebrada & Jup do Bairro, 2021).

Concernant l'enjeu intersectionnel lié au féminisme noir, nous percevons par ailleurs dans la Thèse de Djamila Ribeiro Santos (2015) une critique du féminisme universaliste, notamment au Brésil, visant des théories telles que celles de Lélia Gonzales et Sueli Carneiro (p.42). La philosophe souligne les spécificités brésiliennes comme la position de la femme noire au Brésil et sa sexualisation, notamment à travers le mot « mulata » (que nous reverrons par la suite) et ses significations : « À propos de cette construction, Laura Moutinho (2014), dit que « le mulâtre reçoit une attention particulière lorsque l'accent est mis sur la nationalité : symbole d'une nation métisse mais aussi érotique et sexualisée » » (p.46).

LES TERMINOLOGIES BRÉSILIENNES DU GENRE : *BICHA*, *TRANS*, *TRAVESTI*

Puisque les artistes qui nous intéressent appartiennent à la communauté LGBTQ+ et s'identifient pour la majorité comme des personnes trans, travestis et noires, il est important de bien comprendre la signification de chacun de ces termes afin de les mobiliser avec respect, justesse et rigueur, non seulement dans la langue de ce travail (le français) mais au Brésil, en tenant compte de son histoire et de sa culture. Il y a ainsi ici également un enjeu de traduction. Étant moi-même blanche et hétérosexuelle, franco-brésilienne ayant grandi au Brésil mais dans une école française, je souhaitais m'informer de la meilleure façon possible sur ces questions (quoique nous sommes toujours en constant apprentissage et réapprentissage). Il est dans ce contexte intéressant de noter que l'ouvrage *Gender Trouble* de Judith Butler, sorti aux Etats-Unis en 1990 et considéré comme un des piliers de la théorie *queer* contemporaine sur la

performativité du genre, n'a été publié dans une version en portugais qu'en 2017. Ce travail de traduction implique une certaine appropriation de ces termes, mais aussi une forme d'apprentissage sur leurs significations sous une perspective décoloniale et interculturelle, dans l'espace socio-culturel et historique brésilien. Consciente que ce travail implique l'analyse d'enjeux identitaires et politiques de groupes socialement et historiquement invisibilisés ou objectifiés, j'ai tenté ici de réfléchir à ces enjeux au Brésil et de les partager avec beaucoup de respect et la plus grande attention.

Tout comme au Québec, les termes et sujets *trans* et *travesti* ont au Brésil une histoire et une signification particulières. Souvent mal compris, peu acceptés ou omis en société, car en rupture avec des « savoirs » (ou avec les « regimes of truth » pour reprendre Foucault) dominants hétéronormatifs, ces termes sont encore plus complexes si nous considérons le poids de ces significations. Mon objectif n'est pas de développer ici une nomenclature d'identités définies et étiquetées selon la langue ou le pays, notamment en raison de la fluidité revendiquée de ces dernières par la communauté LGBTQ+, mais plutôt de prendre en compte leurs particularités, afin de mieux comprendre les enjeux de genre et de sexualités au Brésil. Les termes « trans » et travesti sont historiquement porteurs de nombreuses stigmatisations au Brésil, et aujourd'hui resignifiés par ces groupes identitaires. Dans son livre *Travestis : carne, tinta e papel* (2020), Elias Veras problématise les conditions d'émergence du « sujet travesti », à partir de plusieurs expériences vécues dans la ville de Fortaleza, et souligne le « dispositif de stigmatisation » de ce dernier au Brésil. Initialement interprété comme une pratique vestimentaire (le travestissement, se travestir) et d'expérimentation, comme une manière éphémère de « faire » le genre – notamment dans des espaces prédéfinis comme le Carnaval et ses « Bonecas » – le terme s'est ensuite transformé dans les années 1970 en une identité sexuelle et genrée publique, notamment à travers les médias qui ont longtemps associé (ou associent toujours) ce sujet à la marginalisation, à la prostitution et aux drogues.

Ces différents « dispositifs », comme Veras le souligne, participent à la construction d'un champ discursif et d'un imaginaire collectif au Brésil constituant le « sujet travesti ». Bien que la femme trans et la travesti soient souvent regroupées, les deux termes possèdent également leurs singularités symboliques. D'une part, tandis que la personne trans peut renvoyer au MTF (Male to Female) ou au FTM (Female to Male)⁸, le terme travesti a toujours été destiné à l'identité féminine (« la » travesti) et est apparu au Brésil avant celui de « femme trans »

⁸ A propos des *Transmasculinities*, João W. Nery soutient que ces sigles (dans ce cas le FTM), « [offrent] une vision binariste et médicalisante de l'individu. » (dans Green, 2018, p.394).

(Transdiário, 2019). D'autre part, alors que la travesti est principalement porteuse de stigmatisations renvoyant à la marginalisation et à la prostitution, la femme trans, quant à elle, est souvent « celle qui a toujours eu envie de devenir une femme pour répondre au modèle cisgenre » (Transdiário, 2019).

Bien que le terme travesti ait longtemps eu une connotation péjorative, nombreuses sont celles qui se réapproprient le terme pour le resignifier, notamment en tant que symbole de lutte politique. Dans leurs Manifestations textuelles, York, Oliveira et Benevides (2020) théorisent ces terminologies dans un langage plus académique, discursif mais aussi didactique :

A ce stade, nous pourrions penser à une pratique qui définit la pensée queer. Il s'agit de la subversion des méthodes, de la réappropriation des termes, du vol créatif des idées et de l'anthropophagie extrême : une pensée travestie. En ce qui concerne le mot "travesti", il existe une signification puissante, parfois tordue, du verbe "travestir". Que ce soit "travestir" [...] liée à la saleté, à la maladie, à la marginalité, à la malveillance déguisée, falsifiée, non authentique. Pour nous, à notre tour, le mot est lié à la lutte, à la résistance, à la dignité et à une potentialité politique et contestataire. (York et al., 2020, p. 2)

Nous pouvons repenser à l'opération Tarântula, où les travestis ont joué un rôle de résistance majeur. Linn da Quebrada, l'une des artistes qui est étudiée ici, est par ailleurs un bon exemple de réappropriation du terme. Elle explique s'identifier comme une travesti, plutôt que comme une femme trans, car elle ne veut pas atteindre un modèle idéal féminin (Casa Natura Musical, 2021). Ainsi, selon York, Oliveira et Benevides,

Contrairement à l'imaginaire du sens commun, être travesti est la reconnaissance d'un autre corps possible, légitime, au-delà de celui normé. C'est la constitution d'une identité réelle (lorsque vous présentez matériellement votre corps), sociale (lorsque vous vous déplacez entre les espaces) et politique (lorsque vous revendiquez des droits - en fait et en droit). Cette même identité sociale, qui est productrice de culture, rompt avec les signes binaires statiques et s'exprime comme appartenant au genre féminin. (York et al., 2020, p. 2).

Dans leur manifeste, York, Oliveira et Benevides soulèvent notamment le rôle de la langue portugaise dans la construction et la reproduction de savoirs hétéronormatifs : « Révisez les aspects grammaticaux dans votre parole/ écriture et pensez à quel point la langue portugaise parlée et/ou écrite vise les personnes binaires masculines. La langue est vivante et, comme notre culture, elle évolue aussi, transvestigenrez-vous (*transvestigenere-se*⁹) ! Incluez tous les autres sujets (*outras sujeites*¹⁰) ! » (York et al., 2020, p. 9).

⁹ Erika Hilton et la militante Indianare Alves Siqueira ont notamment proposé une nouvelle nomenclature, « transvestigenre », s'appliquant à toute personne non cisgenre, « *para se referirem de forma coletiva a pessoas transexuais, travestis e demais pessoas transgêneras* » (De Jesus dans Green et al., 2018, p.379-393).

¹⁰ « sujeites » à la place de « sujeitos » ou « sujeitas » : élimination du masculin ou du féminin dans la grammaire.

Les termes et « sujets » identitaires trans et travestis ont ainsi gagné des significations et fait l'objet d'(auto)identifications particulières au Brésil, marquées par plusieurs tournant temporels tels que celui des *bonecas* des années 1970, puis des hormones et du silicone industriel, qui ont apporté une « nouvelle épistémologie visuelle » du féminin et du masculin (Veras, 2020, p.68) dans les années 1980. En parallèle, les unes des journaux illustrant les arrestations policières de personnes travestis les ont associées à la criminalité urbaine à partir des années 1970, tandis que l'ascension économique du pays a développé un marché du sexe et l'image de la « travesti prostituée » (p.113).

Au-delà des spécificités sémiotiques entourant les termes trans et travesti dans le pays, les termes *bicha* et *viado* méritent également notre attention, car ils sont souvent employés dans les publications analysées ici. Ces derniers, tout comme le terme « queer » dans un contexte Nord-Américain, ont d'abord été utilisés péjorativement, comme une insulte envers les personnes homosexuelles efféminées. Le terme *bicha*, qui gagne en popularité dans les années 1960 et fait référence à l'animal « biche » en français, renvoie à l'homme homosexuel efféminé et au rôle sexuel passif, le féminin étant socialement associé à la passivité (Green, 2019 ; Oliveira, 2017). Ce qui les distinguaient des « gay », un terme issu des années 1960 et 1970 et désignant « les personnes qui « ont des relations sexuelles » avec des personnes du même sexe sans nécessairement adopter les « manières » associées aux personnages « bicha » » (Oliveira, 2017, p.105). Ainsi, un homme « gay » renvoyait à l'acte sexuel avec quelqu'un du même sexe sans pour autant remettre en cause sa « masculinité », à une homosexualité qui conserve des normes binaires de genre. « L'image de la bicha démunie et efféminée est devenue le contrepoint de l'homme brésilien cis hétérosexuel ». (Oliveira, 2017, p.107). *Viado*, dont l'origine viendrait de « veado », qui signifie chevreuil ou daim en portugais, serait pratiquement un synonyme de *bicha*, mais celui-ci semble moins réapproprié par la communauté LGBTQ+ (Testoni, 2019). Cependant, ce terme est présent dans *enviadescer*, utilisé par Linn da Quebrada, pour faire référence à devenir *viado* et donc un gay plus efféminé, comme nous le verrons plus loin.

TRANS, TRAVESTI, TRAVESTISMOS ET TRAVESTILIDADES DANS LA LITTÉRATURE ACADEMIQUE

Amaral, Cruz, Silva et Toneli (2014) retracent l'évolution de la prise en compte des expériences trans et travestis dans la recherche académique au Brésil. Réalisant une cartographie de la littérature spécialisée, les auteur.e.s montrent l'avènement récent des terminologies « travestis », « travestissement » et « travestilités », à partir des années 1990. Ils

constatent un intérêt croissant pour ces dernières comme thématique centrale depuis les années 2000, au sein du mouvement politique et du milieu académique (au départ dans les sciences sociales et anthropologiques). L'identité et l'expérience trans et travesti sont depuis lors considérées comme objets d'études et cibles de production de savoirs, au sein de travaux inspirés par la « vague » de la théorie *queer*, notamment dans d'autres pays, et par le développement du mouvement LGBTQ+ dans le pays. Leur article met de cette manière en évidence le « tournant » épistémologique qui s'est opéré dans la sphère académique, passant de l'emploi du terme « travestismo » (« travestisme ») dans les années 1990, qui renvoyait davantage à ce que le CID¹¹ considérait comme une pathologie, à *travestilidade* (en français « travestibilité »), qui revêt désormais un caractère politique et « une multiplicité de possibilités ». Il est intéressant de noter que, tant dans le domaine académique que dans le domaine sociopolitique, « trans » et « travesti » sont désormais souvent associés, en « reconnaissant que tous deux étaient des catégories produites de manière discursive, deviennent des thèmes interconnectés et transversaux, en faisant glisser les frontières qui les séparaient auparavant. » (Amaral et al, 2014, p.302). Les terminologies « travesti », « trans(genre/sexuel.le) », « travestisme » et « travestibilités » (pour donner les principales) ont donc évolué au fil du temps à la fois dans les sphères sociopolitiques, culturelles et académiques au Brésil, reflétant ainsi leur fluidité à travers la multiplicité de production de sens, notamment en fonction de différents marqueurs temporels.

Ces paragraphes donnent un aperçu de ce que pourrait représenter et signifier ces termes, pour dresser un panorama général qui renvoie à des réflexions épistémologiques sur le contexte sud-américain et brésilien dans la construction des performances de genre et de sexualité. Dans ce contexte, il est important d'apporter ici des précisions sur l'emploi de certains termes pour désigner les artistes que j'étudie. Ainsi, lorsque je présente ces artistes ou mentionne certaines identités, comme « trans » ou « travesti », c'est, d'une part, en me fondant sur leurs auto-dénominations et, d'autre part, afin de désigner des spécificités identitaires qui revêtent des significations sociales particulières. Il ne s'agit cependant pas de fixer ces identités ou de donner une définition « vraie » à ces terminologies, celles-ci évoluant constamment.

Pour compléter ce travail théorique de spécification, d'adaptation, voire de création d'épistémologies brésiliennes, j'aimerais revenir à ce que Muñoz soulevait dans *Disidentifications* (1999) sur la place de l'artiste dans son ouvrage. Empruntant ce que l'auteur

¹¹ Le Code international des maladies est publié par l'Organisation mondiale de la santé (OMS) et vise à standardiser la classification des maladies et autres problèmes de santé (<https://cid10.com.br/>)

explique à propos des *cultural workers* mobilisés dans son analyse, certains artistes tel.le.s que Linn da Quebrada ont un double apport dans mon travail, participant autant à la construction de pratiques, de significations et de discours qu'à la construction conceptuelle de nouveaux savoirs autour du genre, de la race et de la périphérie, à travers leurs performances dans l'espace brésilien. Lors de l'étude du transit des théories *queer* au Brésil, Linn da Quebrada est souvent mobilisée comme grande contributrice d'une production d'épistémologies brésiliennes *queer* autour de la performance du genre et de la sexualité, sous une perspective intersectionnelle (Colling et al., 2017 ; Junior & Pocahy, 2017 ; Junior & Silva, 2018).

Ainsi, selon Junior et Silva (2018), Linn contribue aux « réflexions autour des possibilités de (re)penser le *queer* au Brésil, en croisant le genre, la sexualité, la race et la classe dans une perspective décoloniale. » (p.5). Un bon exemple est la terminologie *enviadescer*, titre de l'une de ses chansons et vidéoclip (2016), employée pour « (re)penser les nombreux corps transgressifs (*transviados*) qui habitent le sud de l'équateur, dont le pouvoir de fabrication et de réinvention de soi a montré à quel point ils sont capables de nous (dés)apprendre ». (Junior et Silva, 2018, p.1). « Enviadescer », production musicale et audiovisuelle, transportée vers un type de pensée, remet en question l'« homme gay discret » en l'incitant à *enviadescer* (« get faggier »), confrontant de cette façon non seulement l'hétéronormativité, mais aussi les normes au sein même de la communauté homosexuelle, dont certaines prôneraient davantage un homme plus « viril » qu'efféminé :

Hey, psst, toi là,

Male discret,

Viens ici, viens ici,

parlons franchement,

Je ne suis pas intéressée par ta grosse bite en érection.

J'aime vraiment les bicha !

celles qui sont efféminées

celles qui montrent beaucoup de peau, roulent des hanches, sortent maquillées

Je vais parler plus lentement pour voir si tu comprends :

Si tu veux être avec moi, boy,

tu vas devoir enviadescer,

enviadescer, enviadescer.

LE PAJUBA

De nombreuses paroles des vidéoclips étudiés ici, qui ont dû être ici traduites en français, viennent du dialecte Pajubá. Dans sa recherche, Araujo examine sous une approche anthropologique l'importance de ce dialecte dans l'histoire, la subjectivisation et la subversion des mouvements trans, travestis et LGBTQ+ au Brésil. Il met notamment en évidence l'importance de celui-ci en tant qu'objet d'analyse dans les recherches autour des enjeux de genre et de sexualités au Brésil, avec une revue de littérature scientifique sur ce dernier. Le Pajubá (ou Bajubá) est un dialecte populaire de la communauté LGBTQ+ brésilienne, qui présente des influences de la langue portugaise et des expressions venues des groupes ethnolinguistiques africains Nago et Yoruba (Torres, 2020). L'apparition de ce dialecte souligne les liens entre la communauté LGBTQ+ et les religions afro-brésiliennes comme l'umbanda et candomblé, historiquement tolérantes envers cette dernière, contrairement à l'Eglise Catholique. Le Pajubá symbolise ainsi la liaison entre deux groupes sociaux et culturels historiquement minorisé et discriminés, soulignant une forte intersectionnalité spécifique au contexte brésilien. Quoique le Pajubá revête au départ un caractère exclusif et secret, constituant un « mécanisme que les femmes trans utilisent pour se protéger du monde hétéronormatif » (Oliveira, 2010, cité par Araujo, 2018, p. 46), son emploi a aujourd'hui été élargi, avec une appropriation par la culture populaire contemporaine (Araujo, 2018). Une des caractéristiques du Pajubá est l'emploi systématique du féminin, renvoyant à la fois à l'identité féminine et à la place du féminin dans la pratique sexuelle (Araujo, 2018, p. 44). Les écrits sur le Pajubá, avec des répertoires sur les significations des mots, ont d'abord été développés par les travestis eux-mêmes, ce dialecte étant devenu un « élément significatif dans ce processus de reconnaissance, de sociabilité et de résistance » de celles-ci - même si les premières recherches académiques sur le Pajubá ont d'abord été menées dans le cadre d'une analyse de la communauté homosexuelle brésilienne (Araujo, 2018). Le premier « écrit » sur ce dialecte, intitulé *Dialogo das Bonecas*, a ainsi été publié en 1995 par la première organisation politique de travestis du Brésil, l'Association des travestis et libéré à Rio de Janeiro (ASTRAL). Le sous-titre du document mettait en lumière son essence exclusive face aux violences vécues en société : « Dialecte créé par les travestis dans la prostitution pour se défendre des attaques subies ». Il comportait 232 mots, avec leurs significations. Cependant, jusqu'à l'heure actuelle, le Pajubá se caractérise par sa fluidité et sa réinvention au cours du temps et en fonction des territoires brésiliens (et internationaux) :

Le bajubá est une langue de tradition orale, il y a donc peu de documentation à son sujet. En se construisant dans la rue, au coin des rues, dans les territoires de la prostitution, elle se transforme constamment, se réinvente, absorbe les mots et les expressions d'autres langues et re-signifie les mots de son propre répertoire. (Araujo, 2018, p. 19).

Araujo élabore une nomenclature approfondie de ces mots et de leurs significations « mouvantes », à partir des rares écrits documentés sur ce dialecte et ses composantes. Plusieurs de ces termes, tels que « mona »¹², « amapo »¹³, « babado »¹⁴, « uó »¹⁵ « bofe »¹⁶, « poc »¹⁷, sont désormais entrés dans la culture populaire hétérosexuelle, dans un processus de réappropriation qui marque une rupture avec le caractère à l'origine secret du dialecte et éventuellement une certaine croissance de la visibilité de la culture LGBTQ+ dans la société brésilienne (2018). Il est intéressant d'observer la façon dont les diverses recherches autour du Pajubá mobilisent les théories du genre et de la performativité, en particulier celles de Butler, avec des particularités propres au Brésil, reflétant ainsi la réappropriation de ces théories dans un contexte spécifique brésilien, et comment celui-ci peut montrer de nouvelles pratiques de resignification linguistiques autour du genre et des sexualités dans un espace sociopolitique donné. Le Pajubá et les recherches au Brésil sur ce dialecte constituent un très bon exemple de réadaptation épistémologique et théorique autour de ces enjeux identitaires. Linn da Quebrada justifie elle-même le choix de « Pajubá » comme titre de son premier album en ces termes :

Le Pajubá est un langage de résistance, construit à partir de l'insertion de mots et d'expressions originaires d'Afrique de l'Ouest. Il est principalement employé par des travestis et par une grande partie de la communauté TLGB, J'appelle cet album Pajubá, parce qu'il est pour moi une construction du langage. Il est une invention. Il est l'acte de nommer. De donner un nom aux choses. Il est un nouvel acte de résistance (p.125)

La constitution de l'identité à travers le langage

Nous pouvons facilement associer cette idée de « nommer » avec la théorie de la performativité du langage, du genre et de la sexualité de Butler, ainsi qu'avec son pouvoir subversif et de resignification à travers le temps. Déjà introduit dans *Gender Trouble* (1990 : 2006) et développé davantage dans *Excitable Speech* (version française parue en 2004), l'acte performatif du langage est nommé par Butler en empruntant l'expression à Austin, père

¹² Femme, homosexuel efféminé ou Travesti.

¹³ Femme, vagin.

¹⁴ Nouvelles, secrets, ragots.

¹⁵ Quelque chose de mauvais, de désagréable.

¹⁶ Homme hétérosexuel ou homosexuel « actif », en se référant à la pénétration dans l'acte sexuel.

¹⁷ Homosexuel, gay.

fondateur de ce concept (Austin, 1970). Selon la théoricienne, le discours, en plus de son caractère purement énonciateur, « performe », agit en provoquant des effets sur l'individu. La philosophe réexamine la vision d'Austin (1970), pour qui la parole agit de différentes manières lors de son énonciation : le discours, au-delà de son caractère purement énonciatif (acte locutoire), a une capacité d'action, non seulement à travers sa simple prononciation (acte illocutoire), mais également en provoquant des effets sur l'individu auquel la parole est destinée (acte perlocutoire). Le pouvoir d'action que le langage et plus largement le discours détient sur nos identités peut représenter, d'une part, une forme de contrôle sur ces dernières (à travers l'acte de nommer) et, d'autre part, une possibilité de réinvention de celles-ci. Le potentiel de subversion du langage, à partir de sa resignification, rejoint le principe de la performance du genre qui, au fur et à mesure qu'elle se reproduit de manière continue mais imparfaite, déplace progressivement son sens premier vers de nouvelles significations. Par exemple, le caractère linguistique du sexe, nommant un « féminin » et un « masculin », restreint nos identités en deux catégories distinctes d'après un système hétéronormatif. Cette fonction discursive est reproduite et circule dans les diverses institutions sociales, perpétuant ce contrôle, voire une violence, exercés à travers le langage (par exemple dans nos citoyennetés, en reconnaissant certaines identités plutôt que d'autres qui ne s'identifient pas selon le genre binaire, comme les personnes trans). Cependant, à travers le langage, il est aussi possible de resignifier et de construire de nouvelles identités. Le principal exemple mobilisé par Butler est le mot « queer » lui-même, à l'origine injurieux envers les personnes homosexuelles, mais que la communauté LGBTQ+ s'est réapproprié pour revendiquer positivement son identité. Butler (*Excitable Speech*) espère, voire prévoit que d'autres discours haineux, visant à catégoriser et subordonner certaines identités au sein de la société, perdront leurs effets injurieux et passeront par un processus de resignification à travers de nouveaux usages et contextes qui permettront au contraire l'épanouissement et la valorisation de ces identités jadis ignorées par l'œil social. « La construction du sujet par le langage est la condition même de possibilité de son agentivité pour transformer les situations qui l'oppriment » (Baril, 2007, p.72)

LES TERMINOLOGIES BRÉSILIENNES DE LA RACE : *MULATO, NEGRO, PARDO, MESTIÇO, PRETO*

Tout comme les terminologies et les « classifications » concernant le genre et la sexualité, nombreux termes ayant une connotation raciale, ethnique ou renvoyant à la couleur de la peau sont spécifiques au Brésil et y ont des significations particulières.

Il convient tout d'abord de noter qu'au Brésil, les mots « negro » et « preto », que l'on pourrait traduire par « nègre » et « noir » en français, sont employés de manière différente qu'en France ou au Québec. Tandis que *negro* est lié à une catégorie raciale, *preto* (parfois utilisé de façon péjorative) fait plus directement référence à la couleur de la peau (Munanga, 2019 ; M. R. G. de Oliveira, 2017). Comme souligné par Oliveira (2017), « le processus de resignification du mot « negro » s'est déroulé parallèlement au processus de resignification de la catégorie race. Les deux discussions sont donc complémentaires. » (M. R. G. de Oliveira, 2017, p. 44). Cependant, pour des raisons identitaires tenant compte les multiples formes que le racisme prend au Brésil, la catégorie *negro* inclut la personne noire, *preta*, ainsi que la personne *parda*¹⁸ (ou métisse). Ainsi, cette catégorie acquiert une force politique « construite au bénéfice de toutes les victimes du racisme. » (Munanga, 2019, p. 177). Bien que le terme « negro » ait été construit à l'origine comme un déterminant identitaire esclavagiste et racial, basé sur des idéologies masquées par des discours scientifiques et participant au processus de domination à l'époque coloniale (M. R. G. de Oliveira, 2017), celui-ci a donc acquis une resignification politique, pour la lutte identitaire et le renforcement du mouvement noir au Brésil (Munanga, 2019).

En discutant des spécificités et des nuances épistémologiques de concepts tels que le métissage et l'hybridité, Kabengele Munanga, philosophe, anthropologue et référence au Brésil sur les questions raciales, s'attelle à la tâche complexe de « comprendre » les processus de construction de l'identité noire dans le pays. Munanga rappelle notamment la connotation péjorative du terme « mulato » (mulâtre), utilisé pour désigner les personnes nées de relations entre Blancs et Noirs : « Il est important de souligner les préjugés raciaux associés à ces diverses définitions. En effet, le caractère hybride et l'ambiguïté du métis sont perçus comme gênants. Le terme « mulâtre », de l'espagnol *mulo*, a clairement une connotation plus péjorative que le terme « mestiço » » (Munanga, 2019, p. 23). *Mulo* signifie mulet en portugais, donnant une connotation animale à cette identité.

Néanmoins, l'une des réflexions centrales développées par Munanga dans son ouvrage est qu'il s'est créé, autour du *mestiço*, une idéologie identitaire nationale tout aussi négative puisqu'illusoire, basée sur le mythe de la démocratie raciale.

Le mythe de la démocratie raciale, fondé sur le double mélange biologique et culturel entre les trois races originelles [mythe originel de la société brésilienne composé par les blancs, les noirs et les indiens (sic)], est très profondément ancré dans la société brésilienne : il exalte l'idée d'une coexistence harmonieuse entre les individus de toutes les couches sociales et de tous les

¹⁸ Pardo se rapporte à la couleur de peau « brune », qui définit un groupe identitaire métisse.

groupes ethniques, permettant aux élites dominantes de dissimuler les inégalités et empêchant les membres des communautés non blanches de prendre conscience des mécanismes subtils d'exclusion dont ils sont victimes dans la société. » (Munanga, 2019, p.78).

Dans ce même ouvrage, l'auteur aborde le thème du métissage au Brésil dans le contexte des politiques affirmatives, avec certaines de leurs conséquences, comme la fraude, le colorisme, mais surtout le renouvellement du discours idéologique dominant autour du mythe de la démocratie raciale (p.107). Comme le soutient Munanga, les enjeux autour de l'identité nationale et idéologique brésilienne du *mestiçagem* et de l'identité noire sont réactualisés avec l'instauration des « quotas raciaux » dans les universités à partir de 2012¹⁹. Cette nouvelle proposition de discrimination positive relance en effet les débats sur la façon de diviser en catégorie l'identité brésilienne, notamment entre noirs (*negros*) et métisses, soulevant la question de l'identification de la personne noire pouvant bénéficier des quotas, dans une société brésilienne considérée comme métisse.

La question centrale défendue, c'est-à-dire l'utilisation et les représentations politiques, idéologiques et sociales du métissage dans le discours de l'idéologie dominante pour défendre l'identité nationale considérée comme métisse et dans le discours du mouvement noir pour construire son identité collective en tant que victime du racisme brésilien, est maintenue (Munanga, 2019, p.106).

L'emploi du terme « noir », comme traduction du terme *negro* en portugais, pour définir d'une part une catégorie de personnes opprimées et racisées en société et d'autre part un mouvement collectif de lutte construit en conséquence, sera privilégié dans ce mémoire, plutôt que par exemple « afrodescendant » ou « métisse », dont les significations ne mettent pas autant en avant la question du racisme au Brésil. Comme le souligne Munanga, « la catégorie "afrodescendante", qui comprend également les noirs et les métisses, aurait pu être utilisée [pour les quotas réservant des places aux noirs], mais son emploi a été évité, sachant que l'Afrique est le berceau de l'humanité et de toute personne, quelle que soit la couleur de sa peau » (2019, p.107-108). Toujours selon Munanga, le mot métissage (*mestiçagem*), en plus de renvoyer à une idéologie nationale brésilienne contribuant au mythe de la démocratie raciale, se réfère davantage au mélange génétique entre ethnies : « Le métissage dont on parle généralement est celui qui résulte du croisement entre des personnes appartenant aux grandes races blanche, noire et jaune, définies a priori par la science entre le XVIIIe et le XXe siècle. » (2019, p.105) et correspond à une catégorie cognitive « dont le contenu est plus idéologique que symbolique » (2019, p.105). Finalement, selon cet auteur, une différence essentielle concernant la façon dont

¹⁹ La loi n° 12.711/2012 ou « Loi des quotas », établit un pourcentage minimum de noirs, *pardos* et indigènes dans les universités fédérales brésiliennes.

le racisme opère au Brésil, contrairement à d'autres pays tels que les États-Unis et l'Afrique du Sud, est que « le préjugé racial brésilien [est] de couleur et non d'origine (*one-drop*²⁰) » (p.140). Les identités ethniques et « raciales » au Brésil sont donc floues, voire encore en construction, une des raisons en étant la nature « universalisante » et « transcendante » du métissage. De cette façon, il est possible de mieux saisir le caractère politique, identitaire et contestataire des discours des artistes étudié.e.s ici, lorsque ces derniers visent également des enjeux autour de la race au Brésil. En s'auto-identifiant en tant que *negros*, en plus de membre de la communauté LGBTQ+, ces artistes pourraient s'inscrire dans les mouvements *negros* brésiliens qui « redéfinissent le *negro*, en lui donnant une conscience politique et une identité ethnique mobilisatrice, contrairement à l'idéologie de la démocratie raciale. » (Munanga, 2019, p. 114).

²⁰ Munanga fait référence au système de classification raciale américain « One-drop rule », selon lequel toute personne avec un ancêtre noir est considérée comme noire (*Black*).

2.4 METHODOLOGIE

Centrée sur la production et la représentation visuelle autour des stratégies de performances, mon étude s'inscrit dans les théories et méthodes des études visuelles (Rose, 2016 ; Sturken & Cartwright, 2001). Celles-ci s'intéressent à l'étude de textes visuels, la branche des *visual politics* mettant également l'accent sur les rapports de pouvoirs existant au sein de ces textes (Sturken et Cartwright, 2001). L'analyse d'image et de contenu médiatique suivra l'approche multidisciplinaire des études culturelles (Cervulle & Quemener, 2018), dont l'objectif est d'étudier de manière critique la culture, notamment à travers ses différentes manifestations médiatiques. Cette approche permet de mettre l'accent sur la production de sens par ces dernières, notamment dans la culture populaire, afin de comprendre leurs impacts en société, y compris politiques (Harsin & Hayward, 2013). Dans son essai « Notes on deconstructing the popular » (1998), Hall décrit la culture populaire (et plus généralement la culture) comme intrinsèquement liée aux rapports de pouvoirs entre les classes (et cultures) dominantes et dominées d'une société :

Popular culture is one of the sites where this struggle for and against a culture of the powerful is engaged: it is also the stake to be won or lost in that struggle. It is the arena of consent and resistance (Hall, 1998, p.453).

Appréhender la culture populaire en tant que milieu de lutte et vecteur de changement sociopolitique (Hall, 1998 ; Harsin et Hayward, 2013), et plus généralement en tant que « production or organization of meaning as a site of power » (Johnson et al., 2004, p. 10), en la mettant en relation avec les mouvements sociaux, est ainsi essentiel dans le cadre de mon travail, pour comprendre le pouvoir de contestation des communautés LGBTQ+ par l'occupation d'un espace au sein de la scène musicale brésilienne. Les *celebrity studies*, notamment les écrits de Turner (2016), contribuent également aux réflexions autour du rôle des personnes célèbres dans les changements sociopolitiques. Le concept d'articulation développé dans le chapitre précédent est également pertinent ici puisque, comme le souligne Slack (1996), celui-ci peut être mobilisé dans les études culturelles, à différents niveaux théoriques et méthodologiques. Au long de mon analyse sur les performances *queer*, la mise en relation de différents éléments du contexte brésilien aidera ainsi mettre en évidence une conjoncture sociopolitique particulière, marquée par la construction de rapports de pouvoirs et contre-pouvoirs spécifiques au Brésil.

J'étudierai ici divers supports médiatiques (vidéoclips, publications sur les réseaux sociaux, entretiens, entre autres) de Linn da Quebrada, Liniker, Gloria Groove, Quebrada Queer, Jup do

Bairro et Majur, en tant qu'objets culturels produits par ces derniers et qui circulent dans la culture et les médias brésiliens. Mon objectif sera d'analyser ces objets médiatiques pour en extraire les diverses performances et examiner les discours qu'ils produisent (ou reproduisent), afin de déterminer en quoi ces derniers participent à des représentations subversives dans la culture et la société brésilienne. En effet, ces performances, vues comme des pratiques culturelles, nous offrent un aperçu sur certaines significations et pratiques sociales autour du genre, de la race et de la classe, qui sont soit réinventées, soit déconstruites (Du Gay et al., 2013, p. 4). De cette manière, il sera possible d'inscrire ces performances dans un contexte plus large de lutte sociale et politique au Brésil. Nous reprendrons aussi les théories de Hall autour de la représentation. Cet auteur précise que cette dernière est le lien établi entre les choses du monde, les concepts (mentaux) et les signes qui sont produits à travers le langage (Hall et al., 2013). C'est donc à travers le langage (au sens large du terme) que nous construisons des représentations qui, à leur tour, donnent du sens au monde qui nous entoure et influencent la manière dont nous concevons et percevons notre univers. Les études visuelles sont essentielles pour les enjeux de représentations et vice-versa, puisque les images qui nous entourent et qui sont parties intégrantes de nos vies quotidiennes (photographies, cinéma, télévision, publicités, peintures, journaux, réseaux sociaux...) nous donnent à *voir* une certaine idée du monde (Rose, 2016). Les études visuelles mettent en évidence les effets que peuvent (re)produire les images en société et montrent que ce que nous voyons – et la façon dont nous le voyons – est construit à travers l'œil socioculturel, à partir de ses diverses représentations (Rose, 2016). Cependant, comme l'observent Cervulle et Quemener, « cette opération de signification est aussi un terrain de lutte » (2018, p.76) où des discours alternatifs s'opposent aux discours dominants. Si nous admettons que certaines performances sont subversives et remettent en question des normes établies sur les genres et les sexualités au Brésil, cela revient également à admettre que ces performances artistiques ont le pouvoir de créer de nouvelles représentations et produire des changements socioculturels dans un contexte brésilien. Il s'agit également de mettre en évidence l'interrelation entre les productions culturelles consommées et la façon dont elles contribuent à forger, ou reproduire, une certaine vision du monde qui nous entoure.

Les performances et les discours médiatiques des artistes que j'utiliserai en tant qu'objets d'études seront variés : suivant une approche axée sur les études visuelles, j'analyserai dans une première partie des vidéoclips de certain.e.s de ces artistes, avant de me pencher sur leur performance en ligne. Pour cela, je me concentrerai sur Instagram, un des réseaux sociaux les plus utilisés par ces artistes. Des éléments de corpus additionnels tels que des articles, des

entretiens et des podcasts, ainsi qu'un documentaire de Linn da Quebrada, *Bixa Travesty* (Priscilla & Goifman, 2018) seront aussi mobilisés afin d'enrichir l'analyse. Le choix du corpus et sa constitution seront développés à la fin de ce chapitre.

Mon étude repose essentiellement sur l'analyse textuelle. Alors que l'analyse de contenu se concentre sur l'image proprement dite, à travers divers codes explicitement énoncés mais qui négligent d'autres aspects de l'image pouvant participer à la production de sens, tels que le contexte de production et de réception (Rose, 2016 ; Wolf et al., 1993), l'analyse textuelle rend davantage compte des complexités entourant l'objet d'étude. En tant que méthode interdisciplinaire, elle a pour objectif de prendre en compte à la fois l'analyse sémiotique du discours et l'aspect sociologique de la recherche en communication, en mettant l'accent, d'une part, sur les codes textuels et leurs signifiants, et d'autre part, sur des aspects sociaux et culturels extérieurs au « texte » brut, mais qui participent à la production de sens de ce dernier. « Cette tentative d'unification conçoit le langage non seulement en termes de structures formelles, mais également comme une donnée sociale » (Wolf et al., 1993, p. 217). Quoique mon corpus possède un ensemble significatif d'éléments audiovisuels pouvant faire l'objet d'une analyse de contenu, celle que je développe dans ce travail est ainsi davantage qualitative, centrée sur les processus de signification et de subversion à travers les performances. Dans cette perspective, je réserverai une partie de mon travail, concernant les vidéoclips en particulier (premier chapitre d'analyse) à l'analyse sémiotique, afin de dégager les différents discours auxquels ils renvoient. Je m'appuierai entre autres sur le schéma de Dyer, repris par Gillian Rose dans *Visual Methodologies* (2016), afin d'analyser les différents codes visuels (re)produits, pour soulever ensuite des questions plus larges autour des représentations de genre, de sexualités, de race et de classe, dans un contexte brésilien.

Les approches des *celebrity studies*, des *cross media* et de la multimodalité seront également intéressantes à mobiliser, notamment pour l'analyse des publications Instagram. En effet, il est important de prendre en compte la numérisation des formes de communication (Hasebrink & Hepp, 2017) et de percevoir les différents médias comme désormais « interchangeables et complémentaires » (Bjur et al., 2014, p. 16). L'approche des *celebrity studies* permet de mieux saisir comment les médias numériques sont mobilisées par des artistes pour atteindre leur public. Il serait, bien évidemment, très intéressant d'analyser comment le public interagit avec les artistes et ainsi pousser l'analyse vers la réception, en mesurant par exemple le nombre de « likes », de commentaires, d'abonnés et de visualisations (pour les vidéoclips sur YouTube). Cependant, dans le cadre de ce travail, je me concentrerai davantage sur les productions de sens

réalisées à travers les performances des artistes, en mettant l'accent sur les intentions de ces dernier.e.s en tant que *cultural workers*, ainsi que sur leur participation à la création de nouveaux mondes *queer* dans un contexte brésilien. L'approche multimodale met d'ailleurs en exergue le *choix* des producteurs de sens d'articuler différents modes de communication afin de produire le sens désiré. « The analytical focus is on understanding their interpretative and design patterns and the broader discourses, histories and social factors that shape that. In a sense then, the text is seen as a window onto its maker. » (Jewitt, 2013, p. 6). Il s'agit donc d'une façon de se « connecter » avec les artistes, avec leur choix de communication et les intentions qui sous-tendent leurs performances, pour comprendre leurs stratégies de subversion.

Comme le développe Jewitt (2013), cette approche multimodale (à partir des années 2000) va au-delà de la prédominance traditionnelle de l'analyse du langage textuel et oral, en mettant aussi l'emphase sur le contexte social et les environnements situés, pour mettre en évidence les multiples productions de significations dans leurs complexités (Jewitt, 2013). Ceci reviendrait à concevoir le langage (au sens large), non pas comme un élément aux possibilités et règles sémiotiques stables, mais plutôt formé sous l'effet de différentes instances socioculturelles mouvantes. L'approche multimodale s'avère très adéquate pour mon analyse, puisqu'elle porte sur des modes de communication divers et interreliés (images, textes, musiques, gestes) et sur les performances LGBTQ+ dans un milieu spécifique, dont les particularités sont notamment liées à l'histoire et à la culture brésilienne. Jewitt soutient que cette approche contribue aux analyses dédiées aux technologies numériques, en apportant de nouvelles méthodologies et des terrains d'études tenant compte des nouvelles possibilités sémiotiques et des environnements socio-culturels qui se multiplient et s'interrelient à l'ère digitale. Les nouvelles technologies rendent plus évidentes ces diverses interactions des modes de communication et leurs coopérations dans la production de sens. L'auteur prend notamment comme exemple les hyperliens, pointant que « the structure of hyperlinks, for example, realizes connections and disconnections between elements that may contribute to the expansion of meaning relations between elements » (2013, p. 12).

Comme le mettent en évidence l'approche du *cross media* (Bjur et al., 2014 ; Hasebrink & Hepp, 2017 ; Turner, 2010), à l'heure médiatique actuelle où un très grand nombre de productions circulent sur les réseaux et où il est beaucoup plus facile de suivre nos artistes préféré.e.s, il est important d'analyser comment les performances de ces artistes, notamment relayées par d'autres encore plus célèbres sur différentes plateformes numériques, renforcent leur visibilité et leur présence dans l'espace médiatique. L'approche du *cross media* peut de

cette façon se joindre aux *celebrity studies*, puisque la première « relies on an industry apparatus which produces and maintains the performer's visibility across multiple media genres and platforms and the cultural assemblages that are formed in that process » (Arthurs & Little, 2016, p. 55). Certes, certain.e.s artistes peuvent ne pas être considéré.e.s comme des célébrités, mais il me semble que lorsqu'un artiste, dans la musique populaire en particulier, acquiert une certaine notoriété et touche une partie de la population (voire des fans), ses performances artistiques et dans la vie quotidienne peuvent être analysées sous une approche similaire à celle d'une célébrité. Il s'agit, dans tous les cas, d'une figure publique. Un élément qu'il serait particulièrement intéressant d'emprunter aux *celebrity studies* est le fait d'attribuer une fonction sociale aux célébrités (artistes). Celles-ci, détentrices d'un capital symbolique, peuvent devenir des figures publiques « transgressives », ayant la capacité et le pouvoir d'introduire au sein du domaine du divertissement des visions contestataires sur certains enjeux politiques et sociaux (Turner, 2010, p. 62). Ainsi, cette approche devrait permettre de mettre en évidence la fonction des artistes *queer* dans la construction de discours sociopolitiques à travers leurs performances, dénonçant le gouvernement ou les violences contre plusieurs identités marginalisées.

La deuxième partie de l'analyse sera dédiée aux performances dans l'espace digital, en mobilisant Instagram comme point de départ, afin de réfléchir à la visibilité en ligne de ces artistes, ainsi qu'à la création de réseaux et de discours artistiques, sociaux et politiques. Le choix d'Instagram tient à son format priorisant l'image (photographie ou vidéo), tout étant accompagné d'une légende (facultative) permettant de mettre en contexte l'image mise en avant, ce qui permet de mieux saisir le message produit. De nouveaux outils sur Instagram, tels que les *Reels* et les *IGTV*, ou encore les *live streamings*, permettent en outre une communication plus étendue que le traditionnel « post », format de base de la plateforme. Comme pour l'analyse des vidéoclips, les éléments additionnels comme les articles et les podcasts en ligne serviront surtout à appuyer l'analyse des publications Instagram sélectionnées. Par ailleurs, l'inclusion, lorsque c'est pertinent, d'autres productions médiatiques en ligne telles que des entretiens, des articles ou des podcasts, permettra d'apporter davantage d'informations sur le travail des artistes et leur processus créatif. Il s'agit également de prendre Instagram comme un « moteur » de navigation qui, à travers ses hypertextes, peut renvoyer le public à plusieurs autres sites d'information en ligne. À titre d'exemple, à partir d'une publication Instagram, il est possible de cliquer sur un autre profil « taggé » sur l'image et se rendre directement sur sa page Instagram, en navigant ainsi d'un profil à un autre de manière presque instantanée. Dans

un registre similaire, le détenteur du compte Instagram (dans notre cas l'artiste) peut publier une vidéo, par exemple un entretien, avec en légende le lien de la vidéo complète sur YouTube.

SELECTION DU CORPUS : CRITERES, PERTINENCE ET JUSTIFICATION

Le choix des artistes pour l'analyse s'est produit de manière assez organique : en connaissant déjà quelques un.e.s, j'en ai identifié d'autres grâce aux réseaux sociaux et à leur visibilité en ligne. Tou.te.s se caractérisent par leur présence croissante dans le paysage médiatique brésilien et ont déjà fait l'objet d'études récentes dans le domaine académique brésilien sur la culture populaire et les performances de genre, mais méritent, selon moi, davantage d'attention. Contrairement à Pablu Vittar, qui est davantage connue du grand public mais dont la performance subversive est selon certains limitée (Bragança et al. 2017), ces autres artistes rompent de manière plus explicite avec les codes de genres et de sexualité (D. A. B. de Oliveira, 2018). En outre, plusieurs.e.s ont déjà réalisé ensemble des collaborations musicales, et elles sont selon moi à la tête d'un mouvement artistique contemporain, à une époque de plus grande visibilité *queer*, qui se trouve à l'intersection d'enjeux culturels, sociaux et politiques.

Nous nous concentrerons dans un premier temps sur les performances de Linn da Quebrada, Liniker, Gloria Groove, et Quebrada Queer à travers l'analyse de quatre vidéoclips produits par ces artistes, intitulés respectivement, « Oração » (2019), « De ontem » (2020), « A caminhada » (2019), et « Pra quem duvidou » (2018). Cette partie comporte des éléments d'analyse sémiotique qui s'appuient en partie sur le schéma de Gillian Dyer emprunté par Rose dans *Visual Methodologies* (2016). Il s'agira d'identifier une multiplicité de signes renvoyant à certains éléments tels que le genre, la race, le corps (*representations of bodies*), la pose, le regard (*representations of manner*) les gestes et le toucher (*representations of activity*), ainsi que les objets et le décor (Rose, 2016). Malgré sa pertinence pour mes questions de recherches, ce schéma ne rend cependant pas compte de la musique, de la danse, ni des paroles des chansons, qui participent également à la production de sens des performances analysées. Alors que les paroles et les mouvements de danse sont ponctuellement analysés, selon leur pertinence pour la production de sens et plus généralement la compréhension des vidéoclips, une analyse spécifiquement musicale n'a pas pu être développée ici, ce travail concentrant sur les performances visuelles, accompagnées de certains discours oraux (les paroles des chansons dans le premier chapitre d'analyse) et écrits (principalement dans le deuxième chapitre d'analyse concernant Instagram).

Dans un deuxième temps, nous analyserons certaines publications Instagram de Linn da Quebrada, Gloria Groove, Jup do Bairro, Liniker et Majur. Des entretiens et d'autres éléments médiatiques seront mobilisés et mis en lien avec ces productions, pour aider à la compréhension de ces dernières et approfondir l'analyse des performances artistiques. Comme mentionné auparavant, cette sélection repose sur l'objectif de réaliser une analyse approfondie de la performance et de sa production de sens autour de discours subversifs des artistes. Je chercherai également à identifier les interactions entre les différentes productions, afin de voir dans quelle mesure ces collaborations et la création d'un réseau d'artistes contribuent à promouvoir une visibilité et une représentation communes plutôt qu'individuelles. En outre, un lien sera établi avec certaines scènes du documentaire de Linn da Quebrada *Bixa Travesty* (Priscilla et Goifman, 2018). Ce dernier, en plus de présenter des significations uniques dans son esthétique et dans sa forme qui pourraient être mises en lien avec les autres éléments du corpus, apporte une réflexion théorique sur la performance et la performativité selon Linn, qui échange notamment avec Jup et Liniker, également présentes dans le documentaire. Il serait très intéressant d'analyser en profondeur cet objet médiatique, mais il s'agissait d'un travail de trop grande envergure pour ce mémoire.

Chacun.e des artistes étudié.e.s est distinct.e dans la façon de se présenter et de communiquer avec le public. Ces dernier.e.s n'ont pas non plus le même niveau de « popularité » dans la culture populaire brésilienne, ni « d'engagement » dans les réseaux sociaux, ce qui se reflète par exemple dans le nombre de publications et d'abonnés sur Instagram. Il ne serait donc pas réaliste de fixer une quantité égale d'éléments d'analyse pour tou.te.s, sachant que la qualité et la quantité des productions, des publications et des médiations varient d'un.e artiste à l'autre. La quantité d'éléments de corpus a visé à maintenir un équilibre, afin que celle-ci soit suffisante pour 1) avoir une bonne idée de la production de sens de la performance et du discours médiatique de l'artiste, et 2) traduire l'ampleur des productions artistiques ainsi que leurs visibilité et médiation dans la musique et la culture populaire brésilienne. Il fallait cependant également limiter la quantité de ma sélection afin de pouvoir approfondir l'analyse et en garantir la qualité. De plus, afin d'éviter la répétition d'éléments d'analyse qui se retrouvent dans plusieurs vidéoclips, le premier sera davantage détaillé pour aller dans les suivants plus à l'essentiel, c'est-à-dire les significations qu'ils produisent sur le genre, la race, la sexualité, et autres enjeux intersectionnels. Mon analyse ne sera pas non plus linéaire, puisque des liens seront établis au fil du corpus avec d'autres artistes et productions qui contribuent, d'une part, à

la production de sens et, d'autre part, à la réflexion autour de ses performances en tant que mouvement de résistance.

Un de mes principaux objectifs est d'analyser en quoi ces artistes, au-delà de leurs performances respectives, forment un réseau et participent, à travers ces dernières, à un mouvement plus vaste de résistance. En effet, ces performances ne se limitent pas à des pratiques situées dans un espace-temps éphémère et ponctuel, mais représentent un phénomène plus vaste d'élaboration de savoirs (Taylor, 2003) et de construction d'un monde futur (Muñoz, 2009). Je chercherai ainsi à analyser, d'une part, les performances des artistes et les liens qui les unissent, y compris affectifs et intimes, et d'autre part, comment ces performances s'inscrivent dans la conjoncture sociopolitique actuelle. Nous examinerons donc leurs connexions avec la construction de savoir et d'engagement autour du genre, de la race et de la classe dans le contexte paradoxal brésilien, ainsi qu'avec un « mouvement » artistique subversif plus global. Enfin, quoique mon corpus soit constitué d'images numériques et de publications sur les réseaux sociaux, ce mémoire aborde peu les enjeux numériques de présence et de visibilité, ainsi que de la performance digitale. Il serait intéressant de développer ces questions dans un prochain travail, notamment en raison de leur grande actualité et de leur caractère innovant pour les études de réception (et de consommation).

PRESENTATION GENERALE DES ARTISTES

Linn da Quebrada, Liniker, Gloria Groove, Quebrada Queer, Jup do Bairro et Majur, tout en développant des performances et des mises en scène qui leur sont propres, représentent une communauté d'artistes LGBTQ+ au Brésil dont émane, comme nous tenterons de le mettre en évidence, un discours de résistance. Chaque artiste fait l'objet d'une reconnaissance et d'une popularité différente, avec une histoire qui lui est propre, mais tou.te.s ont en commun d'ouvrir des espaces au sein de la musique brésilienne qui leur permettent de performer et de porter un message allant contre des normes, codes et oppressions sociales dans le pays. Par leur volonté de mener des changements discursifs mais aussi matériels dans le domaine sociopolitique en créant des espaces plus réceptifs et inclusifs, ces artistes, comme nous le verront, participent à la construction de nouvelles possibilités de vivre dans des mondes futurs (Muñoz, 2009). Les artistes présenté.e.s ci-dessous sont ceux dont j'étudie les vidéoclips.

Linn da Quebrada

Lina Pereira, dont le nom artistique est Linn da Quebrada²¹, s'auto-identifie aujourd'hui comme femme travesti noire, mais comme nous verrons plus loin, elle a déjà été bien d'autres version d'elle-même, son identité étant en constante destruction et reconstruction. Cette chanteuse, actrice, scénariste et présentatrice brésilienne « veut vous faire réfléchir et danser » (<https://www.linndaquebrada.com/>). Son travail, s'inscrivant dans plusieurs genres musicaux dont le pop et le funk brésilien, « explore sa propre corporalité et ses pouvoirs narratifs, à partir de performances parfois inspirées du répertoire du Pajubá (voir le chapitre Épistémologie), parfois avec le processus expérimental du *Trava-Linguas* ». Ce dernier est au Brésil une « sorte de comptine, qui doit être répétée de façon claire et rapide, contenant des mots ou des phrases dont les sons sont ordonnés de telle manière qu'il est difficile de les prononcer sans trébucher » (Dictionnaire Michaelis, s. d.).

Issue d'une famille modeste, elle est née dans la périphérie de São Paulo. Son premier grand succès fut la chanson « Enviadescer » en 2016 (R. de M. Rocha & Rezende, 2019), suivi d'autres titres tels que « Bixa Preta », « Mulher » et « Alavancô » (avec la participation de Gloria Groove et Karol Conka). Agée aujourd'hui de 30 ans, elle a gagné plusieurs prix dont le MTV MIAW²² en 2020. Elle anime également depuis juin 2019 le *talkshow* télévisé « TransMissão » sur la chaîne privée Canal Brasil, avec sa partenaire de scène de longue date Jup do Bairro. Au cinéma, elle a participé au documentaire « Meu corpo é politico » réalisé par Alice Riff en 2017, et à « Bixa Travesty » (intitulé *Tranny Fag* en anglais), un documentaire-fiction semi-biographique sorti en 2018 et réalisé par Claudia Priscilla et Kiko Goifman. Ce dernier a notamment remporté à la Berlinale le Teddy Award du Meilleur documentaire étranger (<https://www.linndaquebrada.com/>). Linn da Quebrada a également joué en 2019 le rôle de Natasha dans la série télévisée *Segunda Chamada*, diffusée sur la plus grande chaîne de télévision brésilienne, Globo.

²¹ «Quebrada fait référence en portugais du Brésil, entre autres significations, à un quartier éloigné, de la périphérie.

²² Les MTV millennial Awards ou MTV MIAW ont été créés par la chaîne MTV Latinoamerica pour récompenser des productions musicales, cinématographiques et numériques. Voir <https://twitter.com/mtvmiawbrasil/>

Liniker

Liniker de Barros, 25 ans, est une chanteuse noire et trans, née à Araraquara, dans la périphérie de São Paulo, issue d'un milieu modeste (R. L. (Rose) de M. Rocha & Neves, 2018). Elle appartient à une famille d'artistes et son style s'inspire majoritairement de la musique populaire brésilienne (MPB), de la soul, de la black music et du samba rock (Rocha et Neves, 2018). Elle a accédé à la notoriété en 2015 après la sortie sur YouTube de son premier single, « Zero », de son groupe Liniker e os Caramelows. « La vidéo a été vue un million de fois en seulement cinq jours et depuis lors, sa présence se développe dans les circuits de divertissement, y compris internationaux, dans les médias de masse et dans les réseaux sociaux » (Rocha et Neves, 2018). Liniker est aussi le personnage principal de la série « Manhãs de Setembro », lancée en juin 2021 sur Amazon Prime Video. Cette dernière raconte l'histoire de Cassandra, une *motogirl* trans qui chante des reprises de la chanteuse brésilienne Vanusa (1947-2020) dans un club (Folha de São Paulo, 2020). Linn da Quebrada, amie de longue date de Liniker, y fait d'ailleurs une participation spéciale.

Gloria Groove

Daniel Garcia Felicione Napoleão, plus connu sous son nom artistique Gloria Groove, est un chanteur, compositeur, doubleur, rappeur, acteur et *drag queen* brésilien. Il²³ est sans doute l'une des *drag queen* les plus connues actuellement au Brésil, après Pablio Vittar. Bien que son premier album « O Proceder » (2017) ait eu du succès en raison de ses paroles puissantes et engagées sur des sujets tels que « l'empowerment féminin, la discrimination, les relations abusives et l'homophobie » (Rego & Leão, 2016, p. 2), il a également décidé « d'investir dans des vidéos musicales « hyper-produites » pour toucher un public plus large que celui de l'univers LGBT » (Batista Jr, 2018, dans Cardoso Filho et al., 2018, p. 83).

Gloria Groove représente un nouveau style de musique pop au Brésil, avec la présence d'artistes non binaires sur la scène musicale nationale, comme Majur et Triz, qui reflètent des changements de paradigme et l'exposition de nouvelles façons de comprendre la sexualité humaine de manière globale, en dépassant les influences restrictives du masculin ou du féminin (Soares & Diniz, 2020, p. 31).

²³ Le masculin est ici utilisé puisque, bien que son nom artistique Gloria Groove utilise un prénom féminin, Daniel ne s'identifie pas comme étant du genre féminin (Querino, 2019)

Quebrada Queer

Ce groupe de hip-hop est formé par Murillo Zyess, Guigo, Harley, Lucas Boombat, Tchelo Gomez et Apuke, qui viennent de différents quartiers de la métropole de São Paulo. Il est considéré comme le premier groupe LGBTQ+ de rap au Brésil (Aguena, 2018), ou du moins le premier avec autant de visibilité. Enfin, Apuke, la productrice du collectif, est la seule femme cisgenre du groupe et celle-ci dénonce notamment le manque d'opportunités actuelles pour les femmes souhaitant occuper un espace dans le milieu de la production. Ce groupe a connu un grand succès en 2018 avec la chanson « Quebrada queer », diffusée sur la chaîne YouTube Rap Box (2,85 millions d'abonnés sur la plateforme) et dont il a repris le nom :

Le groupe est né de l'idée commune de créer un cypher, nom donné à un rassemblement de MC en groupe ou solos pour des rimes inédites, avec uniquement des rappeurs LGBT. Et, bien que tous les membres aient déjà eu des carrières antérieures et travaillé plus ou moins de temps dans cette industrie, l'impact obtenu très tôt grâce à Quebrada Queer leur a fait prendre conscience que leurs voix unies étaient plus puissantes. (Soriano, s. d.)

Le groupe a ensuite réalisé d'autres productions musicales et visuelles, dont « Para Quem Duvidou » (Pour ceux qui doutaient) en 2018, le vidéoclip étant une production d'auteur 100% indépendante. Il a aussi collaboré avec Gloria Groove dans la chanson « Sem Terror » (2018) et avec le rapper bahianais Hiran dans « Arruda » (2018). Les paroles du groupe font directement référence à la répression hétéronormative, tout en critiquant d'autres formes de discrimination, notamment raciales et de classe.

Il me semblait important d'inclure un groupe dans mon analyse de cas afin de montrer la diversité des artistes LGBTQ+ sur la scène musicale populaire brésilienne, au-delà de la diversité des genres musicaux, ainsi que pour mettre en évidence ce mouvement de résistance et d'union à travers les performances artistiques produites dans le pays.

III. ANALYSE DU CORPUS

3.1. LES PERFORMANCES ARTISTIQUES DANS LES PRODUCTIONS MEDIATIQUES AUDIOVISUELLES

Nous nous penchons dans cette partie sur les performances de Linn da Quebrada, Liniker, Gloria Groove et Quebrada Queer, à travers l'analyse de quatre vidéoclips produits par ces artistes, intitulés respectivement « Oração » (2019), « De ontem » (2020), « A caminhada » (2019) et « Pra quem duvidou » (2018b). En nous concentrant sur les significations produites par ces derniers, notamment d'intimités et d'affect, nous étudierons comment ces artistes et leurs performances déconstruisent les codes sociétaux hétéronormatifs et remettent en cause les inégalités établies au sein de la société brésilienne autour des enjeux intersectionnels de genre et de race principalement, en créant de nouveaux imaginaires et des savoirs *queer*.

LINN DA QUEBRADA – « ORAÇÃO » (2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI>

Linn da Quebrada a lancé la chanson et le vidéoclip « Oração » (Prière en français) en novembre 2019 sur YouTube. Comme le nom de ce travail l'indique, l'artiste chante ici une prière, qui est dédiée aux personnes travestis et trans, en célébrant leurs vies et leurs corps (*Linn da Quebrada canta 'Quem Sou Eu' exclusivamente para Pedro Bial*, 2020). Le clip réunit plusieurs artistes trans et travestis de la scène musicale brésilienne, dont Urias, Liniker, Verónica Valentino, Ventura Profana, Danna Lisboa, Alice Guél, Ceci Dellacroix et Magô Tonhon (Pinheiro, 2019).



[capture d'écran]

La vidéo commence par un monologue introductif en voix off de Linn da Quebrada pendant que des images défilent, dont certaines en noir et blanc. Beaucoup de ces scènes se reproduiront au long de la vidéo, comme celle de Linn dans une robe blanche agitant une machette dans un champ, ou des plans plus courts où nous voyons, par exemple, la chanteuse près d'une grande fenêtre, les artistes en blanc autour d'un piano au centre de la pièce, ou encore un gros plan de deux mains qui se tiennent et d'autres des artistes, en noir et blanc.

Après le monologue, la musique débute lorsque Linn monte un petit dénivelé dans le terrain, nous voyons un bâtiment en arrière-plan. D'autres scènes indiquent qu'il s'agit d'une église abandonnée - l'endroit est vide, entouré de végétation sauvage, avec des graffitis sur les murs. Linn commence à performer des mouvements de danse dans le champ, puis l'on voit plusieurs pieds nus monter des marches en pierres avant de rentrer dans le bâtiment. À partir de là, plusieurs groupes de scènes s'entrelacent : Linn performant seule dans le champ ou à l'intérieur du bâtiment, d'autres où la caméra survole tous les personnages qui s'assemblent, forment un cercle, s'embrassent, dansent et chantent ensemble.

En nous inspirant du schéma d'analyse développé par Dyer (Rose, 2016), nous observons que divers éléments contribuant à la *représentation des corps*, et notamment de la race et du genre, s'entrelacent et sont mis en avant dans ce vidéoclip. Les cheveux longs, les longues robes, certains maquillages, les mouvements délicats des corps et les caresses douces renvoient à des codes de la féminité selon les normes sociétales. Pour certains personnages – mais de façon très nuancée, puisque la plupart des corps sont vêtus d'une manière qui laisse leur silhouette peu visible –, le physique transgresse les codes binaires du genre. Ainsi, certaines silhouettes n'ont pas de poitrine, ou bien leur taille imposante pourrait être plutôt associée à des

codes hétéronormatifs masculins. Alors que l'accent n'est pas directement mis sur les corps au sens brut (la peau, la chair), la plupart étant couverts par de longs vêtements blancs, la multiplicité de ces corps est mise en avant. Que les silhouettes soient fines ou rondes, les poitrines présentes ou absentes, quelles que soient les tailles ou les chevelures, il s'agit de célébrer ces derniers, notamment lorsque nous tenons compte des paroles : « aimez les *bichas* et les *travas* (travestis) aussi ». En outre, les gros plans mettent en avant les visages, les mains et les caresses. Ces parties du corps et ces actes corporels, d'une part, représentent une délicatesse féminine, et d'autre part, vont à l'encontre de l'objectification classique du corps féminin à travers des scènes qui mettraient plutôt l'accent sur des parties traditionnellement connotées sexuellement comme les jambes ou la poitrine, ou alors des gestes et des danses plus sensuelles que celles performées. Ces indices s'ajoutent au fait que beaucoup des personnages visibles dans le vidéoclip sont des chanteuses trans et travestis noires relativement (re)connues sur la scène musicale populaire brésilienne, comme Linn da Quebrada et Liniker, ainsi que sur la scène *queer* du pays. Le vidéoclip est ainsi très intéressant dans le sens où il met en évidence la multiplicité de ces corps, ainsi que leur union et leur harmonie à travers les robes blanches assorties (nous y reviendront), tout en limitant leur visibilité et leur exposition, par l'utilisation des gros plans, des ralentis et des contrastes de lumière. De cette façon, la vidéo n'objectifie et ne sexualise pas les corps, évitant ainsi de renforcer une certaine stigmatisation autour des corps trans.

D'autres éléments contribuent au regroupement et à la ressemblance des artistes, tels que les robes blanches qui participent à une certaine harmonie de tous les corps. Leur couleur de peau est également importante. Quoique possédant des tons différents, *pardas* ou *pretas*, elles sont toutes de couleur, *negras*. Il s'agit donc non seulement de représenter les femmes trans et travestis, mais les femmes trans et travestis noires. Quant aux vêtements blancs, en l'absence d'informations directes de Linn da Quebrada sur les intentions sous-tendant ce choix vestimentaire, différentes lectures sont possibles. Cependant, il est difficile de nier la connotation religieuse et de ségrégation raciale en lien avec le candomblé ou le catholicisme. Le candomblé, religion afro-brésilienne dont les pratiques culturelles et religieuses sont apparues depuis l'esclavage au Brésil, s'est développé à Bahia au XIXe siècle. Les vêtements liturgiques du candomblé, même s'ils varient selon les *casas de santos* et les *terreiros*²⁴, sont

²⁴ Les rituels du candomblé se déroulent dans des lieux de culte appelés *terreiros* ou *casa de santos* (les maisons de saints) dirigés par un père ou une mère de saint. (<https://www.significados.com.br/candomble/>)

typiquement blancs, ornés de dentelles et de broderies (Nascimento, 2016) et ressemblent à ceux portés dans la vidéo.

Les religions de matrice africaine sont considérées par de nombreux chercheurs comme un espace de résistance d'une culture afro-descendante au Brésil (Cordovil, 2016).

Le candomblé est décrit comme une « organisation sociale » qui « contribue à rétablir chez les Noirs et les afro-descendants des liens fondés sur les relations de parenté co-religieuse dont ils ont été privés du fait de l'esclavage ». Dans un processus appelé « réinvention » de l'Afrique au Brésil, Alessandra Nascimento (2010, p. 939), chercheuse en religions afro-brésiliennes, décrit l'importance de cette religion pour retravailler l'identité sociale et religieuse des Noirs dans la période post-esclavage, car c'est ainsi qu'elle tente de s'établir « socialement et culturellement en tant que Brésiliens noirs au sein de la société brésilienne ». (Nascimento, 2016, p. 26).

Cette reconstitution des liens familiaux et parentaux perdus lors de l'esclavage s'est notamment opérée à travers la création de « maisons » religieuses forgeant une identité sociale commune afro-brésilienne (Cordovil, 2016 ; Nascimento, 2016). Le candomblé se démarque aussi par une présence très importante des femmes noires, notamment en tant que dirigeantes : « La femme noire a joué un rôle fondamental dans ce processus de sauvegarde de la culture et de l'histoire de son peuple, de création de liens sociaux et de résistance à l'esclavage. » (Nascimento, 2016, p.153). Quoique les paroles ne traitent pas explicitement de la question du racisme et de la violence envers les femmes trans noires au Brésil, il est difficile d'ignorer cette question dans la vidéo. Outre les femmes de couleur et les références au candomblé et/ou au catholicisme, le clip montre les chanteuses passant à côté d'une voiture de police dans la rue, scène apparemment réelle et que les réalisateurs ont décidé d'inclure telle quelle. Un premier plan montre d'abord la voiture et ses occupants (les visages des policiers sont flous) dans la partie gauche du cadre, et à droite, les artistes qui marchent de l'autre côté de la rue. Un deuxième plan montre la voiture de police se dirigeant vers la droite du cadre puis disparaissant pour céder la place aux femmes qui, cette fois, sont assises du côté où la police se trouvait auparavant. Cette scène me semble intéressante par la symbolique d'occupation de l'espace et d'opposition des femmes trans et noires face à la police. Elle est d'autant plus significative qu'il s'agit de femmes trans noires, dans un pays marqué par la violence (y compris policières) envers les personnes trans et les personnes noires, ce qui nous renvoie à une lutte intersectionnelle contre ces violences multiples.

Le lien entre le vidéoclip et le candomblé peut gagner davantage en signification si nous considérons la relation historique de cette religion avec la communauté LGBTQ+ et noire, ainsi que l'intolérance envers le candomblé au Brésil, notamment de la part des religions dominantes : « The Catholic Church, and most recently, the Evangelical Church, have been

hostile toward Candomblé and its adherents, doing everything in their power to suppress and criminalize the religion and condemn it as black magic.» (Garland, s. d.). L'intolérance religieuse semble donc être évoquée dans le vidéoclip à travers les vêtements blancs et les paroles « ne brûlez pas les sorcières mais aimez les *bichas* et les *travas* (travestis) aussi ».



[capture d'écran]

Il est intéressant de faire ici le lien avec une scène du documentaire *Bixa Travesty* concernant ce thème de la « sorcière », l'articulation entre les deux performances de ces productions pouvant contribuer à mieux comprendre les intentions discursives de Linn da Quebrada. Dans la scène en question, Linn et Jup do Bairro performent dans un espace ouvert et boisé. Dans un premier temps, leurs gestes semblent indiquer qu'elles se transfèrent de l'une à l'autre quelque chose d'invisible, une sorte d'énergie ou de sort. Dans la scène suivante, il fait nuit et la silhouette de Jup est éclairée par ce qui ressemble à un feu placé derrière elle. On entend alors la voix de Linn qui dit « qu'est-ce qu'une trav-tapette²⁵? Que mange-t-elle ? Où vit-elle ? Qui sont ses complices ? comment se reproduisent les trav-tapettes ? », avec des bruits de fond d'animaux nocturnes, puis la scène se termine par un gros plan sur le visage de Jup, illuminé d'en bas. Le discours et la mise en scène semblent renvoyer à l'image de la personne trans ou travesti, (ou en empruntant le concept identitaire de « trav-tapette » (*bixa travesty*) de la chanteuse) comme un être étrange et étranger à la civilisation humaine, l'associant à une figure mythique et maléfique suscitant l'intérêt et la curiosité, ou encore à une bête selon Porchat (2020).

²⁵ Traduction en français donnée à « Bixa Travesty » dans le documentaire.

Dans la première scène de « Oração », la présence de Linn dans un champ entourée de végétation et avec une machette à la main évoque le danger, la violence, mais aussi l'abandon et la sauvagerie. Au-delà du parallèle entre les sorcières et les *bichas*, les paroles « Sans nation / Même si elles ne sont pas nées », renforcent ici l'idée que les femmes trans et travestis, comme le souligne Bruna Benevides, « sont nées déjà mortes » (Conférence pour le Brésil, 2020), renvoyant aux violences symboliques et physiques dont souffrent ces corps. Sous cette perspective, une association peut être faite entre le personnage mythique de la sorcière et la travesti – toutes les deux vues comme des « femmes-créatures » pourchassées. La travesti et la femme trans sont, à travers tous ces éléments, comparées à une créature. « Profanes que nous sommes, nous sommes des êtres réels et aussi mythologiques. Centaures ou sirènes, presque toujours urbaines. Exotifiées, diabolisées, [...] » (York et al., 2020, p. 6). Le vidéoclip et ses paroles dénoncent ainsi l'extermination et la violence envers un peuple, et envers les personnes trans et travestis. Linn da Quebrada « prie » pour que les travestis et les personnes trans soient reconnues, et réalise à travers la vidéo un monde où de tels corps sont acceptés (Muñoz, 2003).



[capture d'écran]

Les éléments religieux et en même temps sexuels sont très présents dans « Oração », comme le mettent en avant les paroles « Entre prière et érection ». Au-delà de la mention directe et évidente de la religion dans le titre de la chanson et d'autres paroles comme « amen », la vidéo a également une connotation religieuse à travers ses éléments visuels. D'une part, la lumière et la couleur, le lieu toujours clair et lumineux, même à l'intérieur du bâtiment avec ses grandes fenêtres, évoquent l'aura et la divinité. Dans une scène très symbolique, Linn da Quebrada est filmée contre la fenêtre vitrée à carreaux, les bras tendus perpendiculairement au corps, sa

silhouette illuminée en contre-jour rappelant fortement l'icône de Jésus sur sa croix. D'autre part, le fait que Linn da Quebrada chante, danse et se réunit avec les autres artistes dans une église abandonnée produit une mise en relation inhabituelle entre, d'une part, la sexualité qui transgresse la norme et, d'autre part l'image normative et traditionnelle de l'église catholique, qui non seulement rejette la célébration de la sexualité (ici explicitée par le mot « érection »), mais aussi condamne les sexualités « déviantes ».



[capture d'écran]

Le candomblé est au contraire souvent perçu, notamment par des militants et des chercheurs, comme l'une des religions les plus « accueillantes » envers la communauté LGBTQ+ (Mott, 2016 ; Browning, 1996 ; Cordovil, 2016). En outre, le dialecte même du candomblé, qui comme le Pajubá est dérivé de la langue africaine Yoruba, est aussi utilisé par les communautés LGBTQ+ brésiliennes, comme le fait remarquer Browning (1996), citant un dépliant publié en 1994 sur le candomblé et le sida : « It's a secret to no one that in the houses of Afro-Brazilian cults, 'odes', 'monas', 'adofiros' and 'acucibetos' are numerous and very well accepted—Aro Boboi! Ou Oriki Logun!" Praise be to the divine principle of undecided gender and infinite sexual possibilities! » (p.30). Selon Luiz Mott, anthropologue, historien et fondateur du Grupo Gay da Bahia, la forte présence de personnes homosexuelles et lesbiennes dans le candomblé s'explique par le fait que cette religion (qui ne fait pas appel aux notions de péché et d'enfer) n'intervient pas directement dans la vie sexuelle de ses adeptes. Certains *Orixás* (divinités du candomblé) ont d'ailleurs une essence transsexuelle, comme « Logun-Edé et Oxumaré, qui pendant la moitié de l'année sont des hommes, l'autre moitié des femmes » (Mott, 2016). Cependant, cette tolérance du candomblé envers la communauté LGBTQ+ est à nuancer,

notamment par l'absence de discours public autour de l'orientation sexuelle et de sa liberté (Mott, 2016 ; Browning, 1996). En outre, la discrimination envers les personnes LGBTQ+, notamment les personnes trans, existe aussi au sein des *casas de santos* :

Prétextant des raisons religieuses, de nombreux prêtres et prêtresses, principalement issus des maisons les plus traditionnelles, oppriment les transsexuel.le.s et ne leur permettent pas de se consacrer comme *yalorixás*²⁶ ou *babalorixás*²⁷, ou d'utiliser leurs noms sociaux et leurs vêtements religieux selon le genre auquel ils s'identifient, les obligeant à assumer leur genre biologique (de naissance) (« O acolhimento da população LGBT pelas religiões de matriz africana », 2018).

Quelles significations pourraient porter cet aspect religieux du vidéoclip, concernant les possibilités de subversion autour du genre et plus précisément, des personnes trans et travesti noires, sujets du travail de Linn ? Certes, l'Eglise catholique, notamment au Brésil, a historiquement été et reste toujours très hostile envers les personnes LGBTQ+. Cependant, si certaines pratiques religieuses peuvent persécuter, discriminer et opprimer, ces dernières peuvent être également la cible d'oppression et d'intolérance, comme c'est le cas du candomblé. Le clip semble ainsi faire référence à cette dichotomie entre la persécution et la résistance/tolérance religieuse, constituant notamment un appel à l'union et à l'acceptation : « aimez les *bichas* – amen », une prière pour et par les personnes trans qui sont historiquement oubliées, marginalisées et exclues, dans un espace qui était jadis sacré.

Lors d'un entretien avec Pedro Bial, célèbre journaliste brésilien, Linn da Quebrada parle de l'importance qu'elle porte à la religion et à sa signification première, qui est d'aimer et de relier les personnes les unes aux autres (*Linn da Quebrada canta 'Quem Sou Eu' exclusivamente para Pedro Bial*, 2020). Interrogée sur ce que le clip et la scène de la série *Segunda Chamada* (où Linn joue le rôle de Natasha, une jeune travesti) ont en commun, celle-ci répond :

La dispute d'espace, et [...] une passion pour la vie, pour nos corps. Ce que je vois [dans le clip et dans la scène] ce sont des personnes amoureuses de la vie, de leur propre corps, cherchant par d'innombrables moyens des négociations et des stratégies pour rester en vie. Et dans le clip *Oração*, et précisément à travers nos réseaux, qui sont une si belle chose quand on pense dans le sens de la religion. "La religion, c'est se reconnecter, et se relier. Et Dieu est un si beau mot [...] Dieu [Deus] est un mot composé de moi au pluriel [eus, en portugais]. Dieu contient des "je" (eu). Et moi, je ne peux croire qu'en un dieu qui croit en moi. Et donc j'ai dû réinventer ce concept de Dieu, "De-eus" [De-moi(s)]. Je crois que ce qui est sacré est contenu en moi, et que je suis aussi contenue dans le sacré. Dieu est formé, et transformé par tous les moi que j'ai été,

²⁶ *Yalorixá* ou mère de saint (*mãe de santo*), sacerdote du candomblé ou de religions de matrice africaine au féminin.

²⁷ *Babalorixá* ou père de saint (*pai de santo*), sacerdote du candomblé ou de religions de matrice africaine au masculin.

et toutes celles que je vais encore être. (*Linn da Quebrada canta 'Quem Sou Eu' exclusivamente para Pedro Bial*, 2020).

Si nous nous rapportons à nouveau aux éléments évoqués par Dyer (Rose, 2016), le regard (*eye contact*), la pose des personnages, le toucher et les mouvements corporels semblent connoter un certain sentiment d'amour, d'affect, d'union et d'espoir. Les personnages, au long du vidéoclip, sont souvent placés en groupe : formant des cercles en se tenant les mains, chantant ou dansant ensemble, créant des liens spatiaux entre eux. Ces positions sont dynamiques, occupant l'espace dans sa totalité et de diverses manières (monter sur les fenêtres, sur les murs, danser autour du piano...). Même si l'accent est parfois mis sur Linn, quand elle apparaît seule, ou sur certains des personnages, avec de courts gros plans, les artistes apparaissent donc la plupart du temps ensemble et en interaction. Lorsque nous nous centrons sur les *representations of activity*, nous observons beaucoup de touchés délicats sur le corps et des caresses, les personnages se donnant la main, se prenant dans les bras. Lors d'un gros plan, Linn pleure notamment dans les bras de l'une des personnages. Dans d'autres scènes, Liniker joue du piano et chante aux côtés de Linn. Les deux artistes sont très proches dans la vraie vie et cette intimité est perceptible à travers leur proximité corporelle dans leurs performances audiovisuelles. Tous ces éléments pourraient souligner une certaine consolation et consolidation, un message qui semble ressortir majoritairement de « Oração » et qui apparaît donc bien en continuité avec le message « divin ». L'effet de la caméra, qui tourne à plusieurs reprises, contribue à cette idée de mouvement et de circulation autour des différents personnages, accentuant ce sentiment d'union, avec un effet d'énergie, de symbiose, voire d'attraction et de magnétisme, une fusion des corps et des esprits. L'idée de la (re)construction du lien familial comme forme de résistance culturelle face à la perte des racines ethniques africaines des esclaves, à travers la religion du candomblé, peut s'ajouter à cette production de significations. D'après ces éléments, l'idée de *queer-worldmaking* (Muñoz, 2003 ; Berlant et Warner, 2018) semble ici très pertinente, rendant compte de l'effet performatif des relations intimes et collectives *queer* vers un monde futur. Cette représentation d'une solidarité et d'intimités participent à la subversion du vidéoclip (Ahmed, 2017), donnant notamment à voir publiquement ces corps et leurs plaisirs partagés dans un espace divin, et produisant sans-doute un inconfort pour certains autres corps normés qui regarderaient la vidéo.

Laurie Mompelat (2019), qui s'intéresse au potentiel des performances des QPOC (*Queer People Of Colour*) « to redress historical erasure », en mobilisant les théories de désidentification (Muñoz, 1999) et de la performance à l'intersection des questions du genre,

de la sexualité et de la race dans une approche décoloniale, nous propose des perspectives très intéressantes pour réfléchir aux notions de sexualité, d'intimité et de solidarités mises en relation dans ce vidéoclip. Cette auteure nous invite ainsi à penser en quoi cette mise en scène permet de resignifier et de se réapproprier une histoire et un espace commun pour les femmes trans et noires, ouvrant la voie à de nouvelles formes de *queer worldmaking* et de résistance :

When confronted by a QPOC [Queer Politics Of Colour] gaze, the conjuring of such 'ghosts' into the public realm becomes instead the precious acknowledgement that the coloniality haunting our lives shapes a collective experience beyond the self; that there is a 'we' and that this 'we' has a voice. (Mompelat, 2019, p.458 -459).

Il est tentant de lier les « ghosts » de Mompelat à « Oração », notamment au monologue qui ouvre le vidéoclip.

Je détermine que cela s'arrête ici et maintenant

Je détermine qu'il se termine en moi, mais pas avec moi

Je détermine qu'il se termine en nous et qu'il se défait

Et que demain, demain peut être différent pour elles

Qu'elles peuvent avoir d'autres problèmes et trouver de nouvelles solutions

Et que je puisse vivre en elles, à travers elles et dans leurs souvenirs.

Linn passe du « moi » au « nous » puis à « elles », comme un esprit transitant d'un corps à un autre, faisant allusion à la réincarnation et à l'union d'un peuple à travers son histoire, ses ancestralités et ses vies passées qui ne « meurent » pas mais qui se perpétuent et sont remémorées et présentes au travers de nouvelles vies, de nouveaux corps : « que je puisse vivre en elles, à travers elles et dans leurs souvenirs ». Ainsi, il s'agit de résister à l'oubli, à la mort – qui, s'agissant de femmes trans, peut rappeler les assassinats visant ces communautés, sans cesse effacées et oubliées dans les histoires officielles. Contre cet oubli et cet effacement, à travers « Oração », Linn semble ici réécrire l'histoire et revendiquer la présence des vies passées, présentes et futures. Cet aspect est renforcé par les images du vidéoclip : les silhouettes blanches, flottant dans un endroit abandonné, et les flashbacks en noir et blanc connotent également cette idée d'ancestralité, de vies passées mais toujours présentes en esprit, tels des fantômes, rappelant les traces des luttes antérieures. Nous rejoignons dans ce sens les théories de Taylor (2003) autour des performances comme formes de transmission de savoirs collectifs : « performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated behaviour » (p.2).

Partant d'une étude spécifique du cabaret Cocoa Butter Club à Londres, Mompelat analyse la façon dont les « spectres of elided subjectivities and unresolved coloniality within a city that

likes to think of itself as a post-racial LGBT haven » marquent et « enact their presence » à travers leurs performances. En transposant ces propos à l'analyse de « Oração », nous pourrions dire que Linn et les autres artistes de la vidéo performant leur présence et résistent à l'histoire brésilienne qui les réduit à des « spectres des subjectivités omises et de la colonialité non résolue » tout en imaginant « un havre de paix » trans et travesti, nous ramenant encore une fois au *queer worldmaking* qui, outre qu'il est lié aux intimités collectives, se produit à travers l'espoir d'un monde « not-yet-here » (Muñoz, 2007). Il s'agit ici de créer de nouvelles images et significations des femmes trans et travestis brésiliennes, à travers leur foi et leur acceptation divine. Plutôt que de montrer la violence (physique ou psychique) que ces corps subissent historiquement et au quotidien, il est ici question de célébration et de joie (la police, d'ailleurs, ne fait que passer rapidement dans le clip, sans tension ou violence imagée).

Les réflexions de Mompelat sont en outre intéressantes dans la mesure où celle-ci articule l'érotisation du savoir d'après Lorde (1978) et les intègre aux performances des QPOC qui revendiquent et réécrivent leur présence collective.

I argue that such affects directly relate to the idea of erotic knowledge as articulated by Audre Lorde (1978), who defines it as the embodied knowledge of our ability to experience intense joy. Lorde insists on the power of such erotic experience when shared in ways that can ground collective empowerment. (Mompelat, 2019, p. 460).

Sans forcément vouloir faire explicitement allusion au plaisir érotique et sexuel – quoique ce lien direct existe dans « Oração » à travers les paroles de la chanson – l'« erotic knowledge » selon Lorde revient à l'expérience collective d'éprouver un plaisir intense, qui favorise l'atteinte d'un sentiment de plénitude, de « wholeness » et de vivacité, pour se sentir complet et en vie : « the sharing of joy, whether physical, emotional, psychic, or intellectual, forms a bridge » (Lorde, 1985, p.89). L'idée de transmission et de partage spirituel et physique d'une joie collective est très présente dans « Oração », participant ainsi à un « collective empowerment » (Mompelat, 2019, p.460) d'identités trans et noires et à la construction de nouveaux savoirs, partagés notamment entre artistes et publics, rappelant l'histoire et le présent violent, tout en insistant sur les vies et les corps toujours présents, occupant les espaces. Comme le souligne Mompelat (2019) :

In her article 'Questions of Presence', Gail Lewis argues that for those who have been excluded from hegemonic conceptions of subjecthood, such collective 'presencing' is in fact 'a decolonizing move in which presence becomes something warm, fleshy, substantial and rooted – an ego-syntonic and communal experience of "completeness" for those who have not even been counted/imagined as "person"' (2017: 14). As performers enact on stage a world where queer bodies of colour are visible and valid, such a world is indeed brought closer to reality, while the status quo of marginalization and erasure is denaturalised to our gaze (Muñoz, 1999). (Mompelat, 2019, p.459).

Nous pouvons donc interpréter « Oração » comme une performance audiovisuelle qui, à travers la célébration divine de corps trans noirs, reconstitue de nouveaux imaginaires dans la mémoire collective. Par la mise en forme d'une présence collective et d'une « communal experience of completeness », Linn da Quebrada résiste ainsi à l'effacement et rejette la violence historique et sociale, permettant de nouvelles réalités dans lesquelles leurs corps sont valides et vivables (Butler, 2011).

Echappant à la grille d'analyse de Dyer (Rose, 2016) la performativité du langage et son potentiel de subversion sont également importants dans « Oração ». Répétées à plusieurs reprises, les paroles « aimez les *bichas* » et « aimez les *travas* », en plus de constituer un appel à l'acte et au changement, semblent performer une resignification de ces identités, y compris dans le domaine religieux. En effet, cette performativité subversive est d'autant plus visible que les paroles de la prière, demandant de l'amour pour les trans et travestis, semble se réaliser à travers les images qui montrent ces dernières heureuses, consolées, unies et occupant un espace divin. Je n'ai malheureusement pas pu, dans le cadre de ce mémoire, développer une analyse spécifiquement musicale, qui pourrait sans doute faire davantage ressortir l'importance des paroles de ces chansons et le potentiel subversif de ces dernières, au-delà des gestes de danse, par exemple. Il me semblait cependant important de m'arrêter momentanément sur ces idées puisque Linn da Quebrada est reconnue pour son art de jouer avec les mots et contribue fortement aux analyses discursives ainsi qu'à la théorisation même du genre et des sexualités (Muñoz, 1999), comme nous avons pu le voir avec l'exemple du terme *enviadescer*.

LINIKER – « DE ONTEM » (2020)

https://www.youtube.com/watch?v=Y_skfMVikLA

Liniker, avec son groupe Os caramelows, a lancé en février 2020 sur YouTube le vidéoclip « De ontem », single de leur album « De Goelha Para Baixo » (2019). *Rolling Stone Brasil* le décrit comme un « enregistrement sensible et poétique [qui] dépeint les retrouvailles d'une histoire d'amour en mettant l'accent sur l'univers noir et LGBTQ+. » (Millan, 2020). La vidéo, remplie de couleurs, de paillettes et de danse, commence avec Liniker qui se prépare devant une coiffeuse où sont posés plusieurs bijoux, fleurs et accessoires. Entrecoupé d'images de personnes s'épanouissant dans la danse et la fête, un gros plan détaille le moment où elle met du rouge à lèvres, puis le cadre s'élargit pour la montrer se parfumant. On la voit danser derrière

un rideau de paillettes, qu'elle ouvre ensuite accompagnée de son groupe d'ami.e.s pour entrer dans ce qui ressemble à un club de nuit à ciel ouvert, la pluie tombant sur leurs corps. Le vidéoclip continue avec un ensemble de scènes montrant Liniker chantant et posant devant la caméra, seule dans une longue robe jaune contrastant avec les rideaux pailletés de couleur fushia, ainsi que l'artiste avec d'autres ami.e.s, s'amusant, buvant, dansant et s'embrassant sous la pluie. La production audiovisuelle a bénéficié de la participation des *mothers*²⁸ Marvena (Kiki House of Ubuntu) et Zaila (Kiki House Casa de Candaces) (Millan, 2020), ainsi que de l'artiste plastique Samuel de Saboia, de l'influenceuse Magá Moura et de la chanteuse Renata Éssis (Marie Claire, 2020). L'acteur formant le couple amoureux avec Liniker est Drayson Menezes, membre du Collectif Noir (*Coletivo Preto*), créé pour encourager le protagonisme noir dans les arts (Gratão, 2020). Parmi d'autres éléments, nous verrons comment la culture *ballroom* participe à la production de sens et d'affects de ce vidéoclip autour de l'affiliation noire et *queer*.



[capture d'écran]

Plusieurs éléments peuvent être ici analysés. Si nous nous fions au schéma de Dyer (Rose, 2020), les corps et la diversité de ces derniers sont rendus évidents, s'assemblant et se mélangeant au rythme de la musique. Comme dans « Oração », ce qui est mis en exergue est plutôt la multiplicité des corps que leur individualité : ces derniers sont souvent filmés en groupe, à l'exception de celui de Liniker qui apparaît seule à plusieurs reprises. Celle-ci est souvent présentée chantant, faisant des gestes sensuels et fixant la caméra. Les images au ralenti mettent l'accent les corps en mouvements et les éternisent. Leurs expressions souriantes,

²⁸ La culture *ballroom* surgit dans les années 1960 à New York en tant que structure de filiation pour les personnes *queer* et de couleur. Elle est constituée de *houses* et de *ball*, où « houses are social configurations that serve as sources of support » (Bailey, 2011, p.367). Les *houses* forment ainsi une famille alternative dans laquelle les leaders sont nommés des « Mothers » (voir Bailey, 2011).

souvent les yeux fermés, levant la tête et les bras au ciel, montrent un état de joie, de plaisir et de liberté. Les corps se touchant les uns les autres, les bouches et les regards se croisant, semblent mener à un état d'extase, entre affections et désirs.

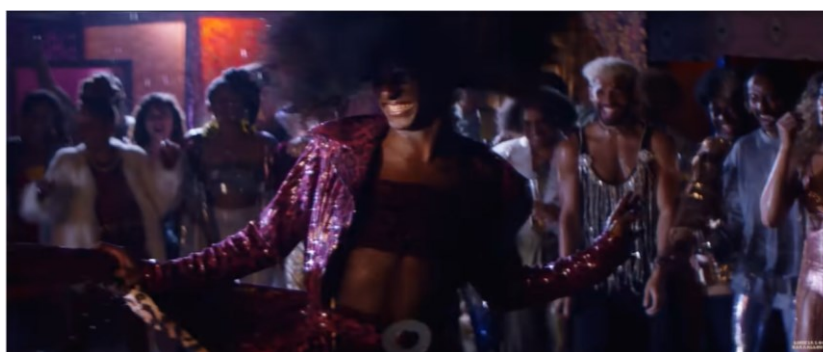
La multiplicité des corps montre aussi leur diversité, brisant notamment les codes hétéronormatifs. La seule présence de personnes trans et travestis telles que Marvena, Zayla et Liniker elle-même est importante pour renforcer un message qui met en avant la fluidité de genre. Une des scènes intéressantes pour la représentation d'une rupture des codes démarquant le genre féminin et masculin est celle où Liniker est seule, avec sa longue robe, couchée au sol et laissant apparaître les poils sous ses aisselles. La robe, le maquillage et les longs cheveux, des éléments souvent attribués au genre féminin, sont en opposition avec les poils qui seraient « réservés » au genre masculin selon les normes hétérosexuelles dominantes dans la société brésilienne. La plupart des personnages, sinon tous, sont de couleur, contrastant avec des représentations « normalisées » blanches. Dyer (Rose, 2012) souligne l'importance des cheveux comme élément corporel signifiant la race. Tout au long du vidéoclip apparaissent des tresses, des cheveux frisés et afro, la caméra les soulignant d'ailleurs à travers ses mouvements et l'utilisation du ralenti. Jointes à la couleur de peau des corps présentés, ils connotent une descendance africaine et une identité noire. Dans son essai, Mercer (2003) soutient que le *black hair-style* revêt de multiples significations, notamment politiques, les cheveux étant « always shaped or reshaped by social convention and symbolic intervention » (p.6). Développant l'exemple du style afro et des dreadlocks, l'auteure explore les significations qui se construisent autour de ces derniers pour représenter une fierté et une liberté noires (Mercer, 2003).

Mercer soutient notamment que ces styles ont avant tout été politisés par l'idéologie blanche eurocentrée, pour qui la « vraie » beauté excluait les personnes de couleur, notamment leurs cheveux, ces derniers ne correspondant pas aux standards définis. C'est à partir même de cette politisation originale, différenciant les noirs et les blancs en fonction d'une « beauté » idéologique, qu'a émergé la signification politique du *black hair style*, remettant en cause ce schéma de la « vraie beauté » et par conséquent de la blanchité. Qualifiée par Mercer de « counter hegemonic tactic of inversion » (2003, p.9), cette subversion par opposition à un schéma dominant rejoint dans une certaine mesure la stratégie de subversion à travers la désidentification développée par Muñoz (1999).

Both these hair-styles [Afro and dreadlocks] were never just natural, waiting to be found: they were stylistically cultivated and politically constructed in a particular historical moment as part of a strategic contestation of white dominance and the cultural power of whiteness. (Mercer, 2003, p. 8).

Dans le vidéoclip « De ontem », l'identité noire est soulignée par la jonction d'éléments tels que la couleur de peau et le *black hair style*. La fierté et la liberté que représente symboliquement ce dernier semblent d'ailleurs être (re)produites dans la vidéo à travers les mouvements corporels des personnes et l'attention portée par la caméra sur ces derniers. Ces éléments contribuent, en eux-mêmes, à une remise en question des représentations standards blanches dominantes.

Millan cite le réalisateur du vidéoclip Pedro Henrique França, soulevant que l'un des objectifs de « De ontem » était de « traduire la chanson en images d'amour et de liberté » à travers la danse (Millan, 2020). Si nous poursuivons l'analyse, il est impossible d'omettre l'esprit « carnavalesque » brésilien qui transparait dans le vidéoclip, d'autant que celui-ci est sorti en février, période du carnaval, et que ses paroles y font directement référence, lorsque Liniker chante « me sambe no carnaval », littéralement « *sambe*-moi au carnaval ». Le verbe *sambar* signifie exécuter la samba, la danse traditionnelle brésilienne du carnaval. Ces mots renvoient ici à Liniker demandant que son amant danse la samba avec elle durant le carnaval, mais « *me sambe* » revient à ce que l'acte soit exécuté sur Liniker, renvoyant peut-être à une connotation sexuelle de la danse. Comme expliqué dans le chapitre Contexte, le carnaval est un événement symboliquement important pour la communauté LGBTQ+, puisqu'il permet de performer librement des genres et des sexualités transgressant la norme pour une période éphémère dans un espace public



[capture d'écran]

Outre la symbolique du carnaval, la danse est également présente dans « De ontem » à travers l'esprit de la culture du *ballroom* (Millan, 2020) et du *voguing*, danse performée par les

membres du *ball* lors de ses compétitions²⁹ (Trench, 2014). Comme l'explique Caroline Trench, le « *Voguing*, named for the fashion magazine, *Vogue*, is a dance style characterized in its best known form by runway style walking and poses aimed as if for a camera » (2014, p.10). Dans la vidéo, Marvena et Zaila, issues de deux *houses* ou « maisons » distinctes, performant face à la caméra des mouvements typiques du *voguing* tels que le « hair control », le « floor performance », le « duck walk », le « catwalk », le « dip » et les « hands performance » (Trench, 2014 ; *Vogue Paris*, 2020), que Liniker semble d'ailleurs emprunter à certains moments. Au-delà de la danse, l'esthétique du vidéoclip s'inspire aussi de la culture du *ballroom* à travers les décors, dont l'ambiance glamour, les paillettes et les couleurs font référence à la série américaine *Pose* (2018). Les membres de la maison Candaces (*Casa Candaces* en portugais) dont fait partie Zaila Candace, qui participe au vidéoclip, expliquent l'importance du *ballroom* au Brésil :

[Le ballroom] est une histoire qui remonte à l'époque où Crystal LaBeija s'est opposée au racisme des concours de drag queens à New York à la fin des années 1960 et a inauguré une tradition d'expression en communauté, d'innombrables techniques et esthétiques de danse et de performance, ouvrant des carrefours de possibilités pour des corps comme les nôtres. Et aujourd'hui, ici au Brésil, surtout depuis 2015, nous pouvons vivre tout cela en dialogue avec nos propres expériences, musicalités et langages du corps (*Casa de Candaces - Instituto Moreira Salles*, s. d.)

Il est intéressant d'observer comment la culture du *ballroom*, à l'origine nord-américaine, a été réappropriée au Brésil et comment ses significations ont été réadaptées autour d'une contre-culture (même si elle est devenue par la suite *mainstream*, notamment avec le succès de Madonna) et d'une filiation *queer* de couleur. Les vidéoclips de Liniker et de Gloria Groove (analysés plus loin) constituent des exemples de cette adaptation de la culture du *ballroom* et de ses performances, notamment le *voguing*, pour produire des pratiques subversives dans un contexte brésilien et mettre en avant une lutte LGBTQ+ de couleur, trans et travesti, avec des enjeux de genre, de sexualités, de classe et de race qui lui sont propres.

Le manifeste des membres de la *Casa das Candaces* met également en exergue l'importance du mouvement des corps, pour d'une part occuper l'espace et, d'autre part, établir une connexion collective qui permet de construire et de transmettre une histoire commune. La notion d'énergie partagée et de rituel à travers les mouvements du corps est présente dans

²⁹ En général, les compétitions au sein de la scène *ballroom* « focus on gender performance, fashion modeling, vogue dancing, or some combination of the three. » (Tench, 2014).

plusieurs des performances analysées ici et dans le discours de ces artistes. Linn da Quebrada souligne, à propos de sa performance et de sa musique :

Ritualiser, performatiser, performer, donner forme aux choses auxquelles je pensais pour pouvoir les transformer en sensation [...] Avec le ballet, j'ai compris qu'il y a quelque chose qui vient du mouvement, de la répétition [...] pour que l'on sente, que l'on croie, que l'on vive (Cunha & Machado, 2020).

L'affect ressenti à travers le corps en mouvement est amplifié par une multiplicité de corps qui sentent ensemble et participent à un sentiment d'appartenance collectif. « Être dans un bal, c'est sentir cette énergie palpiter, lorsque les performances, la musique, les jurys, le chant et les réactions de la communauté s'intègrent dans un rituel qui traverse l'espace ». (*Casa de Candaces - Instituto Moreira Salles*, s. d.)

Bailey (2011) analyse les performances au sein de la *ballroom culture* en montrant que les significations produites à travers ce qu'il appelle le « gender system » s'inscrivent dans les pratiques culturelles (*cultural work*) visant à construire une communauté *queer* de couleur tout en négociant avec les espaces sociaux. Selon Bailey, les études sur le *ballroom* sont encore limitées dans le sens où elles ignorent le fait que ses membres sont en constante négociation avec les espaces dans lesquels leurs corps s'inscrivent. En effet, leurs performances sont stratégiquement pratiquées dans des lieux leur permettant d'éviter les violences qu'ils seraient susceptibles de subir dans les espaces urbains. Dans ce sens, il remet en question les réflexions de Butler autour de l'ambivalence *drag*, concernant son potentiel subversif :

I see the function of performance in ballroom culture in somewhat different terms from those in which some critics have heretofore explained it. As one example, Butler asserts in her earlier work that she is ambivalent about drag largely because it reiterates and reinscribes the same norms that it purports to subvert, but I argue that the performance and the gender system that it undergirds in ballroom culture offer far more cultural import because they reflect the possibilities for reconstituting gender and sexual subjectivities, for reconfiguring gender and sexual roles and relations, and for creating ways to survive an often dangerously homophobic, transphobic, and femmephobic public sphere. (M. M. Bailey, 2011, p. 384)

Bailey rejoint ainsi d'autres auteurs tels que Muñoz (1999) sur l'importance des performances en tant que stratégie de résistance, mais aussi de survie, dans des espaces sociaux conçus pour que des vies *queer* soient « invivables », participant ainsi à la subversion des normes qui conçoivent de telles vies comme « invalides » (Butler, 2011). Dans le cas de « De ontem », les performances mises en scène (re)produisent également des intimités et des affects (la joie, l'extase, la passion et le plaisir) participant à des « utopian feelings » *queer* et de couleur (Berlant et Warner, Muñoz). Bailey nous amène donc à nuancer quelque peu les idées

d'espace public et de subversion à travers des intimités rendues visibles (Ahmed, 2014), en prenant en compte les systèmes d'oppression spécifiques des populations trans de couleur, et en considérant plutôt la nécessité de négociation que la mise en œuvre d'une visibilité quotidienne. Cependant, « De ontem » semble s'inscrire également dans les écrits de Ahmed sur la potentialité de subversion de ces performances rendues publiquement visibles, puisqu'elles sont ici produites spécialement pour être divulguées sur YouTube et être vues. Vogel souligne l'effet subversif des performances d'intimités publiques dans le contexte du cabaret, à travers la collaboration collective entre performeurs et public :

The queer worlds that Berlant and Warner describe are spaces for the cultivation of queer intimacies and subjectivities, and as such they are also spaces for self-reflection in the midst of communal elaboration. While the drag queen at the end of *Gender Trouble* is a solitary, individual figure, single-handedly revealing the performativity of gender, Kiki is part of an entire queer world brought about with the collaboration of the audience. (Vogel, 2000, p.44)



[capture d'écran]

Dans « De ontem », la danse semble former cet espace de culture commun où des mondes *queer* peuvent se former. En analysant le livre de Buckland *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making* (2002), Richardson souligne que cet ouvrage contribue à montrer l'importance du *clubbing*, en tant que lieu de rassemblement *queer* où les membres de cette communauté peuvent s'exprimer librement, et par conséquent, comme espace de résistance et de renversement de l'hétérocentrisme. Buckland soutient dans cette optique que la danse, entre effets individuels et collectifs de subjectivisation, et entre performances mémorisées et improvisées, constitue une pratique performative de nouvelles possibilités *queer*. Richardson critique toutefois ce même livre pour sa tendance à décrire une *clubbing scene* utopique riche en diversité à New York, terrain dans lequel Buckland élabore son étude ethnographique, sans accorder davantage d'importance au « stifling body fascism of New York gay culture » (2002, p. 140). Le clip « De ontem », au contraire, présente non seulement un

espace où des affects et intimités *queer* se révèlent à travers la danse, mais aussi où la quasi-totalité des personnes sont noires, bouleversant davantage les normes standards hétérosexuelles et blanche. Buckland nous ouvre néanmoins des voies de réflexion sur la performativité de la danse, notamment collective, comme pratique de subversion et de *queer worldmaking*. A la construction d'un monde *queer* par l'expression d'intimités collectives, nous pouvons donc ajouter l'affiliation noire et *queer* à travers la transmission et le partage spirituel et physique d'une joie collective (Mompelat, 2019), mise en scène par la danse et la fête.

GLORIA GROOVE - « A CAMINHADA » (2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=cZ7f491O5yo>

« A caminhada » est le dernier morceau de l'album visuel « Alegoria », lancé en 2019 par Gloria Groove. Le titre, Allégorie en français, renvoie à « l'expression d'une idée par une métaphore (image, tableau, etc.) animée et continuée par un développement » (Larousse, s. d.). Sur la chaîne du youtubeur Spartakus, Gloria Groove explique que le titre a surgi à partir d'un élément commun à toutes les chansons de l'album : « [elles] étaient toutes des métaphores absurdes, comme un dessin, un euphémisme pour une situation très réelle » (Spartakus, 2020). Gloria Groove affirme également sa volonté de transmettre par la musique ses expériences vécues, les chansons de « Alegoria » parlant du *pink money*, du militantisme, de l'amour et de l'univers LGBTQ+. « J'aborde ce que je vis en tant que communauté et en tant qu'individu. Avant de devenir une *drag queen*, j'étais un enfant gay et j'ai vécu toutes ces expériences qui m'ont amenée ici. Je m'identifie à cette citation de Nina Simone : « La responsabilité de l'artiste est de refléter son temps et de s'exprimer. Je n'ai peur de rien, tout pour moi est résistance » (Melo, 2019). Le réalisateur de « A caminhada », Felipe Sassi, est connu pour ces œuvres très esthétiques et cinématographiques. Ainsi, le vidéoclip est rempli de codes visuels frappants. Avec des décors très travaillés, il laisse place à l'imaginaire de Gloria Groove et se divise en deux parties : la première moitié se centre sur l'univers du *ballroom*, avec les performances de plusieurs participantes, la seconde met en scène l'invasion par les *drag queens* d'un bâtiment officiel brésilien, où elles surprennent des blancs et mettent au jour divers dossiers, sur les droits LGBT en particulier.



[capture d'écran]

Si le vidéoclip de Liniker s'inspirait de la culture du *ballroom* à travers son esthétique visuelle et certaines performances du *voguing*, celui de Gloria Groove met explicitement en scène ces dernières. En effet, toute la première moitié du vidéoclip illustre une compétition entre des membres du *ball* : pendant le défilé, Gloria Groove annonce au microphone les candidates ; le jury est assis à côté, avec des cartes affichant les notes de chaque participante.

Alors que dans l'univers de Liniker, les vêtements étaient colorés et pailletés, le style vestimentaire de Gloria Groove et des autres personnages de « A caminhada » est davantage dans le registre du burlesque et de l'extravagance, voire du déguisement, représentant bien l'art et l'esthétique *drags*. La multiplicité des corps est une nouvelle fois mise en avant, avec d'une part des ralentis et des gros plans, d'autre part des va-et-vient sur plusieurs personnages lors du défilé, cette succession de plans rapides accentuant dans un premier temps le nombre de personnes sur scène plutôt que leur individualité. Par ailleurs, les personnages sont très divers, non seulement par leurs tailles et leurs formes, mais aussi dans la façon dont ils se présentent : les maquillages, les vêtements, les coiffures (perruques, cheveux rasés, afro, tressés, longs, courts, colorés) et les expressions (yeux écartés, sourcils levés, bouche ouverte, montrant les dents), varient considérablement. Le mouvement des corps est également très important : comme dans le vidéoclip de Liniker, beaucoup de chorégraphies sont inspirées du *voguing*, en particulier lorsque Gloria Groove, habillée en jaune et accompagnée d'autres personnages, fait de nombreuses poses et gestes de la main. Dans la même vidéo sur YouTube avec Spartakus, ce dernier mentionne les références à la série américaine *Pose* et au film « Paris Is Burning ». Gloria Groove acquiesce et précise que sa volonté principale était de « s'exiber », et que le *voguing* a beaucoup cette essence de « faire la diva » (« *divar* » en portugais). Elle ajoute que

la musique lui permet aussi de se relever face aux offenses et aux critiques liées au fait qu'elle est un personnage public LGBT, « en revendiquant mon espace, mon territoire ».

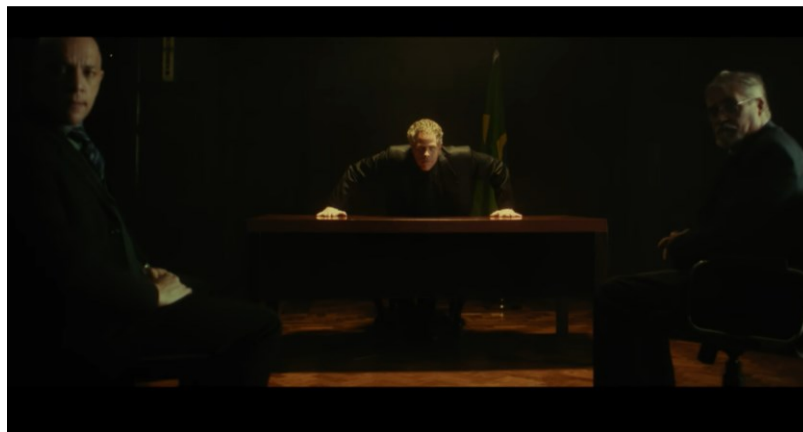


[capture d'écran]

L'espace que les corps occupent est également riche en significations. Dans la première moitié de la vidéo, Gloria Groove, cette fois-ci habillée de cuir et portant une perruque montée, pénètre avec son groupe dans un grand bâtiment, qui évoque une banque ou un palais de justice. L'intérieur est grandiose (murs en marbres, décorations classiques...). Le groupe ouvre un coffre-fort et récupère de vieux dossiers, couverts de larves et d'insectes, sur la couverture desquels il est écrit « Marielle Franco », « droits LGBT » ou « fake news », entre autres. Ils entrent ensuite dans une pièce où se trouvent des hommes assis, tous blancs et en costume-cravate. La caméra montre un homme en particulier, éloigné des autres et au fond de la pièce, assis à un bureau où se dresse un drapeau du Brésil (à la droite du cadre). Gloria Groove lance à terre tous les documents qui étaient maintenus cachés, et les hommes désespérés se jettent sur ces derniers pour les récupérer. Ces éléments évoquent un contenu politique, le bâtiment et les hommes semblant représenter un gouvernement. L'homme mis en avant serait peut-être la représentation même de la présidence, renforçant cette image d'un pouvoir national. La dernière scène du vidéoclip montre Gloria Groove dans la pièce entourée de tou.t.e.s les membres du groupe, qui posent ensemble face à la caméra.

A travers ces deux mises en scène, la dispute et l'occupation de l'espace sont littéralement mises en récit. On passe d'un lieu de filiation alternative et de contre-culture exclusivement dédié aux communautés *queer*, noire et latino-américaine, le *ballroom*, à un espace de pouvoir qui est historiquement et symboliquement occupé par des hommes blancs, représentant ainsi la

domination patriarcale. Dans une autre scène (très courte), lorsque les personnages arrivent pour occuper le bâtiment, l'une d'elles entre dans les toilettes où un homme est devant un urinoir et le frappe avec un bâton. Cette scène est importante dans la mesure où elle montre un renversement du rôle de domination : alors que dans la société actuelle, les toilettes constituent « l'un des plus grands espaces de normalisation et de production du genre », d'après Linn da Quebrada (« *Já segurei muito xixi* », 2020), mais « aussi un lieu de lutte » pour l'espace, puisque symboliquement et physiquement violent envers les personnes LGBTQ+ et trans en particulier, nous voyons ici l'inverse se produire. Gloria Groove explique l'idée de Felipe Sassi de recréer une scène de *ballroom* pour exhiber leur fierté, leur beauté, avant de basculer vers la deuxième partie de l'histoire : « en réalité, dans le *ballroom*, nous nous organisons en groupe pour aller exposer la saleté d'un groupe de politiciens » (Spartakus, 2020). Elle poursuit en vantant la qualité du travail du réalisateur : « c'est incroyable comme la sémiotique est puissante, nous n'avons rien dit, mais il y avait des hommes blancs avec des cravates dans une pièce et nous arrivions. Cette image a un pouvoir par elle-même » (Spartakus, 2020).



[capture d'écran]

Spartakus ajoute, à propos des documents cachés révélés dans le vidéoclip : « A caminhada » parle aussi de cet « abrutissement » de notre pays, du projet que nous restions ignorants, que nous ne sachions pas ce qui se passe et que nous en soyons inconscients, pour pouvoir être plus facilement dominés ». Ainsi, le fait d'exposer tous ces dossiers (l'assassinat de Marielle Franco, les droits LGBTQ+), permet de sensibiliser les personnes sur ces enjeux, contribuant ainsi à leur émancipation. Spartakus poursuit : « Tu arrives à apporter une dimension qui est pour moi très importante, qui consiste à parler de la domination des personnes LGBT, non seulement dans les médias et sur le marché, mais aussi en politique. Il ne sert à rien d'être là avec beaucoup

de *likes* si nous n'avons pas de droits et, aujourd'hui, j'ai l'impression que le mouvement LGBT se réveille lentement à ce sujet ». Gloria Groove appelle en ce sens les personnes qui représentent le mouvement – sous-entendant ainsi les personnages publics LGBTQ+ – à ne pas seulement se centrer sur leur réalisation personnelle « comme mes amis hétéros », mais à être les porte-voix de la communauté et à la protéger. Spartakus lui pose alors la question suivante : « En ramenant la discussion à une question plus politique, penses-tu que cela se produit parce que le monde est plus réceptif aux LGBT ou parce que notre communauté est plus engagée ? »

L'artiste répond en insistant sur le rôle joué par les artistes engagé.e.s pour révéler les enjeux de la communauté et augmenter la visibilité des personnes LGBTQ+ : « cela finit par être une mission pour les créateurs comme moi qui ont l'art comme outil, d'utiliser l'art comme un miroir de l'univers que nous voulons voir nous-mêmes [...] Utiliser cela comme une projection et voir où nous allons ». Ces propos peuvent être rapprochés de l'importance des *cultural workers* (Muñoz, 1999) et de la capacité des productions culturelles collectives à changer les conditions du monde présent. Ils rejoignent également Turner (2010) sur le rôle de la célébrité pour engager son public et provoquer des changements sociaux. Comme le souligne Spartakus,

C'est en cela que la représentation est si importante, nous ne pouvons être que ce que nous pouvons voir, et quand nous pouvons visualiser un futur où les LGBT sont au pouvoir, même si c'est artistiquement, nous pouvons déjà commencer à imaginer des stratégies pour essayer de faire en sorte que cela devienne une réalité. (Spartakus, 2020)

Gloria Groove met par ailleurs en avant la participation au vidéoclip de Bielo, une présentatrice et activiste noire et trans qui dénonce entre autres la grossophobie, et de Katú Mirim, une rappeuse autochtone et lesbienne. C'est cette dernière qui tient le drapeau du Brésil lors de la scène finale du vidéoclip. Le dialogue entre Spartakus et Gloria Groove autour de « A caminhada » témoigne des différentes manières dont les concepts de représentation et de *queer worldmaking* sont liés, dans cette production audiovisuelle en particulier. Davantage qu'un discours, « A caminhada » construit en images et fait voir l'occupation et la domination de l'espace par la communauté LGBTQ+ au Brésil et, en rendant visible cette présence, participe au projet utopique *queer* où les vies LGBTQ+ et autres communautés minorisées – (comme les autochtones) deviennent non seulement valables, mais aussi louées.

QUEBRADA QUEER – « PRA QUEM DUVIDOU » (2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=6vFScgrx0aY>



[capture d'écran]

« Pra quem duvidou » (Pour ceux qui doutaient) est sorti en 2018. Ce vidéoclip, une production 100% indépendante de Quebrada Queer lancée sur la chaîne YouTube du groupe, a été filmé au *Castelinho da rua Apa*, une grande et vieille maison à São Paulo tenue par l'ONG Clube de Mães, consacrée aux personnes sans-abri (<https://clubedemaes.org.br/>). Dans une vidéo sur le *making off* du vidéoclip publiée sur sa chaîne YouTube (Quebrada QUEER, 2018b), le groupe explique avoir choisi ce lieu en raison de son histoire, renvoyant à un espace d'accueil, et avoir voulu créer un véritable impact visuel. Ainsi, le groupe, dont les paroles engagées avaient déjà marqué le premier succès, « Quebrada Queer », ont cette fois-ci un vidéoclip à la hauteur de leur discours, comme nous le verrons ci-dessous.

Le vidéoclip est composé de segments chantés chacun par un des membres. Il est également réalisé de façon à ce que chaque rappeur ait sa propre mise-en-scène, avec des ambiances et des décors différents. Après une rapide introduction de chaque membre du groupe, le premier artiste, Murillo, commence à chanter ses vers. Assis sur un canapé, son torse nu faisant apparaître ses tatouages et des chaînes, il porte un pantalon, une cape et des lunettes de soleil noires, tout en tenant un bâton. Alors qu'il regarde la caméra et fait des gestes qui lui sont directement adressés, une forte lumière l'éclaire d'en haut, contrastant avec la pièce sombre et révélant de la fumée dans l'espace. La caméra se déplace alors vers une autre pièce, où se trouve Guigo. Derrière de grandes fenêtres, il est lui aussi illuminé par une forte lumière, laissant le reste de la pièce sombre, à l'exception de silhouettes placées devant les grandes vitres. Il porte

des lentilles de contact noires couvrant la totalité de ses yeux et ce qui semble être une robe en soie violette, et un foulard sur la tête. Entre ses rimes et celles de Murillo qui se croisent et s'enchaînent, il se fait petit à petit habiller d'une toge assortie à la robe et d'un collier de perles qu'il tient à la main, en référence aux vêtements liturgiques (mitre, pallium, calotte), peut-être d'un évêque.



[capture d'écran]

Tchelo est quant à lui présenté dans une pièce un peu plus lumineuse, entouré d'autres personnages. Il porte de longues tresses et danse au rythme d'une chorégraphie inspirée de Beyoncé, entre autres (Quebrada QUEER, 2018b). Lucas BoomBeat est le seul à évoluer dans un espace semi-extérieur, les vitres ouvertes donnant sur un balcon d'où l'on voit les lumières de la ville de São Paulo. Son corps presque nu et recouvert de paillettes dorées est filmé en contre-plongée, allongeant sa silhouette. De son piercing doré part une chaîne qui relie sa narine à son oreille. Harlley, dans une pièce semblable à celle de Guigo, contraste avec ce dernier. Il commence à chanter ses vers complètement habillé, avec une perruque blonde et une cape rose, puis arrache celles-ci pour découvrir son crâne rasé et un vêtement en cuir qui se cachait en dessous, alors qu'il chante :

Vous attendez ma fin

Mais ce n'est pas comme ça

Je ne vais pas tourner

Notre union a fait la force

Je veux tout voir se briser

La scène s'achève avec tous les rappeurs et la productrice Apuke posant ensemble pendant qu'ils chantent les dernières paroles comme un hymne :

Les filles crient hey, les monas³⁰ crient ho
Pour ceux qui ont douté, Quebrada est arrivé
Pour te déranger
Bicha dans la façon d'être
Bicha dans la façon de marcher
Si cela te dérange
Je suis venu pour déranger
Q-q-quebrada.



[capture d'écran]

Si certains éléments de ce vidéoclip le rapprochent de ceux déjà analysés, d'autres lui sont plus spécifiques, comme la représentation du genre. Alors que dans les vidéos précédentes, tous les personnages présentaient un style vestimentaire similaire et une « esthétique » visuelle commune, l'individualité de chaque membre est ici soulignée sans forcément rechercher une unité dans le groupe, du moins dans un premier temps. Le premier rappeur, Murillo, rentre dans une certaine mesure dans les « codes » masculins, notamment au sein du rap. Les chaînes, le torse nu laissant apparaître les tatouages, les lunettes de soleil, la cape noire et la barbe sont des attributs typiquement codés comme virils et masculins, très présents dans la culture populaire, notamment dans les codes visuels du rap. En outre, la position du corps de Murillo exprime une

³⁰« Monas », ou au singulier « mona », vient du Pajubá et renvoie à une femme ou un homme efféminé homosexuel (<https://www.dicionariopopular.com/pajuba-principais-gurias-lgbt/>)

forme de dominance, avec son bâton, la fumée et la lumière qui l'entourent. Sa gestuelle même (surtout les mains) pourrait être associée à la masculinité. Néanmoins, les codes masculins hétéronormatifs se rompent et sont en opposition avec les paroles qu'il chante :

Mais au quotidien, je suis opprimé

Et c'est une grande lâcheté

Ils disent que c'est de l'opinion quand il s'agit d'homophobie !

(Ne te fous pas de moi) Ils menacent de tuer les miens

Quand est-ce que tout s'est perdu ?

Réalisez-vous la contradiction de ceux qui tuent au nom de Dieu ?

Il est ici important de réfléchir au discours porté par Quebrada Queer autour du genre rap. Le fait que Murillo chante et apparaisse en premier, alors que sa performance (ici nous tenons davantage compte de la mise en scène) est celle qui rompt le moins avec les codes hétérosexuels dans le rap, produit un fort effet d'opposition avec les paroles qui, au contraire, sont très puissantes dans leur dénonciation des violences envers la communauté LGBTQ+. Cette opposition est particulièrement intéressante, sachant que l'univers du rap et du hip hop est encore souvent considéré comme machiste et sexiste. Ceci est assez paradoxal, puisque ce genre musical est lui-même né d'une contre-culture dénonçant les inégalités sociales et le racisme structurel (de Sá et al., 2019). Dans le même ordre d'idée, Linn da Quebrada aborde les questions de genre et de sexualités dans le funk, genre musical brésilien venant des *favelas*, et qui, bien qu'issu d'un groupe défavorisé et marginalisé, exclut à son tour une certaine partie de la population (Nexo Jornal, 2018). Interrogés sur la place de leur musique dans l'univers du rap, Murillo souligne que les LGBTQ+ sont très peu représentés et ont peu d'opportunités dans le rap, comme dans bien d'autres genres musicaux, la majorité des rappeurs étant des hommes hétérosexuels qui ont peur de s'associer à cette communauté LGBTQ+ (Leão, 2019). Il précise également qu'une partie de cette communauté n'écoute pas leur musique en raison des stéréotypes associés au genre musical. Il défend cependant l'importance d'une plus grande représentation LGBTQ+ dans ce dernier :

Because the core principles of this genre are unity and also giving a real portrait of the cultural moment and era. Given the moment Brazil is going through, we have to keep our heads up as we have been doing since day one to bring changes in the diversity of rap and awareness of our experiences and others (Leão, 2019).

La partie où Tchelo entre en scène est également intéressante dans ce qu'elle peut connoter sur le genre et/ou la race. C'est le seul parmi les membres du groupe à réaliser une chorégraphie,

dont les cheveux sont un élément central. Une grande partie de la danse met en effet l'accent sur le mouvement ses longues tresses qu'il lance en l'air, nous rappelant notamment des gestes du *voguing* : le « hair control » est un mouvement classique du *ballroom*, qui symbolise la féminité et qui est réalisé par des danseurs performant une identité féminine (Vogue Paris, 2020). Tous les artistes du clip étant de couleur, la mise en avant des cheveux tressés peut, comme dans le cas de « De ontem », symboliser l'identité et le mouvement de résistance noirs (Mercer, 2003). L'identité de genre et sa performance sont encore plus explicites lors de la scène où Harley se défait de sa cape rose et de sa perruque blonde, qui laisse apparaître son crâne rasé, dans un contraste que nous pouvons interpréter ici comme un jeu de « construction » et de « déconstruction » de la performance de genre, ou tout du moins de la transformation symbolique et codifiée, du passage d'une identité genrée à l'autre.



[capture d'écran]

Comme dans « Oração », la religion est ici aussi un élément important (bien que plus ponctuel), comme le montre la scène de Guigo qui, alors que Harley se déshabillait, se fait au contraire habiller petit à petit par des assistants, qui le couvrent de ce qui ressemble à un vêtement liturgique. Cet élément symbolique s'ajoute à certains vers de la chanson, comme « Réalisez-vous la contradiction de ceux qui tuent au nom de Dieu ? ». Comme nous l'avons déjà évoqué, les églises catholique et évangélique en particulier jouent un rôle dominant dans le rejet des personnes LGBTQ+ au Brésil et la violence exercée contre ces dernières. Il n'est donc pas difficile d'interpréter la scène de Guigo, ainsi que certaines paroles de la chanson, d'une part, comme une critique de l'intolérance de l'Eglise envers la communauté LGBTQ+, mais aussi, d'autre part, comme une certaine réappropriation, à travers la performance de

Guigo, de l'Église elle-même. Comme dans « Oração », les artistes semblent donc se réapproprier et occuper un espace qui a historiquement exclu et tué des personnes LGBTQ+ au Brésil, menant ainsi à une subversion des rapports de domination. Dans l'imaginaire visuel de « Pra quem duvidou », l'Église, l'un des plus grands symboles de contrôle et de normes sociétales, est désormais *queer*.

Les dernières paroles sont les seules chantées en groupes, tel un hymne, pendant que tous les membres, comme dans les autres vidéoclips, posent ensemble devant la caméra : « *Bicha* dans la façon d'être, *Bicha* dans la façon de marcher, si cela te dérange, je suis venu pour déranger ». Dans le chapitre Epistémologies, nous avons vu comment le terme « bicha », employé à l'origine péjorativement envers les personnes LGBTQ+, a été réapproprié par la communauté. Son emploi répétitif à la fin de « Pra quem duvidou » est un bon exemple de cette réappropriation, marquant ainsi la puissance de cette subversion de sa signification originelle pour émanciper et revendiquer une identité qui rompt avec les codes binaires et les sexualités hétéronormatives. Nous revenons ainsi à la performativité du langage et à sa participation à la (re)construction d'identités selon Butler (2011). Dans un entretien, Harley défend l'emploi de termes historiquement péjoratifs pour affirmer une existence LGBTQ+, construisant ainsi de nouvelles significations à travers son appropriation.

When these words have come from the oppressor, they are explicitly meant to offend us. That is exactly why we re-appropriate them — to show that they don't offend us anymore and such words just reaffirm our existence in a new dialect. Our self-esteem won't be crumbled by oppressors. (Leão, 2019)

CONCLUSION

L'analyse de ces quatre vidéoclips montre que les performances artistiques de Linn da Quebrada, Liniker, Gloria Groove et Quebrada Queer partagent des points communs dans leurs productions de significations qui remettent en question les normes basées sur la sexualité, le genre, et la race dans un contexte brésilien. Ils font tout d'abord émerger des significations sur les affects, les intimités et les filiations *queer*, notamment trans et de couleur dans le cas de « Oração » et « De ontem ». Ensuite, la question de l'occupation de l'espace (physique et symbolique) y est toujours très présente. Alors que dans « Oração » il s'agit surtout d'une réappropriation de l'espace religieux (celle-ci est aussi ponctuellement présente dans « Pra quem duvidou »), « A caminhada » et « De ontem » se rejoignent davantage dans la culture du *ballroom*. L'espace politique est particulièrement mis en évidence dans « A caminhada ». Ces

diverses mises en-scènes de l'occupation de différents espaces sociaux, culturels et politiques donnent ainsi à voir un monde où les personnes LGBTQ+ (ainsi que d'autres groupes minorisés) sont présentes, et voire dominant ces espaces, créant des possibilités où leurs corps sont reconnus comme visibles et valides. De plus, tous les vidéoclips contiennent une pose de groupe. Ce type de scène, avec un grand nombre de personnages LGBTQ+ posant ensemble devant la caméra, me semble particulièrement puissante par sa capacité particulière à « réaliser » une certaine présence. Le terme anglais « strike a pose », très employé dans la culture populaire et notamment dans la série Ru Paul's drag race, signifie lui-même « to put your body into a particular position in order to create a particular effect » (Macmillan Dictionary, s. d.). Il serait intéressant d'analyser davantage cet aspect dans un travail futur.

La performativité du langage (quoique peu développée dans cette analyse) est marquée dans les travaux de Linn da Quebrada et Quebrada Queer, et la danse est présente dans tous les vidéoclips, mais avec des approches différentes. Les références au *voguing* et plus généralement à la *ballroom culture* produisent par exemple diverses significations non seulement sur la performativité du genre, mais aussi sur une filiation trans de couleur dans un contexte brésilien. D'autres aspects sont plus spécifiques, soulignant l'individualité de chaque performance et artiste. C'est le cas par exemple de la célébration des corps trans et travesti à travers la religion dans « Oração ». En outre, « Pra quem duvidou » met par ailleurs en avant la diversité des performances artistiques au sein de cette production, où chaque membre du groupe a une mise en scène qui lui est propre.

3.2. AU-DELA DE LA « SCENE » : PERFORMANCE ET MOBILISATION DES RESEAUX

Nous nous intéressons dans cette partie aux publications réalisées par les artistes à travers leur profil public sur la plateforme Instagram, accompagnées d'autres éléments médiatiques en ligne, tels que des entretiens et des podcasts. L'objectif est d'approfondir, par une approche multimodale, l'analyse des performances de ces artistes et donc leurs potentiels subversifs dans une sphère plus large que celle des vidéoclips. Alors que la plateforme Instagram nous apporte un aperçu sur la représentation de soi (Costa et al., 2017) des artistes et sur la communication directe, voire spontanée, avec leur(s) public(s), des entretiens et des podcasts permettront d'étudier plus en détails non seulement les intentions sous-tendant leur travail artistique, mais

aussi leurs perceptions et leurs engagements sociopolitiques. Il s'agit ici d'analyser non seulement la façon dont leur travail artistique est présenté en ligne, mais aussi plus largement les pratiques de subversion et de subjectivisation qui se développent notamment à travers les réseaux sociaux et les intimités (relevant ici des plateformes sociales en ligne et des liens humains qui y sont exprimés), et de voir dans quelle mesure celles-ci participent à un mouvement de lutte pouvant dépasser l'espace créatif et artistique de la scène musicale populaire brésilienne. Dans cette optique, nous concevons le (complexe) concept de performance dans toute son amplitude, passant de la performance artistique et théâtrale à la performance quotidienne et sociale, ou comme dirait Diana Taylor, la « performance and aesthetics of everyday life » (2003, p. 3).

Dans leur article « Typifying the atypical: the gender performance of Pabllo Vittar on Instagram », Costa, Bragança et Goveia (2017) analysent le récit imagé et performatif de la *drag queen* sur la plateforme comme un moyen de production de subjectivité contemporaine. Bien qu'il s'agisse d'une étude spécifique sur la représentation de soi de Vittar et sur sa production d'un récit subversif autour de la performance du genre, la réflexion des auteurs sur la construction d'un « récit imagé queer » (2017) à travers des récits développés dans des publications Instagram soulève des points intéressants pour notre analyse. Les réseaux sociaux, et particulièrement Instagram en raison de sa forme priorisant la publication d'images et contribuant donc davantage à la construction de récits imagés, pourraient être perçus comme un « pont » entre les mondes réel et imaginaire. L'espace digital est ainsi conçu comme un espace pour de nouvelles façons d'être et de vivre, une extension du monde réel pour créer de nouvelles possibilités *queer* à travers des performances en ligne. En empruntant les théories de Taylor (2003), il s'agit de concevoir la performance « as a term simultaneously connoting a process, a praxis, an episteme, a mode of transmission, an accomplishment, and a means of intervening in the world » (p.15).

[Les réseaux sociaux] créent un environnement où les individus se font présents et se situent dans le monde à travers une communication particulière vécue collectivement. En d'autres termes, comme le souligne Raquel Recuero (2014, p.24), « ces outils permettent aux acteurs de se construire, d'interagir et de communiquer avec d'autres acteurs, en laissant des traces qui nous permettent de reconnaître les schémas de leurs connexions et de visualiser leurs réseaux sociaux. » (Bragança et al., 2017, p. 136).

Partant de nos questions de recherche, nous avons sélectionné certaines publications des profils Instagram de Liniker, Linn da Quebrada, Majur, Jup do Bairro et Gloria Groove, à partir des catégories suivantes : divulgation vidéo/travail ; collaborations artistiques ; filiations ; militance ; entretiens/ médias. Ces catégories ne feront pas l'objet d'analyses séparées, mais

nous ont servi dans un premier temps à repérer certaines fonctions discursives de ce réseau. Notre objectif est d'abord d'observer comment ces artistes (re)produisent des performances individuelles mais aussi collectives, notamment à travers des collaborations et des intimités. Nous nous intéresserons à la performativité des discours, visuels et textuels, autour des affiliations rendues visibles en ligne. Nous nous demanderons ensuite comment ces productions médiatiques en ligne contribuent à la construction et au renforcement d'une performance allant au-delà de la « scène » artistique et participant à la construction d'une visibilité collective de contestations dans des espaces sociaux-politiques. Enfin, nous ouvriront certaines pistes de réflexion sur le rôle possible de ces performances en ligne dans le cadre de luttes dépassant les enjeux de genre.

L'UTILISATION DES RESEAUX SOCIAUX : ENTRE COLLABORATIONS ET INTIMITES

Les réseaux sociaux permettent aux artistes étudié.e.s de rendre visible les liens qui les unissent, que ce soit dans leurs collaborations professionnelles ou dans leurs relations privées, mais en exprimant majoritairement dans les deux cas leur affection et leur soutien, et en rendant ainsi visible des intimités *queer* et des sentiments de filiation. Faute de pouvoir les mentionner toutes, les quelques publications sélectionnées montrent ces artistes divulguant leurs vidéoclips et partageant des moments ensemble sur scène, mais aussi lors d'activités plus personnelles.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la façon dont ces artistes font la promotion de leurs vidéoclips sur la plateforme Instagram. Pour présenter « Oração », Linn publie une collection d'images fixes, la première montrant la scène finale où toutes les artistes posent ensemble, suivies par des portraits de chacune d'elles (toutes « taggées »), avec la légende :

Ceux qui aiment, qu'ils embauchent, qu'ils paient les travestis et les personnes trans aussi. que vous puissiez avoir le privilège de nous avoir à vos côtés. comme partenaires dans le travail, dans l'amour et dans la lutte. dans la création et dans la destruction. ainsi que dans la restitution. dans le don, dans la dette et dans le doute. amen.

Vive toutes les identités trans ! Vive @afrotranscendent ! Vive @dannalisboa ! Vive @neoncunha ! Vive @kiarafelippe ! Vive @mulhertrans ! Vive @venturaprofana ! Vive @rainhafavelada ! Vive @anagiza !

Vive @uriass ! Vive @aliceguel_ ! Vive @linikeroficial ! Vive @mcdellacroix ! Vive @jupdobairro !

& permettez-moi de vivre à vos côtés !!! et ce ne sont là que quelques-unes des nombreuses travestis (*travas*) qui ont ouvert des portes et des portails sur mon chemin. il y en a beaucoup d'autres qui sont présentes et qui nous ont précédées. je suis leurs pas. suivez aussi les nôtres. marchez avec nous. nous vivons, nous nous battons et nous gagnons !! et ce n'est pas le début et nous ne sommes pas loin de la fin. la fin du monde.

Afin que de nouveaux mondes puissent naître et que je puisse y jouer un rôle, à travers celles qui viendront encore et leurs souvenirs. (Linn da Quebrada, 2020).

Pour présenter « A caminhada », Gloria Groove publie aussi d'abord une image fixe de la scène de groupe finale, puis un extrait du moment télévisé où elle reçoit le prix du meilleur vidéoclip dans la catégorie diversité et inclusion :

Quelle immense fierté de savoir que « A caminhada » a remporté le prix de la meilleure vidéo musicale concernant la diversité et l'inclusion au @mvf_br car c'est sans doute l'une des plus grandes et des plus symboliques vidéos de ma carrière. c'est toujours un plaisir de rêver et de réaliser à vos côtés @felipesassi que nous puissions encore éterniser de nombreuses histoires pas encore racontées sur le pouvoir de l'art dans notre communauté ♡.

...Ah ! et pour faire encore mieux, notre petite génie @manugavassi a remporté le prix du meilleur clip national pour notre bébé « It Must Be Horrible Sleep Without Me »... que de la joie et de la gratitude @mvf_br 🥰👏. (Gloria Groove, 2021).

Dans les deux cas, la lutte et le mouvement LGBTQ+ sont promus à travers la divulgation de leur travail. Cependant, la légende de Linn est davantage axée sur la lutte des personnes trans et travestis au Brésil, appelant directement le public à « marche[r] avec [elles] ». Elle renforce ainsi le message du vidéoclip qui célèbre la vie de cette communauté, en saluant dans la légende toutes les artistes liées au projet, en les « taggant » et en partageant des portraits exclusifs de chacune. Elle donne également une dimension concrète à son message, en appelant l'industrie musicale et le marché brésilien à employer des femmes trans et travestis. Gloria Groove porte quant à elle un discours à priori moins « militant », en se félicitant du prix que son travail a reçu, mais souligne l'importance de celui-ci pour « éterniser de nombreuses histoires pas encore racontées sur le pouvoir de l'art dans notre communauté ». Cependant, même si cette légende peut être perçue comme moins « contestataire », la première image remet également en question des codes hétéronormatifs en mettant en scène, comme dans le vidéoclip, une multitude de personnages qui défient les normes binaires de genre. Il faut noter que Gloria Groove a 2,1 millions d'abonnés sur Instagram³¹, contre 301 000 pour Linn da Quebrada. La quantité considérable d'abonnés de Gloria Groove confère potentiellement une plus grande visibilité au mouvement LGBTQ+, puisque qu'un tel message publié sur son profil est accessible à un plus large public brésilien (et d'autres nationalités). Reste que cette différence dans la forme d'énonciation des deux messages peut nous amener à nuancer le potentiel subversif de la

³¹ Données d'août 2020 (<https://www.instagram.com/linndaquebrada/>)

publication de Gloria Groove, et à nous interroger sur les limites d'un discours explicitement politique dans un espace plus mainstream.

Dans les deux cas néanmoins, ces publications dépassent le cadre d'un simple travail de promotion des vidéoclips en ligne, pour mettre en avant les enjeux concernant le mouvement LGBTQ+ qui sont non seulement performés dans les créations musicales et audiovisuelles, mais se prolongent à travers leur diffusion sur les réseaux sociaux. Leurs créations et leurs messages sont ainsi reproduits et répétés en ligne, en tant que « reiterated behaviours » (Taylor, 2003), augmentant leur visibilité à travers les différentes possibilités d'accès hypertextuels qui, comme le décrit Jewitt, « realizes connections and disconnections between elements that may contribute to the expansion of meaning relations between elements » (2013, p. 12). Cette prolongation et multiplication des performances et donc de leurs productions de sens, notamment à travers leur partage en ligne (tout en les adaptant au format, rappelant que les performances répétées ne sont jamais exactement identiques), pourrait s'inscrire dans ce que Butler conceptualise comme la subversion du genre à travers sa performativité. En effet, si la performance de genre ritualisée et répétée en société fait en sorte que celle-ci soit normalisée et régulatrice, la répétition à travers les réseaux sociaux de ces vidéoclips et de ce qu'ils représentent participe à la normalisation de performances qui défient les normes binaires de genre et d'autres relations de domination, comme par exemple la race et la classe. En plus de nouvelles significations autour du genre et d'autres systèmes de régulation et de domination, Linn da Quebrada et Gloria Groove, par la divulgation de ces images, mettent en scène une pluralité d'artistes et d'autres acteurs qui défient également ces normes. Nous retrouvons ainsi Muñoz (1999), qui relève l'importance de la collectivité pour atteindre un monde *queer*, ainsi que la collaboration artistique en tant que potentialité politique.

Nous remarquons déjà, dans ces premiers exemples de collaboration artistique, la mise en exergue d'une affiliation commune entre participantes et artistes, en particulier à travers les légendes accompagnant les images publiées. La publication de Linn da Quebrada est particulièrement importante dans son énonciation : « Vive toutes les identités trans ! [...] ce ne sont là que quelques-unes des nombreuses travestis (*travas*) qui ont ouvert des portes et des portails sur mon chemin ». Sa légende prolonge ainsi le discours du clip « Oração », en insistant sur l'importance de la connexion entre personnes trans et noires pour survivre et résister. Réfléchissant aux manières dont les personnes *queer* de couleur développent des modes d'existence à travers l'amour, la filiation et les amitiés, Allen et Tinsley soutiennent que « For black queers, survival has always been about finding ways to connect some of what is

disconnected, to embody and re-member » (Allen & Tinsley, 2019, p. 108). Le message que nous avons pu identifier dans le vidéoclip est étendu en ligne, mettant en avant les filiations trans dans un espace digital. Cette célébration des vies trans et de leurs réseaux dépassent ainsi la « mise-en-scène » et le registre davantage fictif du vidéoclip, en rendant ces vies plus explicites par la mention des noms et par les *taggs*. Bailey souligne la capacité des espaces numériques et des réseaux sociaux à construire des réseaux d'intimités et de support entre personnes trans de couleur : « Trans women of color aren't simply naming the violence they experience but are building networks of support and recognition for their work that helps them have safer environments in which to live » (M. Bailey, 2015).

Une « collectivité » entre artistes se manifeste aussi dans les publications Instagram en dehors de la divulgation des œuvres individuelles, dévoilant les intimités, les affects et les amitiés entre ces artistes « hors-scène ». Linn da Quebrada publie ainsi, le 1er octobre 2020, une collection de photographies avec Jup do Bairro et, dans ce qui ressemble à une lettre d'amour numérique, lui écrit :

Entre les cas, les accidents et les *ocazos* : Je pourrais parler ici de la rencontre entre @jupdobairro et moi, mais elle raconte toujours cette histoire. et je vais la raconter quand même. c'était à SP [São Paulo] dans la rue. j'étais sous une tente en train de faire une performance appelée CsO - corps sans organes ; elle était dans une autre, je pense qu'elle chantait Corpo Sem Juízo. 🤪. Des connexions inattendues que la vie articule. Quand nous sommes présentées, elle demande :

"Linn de Linnda [belle]" ? 😊😊 " Je souris sans élégance, pour elle, lol. Jup chantait déjà avant même que je ne rêve d'inventer Linn da quebrada. Je me souviens d'un spectacle emblématique qu'elle a fait au CCSP et j'ai joué pour elle. *arapuca*. mes performances n'avaient même pas de mots. le corps criait. Elle travaillait sur *endossa*, elle était toujours très créative et bien habillée. Mais moi, la pauvre... théâtrale et *ananáira*. Jup apportait toujours des vêtements supplémentaires pour se changer, c'était la condition pour que je marche à ses côtés. Nous avons fait un, tout et un peu de tout. Nous avons même vendu des boissons pendant le carnaval. Nous en avons bu plus que nous en avons vendu. Soda, vodka et piment tabasco. je n'oublierai jamais.

Avant d'être amies, nous étions déjà potes. nous devons l'être. C'était inévitable. entre les extrêmes, de l'est au sud, nous étions là. Attendant que le métro s'ouvre et que nous puissions partir. Quelque 8 ans plus tard, nous voici. Partant, partageant & multipliant. célébrer notre séparation. sans aucun sens, organiser le chaos qui nous habite. Linn da quebrada & Jup do bairro. (Linn da Quebrada, 2020).



[capture d'écran]

Cette légende accompagne des images illustrant plusieurs moments affectueux entre Linn et Jup, sur scène, en coulisse, mais aussi, quoiqu'il s'agisse d'interprétations puisque ces photographies révèlent peu d'éléments de l'espace où les artistes se tiennent, dans des ambiances plus aléatoires ou quotidiennes. Elles se prennent dans les bras, font des selfies et rient ensemble. Le texte de Linn da Quebrada raconte comment elles se sont rencontrées il y a presque une décennie et leur parcours en commun, tout en faisant la promotion du premier album solo de Jup do Bairro, « Corpo sem Juízo » (2020).

Ces images et ce texte révèlent un côté plus intime et personnel des artistes LGBTQ+ que les vidéoclips. En effet, alors que les créations artistiques visent à réaliser une performance audiovisuelle orchestrée par un travail musical, les images partagées sur Instagram témoignent de moments réels, dont l'intention première n'était pas forcément qu'ils deviennent publics, et qui sont désormais accessibles au monde en ligne. Les réseaux sociaux tels qu'Instagram permettent en ce sens d'élargir et de rendre davantage visibles les liens entre ces artistes et avec le public, dont le degré d'intégration et de participation est plus grand que lors de la visualisation d'une production audiovisuelle. Par exemple, dans le vidéoclip « Oração », les intimités représentées sont, dans un premier temps, construites et mises en scène pour la chanson. Ces partages d'images de la vie « privée » de ces artistes, qui ne sont pas forcément construite dans l'objectif d'une production artistique, nous mènent à réfléchir à la « performativité » d'Instagram et à sa capacité à matérialiser et renforcer ces liaisons mises en scène, notamment dans l'œil du public. Montrer et « performer » publiquement ces intimités en ligne, sur scène et hors scène, pourrait augmenter le potentiel subversif de celles-ci, ces corps trans et noirs transgressent ce qui est « admis » et reconnu comme des corps vivables (Butler, 2011). La mise en visibilité de corps historiquement « abjects » à travers leurs intimités perturbe l'espace social

hétéronormatif et permet à ces corps d'occuper un espace d'où ils sont autrement exclus (Ahmed, 2014). L'effet produit par cette visibilité répétée en ligne, cet « inconfort » que provoquent ces intimités, permet de subvertir ces normes qui invalident certains corps et en reconnaissent d'autres.

Un autre excellent exemple de partage d'affects en ligne est une publication de Liniker pour promouvoir une chanson et vidéoclip avec Linn da Quebrada intitulé « Intimidade » (Intimité). Dans celle-ci, Liniker montre des photos polaroid des deux artistes ensemble et prêtes à s'embrasser, incarnant leurs rôles dans le vidéoclip, mais aussi leur réelle relation d'amitié et d'intimité :

C'est l'un des travaux les plus beaux et les plus sensibles auxquels j'ai pu collaborer et penser ensemble. Parler de nous du point de vue de l'affection possible et de l'affect qui s'additionne et ne disparaît pas, qui est généreux, qui est humain, qui est le nôtre.

Je remercie @linndaquebrada pour l'échange durant des années et la complicité, pour m'avoir aimé et m'avoir laissé t'aimer. Chacune à sa manière, sœurs, amis, nous sommes.

@_sa.duarte pour le regard élargi pour réaliser et penser avec moi cette histoire.

@milenaseta pour la beauté de l'image et la direction de la photographie

@leilapenteado pour un travail de plus ensemble

@victorfdmiranda et @damatamakeup pour avoir créé de magnifiques beautés,

A toute l'équipe

@tatavilla @obrunoanacleto @viniuxcouto @bellaaribeiro @walbenny

Reconnaissance et réverbération de ce travail.

Avec amour et le soleil presque en cancer,

Liniker. (linikeroficial, 2019)



[capture d'écran]

Ce récit visuel et légendé donne à voir deux artistes qui s'aiment dans la vraie vie (comme Liniker le souligne elle-même) et qui ont réalisé une histoire fictive. Ainsi, deux « récits imagés queer » (Bragança et al., 2017) se mêlent dans une seule publication : celui de la vie quotidienne des artistes, et celui construit à travers le vidéoclip dont elle fait la promotion. La projection du public vers un imaginaire aux possibilités infinies d'intimités, notamment d'intimités *queer*, se concrétise avec le partage de la connexion entre les deux artistes, se transposant du fictif au réel.

Dans une autre publication, la chanteuse et compositrice Majur, noire, trans et qui se définit comme non binaire, met en ligne une illustration fictive de plusieurs artistes trans et noires, Linn da Quebrada, Majur, Urias, Leona Vingativa, Mel Gonçalves (Candy Mel du groupe Banda Uó) et Liniker, toutes habillées en rouge, avec la légende : « respectez notre existence » (Majur, 2020). La composition de l'image regroupant de ces artistes, toutes vêtues d'une même couleur, rappelle fortement celle du vidéoclip « Oração » de Linn da Quebrada, d'autant plus que Liniker et Urias, également présentes sur l'image, ont participé à ce vidéoclip. Il s'agit encore une fois d'une représentation d'un groupe renvoyant à un mouvement de résistance. Leur union va au-delà de leur travail, puisque toutes ces artistes de la scène musicale populaire brésilienne sont des femmes trans noires dans un pays où leur vie même est menacée. Ainsi, la légende « respectez notre existence » est très forte, donnant à voir la violence physique et systématique envers ces corps que les normes sociétales et historiques tentent à éradiquer. La couleur rouge pourrait aussi symboliser cette violence, ou bien la passion et l'amour caractérisant leur union face à celle-ci.



[capture d'écran]

Dans un article publié par le *GLQ*, Allen et Tinsley s'interrogent sur les possibilités offertes par la construction d'intimités, d'amour et de filiation entre personnes *queer* de couleur, et sur leurs limites, dans une conjoncture aux Etats-Unis où plusieurs événements, dont l'élection de Trump, semblent rendre « impossibles » les changements et les *queer worldmaking*. Le contexte brésilien montre aussi l'urgence des personnes *queer* de couleur à rendre visibles leurs corps et faire ainsi valoir leurs existences. Dans ce texte écrit sous forme d'échange épistolaire, Tinsley demande à son ami et collègue Allen : « How can we care about black queerness in ways that are concrete, embodied, personal, sustainable? » Allen répond alors : « We have learned that while our love is not enough, it is what allows (some of) us to survive. » (p.110). J'aimerais introduire ici une scène où Linn da Quebrada, dans *Bixa Travesty* (Priscilla & Goifman, 2018), discute avec sa mère, Liniker, et une autre amie sur leurs expériences vécues. Linn assure alors que, dans leur cas, « c'est politique de s'aimer, de vivre avec dignité ». Sur une autre publication Instagram, Liniker fait la promotion de la série « Manhãs de Setembro » (September Mornings), diffusée sur *Amazon Prime*. Tout en relayant la bande annonce, elle écrit en légende :

« Manhãs de Setembro » bientôt disponible sur @primevideobr .

Ebony, Lina Pereira, Dante, Danna, Nubia, Clodd, Katia, tous les acteurs, actrices et professionnel.le.s qui ont fait cette série, merci !

Une plongée profonde dans des trajectoires et des affects qui, en fait, comme Lina et moi l'avons dit dans la vidéo, traversent quotidiennement nos vies.

Un baiser à chaque personne T qui, comme moi, passe par des hauts et des bas, des larmes et des victoires jour après jour dans l'espoir d'être tous respectés et dignes d'affection et

de vie sur cette planète qui nous anéantit. C'EST URGENT. ET C'EST URGENT DEPUIS LONGTEMPS.

Je vous aime. Et en même temps, cet amour que je ressens pour nous, j'apprends à me le donner aussi à moi-même. (Liniker, 2021)

Ces exemples témoignent parmi tant d'autres d'une mise en relation du travail des artistes étudié.e.s, avec des réseaux d'affects rendus publics qui participent à la résistance des personnes noires et trans au Brésil. Une telle visibilité de ces affects et plus généralement de ces vies est explicitement annoncée à plusieurs reprises comme urgente dans les légendes écrites par ces artistes, révélant la lutte de ces groupes pour revendiquer leurs corps.

Majur et Gloria Groove partagent aussi en ligne des moments de collaboration avec d'autres artistes appartenant à la communauté LGBTQ+. Majur, par exemple, rend hommage à Pablo Vittar pour son anniversaire en publiant une photo d'elles deux en coulisses lors de la performance de la chanson AmarElo du rapper Emicida. C'est d'ailleurs après sa participation, avec Pablo Vittar, à la chanson et au vidéoclip AmarElo que Majur s'est fait davantage connaître au Brésil.

Aujourd'hui c'est son jouuuuuur @pablovittar

Et elle est tout ce que vous voyez et bien d'autres qualités encore. Joyeuse, spontanée, amie, partenaire, trèees drôle, CHASSEUSEEEEE ♡♡♡♡ Je t'aime tellement *kenga* et tu me manques tellement. Joyeux anniversaire ! Des chemins ouverts pour que tu nous rendes toujours fiers ✨ #bday #pablovittar. (Majur, 2020)



[capture d'écran]

On pourrait bien évidemment nuancer l'aspect subversif du réseautage de ces artistes à travers leurs publications en ligne, et en pointer certaines limites. Ce dernier, sous une perspective plus critique, contribue également au capital de visibilité et à la « marque » de ces artistes. Une telle force de réseautage se retrouve également lorsqu'il s'agit de collaborations publicitaires avec des marques ou pour la divulgation de projets. Gloria Groove et Liniker ont d'ailleurs toutes deux publié des photos différentes d'une même séance photographique pour la revue *Vogue Brasil*. Lors du *pride month* de juin 2021, plusieurs de ces artistes ont également partagé des images promouvant des marques qui soutiennent la lutte LGBTQ+. Ahmed nous ouvre ainsi les yeux sur la « commodification » (qu'on pourrait traduire par marchandisation ou récupération) des enjeux LGBTQ+ et de leur visibilité, en empruntant les paroles de la chercheuse et professeure féministe Rosemary Hennessy énoncées à la Rice University : « 'queer' can be commodified, which means that queer pleasures can be profitable within global capitalism: the pink pound, after all, does accumulate value (Hennessy 1995: 143). » (Ahmed, 2014, p.164). Elle met en garde sur le fait que la subversion et les effets des plaisirs queer dépendent également de celui qui les « consomme » (hooks), rejoignant ainsi les enjeux du *public gaze* soulevé par Mompelat : « such representational resurgence is conditional on who is looking and how they are looking » (2019, p. 461). Même si ces théorisations marxistes et matérialistes, comme le concept du « pink money », sont originellement nord-américaines et britanniques, plusieurs articles soulèvent la question de la « commodification » des artistes sur la scène musicale populaire brésilienne sous une perspective intersectionnelle, liés notamment à la consommation et à la marchandisation de la culture queer mais aussi noire (Alves, 2019 ; Dias, 2019). Néanmoins, Ahmed souligne que, malgré cette « commodification », la visibilité et la présence de plaisirs *queer* dans des espaces publics hétéronormatifs représentent des stratégies de remises en cause de leurs normes :

And yet, despite the way in which queer pleasures can circulate as commodities within global capitalism, I want to suggest that they can also work to challenge social norms, as forms of investment. [...] Pleasures open bodies to worlds through an opening up of the body to others. As such, pleasures can allow bodies to take up more space. (2014, p.165)

Dans une certaine mesure, à travers ces récits imagés *queer* (Costa et al., 2017), Instagram semble ainsi renouveler, comme d'autres plateformes en ligne, les possibilités de consolidation de ces communautés *queer* en « cartographiant » des réseaux d'intimités. A propos de la consolidation géographique de la communauté LGBTQ+ dans certains lieux urbains à New York dans les années 1990 et de l'importance que celle-ci a eu pour la naissance d'une contre-culture *queer*, Berlant et Warner affirment : « Ainsi ont-ils appris à se trouver les uns les autres,

à cartographier un monde communément accessible, à construire l'architecture d'un espace *queer* dans un environnement homophobe » (p.116).

J'aimerais ici reprendre les idées de McGlotten (2013) qui souligne l'essence virtuelle des intimités, notamment *queer*. Remettant en question l'aspect « irréel » des intimités virtuelles, qui seraient par conséquent vues comme invalides, l'auteur souligne l'importance du numérique dans la déconstruction des normes sociales hétéronormatives et la construction de subversions *queer*. McGlotten insiste également sur l'importance matérielle et politique des réseaux intimes et numériques des personnes *queer* de couleur : « Feeling black and gay online hasn't therefore yet settled into cold facticity, but continues to shimmer with the right to refuse the certainty of no future [...] » (2013, p.76).

Comme l'affirme Ahmed, « queer bodies 'gather' in spaces, through the pleasure of opening up to other bodies » (2014, p.165). Cette visibilité de l'affect à travers les réseaux numériques participe à une performance et à un discours subversif accessibles au public, qui permet à celui-ci de s'imaginer et de croire en de nouvelles possibilités d'être, de vivre avec les autres et d'aimer. La performance en ligne des intimités et des affects partagés par ces artistes, tant sur scène qu'en dehors, entre collaborations professionnelles et amitiés, ouvre ainsi la voie à de nouveaux *queer worldmaking*.

LA CONSTRUCTION D'UNE VISIBILITE ET D'UNE PUISSANCE COLLECTIVE DE CONTESTATION DANS DES ESPACES SOCIAUX-POLITIQUES.

Quoique « virtuelles », les intimités peuvent participer à la construction matérielle de changements sociopolitiques. Dans cette lignée, McGlotten soulève l'importance de la théorie de l'affect : « to look at the social significance of feelings in cultural life, and because it forms part of a capacious approach to matter and materiality, to life and politics » (McGlotten , 2013, p. 63). Dans cette deuxième partie, nous nous demanderons dans quelle mesure ces performances (re)produites et visibles en ligne à partir d'Instagram montrent un mouvement de résistance allant au-delà de la seule création artistique, et comment ces réseaux s'étendent à d'autres milieux sociaux et politiques, mettant en évidence la participation des artistes LGBTQ+ aux luttes intersectionnelles contemporaines au Brésil.

Dans cette perspective, il est important de s'intéresser aux possibilités de transfert entre les différentes sphères sociales et sociétales (politiques, économiques, culturelles et autres) à

travers les médias, et au rôle joué par les réseaux en ligne au sein de ces derniers. Arthurs et Little s'intéressent ainsi aux enjeux de ce qu'ils appellent l'*hybrid-media*, en lien avec les nouvelles formes de communication en ligne qui « mêlent » différents *genres* médiatiques, et qui aboutissent à une nouvelle conception des médias dans le monde contemporain :

[H]ybrid domains blend the aesthetics of commercial and alternative, public and private, entertainment and politics, work and leisure, individuation and collectivism, and countless other dualisms around which we have organised our everyday routines in the past, including of course, rationality and affect. (Chadwick 2013, p. 9 cité par Arthurs et Little, 2016, p. 77).

A partir d'une étude de cas autour de l'acteur, écrivain et activiste Russel Brand, Arthurs et Little (2016) réfléchissent au rôle des célébrités dans cette transgression d'espaces promue par les *hybrid media* : « The performer's visibility across multiple media genres and platforms and the cultural assemblages that are formed in that process » (p.55). Un exemple d'une telle transgression d'espaces médiatiques est celui où Linn da Quebrada publie sur Instagram la une d'un article du journal britannique *The Guardian*, qui a interviewé Linn, Jup et leur productrice Badsista. Linn souligne l'importance d'un mouvement collectif des artistes LGBTQ+, noires, trans et des *favelas*, comme l'indique le titre de l'article « Brazil's black trans musicians « when we join forces, we're dangerous! », avec la légende suivante :

Nous savons que nous sommes déjà très fortes individuellement, mais lorsque nous nous réunissons, nous potentialisons notre force et créons quelque chose d'unique et de plus grand que nous tou.te.s. je suis très reconnaissante d'avoir @jupdobairro & @badsista_ dans ma trajectoire. et d'une certaine manière de faire partie de la leur aussi. Que notre rencontre puisse continuer à être fructueuse & même séparées, je sais que je porte beaucoup de vous en moi 🙏. (Linn da Quebrada, 2020)



[capture d'écran]

D'une part, cette publication est intéressante car elle reflète cette possibilité d'un lien direct (littéralement avec l'hypertexte) entre les réseaux sociaux et d'autres médias (ici le journal *The Guardian*), renforçant ainsi la visibilité du contenu publié en ligne. De cette façon, le public est invité à naviguer dans différents espaces médiatiques numériques pour en apprendre davantage sur le travail des artistes. D'autre part, cette légende renforce le message principal de l'article, à savoir, l'importance de ce « réseau d'artistes » comme mouvement de lutte politique. Nous nous déplaçons alors d'une performance artistique à une performance sociale et politique : « The three see it as their mission to open up new spaces, mental and physical, that are big enough for others to create art and stimulate social change » (Galvão, 2020). Ainsi, tant la performance en ligne, en raison de son « hybridité » (le contenant), que l'union artistique prônée à travers ces performances médiatisées (le contenu), participent à faire migrer le potentiel subversif de ces dernières dans d'autres sphères que celle de la scène musicale brésilienne.

Plusieurs chercheurs, dont Colling, de Sousa et Sena, soulignent l'importance de l'artivisme pour le mouvement *queer* et LGBTQ+ au Brésil : « Une clé possible pour comprendre ce phénomène actuel appelé artivisme semble être l'expression politique qui problématise, à travers les arts, les questions les plus diverses sans le garde-fou des identités figées et qui privilégie l'expérience du corps en transit. » (2017, p. 200-2001). Les auteurs poursuivent avec une réflexion intéressante sur l'ascension de l'intersectionnalité au Brésil :

Cependant, ce que nous avons remarqué avec plus d'intensité ces dernières années, c'est l'émergence d'autres collectifs et artistes qui travaillent dans une perspective intersectionnelle via les dissidences sexuelles et de genre et qui, en même temps, rendent leurs intentions politiques explicites, ou plutôt, qui créent et comprennent leurs manifestations artistiques comme des manières distinctes de faire de la politique, en particulier lorsqu'elles sont opposées aux formes plus "traditionnelles" utilisées par le mouvement LGBT dominant. (Colling, 2017, p.198-199).

Jup do Bairro publie quant à elle une photographie d'elle-même après avoir reçu un prix décerné par la chaîne de culture populaire brésilienne *Multishow*. Nous la voyons habillée d'une robe avec un pan de laquelle elle essuie son visage (et vraisemblablement une larme), en arborant un grand sourire. Elle écrit en légende :

Merci #premiomultishow. je compose depuis l'âge de 13 ans, il m'a fallu plus de 10 ans pour lancer ma première œuvre solo qui n'a pu être réalisée qu'à partir de la rencontre, du financement participatif, de personnes en qui je croyais et qui croyaient aussi en moi. ce prix va pour moi bien au-delà d'un concours, car faire de l'art dans un pays qui voit ses manifestations artistiques confisquées et constamment en danger est l'un des moyens les plus efficaces de faire de la politique.

Je tiens à remercier mon équipe : @othiagofelix, @damascozzz, @bia.bem, @belacosta, @kakolho, @badsista_, @deck9rec, @coimbramstr et @rodrigocar. ma maman. je ne peux représenter personne d'autre que moi-même, mais le fait d'être ici nous fait créer de nouveaux imaginaires pour des corps étranges, abjects, dissidents et insensés³². Salutations Capão Redondo, Valo Velho, Zone Sud. La favela n'a pas encore gagné, mais la favela est en train de le faire³³. (Jup do Bairro, 2020).



[capture d'écran]

La légende accompagnant cette image est très riche dans ses multiples messages. Elle traite tout d'abord de l'importance du financement participatif, juxtaposé avec l'idée de rencontre et d'appui. Cette mise en avant du soutien collectif pour une artiste telle que Jup do Bairro, femme trans, noire et de la périphérie de São Paulo, signale une tension entre le mainstream et l'alternatif pour les chanteurs engagés. Commentant le spectacle de Linn da Quebrada au Centre Culturel de São Paulo (CCSP), où elle a présenté en 2019 « Oração » et son album « Pajubá », qui ont également été réalisés avec un financement participatif, Pinheiro indique que :

L'album "Pajubá" a été défini comme « expérimental pluriel, afro-funk-vogue » et produit grâce à un financement participatif. L'idée de construction collective, d'une certaine manière, est évidente sur scène. Il existe un élément d'interaction entre l'artiste et le public, qui élabore, dans chaque chanson, des moments performatifs. (Pinheiro, 2021)

Pinheiro relève ainsi le potentiel performatif de l'interaction collective et d'une construction commune à travers la performance qui, en un sens, peut se refléter également dans le financement participatif. D'un côté, cette citation et la légende de Jup do Bairro soulèvent le

³² « Insensés », ou « sans jugement » (« sem Juízo » en portugais), fait référence à son album « Corpo Sem Juízo » (Corps insensés).

³³ Littéralement « vem sendo » (est), dans un jeu de mot avec « vencendo » (vaincre)

sujet du manque de reconnaissance de l'industrie musicale pour ce type de production. Bien évidemment, la musique de Jup est plus expérimentale et peut être ainsi moins « populaire » que celle de Gloria Groove ou Pablo Vittar. Mais ce message sociopolitique peut également faire référence à la difficulté qu'ont certain.e.s artistes engagé.e.s à atteindre le mainstream. D'un autre côté, la mise en avant d'une participation collective entre les artistes *queer* et leur public participerait selon Vogel aux effets de subversion des performances : « The queer worlds that Berlant and Warner describe are spaces for the cultivation of queer intimacies and subjectivities, and as such they are also spaces for self-reflection in the midst of communal elaboration » (Vogel, 2000, p.44).

Jup do Bairro pose ensuite la question fondamentale du caractère politique et social de l'art dans le contexte brésilien, rejoignant ainsi l'article de *The Guardian*. Bien évidemment, l'art en tant que forme de résistance n'est pas un phénomène nouveau au Brésil (comme nous l'avons vu pour la musique populaire brésilienne ou MPB), mais l'urgence semble ici évidente en raison du contexte sociopolitique actuel. Nous pouvons encore une fois rejoindre l'analyse de Colling, Sousa et Sena sur la forte présence d'un mouvement de résistance *queer*³⁴ à travers les performances artistiques. Le discours de Jup sur Instagram est également intéressant en ce qui concerne les enjeux de représentation des groupes minorisés : « je ne peux représenter personne d'autre que moi-même, mais le fait d'être ici nous fait créer de nouveaux imaginaires pour des corps étranges, abjects, dissidents et insensés ». En plus de soulever la question des espaces disponibles pour des corps « abjects », rappelant ainsi les réflexions de Butler sur des corps conçus par l'espace social comme invalides, invivables et inhumains (2011), Jup do Bairro nuance ce rôle de représentation au sein de la culture populaire et médiatique, notamment dans l'industrie musicale. Dans l'entretien pour *The Guardian* mentionné plus haut, Jup, Badsista et Linn insistent sur le danger de représenter tout un mouvement de lutte alors qu'elles sont chacune différentes, soulignant leur prise de distance vis-à-vis d'une industrie qui prône l'individualisme plutôt qu'une collectivité formée de personnes diverses, y compris d'artistes trans et noires.

« representation » promotes the idea that one trans or black person can speak to a range of different experiences, it also fosters a competitive environment between artists, who know that the Brazilian music industry does not want to create spaces that are big enough to accommodate real diversity and change – and numerous black or trans musicians. (Galvão, 2020)

³⁴ J'écris ici *queer* plutôt que LGBTQ car les auteurs emploient ce terme dans leur texte, en réfléchissant notamment au concept *queer* en Amérique du Sud.

Dans tous les cas, il s'agit encore de mettre en avant un ensemble collectif, même avec ces particularités, plutôt que des individualités. L'idée d'un réseau de soutien est ainsi présente même dans la question de la représentation au sein de l'industrie musicale et plus généralement de l'espace médiatique. Enfin, Jup do Bairro évoque dans sa publication la lutte pour créer des espaces et éventuellement un monde où de tels corps sont acceptés et rendus valides. Comme le souligne l'article de The Guardian, cette lutte d'espace et de reconnaissance est présente dans la musique populaire elle-même.

Le partage d'affect et de réseautage, notamment entre artistes, transcende la sphère amicale, amoureuse et sociale pour se retrouver dans d'autres espaces et contextes, y compris politiques. Liniker publie par exemple une photo prise lors d'une performance avec Johnny Hooker où les deux s'embrassent. L'image fait référence à leur collaboration musicale avec la chanson « Flutua », lancée en 2017, dans un moment de grande tension politique au Brésil et juste avant l'élection de Bolsonaro. Il s'agit d'« une chanson aux contours politiques clairs, elle parle de contrer l'avancée de ces forces politiques réactionnaires, elle parle d'espoir, d'un amour qui gagne » (Querino, 2017). La photo a été publiée lors des élections présidentielles de 2018, qui a opposé les deux candidats Fernando Haddad, du Parti des travailleurs (PT), et Jair Bolsonaro (ce dernier ayant gagné l'élection). Dans la légende, l'artiste écrit :

Tous les agendas que nous soulevons et débattons aujourd'hui ont pour but de légitimer des affects comme celui de la photo et de garantir nos droits à tous les égards. Je suis une chanteuse, je suis une femme, une citoyenne qui a le droit de vivre où et comme je veux vivre et aujourd'hui je transmets ce message à des milliers de personnes dans le monde, avec d'autres personnes qui renforcent mon discours et ma guérilla. Soyons conscients et précis en ce moment et allons ensemble pour la démocratie, pour l'égalité, pour notre vie ! C'est Haddad et Manuela, c'est 13 ! Nous allons gagner ! (Liniker, 2018)



[capture d'écran]

A partir de l'étude de cas du profil de Pablo Vittar sur Instagram, Costa, Bragança et Goveia soutiennent que l'espace digital, y compris les réseaux sociaux, ouvrent de nouvelles possibilités de vivre et d'être dans le monde (2017). Ils développent l'importance d'un réseautage social en ligne afin de construire un mouvement collectif pour promouvoir le changement social.

Si nous vivons dans une production collective de significations qui a modifié diverses institutions et structures sociales, les sites de réseautage social fournissent des moyens pour que chaque individu, par la transmission de soi et de ses valeurs, puisse collaborer avec une collectivité dans la recherche de changements (et souvent pour le maintien) des questions sociales. (Costa et al., 2017, p. 138)

Dans sa publication sur Instagram du baiser avec Johnny Hooker, Liniker touche à un discours rassembleur et très mobilisateur dans la communauté LGBTQ+ : le droit à l'intimité, ainsi qu'à la liberté sexuelle et de genre, justement à travers l'exposition de cette intimité. On peut revenir ici à ce que Ahmed développait dans *Queer feelings* :

Sexual orientation involves bodies that leak into worlds; it involves a way of orientating the body towards and away from others, which affects how one can enter different kinds of social spaces (which presumes certain bodies, certain directions, certain ways of loving and living), even if it does not lead bodies to the same places. To make a simple but important point: orientations affect what it is that bodies can do.² Hence, the failure to orient oneself 'towards' the ideal sexual object affects how we live in the world, an affect that is readable as the failure to reproduce, and as a threat to the social ordering of life itself. (Ahmed, 2014, p.145).

En soutenant que les intimités, même à travers l'écran, sont des lieux de potentialités réelles et concrètes, McGlotten affirme aussi que ces intimités en ligne font surgir les tensions entre les normes sociales – qui acceptent certaines intimités et pas d'autres – et les contre-pouvoirs – qui transgressent les normes à travers la mise en relations d'intimités *queer*. Les intimités, et les façons dont elles sont construites et rendues publiques, reflètent les tensions entre ce qui est normalisé et ce qui ne l'est pas.

Cela nous ramène également au droit à la vie et aux normes qui conditionnent celles-ci (Butler, 2011), comme le souligne Ahmed (« the social ordering of life itself ») et Liniker elle-même. Alors que les intimités entre certaines personnes étaient considérées par la société comme illégitimes, invisibilisées et « inconfortables » selon le terme de Ahmed, les rendant ainsi invalides, les publications telles que celle de Liniker montrent le pouvoir des réseaux sociaux pour rendre visible des enjeux politiques liés aux droits LGBTQ+. Liniker expose non seulement son opinion et son engagement, mais demande à son public de les adopter et, « par la transmission de soi et de ses valeurs, de collaborer avec une collectivité dans la recherche de changements » (Bragança et al., 2017, p. 138). Dans un entretien accordé en 2018 au journal

Nexo, Linn da Quebrada évoque à nouveau l'importance de la représentation pour le mouvement LGBTQ+ brésilien, mais aussi ses limites. Parlant de l'importance de la musique dans ce mouvement, car celle-ci contribue à donner des références et de la représentativité, elle souligne : « Nous sommes des agentes culturelles, indépendamment du milieu que nous occupons » (*Nexo Jornal*, 2018). Elle poursuit : « mon corps est politique, mais le tien aussi ».

Dans une autre publication, Linn da Quebrada partage une photographie de son entretien avec le candidat du PT Fernando Haddad, pour son *talkshow* « TransMissão », avec Jup do Bairro. Ce dernier est disponible sur le site web et le canal YouTube de la chaîne de télévision privée Canal Brasil, ce dernier comptant 471 000 abonnés, ainsi qu'en format podcast sur Spotify.

Qui a vu l'interview de notre cher président affectif ? @fernandohaddadoficial 🤔 J'ai le cœur serré de voir l'opportunité que nous avons perdue d'avoir quelqu'un de réellement engagé dans le présent, soucieux de l'avenir & attentif à notre histoire.

Mais nous sommes tous des agents politiques & nous pouvons nous engager à agir activement dans ce mo(uve)ment historique que nous vivons & construisons ! !! Avez-vous pensé, nous 3 en 2022 dans le palais de planalto³⁵ ? ! 🤔🤔🤔 #lebrasilquejeveux



[capture d'écran]

Lors d'un entretien avec le youtubeur Spartakus, Jup et Linn expliquent que l'objectif de « TransMissão » est de construire une pensée commune, dans un *talkshow* où elles veulent connaître les invité.e.s « au-delà de leur travail, d'une manière politique et affective » et où le principal objectif est l'échange et la réalisation de rencontres, ainsi que la transmission de l'information (Spartakus, 2019). Ainsi, elles souhaitent développer des rencontres qui ne se réduisent pas à des discussions engagées, renforçant cette image limitante qu'elles seraient

³⁵ Le palais du Planato (Brasilia) est la résidence officielle du Président de la République du Brésil.

simplement des artistes, mais où elles parlent aussi avec la personne invitée de plusieurs sujets qui les intéressent et qui sortent de leur zone de confort. Outre Fernando Haddad, ce *talkshow* a déjà reçu d'autres personnalités politiques telles que la députée noire et trans Erica Malunginho, des personnalités de la musique et de la culture telles que les chanteuses Liniker et Gloria Groove, mais aussi l'acteur Matheus Nachtergaele, l'auteure, philosophe et féministe noire Djamilia Ribeiro, le styliste Dudu Bertholini, le rappeur et poète Rincon Sapiência, la chef de cuisine Paola Carosella et l'astrologue Madama Brona, entre autres.

Cette médiatisation de divers échanges avec des personnalités publiques très connues, venant de domaines variés tels que la culture populaire, le cinéma brésilien ou la politique, à travers le *talkshow* des deux artistes, renforcée par sa divulgation sur Instagram (et d'autres réseaux sociaux), peut être rapprochée de la réflexion sur les *cross-media* (Arthurs & Little, 2016 ; Bjur et al., 2014), en lien avec les célébrités ou personnages publics. Nous remarquons comment, à travers l'exemple de « TransMissão » les artistes emploient des médias numériques « interchangeables et complémentaires » (Bjur et al., 2014, p. 16) afin d'augmenter non seulement la visibilité de leur travail (ici le *talkshow*), mais aussi les messages qui y sont produits. Il est également intéressant de voir comment le contact et l'échange se fait avec des personnalités présentes dans divers espaces culturels, sociaux et politiques. La mobilisation de diverses plateformes médiatiques et leur mises en relation à travers les hyperliens qui « realizes connections and disconnections between elements that may contribute to the expansion of meaning » (Jewitt, 2013, p. 12), jointe à la participation de personnalités issues de diverses sphères de la société, semblent favoriser une plus grande visibilité d'artistes tel.le.s que Linn et Jup dans l'espace social. Ceci implique également d'atteindre un public peut être plus divers que celui de la musique populaire, à travers l'ouverture de réseautages. Ainsi, l'interconnexion des espaces médiatiques et numériques permet-elle d'élargir les productions de sens autour d'une liberté d'être et de vivre *queer* que ces artistes réalisent à travers la mise en avant d'affects et d'intimités, y compris avec des personnalités publiques allant au-delà du réseau artistique, certain.e.s étant d'ailleurs des alliés de la cause (comme serait le cas de Haddad).

Parfois, les discours politiques ne sont pas directement liés à l'extension des cercles sociaux, comme dans l'exemple de Linn da Quebrada et Jup do Bairro avec Fernando Haddad, mais à l'emploi d'autres formes de discours. Major, qui occasionnellement republie sur Instagram des publications faites initialement sur Twitter, a partagé sur Instagram un *print* de son tweet « 7 septembre, le jour national du mensonge », en ajoutant en légende : « Vous pouvez profiter de la journée, mais pas de ce jour férié. Bonjour à tous 🌸 » (7 septembre 2020). Le 7 septembre,

fête nationale de l'indépendance au Brésil, commémore la fin de l'empire portugais en 1822. Parler de « mensonge » renverrait ainsi à une critique de l'histoire « officielle » du pays, faisant référence à sa colonisation. Le fait de publier un tel message peut également représenter une critique du contexte politique actuel, puisque la fête nationale, en plus de faire référence à un contexte historique brésilien, est également un symbole de l'Etat brésilien.

Sur ces questions, Turner (2010) introduit une réflexion autour des possibilités de passage et d'agentivité de la célébrité entre les différents espaces et milieux sociétaux : politiques, médiatiques, culturels et artistiques, publicitaires et de marché. L'auteur insiste aussi sur l'importance de percevoir et d'étudier, au sein des *celebrity studies*, la célébrité en tant que participant actif du changement social.

Finally, and in the end possibly most importantly, celebrity is also a cultural formation that has a social function. Not only is celebrity implicated in the production of communities such as fan groups or subcultures, not only does it generate celebrity culture and social networks, it also participates in the field of expectations that many, particularly the young, have of everyday life. (Turner, 2010, p. 14)

Dans cette perspective, nous pouvons nous référer au chapitre du livre de Arthurs et Little (2016) sur la façon dont les nouveaux médias numériques et leur essence mouvante participent aux possibilités multiples qu'ont les célébrités (et dans notre cas des artistes) d'amplifier leur engagement social, en faisant en sorte que leurs performances transgressent divers espaces sociaux et participent au changement social. Dans *Performing the digital*, Leeker, Schipper et Beyes, (2017) soulignent le rôle performatif des réseaux en ligne et leur caractère innovant pour (re)construire de nouvelles possibilités sociales et culturelles à l'ère contemporaine. « It follows that the study of performativity in its heterogeneous dimensions cannot afford to ignore the agential forces and effects of digital technologies and their entanglements with human bodies » (p.9).

Les travaux de Bailey autour des nouvelles formes d'activisme et de collectivité trans de couleur, qui relie les enjeux de performance, de performativités et d'agentivité en ligne avec un mouvement de résistance et de contre-pouvoir des communautés minorisées, sont très pertinents pour notre étude de cas, en considérant les enjeux intersectionnels liés au genre et à la race :

The example of trans women of color's digital activism demonstrate the power of digital media to redefine representations of marginalized groups and their ability to impact a white supremacist, heterosexist, and trans misogynist media culture without that being their primary goal. [...] Trans women of color aren't simply naming the violence they experience but are building networks of support and recognition for their work that helps them have safer environments in which to live. (Bailey, 2015)

Les réflexions de Bailey, quoique davantage axées sur les enjeux de santé, renvoient aux stratégies de survie dans l'espace numérique pour les personnes *queer* de couleur, tout particulièrement trans, face aux espaces institutionnalisés qui, comme le développe Ahmed (2014), sont rendus invivables pour de tels corps. Cette auteure rejoint Ahmed, dans le sens où les intimités collectives rendues publiques en ligne participent selon elle à la reconfiguration des espaces sociaux.

The added benefit of creating this community online is that it is visible to those outside the identity and does the work of humanizing inadvertently and without draining energy from the more important work of supporting each other. Digital media is creating and supporting a network of connection among communities that have traditionally had trouble finding each other let alone reaching a larger audience. By doing the work of community building online, groups are leveraging both visibility and education at once. Trans women of color are telling their own stories but in the process are forcing more recognition for their identities in mainstream publics. (Bailey, 2015)

Nous avons vu que les performances de Linn da Quebrada, Liniker, Gloria Groove, Quebrada Queer, Majur et Jup do Bairro, (re)produites à travers différents médias et plateformes, tels que les vidéoclips et les publications Instagram, révèlent non seulement des enjeux de genre, mais aussi des luttes concernant la race, la classe et d'autres inégalités sociales et oppressions, notamment celle de femmes trans et noires dans un contexte brésilien qui rend ces corps invivables et abjects. En suivant l'évolution du mouvement LGBTQ+ au Brésil, des auteurs tels que Oliveira (2017), Colling, de Sousa et Sena (2017) soulignent la montée d'enjeux intersectionnels soulevés à l'heure actuelle par les artistes au sein de la scène musicale populaire brésilienne. Comme le soutiennent Bailey et McGlotten, la lutte pour un espace où des corps *queer* (et noirs) soient rendus visibles et acceptés se fait en partie en ligne. Néanmoins, ce n'est pas parce que ces performances sont en ligne qu'elles ne participent pas à des changements réels en société, pour la construction d'un monde où les normes de genre, de sexualité et d'autres systèmes d'oppression ne rendent plus la vie des personnes LGBTQ+ invivable.

LES LIMITES DES PERFORMANCES ARTISTIQUES EN LIGNE : PISTES DE REFLEXIONS COMPLEMENTAIRES

L'exposition en ligne offre de nouvelles possibilités de *queer worldmaking*, mais l'hypervisibilisation comporte aussi ses limites et ses dangers. Ce paradoxe apparaît dans le *live* « Afetos » (Casa Natura Musical, 2021) disponible sur YouTube, où Jup do Bairro et Linn da Quebrada discutent les enjeux de la grande visibilité de leur travail et de leurs corps en ligne. D'une part, Linn soulève l'importance de la reconnaissance de leurs corps, en prenant l'exemple de Jup do Bairro et les prix qu'elle a reçu pour son nouvel album « Corpo Sem Juízo » (2020) :

Tous ces prix que tu as reçu... qui gagne avec ça, c'est la musique brésilienne qui t'as, qui a la possibilité d'apporter un autre récit que celui auquel nous étions habitués. Cela refait notre imaginaire, refait nos oreilles, un timbre qui est ton timbre, celui qui porte ton histoire. (Casa Natura Musical, 2021)

Ceci illustre l'importance de la performance de tel.le.s artistes qui défient les normes de genre, de race et de classe, et contribuent à construire de nouveaux savoirs et de nouveaux mondes (Muñoz, 1999 ; Taylor, 2003) dans la société brésilienne (nouveaux savoirs et mondes trans, noirs et de la périphérie). Leurs performances en ligne illustrent les affirmations de Bailey sur l'importance du numérique comme espace autorisant l'apport et l'échange de nouveaux savoirs : « By doing the work of community building online, groups are leveraging both visibility and education at once. Trans women of color are telling their own stories but in the process are forcing more recognition for their identities in mainstream publics ». (Bailey, 2015). Néanmoins, Linn et Jup réfléchissent également aux dangers supplémentaires que l'hypervisibilisation fait courir à leurs corps déjà historiquement soumis aux violences et à la « déshumanisation » – des corps à l'écart de la norme puisque « inconfortables » pour l'œil sociétal hétéronormatif, blanc et patriarcal – et débattent du rôle rassembleur des espaces numériques pour la communauté trans et noire : « la puissance de nos filets (*redes*) nous donnent la sécurité et le confort, nous motivent et nous conduisent, mais nous devons aussi nous rappeler que nos réseaux peuvent être dangereux, nos filets et nos hameçons nous attrapent » (Casa Natura Musical, 2021).

Un aspect complémentaire des limites que rencontrent les réseaux sociaux pour la création de débats constructifs et la survenue de changements sociaux est exprimé par P. Hill Collins dans un article de la *Folha de SP* :

Combinées à l'anonymat des réseaux, les règles de participation à ces débats ont exacerbé la tendance à gagner coûte que coûte. Pour certaines personnes, l'anonymat est une invitation à dire ce qu'elles veulent sans avoir à répondre des effets de leurs paroles. Les débats dans lesquels l'autre est considéré comme un adversaire, basés sur la confrontation, et les conversations ne sont pas la même chose (Mota, 2021).

Enfin, sur le plan plus directement politique, Jup do Bairro et Linn da Quebrada abordent la question des apports et des limites des effets subversifs des intimités et des affects *queer* dans l'espace public. Elles notent en particulier que : « déléguer le pouvoir à un représentant nous permet de nous sentir libérés de toute responsabilité » (Casa Natura Musical, 2021). Ceci signalerait ainsi les dangers d'une déresponsabilisation provoquée par la médiatisation de quelques figures emblématique de la lutte.

CONCLUSION

Ce mémoire porte sur les enjeux de performance et de représentation de genre au sein de la culture populaire au Brésil. Face au contexte paradoxal de ce pays, marquée par une popularité croissante d'artistes de la communauté LGBTQ+ sur la scène musicale populaire et, en même temps, par une « vague » de violences symboliques et physiques envers les groupes minorisés – à travers des discours homophobes, transphobes, racistes, sexistes – notamment depuis l'arrivée de Jair Bolsonaro au pouvoir, il me paraissait urgent de réfléchir aux potentiels subversifs de telles pratiques culturelles et artistiques.

Ainsi, je me suis intéressée aux diverses significations qui pouvaient émerger des performances de certain.e.s artistes dont la présence est particulièrement forte sur les réseaux sociaux et dont le travail, dans ses singularités, témoigne à mes yeux d'un mouvement de lutte intersectionnelle. Partant de plusieurs théories de la performance et de la performativité, ainsi que de leur potentiel subversif, j'ai tenté d'identifier les différentes manières dont les intimités et les affects sont mis en scène, à travers diverses productions médiatiques, participant ainsi à la fabrication d'un monde *queer*. En réfléchissant aux différentes significations produites par ces performances, j'ai tenté d'identifier les diverses manières dont celles-ci transgressent les normes basées sur le genre, la sexualité, la classe et la race, tout en tenant compte du contexte sociohistorique brésilien. Quoique mon analyse soit essentiellement interprétative, j'ai essayé d'inclure à plusieurs reprises la voix de ces artistes pour tenir compte de leurs intentions lors de la production de sens émergeant de leur travail, ainsi que de leurs positions sociales et politiques. Ceci m'a permis de faire un lien implicite avec leurs performances et de repérer les façons dont celles-ci font partie d'un mouvement de résistance culturelle au Brésil, notamment trans et noir, face aux violences physiques et symboliques de la société brésilienne.

Plusieurs défis se sont posés à moi au long de ce travail. Le premier, d'ordre pratique, était de travailler à partir de matériaux théoriques et empiriques en trois langues distinctes. La complexité des enjeux de genre, de sexualité et de race, notamment au Brésil, a ensuite exigé de ma part un important travail d'assimilation de ces enjeux dans un contexte spécifique (qui était de plus hors de portée physique en raison de ma présence à Montréal et de la pandémie de la Covid-19). Ceci m'a conduite à mettre en lumière plusieurs spécificités théoriques et terminologiques dans le contexte sud-américain, me référant ainsi aux approches décoloniales. Une grande partie de ce travail a été consacrée aux questions épistémologiques du contexte sud-

américain et brésilien, ainsi qu'à la traduction et à la précision de certains termes de vocabulaire spécifiques au Brésil pour que ces derniers, avec leurs significations, soient à la fois compris par le lecteur et pris en compte lors de l'analyse.

Ensuite, ce mémoire m'a permis d'avancer sur les questions de méthodes. En effet, du point de vue méthodologique, de nombreux éléments extérieurs au corpus, tels que le contexte de production et de réception, mériteraient d'être davantage développés pour comprendre les effets des performances étudiées. En réfléchissant aux nouvelles approches nécessaires pour étudier les célébrités et leurs rôles au sein des études culturelles, Graeme Turner (2010) propose de non seulement se concentrer sur l'analyse textuelle au sein des *celebrity studies*, mais aussi de s'interroger sur leur rôle dans les changements sociétaux et culturels.

What if there is merit in the idea, and evidence to suggest, that popular entertainments may have the power to 'change the culture' by going over the heads of government and speaking directly to the audience? However mediated that power might be, it seems to me that we need to be prepared to think about such a possibility. At the moment, in media and cultural studies, we are very poorly equipped to do that. How might we go about understanding the cultural function of celebrity within contemporary Western popular culture? We know it is implicated in the construction of fan cultures, in young people's expectations of their possible futures and in many of the dominant discourses about sexual attractiveness and sexual desire. What else does it do, though? Is it possible to attribute an independent influence to celebrity as a set of representations or discourses about the fashioning of the self, or alternatively to map its relationship to broader shifts in the culture? (p.17-18)

De plus, certains auteurs (Taylor, 2003 ; Cowan et Rault, 2018 ; Costa et al., 2017 ; Marques et Camargo, 2020) nous offrent différents aperçus de l'implication du monde en ligne pour l'analyse de performances, de discours et de productions médiatiques à des fins subversives. Quoique ne traitant pas directement de l'espace en ligne, Taylor propose de nouvelles méthodologies pour analyser les pratiques de performance. Dans cette optique, elle parle non seulement de la « scène » comme un lieu qui « signals conscious strategies of display » (Taylor, 2003, p.28), mais elle avance surtout l'idée de visualiser et mobiliser des « scénarios », ces derniers vus par Taylor « as meaning-making paradigms that structure social environments, behaviors, and potential outcomes » (p.28), plutôt que les traditionnels « textes » et « récits », afin de mieux faire ressortir les effets des performances en société :

By shifting the focus from written to embodied culture, from the discursive to the performatic, we need to shift our methodologies. Instead of focusing on patterns of cultural expression in terms of texts and narratives, we might think about them as scenarios that do not reduce gestures and embodied practices to narrative description. (p. 16)

Le concept de « scénario » développé par Taylor peut être mis en lien avec les réflexions de Martin Jr (2020) qui invitent les chercheurs à s'éloigner de l'analyse purement « textuelle » des

images, notamment lorsqu'il s'agit d'analyser les « black queer images ». L'auteur propose plutôt de se diriger vers des éléments de production et de réception, ainsi que de mise en contexte dans l'étude des images :

to ask different sets of questions that interrogate the systems that have produced such images, not just the images themselves, as well as focus on how « real » readers make meaning from the text. I also want to illuminate what we might miss in only examining images divorced from their socio-historical, industrial and reception contexts. (Martin Jr, 2020, p. 69).

Leur vision me semble particulièrement intéressante pour de futures analyses sur le caractère subversif des performances en ligne, notamment en lien avec la récente mobilisation des enjeux de l'espace numérique dans les études *queer* (Berliner, 2020 ; Cowan & Rault, 2018). Les réflexions de Turner autour des célébrités (pouvant s'étendre à d'autres figures publiques) se joignent à celles de Taylor et de Martin Jr dans une vision critique de l'analyse textuelle.

Plusieurs questions ont surgi au cours de ce travail. Tout d'abord, après avoir découvert les discussions de Linn da Quebrada et Jup do Bairro sur les limites de la représentation et de la visibilité en ligne, ces échanges révèlent à mes yeux de nouveaux enjeux autour de l'exposition en ligne de corps historiquement perçus comme « abjects ». Comme le soulève Muñoz (1996), les performances ont été notamment des stratégies de subversion éphémères afin de survivre dans des espaces hostiles pour les groupes LGBTQ+. Les performances en ligne soulèvent des enjeux contemporains encore en voie d'exploration et la littérature autour de ces derniers, notamment au sein des théories *queer*, est encore récente. Les écrits de McGlotten (2013) sur les intimités virtuelles *queer* et noires me semblent particulièrement intéressantes à rapprocher des théories de Muñoz, de Ahmed et de Butler sur l'espace en ligne.

La seconde question concerne la matérialisation des espaces. Les idées développées par Mikhaïl Bakhtine (1987) sur la notion d'espace-temps autour du « chronotope » me semblent une ouverture intéressante à signaler ici pour des réflexions futures sur le rôle du numérique, dont les réseaux sociaux, et leur matérialisation potentielle. Elles permettent en effet de concevoir cet espace virtuel comme « pont » entre le fictif et le réel, afin de réfléchir aux manières de faire un monde *queer* à l'ère digitale, rejoignant notamment ce que McGlotten perçoit comme le potentiel subversif du « virtuel » et de son essence « réelle ».

De plus, le processus de cette étude m'a mené à bien d'autres questions et à des concepts que je n'avais pas prévu d'aborder. Le mémoire étant assez restreint en temps et en espace, je n'ai pas pu traiter tous les enjeux qui pourraient ressortir de cette analyse, malgré leur fort intérêt. Le concept de « présence » en lien avec le *queer worldmaking*, ainsi que l'exposition

en ligne, en font partie. Dans son récent livre *Presente!: The Politics of Presence*, Taylor (2020) élabore la notion de présence comme un engagement et une attitude politique, notamment à partir du champ de l'activisme. Je n'ai malheureusement pas eu le temps d'explorer ces pistes mais son ouvrage me semble une base importante pour poursuivre mes analyses de la performance en réfléchissant aux façons dont la présence est performée et pratiquée individuellement et collectivement. Au fur et à mesure de mon travail, il m'a été possible de voir à quel point l'affirmation d'une existence présente, notamment collective, se manifestait à travers les différentes productions de sens. Tenant compte des multiples façons dont des corps *queer*, en particulier trans et noirs au Brésil, sont rendus invivables et inacceptables, la présence comme potentiel subversif serait à creuser dans le futur, y compris au sein d'une étude sur les performances en ligne.

CONTINUATION

Ce mémoire est ainsi un point de départ qui m'a permis de poser plusieurs questions sur le rôle des performances artistiques dans les luttes sociales, notamment en Amérique Latine. Dans le cadre d'un futur travail, il serait intéressant de se poser d'autres questions, telles que la suivante : dans quelle mesure une étude approfondie sur les pratiques de performances artistiques en lien avec le genre, les sexualités, la race et les disparités sociales nous permet-elle de comprendre le rôle des artistes et de leurs réseaux dans des mouvements contemporains de contestation en Amérique Latine, et plus précisément au Brésil ? De nouvelles méthodes seraient envisagées, comme une étude empirique comportant, entre autres, des entretiens et des groupes de réflexions avec des collectifs et artistes. Il s'agirait notamment de prendre en compte le point de vue de militants ou d'alliés politiques de la lutte LGBTQ+ sur l'apport et les limites de la grande visibilité et popularité de certain.e.s artistes dans un mouvement de résistance.

On ne nous donne pas d'amour, on nous dit qu'on a un trouble, une dysphorie de genre. Mais on ne vous fera pas ce plaisir, car je ne suis pas folle. Et si je suis folle, je serai mon propre trouble. Je vais continuer à me troubler, à bouger, à tellement me transformer en d'autres, que ce sont tes thèses que je vais troubler. Ce sont les termes que tu as établis que je vais troubler. Car je vais continuer à être en construction, les travaux sont loin d'être finis et tout le trouble sera le vôtre, et tout le plaisir sera pour moi. (Linn da Quebrada dans Priscilla & Goifman, 2018)

BIBLIOGRAPHIE

- Aguena, M. (2018, septembre 3). *Quebrada Queer : Conheça o primeiro grupo de rap gay do Brasil*. R7.com. <http://entretenimento.r7.com/musica/quebrada-queer-conheca-o-primeiro-grupo-de-rap-gay-do-brasil-05102019>
- Ahmed, S. (2014). Queer Feelings. In *The Cultural Politics of Emotion* (NED-New edition, 2, p. 144-167). Edinburgh University Press. <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1g09x4q.12>
- Allen, J. S., & Tinsley, O. N. (2019). After the Love : Remembering Black/Queer/Diaspora. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 25(1), 107-112.
- Alves, M. F. (2019). *Olhares cruzados : O Pink Money e o movimento LGBT*. [Mémoire, Universidade de Santa Cruz do Sul]. <http://hdl.handle.net/11624/2490>
- Amaral, M. dos S., Silva, T. C., Cruz, K. de O., & Toneli, M. J. F. (2014). “Do travestismo às travestilidades” : Uma revisão do discurso acadêmico no Brasil entre 2001-2010. *Psicologia & Sociedade*, 26(2), 301-311. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822014000200007>
- Araujo, G. C. (2018). *Repositório Institucional—Universidade Federal de Uberlândia : (Re)encontrando o Diálogo de Bonecas : O bajubá em uma perspectiva antropológica*. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/21850>.
- Arthurs, J., & Little, B. (2016). Hybrid Media Celebrity. In J. Arthurs & B. Little (Éds.), *Russell Brand : Comedy, Celebrity, Politics* (p. 55-82). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/978-1-137-59628-4_3
- Bailey, M. (2015). #transform(ing)DH Writing and Research : An Autoethnography of Digital Humanities and Feminist Ethics. *Digital Humanities Quarterly*, 009(2).
- Bailey, M. M. (2011). Gender/Racial Realness : Theorizing the Gender System in Ballroom Culture. *Feminist Studies*, 37(2), 365-386.
- Bakhtine, M. (1987). *Esthétique et théorie du roman* (Tel Gallimard édition). Gallimard.

- Bandeira, A. M. (2019). A teoria Queer em uma perspectiva brasileira : Escritos para tempos de incertezas. *Revista Arqueologia Pública*, 13(1[22]), 34-53. <https://doi.org/10.20396/rap.v13i1.8654815>
- Baril, A. (2007). De la construction du genre à la construction du « sexe » : Les thèses féministes postmodernes dans l'oeuvre de Judith Butler. *Recherches féministes*, 20(2), 61-90. <https://doi.org/10.7202/017606ar>
- Barradas, F. da C. (2004). Música popular brasileira e a repressão no período militar. *Akrópolis - Revista de Ciências Humanas da UNIPAR*, 12(1), 21-31. <https://doi.org/10.25110/akropolis.v12i1.387>
- Berlant, L., & Warner, M. (2018). Sexe en public. *Questions de communication*, n° 33(1), 111-133. <https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2018-1-page-111.htm>
- Berliner, L. S. (2020). Producing Queer Youth : The Paradox of Digital Media Empowerment (1re éd.). Routledge. <https://www.routledge.com/Producing-Queer-Youth-The-Paradox-of-Digital-Media-Empowerment/Berliner/p/book/9780367589523>
- Bilge, S. (2009). Théorisations féministes de l'intersectionnalité. *Diogene*, n° 225(1), 70-88. <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-70.html>
- Bilge, S. (2014). La pertinence de Hall pour l'étude de l'intersectionnalité. *Nouvelles pratiques sociales*, 26(2), 62-81. <https://doi.org/10.7202/1029262ar>
- Bjur, J., Schröder, K., Hasebrink, U., Courtois, C., Adoni, H., & Nossek, H. (2014). Cross-media use : Unfolding complexities in contemporary audiencehood. In *Audience transformations : Shifting audience positions in late modernity* (p. 15-29). Routledge. <http://hdl.handle.net/1854/LU-4291357>
- Bragança, L. (2019). Fragmentos da babadeira história drag brasileira. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde*, 13(3), 525-539. <https://doi.org/10.29397/reciis.v13i3.1733>
- Bragança, L., Costa, A. P., & Goveia, F. (2017). *TYPIFYING THE ATYPICAL: the gender performance of Pablllo Vittar on Instagram*. 11(3). 130-151 <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/9849>
- Browning, B. (1996). The closed body. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 8(2), 18-37. <https://doi.org/10.1080/07407709608571229>

- Buckland, F. (2002). *Impossible Dance : Club Culture and Queer World-Making*. Wesleyan University Press. <https://muse.jhu.edu/book/439>
- Butler, J. (2006). *Gender Trouble* (1er édition). Routledge.
- Butler, J. (2011). *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of Sex*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203828274>
- Cardoso Filho, J., Azevedo, R. J., Santos, T. E. F. dos, & Mota Junior, E. A. (2018). Pabllo Vittar, Gloria Groove e suas performances : Fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop. *Revista Contracampo*, 37(3), 81-105. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.19455>
- Casa de Candaces—Instituto Moreira Salles*. (s. d.). Consulté 13 avril 2021, à l'adresse <https://ims.com.br/convida/revista-o-menelick-2o-ato/casa-de-candaces/>
- Cavalcanti, C., Barbosa, R. B., & Bicalho, P. P. G. (2018). Os Tentáculos da Tarântula : Abjeção e Necropolítica em Operações Policiais a Travestis no Brasil Pós-redemocratização. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 38, 175-191. <https://doi.org/10.1590/1982-3703000212043>
- Cavalcanti, G. M. C. (2019). Gênero, Militância LGBT e Musicologia QUEER no Brasil. *Música em Foco*, 1(1), 6-10. <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/musicaemfoco/article/view/285>
- Cervulle, M., & Quemener, N. (2018). *Cultural Studies* (2^e éd.). Armand Colin.
- Colling, L., de Sousa, A. N., & Sena, F. S. (2017). Enviadescer para produzir interseccionalidades. In J. Manuel de Oliveira & L. Amâncio, *Gêneros e sexualidades : Interseções e tangentes* (p. 195-215). Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS-IUL)/Lisboa.
- Cordovil, D. (2016). Espiritualidades feministas : Relações de gênero e padrões de família entre adeptos da wicca e do candomblé no Brasil. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 110, 117-140. <https://doi.org/10.4000/rccs.6410>
- Cowan, T. L., & Rault, J. (2018). Onlining queer acts : Digital research ethics and caring for risky archives. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 28(2), 121-142. <https://doi.org/10.1080/0740770X.2018.1473985>
- Crenshaw, K. (2015). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University*

- of Chicago Legal Forum*, 1989(1).
<https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- de Sá, P. M., Silva, M. A. A. e, & Ferreira, S. C. (2019). "Para quem duvidou": o afronte, a desconstrução e a subversão de gênero da Quebrada Queer. *Universidade Federal de Goiás*.
https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/106/o/Priscila_Marcos_completo.pdf
- Dias, M. M. (2019). Pink money e comunicação : Análise das narrativas publicitárias e das interações em pontos de vendas no consumo LGBTI na cidade de Belém. *1 CD-ROM*.
<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11275>
- Du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Madsen, A. K., Mackay, H., & Negus, K. (2013). *Doing Cultural Studies : The Story of the Sony Walkman* (Second edition). SAGE Publications Ltd.
- Galvão, C. A. (2020, août 12). *Brazil's black trans musicians : « When we join forces, we're dangerous! »* | *Music* | *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/music/2020/aug/12/brazil-black-trans-musicians-linn-da-quebrada-jup-do-bairro-badsista>
- Garland, M. (s. d.). *Queerness and Candomblé*. Consulté 28 juillet 2021, à l'adresse
<https://www.arcgis.com/apps/Cascade/index.html?appid=467b36904ba44dce88c4cc219cb0d97e>
- Graão, P. (2020, juin 20). *Para estimular representatividade, artistas criam coletivo de teatro focado no protagonismo negro*. Pequenas Empresas Grandes Negócios.
<https://revistapegn.globo.com/Banco-de-ideias/Diversao-e-turismo/noticia/2020/06/para-estimular-representatividade-artistas-criam-coletivo-de-teatro-focado-no-protagonismo-negro.html>
- Greco, L., & Kunert, S. (2016). Drag et performance. In *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01612233>
- Green, J. N. (2019). *Além do Carnaval – 2ª edição : A homossexualidade masculina no Brasil do século XX* (2^o éd.). Editora Unesp.
- Green, J. N., Caetano, M., Fernandes, M., & Quinalha, R. (Éds.). (2018). *História do Movimento LGBT no Brasil* (1ª edição). Alameda Editorial.
- Green, J. N., & Quinalha, R. (Éds.). (2014). *Ditadura e Homossexualidades : Repressão, Resistência e a Busca da Verdade* (1^o éd.). Edufscar.

- Grupo Gay da Bahia. (2020, mars 19). *RELATÓRIOS ANUAIS DE MORTES LGBTI+*.
<https://grupogaydabahia.com.br/relatorios-anuais-de-morte-de-lgbti/>
- Hall, S. (1998). Notes on deconstructing ‘the popular’. In J. Storey, *Cultural theory and popular culture* (p. 442-453). Prentice Hall.
- Hall, S., Evans, J., & Nixon, S. (Éds.). (2013). *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices* (2nd edition). SAGE Publications Ltd.
- Harsin, J., & Hayward, M. (2013). Stuart Hall’s “Deconstructing the Popular”: Reconsiderations 30 Years Later. *Communication, Culture & Critique*, 6. 201–207.
<https://doi.org/10.1111/cccr.12009>
- Hasebrink, U., & Hepp, A. (2017). How to research cross-media practices? Investigating media repertoires and media ensembles. *Convergence*, 23(4), 362-377.
<https://doi.org/10.1177/1354856517700384>
- Jewitt, C. (2013). Multimodal Methods for Researching Digital Technologies. In S. Price, C. Jewitt, & B. Brown, *The SAGE Handbook of Digital Technology Research* (p. 250-265). SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781446282229.n18>
- Johnson, R., Chambers, D., Raghuram, P., & Tincknell, E. (2004). *The Practice of Cultural Studies*. SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781446218655>
- Junior, D. R. C., & Pocahy, F. A. (2017). Dissidências epistemológicas à brasileira : uma cartografia das teorizações queer na pesquisa em educação. *Revista Inter Ação*, 42(3), 608-631. <https://doi.org/10.5216/ia.v42i3.48905>
- Junior, D. R. C., & Silva, J. P. de L. (2018). Corpos transviados ao Sul do Equador : O que Linn da Quebrada tem a nos (des)ensinar? *Revista Cocar*, 12(23), 318-341.
- Laprade, B. (2014). Queer in Québec : Étude de la réception du mouvement queer dans les journaux québécois. *Cygne noir*, 2. <http://www.revuecygnoir.org/numero/article/queer-in-quebec>
- Larousse. (s. d.). *Allégorie*. Dictionnaire de français Larousse. Consulté 14 août 2021, à l’adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/all%C3%A9gorie/2337>
- Leão, G. (2019, mai 17). *Queer POC rap group Quebrada Queer is taking on Brazil—Women’s Media Center*. <https://womensmediacenter.com/fbomb/queer-poc-rap-group-quebrada-queer-is-taking-on-brazil>

- Leeker, M., Schipper, I., & Beyes, T. (2017). *Performing the Digital : Performance Studies and Performances in Digital Cultures*. Transcript Verlag. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxsxb>
- Macmillan Dictionary. (s. d.). *Strike a pose / an attitude*. Macmillan Dictionary. Consulté 30 juillet 2021, à l'adresse <https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/strike-a-pose-an-attitude>
- Marie Claire. (2020, février 12). *Liniker e os Caramelows lançam videoclipe de “De Ontem” e exaltam amor e liberdade*. Revista Marie Claire. <https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2020/02/liniker-e-os-caramelows-lancam-videoclipe-de-de-ontem-e-exaltam-amor-e-liberdade.html>
- Martin Jr, A. L. (2020). For scholars ... When studying the queer of color image alone isn't enough. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 17(1), 69-74. <https://doi.org/10.1080/14791420.2020.1723797>
- McGlotten, S. (2013). *Virtual Intimacies : Media, Affect, and Queer Sociality*. SUNY Press.
- Medeiros, E. S. (2019). Necropolítica tropical em tempos pró-Bolsonaro: Desafios contemporâneos de combate aos crimes de ódio LGBTfóbicos. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde*, 13(2), 287-300, Article 2. <https://doi.org/10.29397/reciis.v13i2.1728>
- Mercer, K. (2003). Black Hair Style/Politics. In *Black British Culture and Society : A Text Reader*. Routledge.
- Millan, C. (2020, février 12). *Liniker e os Caramelows lançam clipe de ‘De Ontem’ e transformam amor em catarse; assista ao vídeo*. Rolling Stone. <https://rollingstone.uol.com.br/blog/sobe-o-som/liniker-e-os-caramelows-lanca-clipe-de-de-ontem-e-transformam-amor-em-catarse-assista-video/>
- Mompelat, L. (2019). Queer of colour hauntings in London's arts scene: Performing disidentification and decolonising the gaze. A case study of the Cocoa Butter Club. *Feminist Theory*, 20(4), 445-463. <https://doi.org/10.1177/1464700119871850>
- Mota, D. (2021, avril 25). *Se eu olhasse só o debate nas redes sociais, sairia correndo, afirma Patricia Hill Collins*. Folha de S.Paulo. <https://www1.folha.uol.com.br/amp/mundo/2021/04/se-eu-olhasse-so-o-debate-nas-redes-sociais-sairia-correndo-afirma-patricia-hill-collins.shtml>

- Mott, L. (2016, mars 3). Candomblé e homossexualidade. *Luiz Mott*.
<https://luizmottblog.wordpress.com/entrevistas/candomble-e-homossexualidade/>
- Munanga, K. (2019). *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra*. Autêntica Editora.
- Muñoz, J. E. (1996). Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 8(2), 5-16.
<https://doi.org/10.1080/07407709608571228>
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications*. <https://www.upress.umn.edu/book-division/books/disidentifications>
- Muñoz, J. E. (2007). Cruising the Toilet: LeRoi Jones/Amiri Baraka, Radical Black Traditions, and Queer Futurity. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 13(2), 353-367. DOI 10.1215/10642684-2006-037
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. NYU Press.
<https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qg4nr>
- Namaste, V. (2000). *Invisible Lives: The Erasure of Transsexual and Transgendered People*. The University of Chicago Press.
<https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/I/bo3683192.html>
- Nascimento, A. (2016). *Pespontos Nos Trajes De Candomblé: Os Trajes Sagrados De Nóla De Araújo | Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*. Universidade Federal da Bahia.
<http://www.ppgav.eba.ufba.br/pt-br/pespontos-nos-trajes-de-candomble-os-trajes-sagrados-de-nola-de-araujo>
- O acolhimento da população LGBT pelas religiões de matriz africana. (2018, juillet 4). *Soninha Francine*. <https://www.soninha.com.br/camara/2018/07/04/evento-em-sp-discute-acolhimento-da-populacao-lgbt-pelas-religoes-de-matriz-africana/>
- Oliveira, D. A. B. de. (2018). *Do Lampião da esquina a Pabllo Vittar: Uma análise comparativa da representação do movimento LGBT através de abordagens discursivas*. [Mémoire, Universidade Federal do Rio de Janeiro].
<http://pantheon.ufrj.br/handle/11422/8649>

- Oliveira, M. C. B. Z. N. de. (2019). *Negociando com a passabilidade : A relação entre o gênero e a carreira da pessoa transgênera* [Texte, Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/D.12.2019.tde-02122019-170225>
- Oliveira, M. R. G. de. (2017). *O diabo em forma de gente : (R)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação*. [Mémoire, Universidade federal do Paraná] <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/47605>
- Oliveira, M. R. G. de. (2018). Transexistências negras : O lugar de travestis e mulheres transexuais negras no brasil e em Africa até o século XIX. In P. R. C. Ribeiro, J. C. Magalhães, F. Seffner, & T. Vilaça, *Corpo, gênero e sexualidade : Resistência e ocupa(ações) nos espaços de educação* (p. 69-88). Editora da FURG. <http://repositorio.furg.br/handle/1/7746>
- Pinheiro, J. (2019, novembre 8). Linn da Quebrada celebra a vida no clipe de “Oração”— Assista. *Tenho Mais Discos Que Amigos!* <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/11/08/linn-da-quebrada-celebra-oracao/>
- Plummer, K. (2003). *Intimate Citizenship : Private Decisions and Public Dialogues* (Illustrated edition). University of Washington Press.
- Porchat, P. (2020). Bixa Travesty : Reflexões queer sobre a sexualidade, o corpo e a identidade. In L. R. S. de Carvalho & A. C. Bortolozzi, *Leituras sobre a sexualidade em filmes : Identidades dissidentes e opressões*. (Vol. 7, p. 65-81). Pedro & João Editores. <https://pedrojoaoeditores.com/2020/07/08/leituras-sobre-a-sexualidade-em-filmes-identidades-dissidentes-e-opressoes-vol-7/>
- Priscilla, C., & Goifman, K. (2018). *Bixa Travesty*. <https://vimeo.com/ondemand/bixatravesty>
- Querino, R. (2017). *Johnny Hooker lança música com Liniker sobre história de amor gay; Ouça Flutua*. <https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/johnny-hooker-lanca-musica-com-liniker-sobre-historia-de-amor-gay-ouca-flutua>
- Querino, R. (2019). *Gloria Groove rebate seguidores que a felicitaram pelo Dia Internacional da Mulher : “Trans é outra coisa”*. <https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/gloria-groove-dia-mulher>
- Quinalha, R. H. (2017). *Contra a moral e os bons costumes : A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)* [Texte, Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/T.101.2017.tde-20062017-182552>

- Quinalha, R. H. (2020). Capítulo 5 desafios para a comunidade e o movimento LGBT no governo bolsonaro. In A. G. M. F. de M. Bahia, F. S. M. Pereira, M. M. Ramos, & P. A. G. Nicoli, *Gênero, sexualidade e direito : Dissidências e resistências* (Édition Kindle). Initia Via.
- Rea, C. A., & Amancio, I. M. S. (2018). Descolonizar a sexualidade : Teoria Queer of Colour e trânsitos para o Sul. *Cadernos Pagu*, 53. <https://doi.org/10.1590/18094449201800530015>
- Rego, L., & Leão, D. (2016). A ascensão do império. A construção de marca em torno da drag Gloria Groove. *Universidade Federal do Pará*. <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1537-1.pdf>
- Richardson, N. (2002). Review of Impossible Dance : Club Culture and Queer World-Making [Review of *Review of Impossible Dance : Club Culture and Queer World-Making*, par F. Buckland]. *South Atlantic Review*, 67(3), 138-140. <https://doi.org/10.2307/3201915>
- Rocha, R. de M., & Rezende, A. (2019). Diva da Sarjeta : Ideologia envidescida e blasfêma pop-profana nas políticas de audiovisibilidade da travesti paulistana Linn da Quebrada. *Revista Contracampo*, 38(1), Article 1. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28079>
- Rocha, R. L. (Rose) de M., & Neves, T. T. das. (2018). « Deixa Eu Bagunçar Você » : Liniker e Atravessamentos do Trans. *Intercom*. https://www.academia.edu/40369895/_Deixa_Eu_Bagun%C3%A7ar_Voc%C3%AA_Liniker_e_Atravessamentos_do_Trans_Intercom_2018_
- Rose, G. (2016). *Visual Methodologies : An Introduction to Researching with Visual Materials* (4e édition). SAGE Publications Ltd.
- Santos, D. T. R. dos. (2015). *Simone de Beauvoir e Judith Butler : Aproximações e distanciamentos e os critérios da ação política*. [These, Universidade Federal de São Paulo]. <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/49071>
- Slack, J. D. (1996). The theory and method of articulation in cultural studies. In *Stuart Hall Critical dialogues in cultural studies*. Routledge.
- Soares, D. V., & Diniz, J. K. O. (2020). Visibilidade social por meio da influência musical de Liniker, Pabllo Vittar, Gloria Groove e Triz. *DI@LOGUS*, 9(3), 21-36. <https://doi.org/10.33053/dialogus.v9i3.32>

- Soriano, V. (s. d.). O grito coletivo do Quebrada Queer. *Revista Híbrida*. Consulté 14 août 2021, à l'adresse <https://revistahibrida.com.br/revista/edicao-3/musica-o-grito-coletivo-do-quebrada-queer/>
- Strings, S., & Bui, L. T. (2014). "She Is Not Acting, She Is". *Feminist Media Studies*, 14(5), 822-836. <https://doi.org/10.1080/14680777.2013.829861>
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2001). *Practices of Looking : An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press. <https://nyuscholars.nyu.edu/en/publications/practices-of-looking-an-introduction-to-visual-culture>
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire : Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv11smz1k>
- Taylor, D. (2020). *¡Presente! : The Politics of Presence*. Duke University Press.
- Testoni, M. (2019, avril 24). *Sapatão, bicha, viado : Os possíveis motivos para chamarem LGBTs assim*. Uol. <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/04/24/sapatao-bicha-viado-os-motivos-possiveis-para-chamarem-lgbts-assim.htm>
- Torres, M. M. de M. (2020). A Manifestação de Dialeto Pajubá Na Música Queer Brasileira. *A Manifestação de Dialeto Pajubá Na Música Queer Brasileira*, 1-388-416. <https://doi.org/10.22533/at.ed.16920190611>
- Trench, C. (2014). Performativity's moment : Vogue, queer video production, and theoretical discourse. *Dissertations available from ProQuest*, 1-323.
- Turner, G. (2010). Approaching celebrity studies. *Celebrity Studies*, 1(1), 11-20. <https://doi.org/10.1080/19392390903519024>
- Veras, E. F. (2020). *Travestis : Carne, Tinta e Papel* (2 édition). Editora Appris.
- Wolf, M., Mandelsaft, G., & Dayan, D. (1993). Recherche en communication et analyse textuelle. *Hermes, La Revue*, n° 11-12(1), 213-226.
- York, S. W., Oliveira, M. R. G., & Benevides, B. (2020). Travesti Textual (insubmit) Manifestations. *Revista Estudos Feministas*, 28(3). <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n375614>

RÉFÉRENCES VIDÉOS

- Canal USP. (2018, juin 28). *[LGBTs no Regime Militar]—A primeira passeata #JornaldaUSP* [Vidéo]. https://www.youtube.com/watch?v=vS8qi_oDkGE
- Casa Natura Musical. (2021, janvier 29). *Linn da Quebrada e Jup do Bairro | Live | Afetos*. [Vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=04gr76OafB8&t=2s>
- Gloria Groove. (2019, décembre 19). *GLORIA GROOVE - A CAMINHADA*. [Vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=cZ7f491O5yo>
- « Já segurei muito xixi », diz Linn da Quebrada sobre transfobia em banheiros públicos. (2020, août 10). [Vidéo]. <https://globoplay.globo.com/v/8767817/>
- Liniker e os Caramelows. (2020, février 12). *Liniker e os Caramelows—De Ontem (Official Music Video)*. [Vidéo]. https://www.youtube.com/watch?v=Y_skfMVIkLA
- Linn da Quebrada. (2016, mai 24). *MC Linn da Quebrada—Enviadescer—Clipe Oficial* [Vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY>
- Linn da Quebrada. (2019, novembre 1). *Linn da Quebrada—Oração (Clipe Oficial)*. [Vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI>
- Linn da Quebrada canta 'Quem Sou Eu' exclusivamente para Pedro Bial. (2020, juillet 10). [Vidéo]. <https://globoplay.globo.com/v/8767867/>
- Nexo Jornal. (2018, mai 17). *A música e os corpos políticos, com Linn da Quebrada*. [Vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=W17OoImPFV4&t=191s>
- Quebrada QUEER. (2018^a, octobre 13). *Quebrada Queer—Pra Quem Duvidou (Making Of)* [Vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=ihQpJwN94go>
- Quebrada QUEER. (2018^b, septembre 3). *Quebrada Queer—Pra Quem Duvidou (Prod. Apuke Beat)*. [Vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=6vFScgrx0aY>
- Rita Moreira. (1988). *Temporada de caça [Hunting Season]* [Film]. https://www.youtube.com/watch?v=rjan_Yd0C5g&t=1207s
- Spartakus. (2019). *Papo de bixa preta com Linn Da Quebrada & Jup Do Bairro - aquecimento TRANSmissão | Canal Brasil* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=t0hjZOd8qR0&t=386s>
- Spartakus. (2020, juin 21). *Analizando Alegoria com Gloria Groove | Spartakus Santiago*. [Vidéo]. https://www.youtube.com/watch?v=P7c3Ulq5B_M&t=1599s

Transdiário. (2019, janvier 14). *Trans e travesti é a mesma coisa? Com Erika Hilton* [Vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=0MeAlfHawfQ&list=PLf9Q2z8CnlGZtKqrAJiQVCB Y76vkwDDIc&index=39>

PUBLICATIONS INSTAGRAM :

Linn da Quebrada [@linndaquebrada]. (2020, octobre 1). *Entre casos, acasos & ocasos: eu podia falar aqui de quando a @jupdobairro & eu nos conhecemos, mas ela sempre* [Images jointes]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CFztGpdlF3Z/>

Linn da Quebrada [@linndaquebrada]. (2020, janvier 29). *quem amem, que contratem, que paguem as travas & pessoas trans tbm. que vcs possam ter o privilégio de nos ter ao seu lado.* [Images jointes]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B76s-XglHPP/>

Linn da Quebrada [@linndaquebrada]. (2020, août 12). *my beautiful people from brasil & mundo, olha só que coisa mais wonderful essa matéria do @guardian !!!* [Images jointes]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CDzDUqQINwX/>

Linn da Quebrada [@linndaquebrada]. (2019, juillet 16). *quem aee viu a entrevista com nosso querido presidente afetivo?? @fernandohaddadoficial* [Images jointes]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B0AMRUplC0j/>

Majur [@majur]. (2020, août 10). *Respeitem a nossa existência.* [Images jointes]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CDuTwVyH9i3/>

Majur [@majur]. (2020, septembre 7). *Dá pra curtir o dia, só não esse feriado. Bom dia gente.* [Images jointes]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CE1g36nni52/>

Majur [@majur]. (2020, novembre 1). *Hoje é o dia delaaaaaaa @pablllovittar E ela é isso tudo mesmo que vocês veem e mais um monte de qualidades.* [Images jointes]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CHDs_TGnvBb/

Liniker [@liniker]. (2018, octobre 27). *Todas as pautas que estamos levantando e debatendo hoje, são para que afetos como esse da foto sejam legitimados.* [Images jointes]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/BpcLDZggYLj/>

Liniker [@liniker]. (2019, juin 19). *Esse foi um dos trabalhos mais bonitos e sensíveis que eu já pude colaborar e pensar junto.* [Images jointes]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/By5GUMWnhnK/>

Gloria Groove [@gloriagroove]. (2021, février 12). *que orgulho tremendo de saber que “A Caminhada” levou Melhor Videoclipe Envolvendo Diversidade & Inclusão no @myf_br* [Images jointes]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CLMkuKJhJPG/>

Jup do Bairro. [@jupdobairro]. (2020, novembre 11). *obrigada #premiomultishow. eu componho desde os meus 13 anos, demorei mais de 10 pra lançar o meu primeiro trabalho solo* [Images jointes]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CHeapiJpky1/>

PODCAST

Cunha, T. et Machado, H. (2020, octobre). *Qual a tática da sua estética? Com Linn da Quebrada* (n.11) [Audio épisode podcast]. De fora para dentro. <https://www.pod360.com.br/shows/de-fora-para-dentro/qual-a-t-tica-da-sua-est-tica-com-linn-da-quebrada>

Linn da Quebrada, & Jup do Bairro. (2021, juin 8). *Judith Butler, padrões de gênero e liberdade de corpos—Em inglês | Transmissão* [Audio épisode podcast]. <https://open.spotify.com/episode/1O8eZqeZsyNiyGYaU79fY2>